

Orbán Gyöngyi

Ígéret kertje

PRO  PHILOSOPHIA - POLIS

Orbán Gyöngyi
ÍGÉRET KERTJE
A dialógus poétikája felé

Pro Philosophia – Polis
Kolozsvár, 1999

Megjelent a Romániai Nyílt Társadalomért Alapítvány
(Fundăția pentru o Societate Deschisă – România)
támogatásával

© Orbán Gyöngyi
ISBN 973-9267-62-9

TARTALOM

Bevezetés az „ígéret kertjébe”

Kert és kultúra
A „paradicsom utáni honvágy”
A „határátlépés” tapasztalatai
A keretek megnyitása
Átkelés a határokon
Írás és olvasás

A műalkotás létmódjára vonatkozó kérdés

A kérdés értelemirányai
A kultúra „rossz közérzetének” felismerése

A kérdésfelvetés történeti horizontja

Módszertani megfontolások
Az esztétikai reflexió történeti útja

A „második teremtés” játékterében

A görög harmónia-hagyomány applikatív megértése
A dialógus poétikája

Esély a határok „légiesítésére”

Könyvészet

Bevezetés az „ígéret kertjébe”

„A szöveg itt van, s az a kérdés, hogyan olvassuk”

(Paul Ricoeur)

Kert és kultúra

A bibliai Édenkert motívuma a hagyományos értelmezésekben a kiűzetés történetének háttérként tűnik fel. A történet jelképi ereje különösen alkalmasnak mutatkozik ma is arra, hogy az újabb olvasatokban kifejtse energiáját. A boldog és felhőtlen létezés békés menetét megszakító vétek (a tiltott gyümölcs, a tudás megszerzése) és az érte járó büntetés (az örök élet és a teljesség földjéről való kiűzetés) metaforája a minden emberéletben megismétlődő *törés* tapasztalatát teszi újra átélhetővé: az élet *tudásáért* a halál *tudásával* kell fizetnünk, a teremtésben való részesedés dicsőségéért pedig „eredendő bűnünk” tudatával, s az ezért járó büntetésnek: az ember mulandóságának és esendőségének a felismerésével.

Különösen aktuálisnak mutatkozik ez a történet ma, abban a korban, amelyet az atomizálódás, a teljes szétszóródás, a kaotikusság koraként érzékelünk. Mintha az „eredendő vétekért” (a megszerzett tudásért) járó büntetés, a kiűzetés most teljesebben be igazán az emberiség életében. Mintha arra nyújtana bizonyosságot a bibliai történet, hogy – a Teremtő által megszabott határ átlépése után – az emberiség útja a teljes szétszóródás felé tart. Ebben az értelemben ez az út egy bizonyos irányban örökre el van zárva az ember elől; mert ez az út sohasem a (vissza)vágyotthoz való közeledés, hanem csak az elveszített Édentől való folytonos (végtelen) távolodás útja lehet. Az Ószövetségnek a kiűzetés-történetet követő történetei is ezt az értelmet látszanak erősíteni: az örökkévalóság édenéből való kiűzetés után újabb büntetések sorozata szakadt az emberiségre: a vízözön, majd Bábel tornyának összeomlása is léte felaprózódásának tapasztalatával fizettette meg a teljességet ostromló embert. Mint tudjuk, korunk legsúlyosabb tapasztalata éppen ez: a kultúra, mint az emberi tudás és teremtőerő színhelye nem a teljesség visszanyerését és az öröklét bizonyosságát ígéri nekünk, hanem inkább a rá való törekvés hiábavalóságáról ad újra és újra bizonyosságot.

Ezért a törés tapasztalatához tartozik hozzá nemcsak a kiűzetés katasztrófája által jelképezett szétszóródás-élmény, hanem az Édenkert visszanyerésének lehetetlensége is. A kultúra története nem más, mint kert-teremtés: a Paradicsomban elnyert képességnek, az emberi teremtőerőnek a működtetése, az Éden megismétlésére tett kísérletek sora s ennek folyamatos kudarca.

A *kert*: minden emberi alkotás metaforája. Az ember elkülönít, kiemel egy kis szeletet a természetből, amelynek egyébként ő maga is része, elkeríti azt a tér többi részétől, feltöri, elegyengeti, beülteti, gondozza, egyszerűen: *megműveli*. A kert határa akkor is látszik, ha nincsen kerítés állítva: a rendezettség, a megműveltség maga mutatja a határt. A kert ezért nem egyszerűen csak megművelt földterület, hanem olyan hely (toposz), amely a művelés által van. A kert a természet megmunkálatlan részéhez viszonyítva az *ember* jelenlétét mutatja meg a maga létezésében: ahol kert van, ott ember is van, ott kultúra van. (Nem véletlen, hogy a természeti népek költészetében és a magas kulturális színvonalat képviselő ókori népek irodalmában egyaránt szerepel a kert toposza.) (Vö. VOIGT, 1979: 207.)

Ezt a formáló-alakító-megművelő tevékenységet, a már adott anyag megmunkálását, a „második teremtést” nevezték a görögök „*poiesis*”-nak. Minden *ars*, minden *művészet* (a görögök felfogása szerint: mindenféle anyag emberi kézzel való megmunkálása, azaz minden kézműves tevékenység) a *poiesis* eredménye. A középkori és a reneszánsz költészet példái azonban arra is utalnak, hogy a kert nemcsak a holt anyag kéz általi újratereztetésének, hanem a lélek hit és szerelem általi „megművelésének” szimbóluma is lehet.¹ A *poiesis* által nemcsak a kert, hanem az ember is formálódik.

A poiétikus tevékenység tehát a teremtés megismétlésére, *utánzására* (a *mimesis*re) tett kísérlet. Ez a tevékenység azonban mégsem csak pusztá megismétlése, utánzása annak, ami már létezik; ugyanis azzal, hogy az ember *újraalkot, létezésbe is hoz* valamit, ami addig nem volt.

A műalkotások mutatják meg számunkra a legvilágosabban, mi a különbség az „első” és a „második” teremtés között. Ami a műben van, az soha nincs meg „még egyszer” a természetben is; mert ami a műben megmutatkozik, az csakis a megalkotottsága által *van*. A mű első-sorban nem valami rajta kívül is meglévő létezését ábrázolja, hanem önnön megalkotottságát mutatja meg.²

A műalkotás ezért az ember méltóságának záloga: általa mutatkozik meg a legtartósabban az ember teremtettsége. A műalkotás által a lét gyarapodik, ennél fogva a „második” teremtés nem lehet alacsonyabbrendű az „első” teremtetésnél.

A műalkotások mutatják meg a legjobban az emberi alkotó tevékenységnek egy másik vetületét is: a *tartósság akarását*.³ Erre a *keretezés* művelete mutatkozik a legalkalmasabbnak. Ahogyan a megművelt kert kerítés állításával védelmezik a „vad” természet behatolása ellen, úgy a műveket is „elkerítik”, elkülönítik az élet teréből és idejéből, hogy megkíméljék őket a mulandóságtól. A festmények kerete, a kódexek lapjain a színes foglalat láthatóan is a mű elkülönítésének a szerepét tölti be, de vannak a tartós rögzítésnek ennél sokkal rafináltabb eszközei is. A belső rend, a részek egymáshoz való harmonikus viszonya, a mű koherenciája „magától” is mutatja a határt, amely a művet az élettől elválasztja; a mű „megalkotottsága” az emberi teremtetés diadalát hirdeti.

Ám a műalkotások példája világít rá a leginkább a „második” teremtés sérülékenységre és szükségszerűen bekövetkező kudarcára is. Arra, hogy hiába minden őrzés, rögzítés és keretezés, az emberi alkotások mind ki vannak szolgáltatva az enyészet hatalmának. A kert rögtön elvadul, mihelyt nem őrzik elég éberen, vagy mihelyt abbahagyják a művelését. Éppúgy, ahogyan a kert nemcsak megművelt földterület, hanem annál több, mert magán viseli az ember jelenlétének nyomát, az „elvadult kert” is több, mint megműveletlen tér, mert minden emberi alkotás pusztulásra ítéltségére emlékeztet. A művek, amelyek megalkotását a „tartósság akarása”, az idő és az enyészet legyőzésének szándéka alapozta meg, még ennél is

¹ A „*hortulus animae*” – a „lélek kertecskéje” – a vallásos hitet propagáló írásközépkori gyűjteménye, a „*locus amoenus*” – „kellemes, gyönyörű hely” –, a szerelem születésének színhelye a reneszánsz költészetben (vö. VOIGT, 1979.).

² A *Zebrák* pl. Vasarely „teremtményei”. Nem a természetben születtek; alkotójuk teremtető „beavatkozása” nélkül nem is léteznének. „Ilyen” zebrák a természetben nincsenek is. De éppen nem a művész alkotóképességének a fogyatékosságát látjuk, ellenkezőleg: a fekete és fehér vonalak játékos mozgása vonja magára a figyelmünket, s arra késztet, hogy tekintetünkkel újraalkossuk a zebrák játékát.

³ A „tartósság akarása” Hans-Georg Gadamer kifejezése. E kifejezéssel Gadamer az irodalomnak, illetve a művészet létmódjának arra a sajátosságára utal, hogy a mű „igazság-közvetítő” képessége – megalkotottságának („képződménnyé válásának”) sajátos módja révén – időtálló (vö. GADAMER, 1984: 274.).

látványosabban mutatják meg a romlékonyság hatalmát az emberi teremtés fölött. Az óriási kőépítmények, a templomok, a piramisok éppúgy alávetettjei ennek a hatalomnak, akár a könyvek, a képzőművészeti vagy a zenei alkotások. Minden mű csak pusztulásra ítélt parányi „töredék” a világmindenségben, mint ahogyan a kert is csak apró fragmentuma a végtelen térnek, az emberi élet az idő tengerének...

„... *stat rosa pristina nominae, nomina nuda tenemus*”⁴ – ismétli meg Umberto Eco regényének zárata a középkori latin versrészletet, felidézve azt a tapasztalatot, hogy az emberi kultúra és annak alkotásai nemcsak a poiesis, hanem a pusztulás diadalát is újra és újra megismétlik,⁵ s ezzel mintegy beteljesítik a bibliai jóslatot, amely szerint a teremtés képességének elsajátításával az ember a halál bizonyosságát is magára veszi.

„... *mert a mely napon ejéndel arról, bizony meghalsz*”.

A „paradicsom utáni honvágy”

A bibliai történetek egzegézisének hagyománya azonban arra is utal, hogy úgy az egyes történetek, mint a történet sorok metaforikus energiája elég erős ahhoz, hogy másfajta értelmezéseket is lehetővé tegyen; olyanokat, amelyekben nem a haragvó Isten büntetése, hanem az ígélet hangja hangsúlyozódik.⁶

Meg kell tehát kísérelnünk úgy újraolvasni az Írás Paradicsomkertről szóló részleteit, hogy felerősödjék bennük az ígélet hozzánk szóló szava:

(*A Paradicsomkert a bűnbeesés előtt: Mózes könyve 2. 8–10.; 15.*)

8. És ültete az Úr Isten egy kertet Édenben, napkelet felől, és abba helyezteté az embert, a kit formált vala.

⁴ ‘A hajdani rózsá egy név csupán, pusztá neveket markolunk.’

⁵ A regény középkorban játszódó cselekménye is ezt a tapasztalatot tematizálja: a történet végén leég a kolostori könyvtár, a középkori kultúra legnagyobb fellelője. Adso, a regény egyik főszereplője (egyben narrátora) évek múlva ellátogat ifjúkori emlékeinek színhelyére, hogy viszontlássza az apátság maradványait: „...kietlenség és halál tárult könnybe lábadt szemei elé” – írja, de a legfájdalmasabb számára a törmelék, rom és korom között foszladozó pergamendarabkák látványa: ennyi maradt meg a hatalmas könyvtárból. Adso hátizsákjába gyűjtögeti ezeket a „könyvkísérteteket”, s magával viszi „nyomorúságos kincseit”.

⁶ Eckhardt mester éppen az Ószövetség szóban forgó története egyik mondatának értelmezése kapcsán jegyezte meg, még a XIII. században: „Isten, miként a Zsoltár (...) mondja, „még haragjában sem vonja meg irgalmát”. A középkori teológus szerint Isten irgalmassága nyilvánul meg abban is, ami első látásra büntetésnek tűnik: „Isten nagy irgalmasságot gyakorol ugyanis azzal, hogy az ember, miután bűne folytán oly sok bajnak és nyomorúságnak van alávetve, nem él sokáig ezen a világon.” (ECKHARDT MESTER, 1992: 83.). Az ígélet szerinti értelmezés lehetőségét a protestáns biblia-magyarázat is hangsúlyozta. Kálvin „sákrámentum”-ként, vagyis az isteni ígéletet közvetítő jelként értelmezte a paradicsomban elültetett „élet fáját”, és hangsúlyozta, hogy ez a fa nem önmagában, hanem éppen az isteni ígélet hordozójaként „sákrámentum”, azaz az ember halhatatlanságának záloga: „Nem mintha az a fa bárkit is halhatatlanságban részesíthetett volna, hiszen azt a saját maga számára sem biztosíthatta, (...) hanem azért, mert ezekre a dolgokra az Isten nyomta rá azt a bélyeget, hogy az Ő szövetségeinek bizonyosságai és pecsétjei legyenek. Azelőtt is fa volt a fa és szivárvány volt a szivárvány. De amikor mintegy rájuk írta Isten az Ő ígétjét, új tartalmat nyertek és olyasmikké váltak, amik azelőtt nem voltak” (KÁLVIN, 1995: 133-134.).

9. És nevelte az Úr Isten a földből mindenféle fát, tekintetre kedvest és eledelre jót, az élet fáját is, a kertnek közepette, és a jó és gonosz tudásának fáját.

10. Folyóvíz jó vala pedig ki Édenből a kert megöntözésére; és onnét elágazik és négy főágra szakad vala.

15. És vevé az Úr Isten az embert, és helyezteté őt az Éden kertjébe, hogy művelje és őrizze azt.

A kert formálása az „első” teremtést példázza a szövegben. Isten gesztusai mindannyiunk számára ismerős mozdulatok: az ültetés, a termesztés, a fák nevelése, a növények gondozása-öntözése által *műveli meg* az ember is a puszta földet, változtatja meg azt a maga hasznára.

De most mégsem ez, hanem a szöveg három másik mozzanata érdemel figyelmet. Az egyik az, hogy Isten a teremtett világ *középpontjában* helyezte el az élet fáját, valamint a jó és a gonosz tudásának a fáját (ez utóbbi gyümölcseire vonatkozik majd a tiltás), tehát e két fának központi szerepet szánt a kert megalkotásában. Azért figyelemre méltó ez a mozzanat, mert a hagyományos értelmezéssel szemben észre kell itt vennünk annak az értelemnek a lehetőségét, hogy a két fa nem föltétlenül az ember megkísértésének céljából került az Éden közepébe, hanem azért, mert a Teremtés eseménye kívánta ezt így. „Ettől kezdve” *minden teremtés* a két fa által szimbolizált elv – a megkülönböztetés képessége és az örökkétartás vágya – alapján megy végbe. A másik figyelemre méltó mozzanat az ember szerepe az Édenben: az Úr azért helyezte őt a kertbe, hogy „művelje és őrizze azt”. Az Édenkertet *művelni* ezek szerint nem ugyanazt jelenti, mint *megalkotni*. Mivel pedig az ember, akinek feladata a kert művelése volt, *ehetett* az élet fájának a gyümölcseiből, a tudás fájának gyümölcseiből pedig nem, ezért gyaníthatjuk, hogy a *teremtéshez* éppen a *tudás* tiltott gyümölcseire lett volna szüksége. Mindazonáltal Isten nem erre, hanem a halál veszélyére hivatkozva tiltotta meg az embernek, hogy egyék a tudás fájának gyümölcseiből (ez a harmadik figyelemre méltó mozzanat):

17. De a jó és gonosz tudásának fájáról, arról ne egyél; mert a mely napon ejéndel arról, bizony meghalsz.

E passzus tanúsága szerint Isten nem a teremtésből való kirekesztés szándékával, hanem az ember védelmében fogalmazta meg a tiltást.

Mivel azonban az ember megszegte a tiltást, és megszerezte a tudást, ezzel pedig a teremtés képességét, Isten nem tehetett mást: „kiküldte” őt a paradicsomból, ugyanis az ember – teremtett mivoltából adódóan – ettől kezdve nem részesülhetett többé az örök élet fájának gyümölcseiben. A „jó” és a „gonosz”, az élet és a halál közötti különbségtevés képessége ugyanis a porból lett embert ráébresztette por-mivoltára, s arra, hogy újból porrá kell lennie. A „paradicsomi állapot” ezek szerint nem másban, mint éppen az élet és a halál közötti határ *nemtudásában* rejlett. Így hát az embernek át *kellett* lépnie az Éden határát, mert e határ tudásának birtokába jutott.

(Kiűzetés a Paradicsomból: Mózes könyve 3. 22–24.)

22. És monda az Úr Isten: Ímé az ember olyanná lett, mint mi közülünk egy, jót és gonoszt tudván. Most tehát, hogy ki ne nyújtsa kezét, hogy szakasszon az élet fájáról is, hogy egyék, s örökké éljen:

23. Kiküldé őt az Úr Isten az Éden kertjéből, hogy művelje a földet, a melyből vétetett vala.

24. És kiűzé az embert, és oda helyezteté az Éden kertjének keleti oldala felől a Kerúbokat és a villogó pallos lángját, hogy őrizzék az élet fájának útját.

Hogyan lehet hallhatóvá tenni a fentiekben az ítélet hangja mellett megszólaló ígéretet is?

Induljunk ki harmadik megfigyelésünkből: abból, hogy Isten az ember védelmében fogalmazta meg a tudás gyümölcsére vonatkozó tiltást; Isten a haláltól (amely, mint láttuk, nem más, mint a halál *tudása*) féltette teremtményét. Ezért nem az Úr, hanem az ember fosztotta meg maga magát a *hiánytalan* és *határtalan* boldogságtól azáltal, hogy a hiány és a határ tudásának birtokába jutott. Elveszítette ezzel az örökké megújuló élet gyümölcsének tudattalan élvezését, amelyben minden élő teremtmény részesül. Megszerezte viszont a *teremtés* képességét.

Az Úr viszonyulását a tiltást megszegő emberhez most sem kell föltétlenül a bosszúálló Isten gesztusaként értelmeznünk. Hiszen nem akadályozta és nem fosztotta meg az embert megszerzett képességétől és annak gyakorlásától. Ellenkezőleg: „kiűzte”, s ezzel átsegítette őt az Éden határán túl arra a helyre, ahol lehetővé válhatott számára a teremtés, ahol magára vehette annak minden felelősségét és örömét. Hiszen az Édenben nem, csakis a pusztaságban szorult rá az ember arra, hogy saját képességeként érvényesítse teremtőerejét: valami olyasmit hozzon létezésbe, ami addig nem volt. Figyelemre méltó továbbá az is, hogy Isten kerúbokkal és égő pallossal jelölte meg az ember számára az Éden határát. Ez nemcsak a visszatérés lehetetlenségére figyelmeztetett, hanem bizonyosság volt arra is, hogy az Édennek *van* határa, pontosabban – az ember nézőpontjából tekintve – a kiűzetés helyének, a pusztaságnak *vannak* határai.

De hát hogyan lehet a *hiány* és a *határ* tudatában *ígéretet* látni? A *hiány* nem a szükség és ínség forrása? Nem egyértelmű, hogy a *határ* az elzártság, a rabság biztosítéka?

A határ tudása azt is jelenti: *van még valami a határon túl*. A teremtés képességének elnyerésével az ember ráébredt élete határaitra és önnön létének fragmentumszerűségére; ez a tudat azonban ráutalta őt arra, hogy mindig tekintettel legyen arra is, ami a pusztaság határán túl van: az „Édenre”. Teremtőerejét nem is érvényesíthetné másképp, csakis úgy, hogy szem előtt tartja minden teremtés két fő princípiumát: a jó és a rossz közötti különbséget és a teljesség igényét. Így hát az Éden és nem-Éden közötti különbség tudása, a köztük lévő határ tudása tartja ébren az emberben az *áthidalás vágyát*.

Nem más ez, mint „a paradicsom utáni honvágy”, amelyről Eliade is beszél (vö. ELIADE, 1987: 84.). Hangsúlyoznunk kell itt *A szent és a profán* szerzőjével együtt, hogy ez a vágy nem jelenti a valóságos világ elutasítását, nem jelent valamely irreális világba való menekülési késztetettséget. Ellenkezőleg, azt jelenti, hogy általa az ember életében megjelenik egy „többlet-dimenzió” (i. m.: 155.), léte és világa így lesz teljes. Részesedni a határon túli, az Éden tudatában azt jelenti, hogy életünk eseményeit és cselekedeteinket egy „szakrális” dimenzió teljességének perspektívájába helyezzük, és így teljesebben éljük meg azokat, mintha csak a pusztaság („szerves”) élet tartozékai lennének.⁷

A „határátlépés” tapasztalatai

Az esztétikai tapasztalás minden jel szerint sokban rokon a vallásos tapasztalattal. Jauss leírása szerint az esztétikai tapasztalat legfontosabb feltétele „a mindennapi valóságon túli, másik világ perspektívája” (JAUSS, 1983: 48.). A közvetlenül adotton túli, „másik világ” tudása, s a köztük lévő törés áthidalásának vágya és képessége különös varázserővel ruházza fel az esztétikai tapasztalatot: energiája átalakíthatja a mindennapi élet világát, s akár csak a vallásos

⁷ „Minden emberi élmény átalakítható tehát, és egy másik emberfeletti síkon újra átélhető.” (ELIADE, 1987: 161.)

tapasztalat, többlet-dimenzióval látja el az élet egészét. Mindkét tapasztalat – a vallásos is, az esztétikai is – a világértés és önmegértés sajátos módjaként fogható fel. Ha ugyanis a saját világunkra irányuló megértési igény egy „másik világ” perspektívájából történik, akkor – a két világ közötti úton – önmagunkra is reflektálnunk kell⁸.

Eliade szerint a modern ember – a vallásos érzés kiapadásával – elveszítette a „létezés szentségét”, ellentétben a primitív emberrel, aki bármely életfunkciót (a táplálkozást, a szexualitást is) „szakramentumként” él meg. Ám, hogy az ember a deszakralizált világban is rendelkezik a szakrális dimenzióba való átlépés képességével, azt Eliade – többek között – az olvasás tapasztalatával szemlélteti: „...az olvasás kiemeli a modern embert személyes idejéből, más ritmusokba ágyazza, és lehetővé teszi, hogy egy másik „történetben” éljen” (ELIADE, 1987: 195.).

Az olvasás példája megmutatja nekünk azt is, hogy mi az igazi jelentősége a határ tudásának az esztétikai tapasztalatban. Az olvasás annak tapasztalatában részesít bennünket, hogy nem vagyunk hozzákötve létezésünk egyetlen dimenziójához, a konkrétan adott valósághoz; miközben „itt” vagyunk, „ott” is lehetünk. Az olvasás kiszabadít bennünket a saját, személyes időnk fogságából; olvasás közben eloldódnak a szálak, amelyek egyetlen helyzethez kötöttek bennünket, s képesek leszünk arra, hogy helyzetünk határain túlra lendüljünk, anélkül, hogy ezzel elveszítenénk „eredeti” helyünket. Az „itt”-re való tekintettel lehetünk „ott”, és fordítva: az onnan való visszatérés az „ott” tapasztalatával gazdagítja az „itt” világát. A „határnak” ezért nem a két dimenzió elválasztásában, hanem inkább az összetartozásuk megmutatásában, a mi „határátlépő” mozgásunk elősegítésében van szerepe. Az, hogy tekintettel vagyunk az adotton túlra, nem a tőle való elválasztottság, hanem a benne való részesülés bizonyosságát nyújtja.

Az ember „határátlépő” képességének első jelei már a gyermeki játékban megmutatkoznak. A játékot voltaképpen ez a képesség teszi lehetővé: a gyermek a saját helyzetén túlra való tekintettel játszik, azonosul valamivel, ami nincs közvetlenül ott. Játék közben a gyermek *ott* van, ahol valójában nincs: „átinterpretálódik” egy másik szituációba. Eközben tisztában van saját helyzetével: tudja ugyan, hogy közvetlenül nincs itt az, amit elképzelt, de ez most őt nem zavarja: ő maga ugyanis *ott* van, és számára ez a fontos.

Nem véletlenül hozzák kapcsolatba sokan a művészi alkotást (annak produktív oldalát éppúgy, mint a receptív vonatkozásait) a játékkal. Az alkotásban éppúgy, mint a mű befogadásában ez a határátlépő mozgás zajlik: eloldódás az adott szituációból, átlendülés egy imaginárius helyzetbe, miközben mégis ott maradunk „eredeti” helyzetünkben, amely az imaginárius révén már egy másik helyzetté minősült át.⁹ Azonosulás valamivel, ami nincs jelen, ugyan-

⁸ „A világgal szembeni „nyitottság” – írja Eliade – a vallásos embert képessé teszi arra, hogy amikor a világot ismeri meg, saját magát ismerje meg – s ez az ismeret, mert vallási jellegű, s mert a létre vonatkozik, drága a számára” (ELIADE, i. m.: 156.). Jauss a „szereptávolság felvételével” magyarázza, hogy az esztétikai tapasztalat révén, a mindennapi és az „azon túli” világ közötti törésben az ember képessé válik arra, hogy „tudomást vegyen saját énjéről” (JAUSS, 1983 49.).

⁹ Korábbi példánkhoz visszatérve: a *Zebrák* is ilyen határátlépő mozgásoknak köszönhetik létezésüket. Mint már megállapítottuk, nem valami, már előzetesen létező állatok másolatai ők, hanem igazi „teremtés” eredményei: általuk létezésbe hozódott valami, ami azelőtt nem volt. A fekete és a fehér csíkok váltakozó játékaiból bontakozik ki alakjuk, s mintha nem is az állatok megjelenése lenne itt a legfontosabb, hanem a mozgásé, a játéké... A fekete-fehér váltakozása ugyanis nemcsak az állatok körvonalait jeleníti meg, hanem a „van” és a „nincs” egymásbajátságát is. Minél inkább engedünk a látvány vonzásának, annál kápráztatóbban érvényesíti magát előttünk valami, ami nincs közvetlenül ott, mégis van, s amit éppen a mi elidőző pillantásunk tesz jelenvalóvá. Bár – kétségtelen – az első teremtésből származó, valóságos zebrák szépsége – az állatok szép testformája, bársonyos bőre, érdekes csíkozása, kecses mozgása – is megérdemelné, hogy a művész „megörökítse” őket, itt azonban jól látszik, hogy a metszet zebrái nem feleltethetők meg valami reálisan is létező állatoknak. Ők ugyanis nem a valóságban, hanem az imagináriusban létező „zebrákra” való tekintettel születtek

akkor távolságtartás attól, ami megjelenik: ez az esztétikai tapasztalat lényege. (Vö. JAUSS, 1983: 50.)

Az esztétikai tapasztalat kiválóan megmutathatja a kiűzetés eseményében az ígéret mozzanatát is: azt, hogy a kiűzetés nem jelenti az Éden végleges elvesztését. A határ tudása, az élet fragmentumszerűségének felismerése ugyanis lehetővé teszi azt, hogy a „határokon túli” továbbra is érvényesítse magát életünkben és alkotásainkban. A közvetítő mozgás révén, amely a műalkotás játékában érvényesül, megtapasztalhatjuk, hogy az Éden és a pusztaság, az első és a második teremtés világa továbbra is egybetartozik; így lesz az ember egyszerre „ember” és „Édenhez tartozó”, életre és gyönyörködésre képes lény.

Mindazonáltal a kétféle tapasztalat – a vallási és az esztétikai – különbözik is egymástól. A legalapvetőbb különbség közöttük az, hogy míg a vallásos tapasztalatban a „paradicsom utáni honvágy” a „szent” átélésében testesül meg, az esztétikai tapasztalatban ez a *gyönyörködés* átélését jelenti. A vallásos tapasztalatban a „szent” perspektívája szakrális dimenzióba helyezi az élet leghétköznapibb eseményeit is, az esztétikai tapasztalat pedig visszaadja az emberi élet és a teremtő munka örömét, annak játékjellege által. (Innen is belátható, hogy a kiűzetéssel járó ítélet – az embernek gyötrelemben kell élnie, s kíneserséven, „orcája verítékével” művelnie a földet – csak a *puszta élet* fenntartásáért végzett munkára – a „művelésre” – érvényes. A porból lett embernek – aki elvesztette az örök élet bizonyosságát, naponta meg kell küzdenie a rászakadt bizonytalansággal és fáradtságosan megdolgoznia az életéért mindaddig, amíg újból porrá nem lesz. Ám ne feledjük, hogy az ember – élete határtalanságának elvesztése árán – elnyerte a „jó és a rossz megkülönböztetésének”, a *teremtés*nek a képességét, s ezáltal, ha töredékesen is, de visszahozhatja életébe az Édent, miközben a teremtés ereje benne és általa megnyilatkozik.)

Jauss szerint az esztétikai tapasztalatot „a megértés önkéntes jellege” különbözteti meg minden más tapasztalattól¹⁰ (vö. JAUSS, 1983: 59.). Az esztétikai tapasztalatban a „játék” veszi át a „szentség”, s az „illúzió” a „hit” helyét (vö. PICARD, 1986: 88–122.).

Mindkét tapasztalat – a vallásos és az esztétikai – új dimenzióit nyitja meg a létnek, az adotton túli perspektívája által. De míg a „szent” perspektíváját a vallásos ünnep, az „illúzióét” a poiesis gyakorlása teszi jelenvalóvá.

A keretek megnyitása

Most, hogy beláttuk: a fragmentumszerűség és a határ tudása teszi lehetővé az emberi teremtőerő érvényesülését, hangsúlyoznunk kell még egyszer azt is: a poiesisben nem a határok őrzése, hanem éppen azok megnyitása és az átjárhatóságuk biztosítása a fontos. Így bontakoztathatjuk ki ugyanis még teljesebben az Édenkert metaforájában rejlő ígéret szavát. A *keretezés* tulajdonképpen jelentőségét kell itt megértenünk.

meg. De hát mondhatjuk vajon, hogy vannak ún. „valóságos” zebrák, meg olyan zebrák is, amelyek „imagináriusak”? Nem, „imaginárius” zebrák nincsenek, csak valóságos zebrák – válaszolhatjuk. Ám ez a válasz csak abban a szituációban érvényes, amelyben nem vagyunk tekintettel arra, ami a réalison túl – *van*. A művészi teremtőerő teljesítménye azonban éppen az, hogy a realitáson túlira, az imagináriusra való tekintettel tesz reálissá valamit, ami csak e közvetítés által létező.

¹⁰ Jauss itt Lotmant idézi, aki szerint a művészet azért élhetett túl minden ellene irányuló támadást, mert olyan igénynek felelt meg, amelyet csak az esztétikai tapasztalat tudott betölteni – játékjellege révén (vö. JAUSS, 1983: 59.).

Korábban beszéltünk már róla: az ember kerítés állításával próbálja megvédeni kertjét a „vad természet” behatolásától, s ugyanígy kerettel (és az elkülönítésnek más eszközeivel) határolja el alkotásait a „nyers” valóság bomlasztó hatásától. Így akarja tartóssá tenni teremtő munkájának eredményét, így akarja megvédeni azt az enyészettől. Ám azt is láttuk, hogy ez a törekvés nagyobb távlatokban hiábavalónak bizonyul: a kertek előbb-utóbb elvadulnak, a művek – bármilyen tartós anyagból készüljenek is – elporladnak. Mindez a kiüzetéssel járó ítélet beteljesülésének bizonyosságát erősíti. Lehet ezt egyáltalán másképp is elgondolni?

Fel kell itt figyelni arra, hogy a keret funkciója a hagyományos értelmezésben a *védélmezés*, az *elkülönítés*. Ahogyan a kert a természet többi része *ellenében* védi a kerítés, úgy őrzi a keret a műalkotásokat az étellel, a rajtuk kívüli valósággal *szemben*. Más szóval: e felfogásban az őrzés funkciója *szembeállítja* a kultúrát a természettel, a műveket az étellel, a „második teremtést” az „első teremtéssel”.

Láttuk azonban azt is, hogy – egy másik perspektívából tekintve – megmutatkozhat a természet és a kultúra, az Isten és az ember által teremtett világ egybetartozása, valamint az is, hogy a „második teremtés” működésében voltaképpen az „első teremtés” ereje nyilatkozik meg. Hogyan változtathatja meg ez a belátás a keret szerepéről alkotott elképzelésünket?

Gondoljunk most az emberi alkotások közül például a könyvekre. A könyvek lapjai külalakra is a kertekre emlékeztetnek. A betűk, a sorok elrendezése olyan, mint a kert szépen elrendezett ágyásaiban a magvak, a növények; a keret pedig úgy emeli ki az írást az emberi kommunikáció rendezetlen, homályba vesző tengeréből, mint a kert a kerítés a megműveletlen, végtelen térből. A könyvek – akár a kertek – az emberi kultúra jelenlétét képviselik és őrzik.

A hasonlóság külső aspektusa mögött azonban, amelyet a kertek és a könyvek között megfigyeltünk, bizonyos különbség, s ebben a könyvek megalkotásának egy mélyebben rejlő értelme rejtőzik.

A könyvekben nemcsak a betűk megformálásának, a sorok elrendezésének van szerepe abban, hogy az írás betölthesse kultúrateremtő funkcióját. Az említett eljárások inkább technikai jellegűek, s a kibetűzést, a betűk összeolvasásának megkönnyítését szolgálják. A könyvek azonban az elrendezésnek ennél sokkal bonyolultabb eljárásaival élnek, s ezt voltaképpen az *írás* természete teszi lehetővé. Az írás a megőrzésre szánt üzenetnek a hangzó beszédénél gondosabb nyelvi kimunkálását, elrendezését követeli meg. Ezért az írás nem egyszerűen megismétli, amit a hangzó beszédben már elmondtak, hanem a maga természetéhez igazítja, átformálja azt. Az írás természetéhez tartozik hozzá, hogy ritkán rögzít valamit válogatás nélkül. Amit rögzít, azt megszelektálja, elrendezi, mégpedig egy rajta kívüli szempont, intenció utasításai szerint. Ezt azért fontos észrevenni, mert ez a megfigyelés vezethet el a keretezés igazi szerepének a mélyebb belátásához. A könyvek keretét maga az írás formálja. Ám az írásnak nyilván nem az a szerepe, hogy magába zárjon valamit; ellenkezőleg: az írás funkciója az, hogy ki-nyilvánítson, hogy el-mondjon valamit. Ennélfogva *az írásnak meg kell nyitnia kereteit, átjárhatóvá kell tennie határait*.

Minden szövegbe beleíródik nemcsak a közvetítésre szánt üzenet, hanem az a szándék is, amely a közvetítést szükségessé tette, valamint az a háttér (életvilághorizont), amely magát a szándékot létrehozta. A szövegeknek ugyanakkor mindig tekintettel kell lenniük az olvasókra is, annak érdekében, hogy érthetővé tegyék magukat. Ez nemcsak azt jelenti, hogy külső szempontok is érvényesülnek a szövegek megformálásában, az írás keretei között; hanem elsősorban azt jelenti, hogy *a szövegeket eleve nyitottá kell tenni több irányban is, s hogy a szövegek megformálása, a keretezés, a poiesis nem a bezárás, az immanencia, az elkülönítés, hanem a kinyitás, az átjárhatóság, a kapcsolatteremtés jegyében kell hogy történjék*.

Átkelés a határokon

A kertek és a könyvek között van egy másik lényeges különbség is: a könyvek hosszabb életűek, mint a kertek, mert ők a kultúrának nemcsak a térbeli kiterjedését, hanem időbeli mélységét is őrizni tudják. Más szóval: a könyvek által létezik a *hagyomány*, az ember szellemi jelenlétének folytonossága. Annak ellenére van ez így, hogy a könyvek is, mint minden emberi alkotás, pusztulásra ítélték (a nagy könyvtárégek emlékezetes szimbólumai ennek a jelenségnek). Valamikor a könyveket láncsal erősítették a szekrényhez, hogy el ne vesszenek, erős bőr- vagy akár fémkötésű táblák közé fogták őket, hogy szét ne hulljanak, ám hiába: az emberi kultúra hatalmas könyvtermésének csak egy parányi töredéke maradt ránk. És mégis, e töredékek, könyv- és szövegfoszlányok a kulturális hagyomány folytonosságának biztosítékai. Hogyan lehet ez?

Hogy erre a kérdésre válaszolhassunk, egyrészt a keret funkciójáról alkotott hagyományos értelmezést kell ismét újragondolnunk, másfelől pedig a fragmentumszerűség pozitív értelmét kell megkeresnünk. A könyvek hírt adnak a régi korok szellemi állapotáról, rég tovatűnt emberi gondolatokról, érzésekről – tartja a köztudat. Be kell látnunk, hogy ez nemcsak annak köszönhető, hogy a könyvek táblái, keretei megőrizték számunkra az írott szövegeket. Hanem annak, hogy a könyv táblái megnyílhatnak előttünk, a szövegek kiléphetnek a kereteikből, és hozzánk szólhatnak. A keretek nem arra valók, hogy elzárják előlünk azt, amit őriznek, hanem arra, hogy megnyílhassanak előttünk és átlépni engedjék azt az időbeli határt, amely a szöveget elválasztja tőlünk. Valahányszor kinyitunk egy könyvet, szándékunk mindig az, hogy ezt a határt átlépjük. Ha ez a határátlépés sikerül, akkor létrejön a hagyomány folytonosságának alapvető feltétele: a hagyomány *közvetítése – miáltalunk*. „A közvetítés azt jelenti, hogy átkelünk az időn.” (RICOEUR, 1994: 71.)

Az, hogy a hagyomány folytonosságát az a kevés ránk maradt könyvtár- és könyvtöredék is biztosítani tudja, amelyek megőrződtek az idő és az enyészet munkája ellenére, ugyancsak a határok átjárhatóságának köszönhető. A szövegek ugyanis nemcsak a mi számunkra, hanem egymás számára is megnyílnak. A szövegek nemcsak azokat a gondolatokat örökítik meg, amelyeket a szerzőjük rögzíteni kívánt általuk, hanem magukban hordozzák más szövegek nyomait is, olyanokét, amelyek esetleg már régen elpusztultak.

A filológiai kutatás kimutatta például, hogy a legrégebbi magyar szövegemlék, a *Halotti beszéd* megírását sok más írott szöveg előzte meg és vette körül¹¹; erről árulkodik magának a szövegemléknek a magas fokú nyelvi szervezethez. Ez a felismerés jól bizonyítja az imént megfogalmazott kijelentést a szövegek egymás iránti nyitottságáról, a szövegköziség (intertextualitás) jelentőségéről a kulturális hagyomány folytonosságában. A *Halotti beszéd* szövegében ezek szerint nemcsak egy temetési szertartás alkalmával elmondott papi beszéd és ima rögzült, hanem a nyelv írásos megmunkálásának korabeli lehetőségei, mindazoknak a szövegeknek a nyomai, amelyek mintául szolgáltak a ránk maradt szöveg megírásához. A szövegek ilyenformán nemcsak a hagyományt őrzik, hanem a *hiányokat* is, amelyek szintén hozzátartoznak a hagyományhoz; a hagyomány tovább élésének feltétele ezért nemcsak a *folytonosság*, hanem a *megszakítottság* is.¹²

¹¹ Szili József a *Halotti beszéd*ről szóló elemzésében (vö. SZILI, 1992 a: 164-166.) olyan kutatókra hivatkozik (Szabolcsi Bence, Benkő Loránd), akik – a hagyománytól eltérően – *irodalmi* szövegként kezelték első nyelvemlékünket. Benkő Loránd például „Bizonyítja, hogy a szöveg szerkesztése nagy tudatosságra vall, s valószínű szerint, hogy eleve írásműnek készült azzal a céllal, hogy felmondva, előadva hatásosan hangozzék.”

¹² Az itt leírtak szép metaforájaként lehet értelmezni Umberto Eco *A rózsza neve* című regényének azt a jelenetét, amelyben a főhős, Adso, a könyvtárégek után sok évvel ellátogat az apátság maradványaihoz, és hátizsákjába gyűjti a törmelék között foszladozó pergamendarabkákat:

Írás és olvasás

A ránk maradt szövegtöredékekből (amelyek összessége mégis hatalmas és átláthatatlan, „bábeli könyvtár” tesz ki) annálfogva állhat össze mégis a *kulturális hagyomány*, hogy a műteremtésnek, a poiesisnek (amelynek modell-értékű példái a könyvek) a *produktív* oldalát kiegészíti a *receptív*, illetve a *kommunikatív* oldal, más szóval: az íráshoz az olvasás is hozzátartozik. A szövegek „tartósságának” feltétele az is, hogy az írás poétikus gesztusára az olvasás poétikus gesztusa válaszoljon. A kultúra nem más, mint megformált – és mindig újraformált – hagyomány.

Írás és olvasás: ezeket az alapvető kulturális technikákat megnevező fogalmakat a köztudat gyakran szembeállítja egymással. Mély összetartozásukat a kultúrában felismert töredékjelleg, s az ebből következő igény: a határátlépés, a hídteremtés szükségessége fedi fel.

Ha egy régi szöveg megszólal: *hozzánk szól*; s ez azt jelenti: az idő szakadékán át – a mi közvetítésünk által – eljut hozzánk az értelem. Így a hagyomány közvetítésében – az interpretációban – a törés pozitív értelmű tapasztalata nyilvánul meg.

Az írásnak és az olvasásnak ez az alapvető összetartozása azt is megmutatja nekünk, hogy mi a tennivalónk abban a világban, amelyben részesülni akarunk az Édenből hozott teremtetőerőben valamint annak gyümölcsében, a kultúrában. Ez a feladat semmi esetre sem merülhet ki a kulturális hagyományok valamiféle passzív „őrzésében”; ez a feladat inkább a teremtő képesség többféleképpen is felfogható gyakorlására vonatkozik. A poiesis, mint láttuk, ebben az értelemben *világok közötti közvetítést* jelent, más szóval: meg nem szűnő *interpretációt*, a „létezésbe segítség” értelmében, vagy, ahogyan Gadamer mondaná: a „lenni hagyás művészetét”¹³.

Ennek köszönhetően lesznek a műalkotások nem annyira kiemelt, elkerített, féltve őrzött területei a rendelkezésünkre álló világnak, hanem inkább a világunkhoz hozzátartozó, azt többlet-dimenzióval gazdagító „Paradicsomkertek”.

„A visszaút során, majd pedig Melkben sok-sok órát töltöttem a maradványok böngészésével. Egy-egy szóból vagy képtöredékből kitaláltam, hogy melyik műből való. Ha azután idővel megtaláltam egy ilyen könyvnek a mását, szeretetteljes áhítattal forgattam, mintha ez az elpusztult példány a gondviselés követe, mintha világos égi jel lett volna, mely azt mondja: *tolle et lege*. Türelmes gyűjtögető munkám eredménye végül is egy kisebbfajta könyvtár lett: kicsiny mintája, jele a nagynak, amely eltűnt, töredékekből, idézetekből, befejezetlen körmondatokból, könyvcsonkokból való könyvtár.”

¹³ „Tehát ez a lényeg: azt, ami van, lenni hagyni. A lenni-hagyás azonban nem azt jelenti, hogy csupán megismételjük, amit már tudunk. Nem valami ismétléselemény formájában, hanem magának a találkozásnak a hatására hagyjuk lenni azt, ami volt, annak számára, aki vagyunk.” (GADAMER, 1994 a: 76.)

A műalkotás létmódjára vonatkozó kérdés

„Ha az esztétikai jelenség lényegét – hogy tudniillik mindig más, mint amilyennek mutatkozik – közvetlenül néven nevezhetnénk, hamar kihunyna érdeklődésünk egy ily átlátszó bűvészműtatvány iránt. A művészet lényege azonban nem e fajtából való, hiszen mindig másnak mutatkozik, mint ami. Egy név sem üti szíven.”

(Rüdiger Bubner)

A kérdés értelemirányai

A kérdés: maga a kérdés

Miért kell egyáltalán feltenni a műalkotás létmódjára vonatkozó kérdést?

Mielőtt erre válaszolnánk, érdemes lesz fontolóra vennünk Gadamer néhány megállapítását *a kérdés hermeneutikai jelentőségét* illetően (vö. GADAMER, 1984: 254–259.). Kérdés mindig akkor és ott merül fel, tanítja Gadamer, ahol a tapasztalataink megcáfolják bevett vélekedéseinket, ismereteinket egy dologgal kapcsolatban. Mivel pedig a tapasztalatok természetéhez tartozik, hogy mindig tartalmaznak valami új elemet ahhoz képest, amit addig tudtunk, ezért mindig kiváltják azt a felismerést, hogy a dolgok másképp vannak, mint ahogy addig hittük, s ezzel együtt kiváltják bennünk a kérdést is a dolog „helyes” állásával kapcsolatban. Ennélfogva a tapasztalatnak „kérdésstruktúrája van” (GADAMER, 1984: 254.). A kérdés mintegy „magától” vetődik fel olyankor, amikor egy tapasztalat hirtelen ráébreszt bennünket arra, hogy nem tudunk valamit, vagy nem jól tudunk valamit. Ilyenformán a tudás útja a nem-tudás tudásán, s az így megnyíló kérdéseken át vezet; ezért hangsúlyozza Gadamer a kérdés hermeneutikai elsőbbségét. „Tapasztalatainkat annak a lökésnek a révén szerezzük, melyet előzetes véleményünk tarthatatlansága jelent.” (I.m.: 256.) És – bár a kérdés mintegy „magától” ötlük fel, helyet és létjogosultságot követelve magának ismereteink jól elegyengetett területén – mégis ránk hárul a feladat, hogy eleget tegyünk ennek a követelésnek, azaz: a kérdést fel kell tennünk.¹⁴ A kérdés feltevése nem könnyű feladat, mert (nyelvileg is) hajszálpontosan kell betájolni azt az irányt, ahol a készen álló válaszok szövedékében rés támadt, s amely résen át a kérdés megmutatkozik. Ez az irány a kérdés „értelemiránya”. A valódi kérdés arról ismerszik meg, hogy értelemiránya sajátos ingadozást követel magának, azaz nem tűri a kérdés lezárását egy véglegesnek és biztosnak ítélt válasszal. A kérdés értelme éppen az, hogy nyitott a még-mindig-nem értett irányában. (Gadamer azt a kérdést, amely nélkülözi ezt a nyitottságot, „álkérdésnek” nevezi. Az ilyen kérdésnek ugyanis nincsen kérdésértelme.) A kérd(éz)és nyitottsága mindazonáltal nem parttalan nyitottság. Ha valódi a kérdés, amelyet felteszünk, akkor ezt a kérdést mintegy körülhatárolja az a horizont, amelyben a kérdés nyilvánvalóvá tette önnön létjogosultságát. „A horizont nélküli kérdés a semmibe vész” (i.m.: 255.). A kérdés valódisága tehát arról is megismerszik, hogy meg-

¹⁴ „...a kérdést *fel kell tenni*. A kérdésfeltevés előfeltételezi a nyitottságot, de ugyanakkor a körülhatárolást is. Azoknak az előfeltevéseknek a kifejezett rögzítését követeli, amelyek bizonyosak, s amelyek felől megmutatkozik a kérdés, az, ami még nyitva van.” (GADAMER, 1984: 255.)

határozott kérdéshorizontban áll, azaz: fel tudjuk tenni. „A kérdéssel egy meghatározott szempont alá kerül az, amire kérdezzük.” (I.m: 254.) A kérdezni tudás így voltaképpen egyet jelent a gondolkodni tudással. A gondolkodás koherenciáját a kérdésekben megnyíló értelem irányának követése biztosítja.

Gadamer figyelmeztet arra, hogy a gondolkodás – tehát a kérdezés – legnagyobb ellensége a már meglévő ismereteink szilárdsága, pontosabban az a merevség, amellyel a gondolkodás a megszokott előfeltevéseihez ragaszkodik. „A vélekedés hatalma az, amivel szemben oly nehéz eljutni a nemtudás beismeréséig” – írja (vö. i.m: 256.). Tapasztalataink azonban – amelyek oly gyakran zavarba hoznak bennünket a dolgokról való tudásunk helyességét illetően – mégiscsak kérdezésre sarkallnak bennünket, s a kérdezés igénye annál sürgetőbb, minél közelebből érint bennünket a dolog, amely e kérdések értelemirányát kijelöli.

Kétféle tapasztalat

A műalkotás létmódjával kapcsolatos kérdésünket a fentiek alapján egyelőre eképpen tagolhatjuk: mindenekelőtt azt kell megfigyelnünk, vannak-e olyan tapasztalataink, amelyek ismét megnyitják számunkra a műalkotás létmódjával kapcsolatos kérdést. Továbbá: reflektálnunk kell azokra az „előzetes vélekedésekre”, amelyeknek a hatalmán rést üt ez a feltoluló kérdés. Mindezek alapján célszerű lesz azonosítanunk azokat az álkérdéseket is, amelyeket ma már rögzített válaszok zárnak el a mindig új értelemmel való telítődés elől, valamint az ún. „hamis kérdéseket”, amelyek értelemirányát hamis (tudatosítatlan) előfeltevések állítják be, s ezért e kérdések „nem érik el azt, ami még nyitott” (i.m: 255.). Más szóval: fel kell készülnünk arra, hogy a műalkotás létmódjával kapcsolatos kérdést – e kérdés horizontjának igényei szerint – újra feltehessük.

Az európai kultúrában a műalkotás létmódjára vonatkozó hagyományos kérdés, amely Szókratész óta minden tudomány konstitutív kérdését – a „*mi az x?*” kérdést – ismétli meg (vö. FÜRST, 1993: 19.), egy olyan választ implicál, amely egy bizonyos művészetfogalom magától értetődőségét biztosítja mind a köztudatban, mind a kortárs esztétikai gondolkodás némely irányzataiban. E felfogás szerint a mű objektív adottság, a „második teremtés” sajátos tulajdonságokkal rendelkező eredménye, amely függetlenül a róla való elmélkedéstől, önálló léttel rendelkezik. Más szóval, e felfogás szerint a műalkotás: *tárgy*, mégpedig ember (művész) által készített tárgy, amely – elkészülte után – létében elkülönül az őt létrehozó művésztől, s valamiképpen föléje emelkedik saját környezetének is, hogy a maga önálló életét kezdhesse el élni. A mű önálló életét (továbbélését), valamint más tárgyakhoz viszonyított kiemelt helyzetét az biztosítja, hogy olyan sajátosságokkal rendelkezik, amelyek különös *értéket* biztosítanak számára. Ahhoz tehát, hogy egy ember által teremtett tárgy a műalkotás státusára teheszen szert, bizonyos normáknak kell eleget tennie. A művésznek olyan szabályok szerint kell megalkotnia művét, amelyek lehetővé teszik a mű számára a hétköznapi valósággal szembeni *megkülönböztetést, elhatárolódást*, valamint a térben és időben való *kiemelkedést* (a sebezhetetlenséget a világban és a tartósságot az időben). Más szóval: a művésznek biztosítania kell a mű *egységét és azonosságát*.

Nézzük meg, milyen tapasztalatok erősíthetik, illetve cáfolhatják ezt a köztudatban is érvényesülő véleményt a műalkotás létmódjáról.

Mire szoktunk ma gondolni e kérdés hallatán: *Mi a műalkotás?* – A könyvre, amely a polcon áll? Vagy a benne kinyomtatott versre? Arra a versre talán, amelyet elemzésre hagytak föl az iskolában? A regényre, amelyet esténként tovább olvasunk? Talán a drámára, amelyet a színpadon előadnak? A hangversenyteremben előadott zeneműre, vagy inkább a mű partitúrájára? A festményre, amelyet a képtárban kiállítottak? A Mária-szoborra a templom oltárán? A

gótikus katedrálisra, ahová sok száz év óta imádkozni járnak az emberek? A filmre, amelyet tegnap este láttunk a moziban? A happening-előadásra, amelynek mi is részesei lettünk? – Kétségtelen, hogy *bármire* gondolhatunk az itt felsoroltak közül, pontosabban – a helyzettől függően – hol az egyik, hol a másik példára szoktunk gondolni, és ezeken kívül – más alkalmakkor – még felsorolhatatlanul sok példa eszünkbe juthat.

Elég azonban csak egy egészen kis figyelmet szentelnünk ezeknek a példáknak azért, hogy észrevegyük, mennyire különműek, mennyire nem lehet őket „egy napon emlegetni”. Nézzük csak a könyvet, „amely a polcon áll”, aztán azt, amelyet éppen olvasunk. Nyilvánvaló, hogy a „két műnek” nem azonos a létmódja, még akkor sem, ha történetesen azonos szerző azonos művéről volna is szó. A polcon álló könyv fizikai realitásában létező, a benne kinyomtatott költemény úgyszintén. Az a mű viszont, amelyet olvasunk vagy előadásban hallunk/látunk, már nem „ott” van, *ahol* a könyv lapjai vannak, nem *akként* van, amilyenképp a kinyomtatott betű létezik. Bár az olvasásnak *feltétele*, hogy leírt szöveg álljon előttünk, a *lényege* mégsem ez. Az olvasott könyv ugyanis már egy szöveg-olvasó *viszonyt* feltételez; s az előadott mű esetében ez a *viszony* megkettőződik. Könnyen belátható, hogy az ilyen *viszonyoknak* nincsen kijelölhető helyük a fizikai realitások világában. Hasonló a helyzet a múzeumban kiállított tárgyakkal is. *Másképpen létezik* egy antik váza a kiállítóterem egy bizonyos helyén (ott, ahová kiállították, s ahol ennél fogva állnia *kell*, függetlenül attól, hogy vannak-e a múzeumnak látogatói vagy sem), másképp akkor, ha egy csodál(koz)ó nézés izzásába kerül, s megint másképpen, ha például egy árverésen szerepel mint becses tárgy. A látott film hatása – amely közvetlenül a vetítés után a legtöbbször még nem engedi „kibeszélni” magát, de másnapra már annál inkább érvényesíti bennünk a *tovább munkáló hatást*, s ezzel együtt a megbeszélés, az értelmezés általa feltámadó igényét – sem azonos azzal a celluloidszalaggal, amelyet esténként „leforgatnak”, kivetítenek a vetítővászonra.

Több példa fölösleges is lenne, annyira nyilvánvaló, mire kell itt gondolnunk. A „*műalkotás = tárgy*” definíciónak a műalkotásokkal kapcsolatos tapasztalataink közül csak igen kevés felel meg; s ezek is felszínes, reflektálatlan tapasztalatok: olyan tapasztalatainkra lehet itt gondolnunk, amelyek a műalkotások objektumszerű, empirikusan megragadható anyagi valóságára vonatkoznak. Valóban: látjuk, tapasztaljuk, hogy a könyv ott fekszik az asztalon, a festmény a falon, a filmtekercs a tokjában stb.; ezeket a tárgyakat kézbe is lehet venni, meg lehet tapogatni é.i.t. De az a mindig zavarba ejtő tapasztalat, amelyet a művekkel való *közvetlen találkozás* révén nyerünk, s az a hatás, amely az alkotás létet gyarapító, s a befogadás „szemléletfordító” folyamatában nyilvánul meg, már korántsem fér bele a fenti leszűkítő meghatározásba.

Úgy tűnik tehát, mintha alapvetően kétféle tapasztalatról lehetne beszélni a műalkotások létmódjával kapcsolatban: egy objektív-ismeretszerű (mondjuk így: „episztémikus”), meg egy személyes-(kölcsön)hatásszerű („hermeneutikai”) tapasztalatról. Hogyan viszonyulnak ezek a tapasztalatok a műalkotás létmódjára vonatkozó kérdéshez, illetve egymáshoz?

„Monista” és/vagy „pluralista” művészetfelfogás

A hagyományos esztétikák, valamint az ezek alapelveit a köztudatban meghonosító kánonközvetítő intézmények, az iskolai tankönyvek stb. inkább az előbbi, az episztémikus tapasztalat létjogosultságát ismerték el, ezért ma az általános esztétikai beállítódást ez a művészetfelfogás határozza meg alapvetően. E felfogás szerint a műalkotás *jelenség*, valami rajtunk kívülinek az empirikus megjelenése, s ennél fogva elsősorban *külső tapasztalás* révén juthatunk el hozzá. E felfogás lényeges mozzanatának tekinthetjük továbbá, hogy a műalkotást mint objektumot szembeállítja a (befogadói) szubjektummal. Az esztétikai tapasztalat egyik

lehetséges – és a mai esztétikai köztudatban a jelek szerint a legerősebben érvényesülő – elgondolási módja tehát a *szubjektum-objektum sémára* épül.¹⁵

Az újkori természettudományos tapasztalat-fogalomnak az esztétikai gondolkodásban való lecsapódását ismerhetjük itt fel, azt a tapasztalatot, amelyet a természettudomány mint megismerési formát sajátított ki – a gondolkodással és a nyelv gondolkodás-hordozó szerepével együtt.¹⁶ Az esztétikai tapasztalatnak ezt a fajtáját azért nevezhetjük „episztémikus tapasztalatnak”, mert e tapasztalat arra törekszik, hogy alárendelje magát a már kész ismereteknek (episztéméknak) valamint a fogalmi nyelvnek, amely ezeknek az ismereteknek a megragadását szolgálja, s amely lehetővé teszi a rendszerezésüket. Az ilyen tapasztalat alapvető törekvése tehát az, hogy bővítse és erősítse a rá vonatkozó ismeretek rendszerét, hogy alátámassza a rá szabott fogalmi nyelvet, s hogy minél kimerítőbben *megválaszolja* a műalkotás létmódjára vonatkozó kérdést. Az „episztémikus tapasztalat” ennél fogva értelem-lezáró, válasz-jellegű tapasztalat, amelynek egy „*monista*” *jellegű művészetfelfogás* felel meg.¹⁷

A műalkotásokkal való *közvetlen* találkozások azonban minduntalan fellazítják az esztétikai jelenségekről szóló episztémikus ismeretek szilárd kérgét, s mindegyre felszakítják annak a fogalmi nyelvnek a szövedékét, amely ezt az ismeretrendszert közvetíti.¹⁸ Az ilyen tapasztalatok nem erősítik, hanem, ellenkezőleg, minduntalan megkérdőjelezzik az esztétikai gondolkodásban érvényes(ített) művészetfogalom magától értetődőségét. Az ilyen tapasztalatok nem tudás-kiegészítő jellegűek, hanem a dolgok másként-állását tárják fel, rést nyitnak a véglegesnek hitt ismereteink területén, megmutatják, merre kell indulnunk a megértés útján. Az ilyen tapasztalatokról mondja Gadamer, hogy lényegükben rejlik a nyitottság, hogy „kérdésstruktúrájuk van”. Ha a lezáró, válasz-struktúrájú tapasztalatokat „episztémikus tapasztalatoknak” neveztük, akkor az ilyen értelem-megnyitó, kérdés-struktúrájú tapasztalatokban a „hermeneutikai tapasztalatokat” ismerhetjük fel. A művekkel való találkozás hermeneutikai jellege szabad utat nyit a *művészeti pluralizmus elismerésének*.

A hermeneutikai tapasztalat egyik ismérve, hogy „sokkol” bennünket a dolgokról való tudásunk helyességét illetően, s ezáltal mindig kérdésre készlet. Így van ez az esztétikai

¹⁵ Ez a séma további megkülönböztetéseket-szétválasztásokat tesz szükségessé; így például a kép a képiséggel állítódik szembe, a jelentés a művel stb.

¹⁶ Nem véletlen, hogy az esztétikai diszciplína megszületése éppen a XVIII. század nagy racionalizálási kísérletei közé illeszkedik. A gondolkodás (mint megismerési forma) feladatává vált ekkor, hogy az esztétikumot – amely minduntalan „kibújni” igyekszik a racionális gondolkodás hatalma alól – a tudományos *kategóriák* segítségével megzabolázza, s így a megfigyelés, a vizsgálódás tárgyává tegye. Baumgarten műve is ezért tette „a logika testvértudományává” az esztétikát.

¹⁷ Maga Szókratész – bár hozzá szokás visszavezetni a tudományos gondolkodás konstitutív kérdését, a „*Mi az x?*” kérdést – minden bizonnyal elégedetlen lenne az ilyen értelem-lezáró válaszokkal, mert hiszen az ő tanítása szerint az igazi tudás sohasem lehet végérvényes; az igazi tudás útja szerinte éppen a nemtudás felismerésén át vezet. A „maieutika” módszerével, a kérdés segítségével éppen a biztosnak *hitt* tudás (a „doxa”) megrendítésére kell törekednünk, hogy ezáltal elnyerjük a késztetettséget arra, hogy mindig tovább keressük az igazságot (az igazi ismeretet, az „episztémét”), s így tovább haladhassunk a bölcsesség útján (vö. FÜRST, 1993: 16-17.).

¹⁸ Paradoxnak tűnhet az állítás, de voltaképpen ezt igazolják az európai esztétikai gondolkodás nagy művei is. Az esztétikai tapasztalat sohasem engedett a végérvényes válaszadási kísérleteknek, s a rá vonatkozó kérdést újra meg újra fel kellett tenni. Az első nagy esztétikai rendszer, *Az ítéleőerő kritikája* már a címével is mutatta (a másik két „kritika” társaságában) azt a felismerést, amely szerint a „szép” tapasztalata kivonul a természettudományos gondolkodás kereteiből. Kant azt is felismerte, hogy e tapasztalat kivonja magát annak a nyelvnek a hatalma alól is, amely őt megragadni igyekszik; erre vonatkozik az a tétele, amely szerint a szépről alkotott ítélet fogalmaktól mentes.

tapasztalatok területén is. A kérdező tapasztalatok mindegyre „kikezdi” a művészet, a műalkotás létmódjával kapcsolatos előítéleteinket. Elég most néhány közismert példára gondolnunk a műalkotásokkal kapcsolatos, gyakran zavarba ejtő tapasztalatok területéről. A modern és a posztmodern művészet számos alkotása cáfolja például azt a hagyományos esztétikai tételt, amely szerint a műalkotás bizonyos szabályok szerint megalkotott *egységes, önálló léttel rendelkező tárgy* volna.¹⁹ Kérdéses továbbá az is, hogy azok a „tárgyak”, amelyeket ma műalkotásoknak tartunk, „műalkotások” voltak-e más történelmi korok, kultúrák feltételei között is, vagy pedig sem.²⁰ Gyakran megismétlődő tapasztalat az is, hogy bizonyos – műalkotásokként kínált – tárgyakat a közönség egy része ünnepli, másik része pedig elutasítja. Ki/mi döntheti el, hogy kinek van igaza?²¹ Vagy: mi magyarázza azt, hogy ma

¹⁹ Gondolhatunk itt Rüdiger Bubner következő példáira: „A kubizmus és futurizmus konstrukciói, a mindenfajta ready-made-ek és anyag-képek óta a modern produkció egyik leglényegesebb áramlata a hagyományos műegység meghaladását vagy felbomlasztását szolgálja. Akár arról van szó, hogy a mű környezete is bevonul a műalkotásba, akár arról, hogy a mű más közönséges dolgokhoz hasonló dologként iparkodik kinézni, a szándék mindig a mű különleges helyzetének a nivellálása vagy feloldása. (...) Végül a mű eszméje ellen elkövetett árulásban buzgólkodnak teljes nyíltsággal azok az akcionista praktikák, amelyek, mint a happening, a művészetet valamilyen lefolyássá akarják lefordítani” (BUBNER, 1991: 173.).

²⁰ A műalkotás létmódjára vonatkozó kérdés bonyolultságát fokozza a művészet létezési módjának történetileg változó mivolta. Bókay Antal a művészet (az irodalom) létezési módjának három nagy szakaszát különbözteti meg, az irodalom „használatát”, azaz „emberi-társadalmi funkciójának” történeti változásai alapján. Az első a művészet „*teljes életintegrációjának időszaka*”; mint elnevezése is jelzi, a művészetet „*nem tekintik az élet speciális képességének* (...), mert az tökéletesen integrálódik az életbe”. E korai időszakban (az európai kultúrában az antikvitás, valamint a középkor művészetét sorolhatjuk e szakaszba) nem vált el egymástól az esztétikai, az etikai és a megismerési szféra; ezek együttesen voltak jelen úgy a művészetben, mint az alkotásra alkalmat adó életvilágban is. Ezzel függ össze az a tény, hogy „az időszak *irodalmi közege* „élő” volt, vagyis dominánsan szóbeli, orális formában létezett”, s a művek megértését egyfajta közös értékrend, „sensus communis” tette lehetővé. A második szakasz, „*a megértés problémává válása*” időszakának kezdetét a művészet funkciójának, illetve közegének radikális átalakulása jelzi. A polgári átalakulás, az ipari fellendülés lehetővé tette a könyvnyomtatást, s ez együtt járt az *írás* dominanciájával a szóbeli kultúrával szemben, valamint az alkotó és a befogadó közvetlen kapcsolatának, a „sensus communis”-nak a megszűnésével. Az esztétikai szféra kiszakadt közvetlen életközegéből, a művészet „ünneppé” magasztosult, a megértés problematikusává válása szükségessé tette a művészet értelmezésével foglalkozó tudományt, valamint az irodalom rendszeres oktatását. A harmadik szakasz „*az interpretáció nélkülözhetetlenségének kora*” a XIX. század végétől az értékszféra további atomizálódásával jellemezhető, s ennek következménye, hogy „az irodalom egyre inkább befogadó-orientált lesz (...); „a genezis semmissé válik, és minden értelem az érvényességben realizálódik”. Az írás tömegessé válásával, valamint a tömegkommunikációs eszközök elterjedésével a művészet helyzetében újabb radikális változás következik be: elveszíti kiemelt, „ünneppé” jellegét, „a mindennapi magába szívja a művet”. Ellenhatásként növekszik a jelentőségre igényt tartó műalkotások formanyelvének bonyolultsági foka, s így szinte áthidalhatatlan szakadék keletkezik a mű és befogadói között (vö. BÓKAY, 1992: 12-25.).

²¹ A művészetfogalom nemcsak koronként, hanem egy-egy korszakon belül is változik. A befogadók különböző csoportjai – akiknek az *elváráshorizontját* sokféle tényező (műveltségük, koruk, nemük, társadalmi hovatartozásuk, valamint előzetes befogadói tapasztalataik) alakítja-módosítja, igen különböző, a „művésziséget” egymástól eltérő módon megvalósító alkotásokat tekintenek műalkotásoknak. A mi szempontunkból fontosnak tűnik itt az a megfigyelés, amely szerint a kánon-közvetítő intézmények által forgalmazott művészetfogalom mineműsége igen erőteljesen befolyásolja az emberek művészethez való viszonyát. Danto szerint például az avantgarde festészettel kapcsolatos botrányos nézeteltérések nagy része abból a hagyományos és a köztudatban megkövesedett előítéletből származott, amely szerint a művészeti értékteremtés útja csak *egy bizonyos*

irodalomként olvasunk valaha írt, de nem irodalminak szánt szövegeket (középkori himnuszokat, imádságokat, tudományos szövegeket, régi szakácskönyveket, útleírásokat, naplókat, leveleket)?²²

A saját tapasztalat kérdésfeltáró ereje

Kétségtelen, hogy a *saját* tapasztalat mindig meggyőzőbb, mint a mások tapasztalatai vagy a kívülről jövő ismeretek. A „nemtudás tudásának” a felismerését csakis a saját tapasztalat meggyőző ereje válthatja ki. Ezért a műalkotás létmódjára vonatkozó kérdések is a művekkel való közvetlen (sokkoló) találkozásaink *saját* tapasztalata által nyílhatnak meg előttünk.²³ A művek befogadásának hermeneutikai tapasztalata olyankor is kifejt(het)i a maga kérdésfeltáró energiáját, amikor nem jutunk el az (elméleti) kérdések megfogalmazásáig (ilyen a „spontán olvasás”), de mégis úgy érezzük, hogy a mű „nem hagy nyugodni bennünket”, hogy hatására kérdések tolnak fel *bennünk*, hogy bizonyos dolgokról átrendeződnek vagy megkérdőjeleződnek a korábbi gondolataink, vélekedéseink. Néha olyan erős ez a hatás, hogy úgy érezzük, beszél(get)nünk kell róla, vagy, ahogy mondani szokták, „meg kell osztanunk másokkal is az élményt”.²⁴ Ez a bizonyára sokunk által megélt belső késztettség is azt

(többnyire a kritika által elfogadott) vágányon haladhat. S bár az avantgarde művészetek lényege éppen a hagyománytól való eltérés, a megszokottól eltérő kódok sokféleségének kidolgozása volt, természetének ez a lényeges jegye mégsem érvényesülhetett, mert az esztétikai köztudat nem volt ráhangolódva a művészeti pluralizmus elfogadására. Így történhetett meg például az a furcsa eset, hogy „az absztrakció delelőjén” egy festő figuratív képek festésével szegült szembe a kanonizált avantgarde-dal, azzal, „amit mások a Történelem Szellemének” hittek. A monista művészetfogalomnak ez a makacs továbbélése az avantgarde-ban, „... azt jelentette – írja Danto –, hogy számtalan csodálatos festő futott zátonyra a történeti változások viharában – véleményem szerint teljesen feleslegesen, mintha mélységes igazság volna, hogy ha az absztrakt expresszionizmus nem az *egyetlen* dolog, akkor semmit sem ér, azaz mintha a kizárólagosság a lényegéhez tartoznék” (vö. DANTO, 1997: 219.). Más szóval: a ma érvényes művészetfogalom (Gadamer szerint alig 200 éves) „kitüntető és kirekesztő értelmének” (vö. GADAMER, 1994 a: 23.) hatalma még annak a művészetnek a létezési módjába is beleszólt, amely éppen e felfogás tagadása nevében és érdekében született meg.

²² Az esztétikai funkciónak egy alkotás eredeti funkciójával való keveredése vagy éppen ütközése néha bizarr eredményekhez vezet. Ugyancsak Danto könyvében olvashatunk a következő esetről: „...láttam például néhány táblát a müncheni Liebfrauenkirchében, amelyek arra figyelmeztették a látogatókat, hogy *Diese Kirche ist kein Museum*, amelyre csakis azért lehetett szükség, mert a két épület közti különbség a látogatók viselkedésében elmosódott” (vö. DANTO, i.m: 192.).

²³ A „sokk-hatás” önmagában azonban még nem elég ahhoz, hogy a tapasztalat valóban kérdéssé változzék s ezzel mintegy „feltörje annak a létét, amire a kérdés vonatkozik” (vö. GADAMER, 1984: 254.). Bubner figyelmeztet rá, hogy „A közönség megszokta már, hogy arról, ami a művészetekben aktuálisan történik, a filozófia mit sem tud mondani, s ekképp a zavarodottság és a találgató csodálkozás a közönség várakozásának immár megszokott formájává szilárdult. Oly biztosan számítunk a sokkra, hogy eltűnt belőle az elméleti megoldásra ösztönző termékeny impulzus” (BUBNER, 1991: 151.). Ez azt jelenti, hogy a tapasztalat csak az őt kísérő reflexió által lehet igazán termékeny, vagy másképp, Gadamer szavával: „a kérdést *fel kell tenni*” (i.m: 255.).

²⁴ Megfigyelésem szerint *kulturális szokás kérdése*, hogy egy emberi közösségben érvényesül-e vagy sem az a késztettség, amely a művek hatásáról való véleménycserére vonatkozik. Sok XIX. századi francia, angol, német regény „háttér-anyagából” kitűnik, hogy az elég széles emberi közösséget felölelő polgári körökben a megszokott beszédmódok egyike volt a könyvekről, olvasmányokról, zenéről való beszéd. (Az azonos korban íródott magyar regényekből, azt hiszem, ennek éppen az ellenkezője derülne ki.) Ma talán a filmek hatására ébred fel a leggyakrabban az emberek-

bizonyítja, amiről most Gadamer nyomán beszéltünk, hogy tudniillik a tapasztalatnak kérdés-struktúrája van, s hogy a valódi kérdés magában rejtje azt az igényt, hogy ténylegesen fel kell tenni. A kérdésnek ez a spontánul is felmerülő igénye felveti az *értelmezés* nélkülözhetetlenségének kérdéskörét is – de erről később.

Álljon most előttünk Esterházy Péter egyik alkotása: egy „kép”, amelyet barátjának, Ottlik Gézának készített – ajándék gyanánt – a hetvenedik születésnapjára.²⁵ A kép – a képaláírás tanúsága szerint – úgy keletkezett, hogy az író egy 57×77-es rajzlapon lemásolta idősebb pályatársa regényének, az *Iskola a határon*-nak a teljes szövegét.

Nyilvánvaló, hogy az episztémikus tapasztalat nem tud mit kezdeni ezzel az alkotással. A „mi ez?” kérdésre nem ad megnyugtató választ e „mű” külső megközelítése, pontosabban: az ezzel az alkotással való találkozásunk tapasztalatai nem töltik be azt a hivatásukat, amelyet e kérdés megkövetel. (Ti. nem teljesítik a kérdésre már készen álló válasznak – „ez egy mű” – az indoklását, illetve kiegészítését.) Hiszen ez a „kép” nem ábrázol semmit, nem jelöl semmit; az egymásra írt sorok kibetűzhetetlenné teszik a szöveget. Ezek a tapasztalatok nem segítenek a mű mibenlétére vonatkozó kérdés *megválaszolásában*, ellenkezőleg: megrendítik a műalkotásokról szóló ismereteink biztonságosnak hitt talapzatát. A zavart, amelyet e furcsa alkotás kivált bennünk, nem oszlatja el a képaláírás nyújtotta információ sem, amelyből kiderül, hogy ez az alkotás voltaképpen nem a mű-teremtés intenciójával készült, hanem *ajándék* gyanánt, tehát úgy is tekinthetünk rá, mint a két író magánemberi kapcsolatának egyik tárgyi dokumentumára. Csakhogy a másik felirat, az, amely a fejlécen, a cím alatt olvasható „– *bevezetés a szépirodalomba* –”, meg az a tény is, hogy ezt az „ajándéktárgyat” *publikálták* Esterházy Péter azonos *alcímű* könyvének, – a *Függő*-nek – a „függelékében” (a könyv hátsó táblája belső oldalán), *cáfolja* is azt a feltételezést, amelyre a kép alján olvasható feljegyzés nyomán gondolhatunk, vagyis azt, hogy ez a tárgy pusztán a két író személyes kapcsolatának egyfajta dokumentuma volna. Inkább a pseudo-személyesség jól ismert irodalmi műfajainak példáit idézi fel bennünk (irodalmi levél, napló, memoár, önéletrajz, alkalmi költemény stb.), s ezzel már ott is tartunk, ahol a tapasztalatok feltörik a bevett ismeretek határait, s megnyitják az utat a feltoluló kérdések számára.

Feltűnik ugyanis, hogy ez a munka, amelynek a felső meg az alsó keretén olvasható felirata egymást cáfolja, s amely ennél fogva sem „műalkotásnak”, sem „ajándéktárgynak” nem tekinthető (műalkotásként értelmetlen, ajándéktárgyként hasznavehetetlen), a maga furcsa, szinte pimaszul játékos módján felvet egy voltaképpen klasszikusnak számító, nagy fajsúlyú esztétikai kérdést: a műalkotás *értelmének* és *hasznosságának* a kérdését. Az a régi felismerés

ben a megbeszélés igénye; de, hogy ez az igény milyen mértékben, milyen színvonalon és mennyire tartósan érvényesítheti magát, az ismét a környezettől, a kialakult szokásoktól függ. Tanúja voltam egy olyan beszélgetésnek, amelyet 14-15 éves diákok (egy sepsiszentgyörgyi kereskedelmi szak-középiskola tanulói) folytattak Dreyer híres némafilmjéről, az 1928-ban készült *Jeanne d'Arc szenvedéseiről*. A beszélgetést a diákok filmértő irodalomtanárnője vezette egy filmklub-tevékenység keretében. Az az érzékenység, amellyel ezek a fiatalok – az akciófilmek korában – felfogták a régi film premier planokból és vágásokból építkező metaforikáját és drámai feszültségét, s az a nyelvi igényesség, amellyel válaszolni tudtak a némafilm saját (ma már idegenes) nyelven feltett kérdéseinek kihívásaira, bárkit meggyőzhetett arról, hogy a művészetolvasás és a műről való beszéd (a kérdésfeltevés) képessége tanítható és gyakorlással megtanulható.

²⁵ A kép felső margóján, cím gyanánt a következő felirat áll: „*Ottlik Géza: Iskola a határon – bevezetés a szépirodalomba –.*” A kép alján – ugyancsak Esterházy Péter kézírásával – ez olvasható: „*Ottlik Géza hetvenedik születésnapjára, ezerkilencszáznyolvanegy december tizedikétől nyolcvankettő március tizenötödikéig, kb. 250 óra alatt, egy 57×77-es rajzlapon lemásoltam az Iskola a határon-t. Így keletkezett ez a kép. E.P.*”

sejlik fel itt, amely szerint a műalkotás ránk gyakorolt hatása független mindenfajta gyakorlati szükséglettől, hasznossági szemponttól. Más szóval: a mű értékessége, „haszna” – akár az ajándéké – nem a gyakorlati érdekeinket kielégítő, hanem szimbolikus, vagyis: az életnek nem a gyakorlati, hanem egy másik, a hétköznapi kiteljesítő – esztétikai – dimenziójával összetartozó érték. Hangsúlyoznunk kell, hogy ez az előttünk álló alkotás nem úgy idézi fel ezt a köztudat által is elfogadott belátást, mint valami örökérvényű *választ* a korábban feltett kérdésre, ellenkezőleg: a *rá* (a klasszikus tételre) *vonatkozó kérdést* kelti újra életre azáltal, hogy megnyitja azt a tapasztalataink számára.

De hát lehet egyáltalán valamiféle „értelmet” tulajdonítani egy ilyen alkotásnak, amelyben szántszándékkal megszüntették az üzenetközvetítés grafikai eszközének, az írásnak a jelölő funkcióját? Milyen „értelme” lehet egy olyan szövegnek, amelynek csak a címe és az első sora kibetűzhető, a többi teljességgel olvashatatlan? Mi értelme volt egyáltalán ennek a gesztusnak: mi értelme volt lemásolni egy vaskos regény szövegét úgy, hogy az egymásra írt sorok lehetetlenné tegyék *ennek* a szövegnek, a másolatnak az újraolvasását?

Gyakran van úgy, hogy éppen az érthetetlennek tűnő tárja fel előttünk valaminek az értelmét. Nézzük csak: bármennyire is olvashatatlan ez a szöveg, egyvalamit mégis rögtön igazolni látszik, éppen az olvashatatlansága révén: a képalírásnak azt a kitételét, amely szerint „250 órába” telt ez a lemásolás-aktus. (Jó sokat kellett így egymásra írni ahhoz, hogy *ennyire* olvashatatlanná tegyék a szöveget!) De így épp ez az olvashatatlan szöveg lett a tanúbizonyossága annak, hogy az *Iskola a határon* c. könyvet tényleg elolvasták (mégpedig nem is *akárkik!*), s ezzel egy lassított olvasásnyi időre (250 órányira) újra *befogadták* az irodalom élő vérkeringésébe. (Innen nézve különös értelemmel telítődik – s valósággal a mester-tanítvány viszonyról szóló „vallomássá” válik – a címfelirat kiegészítése a „– *bevezetés a szépirodalomba* –” alcímmel, s ennek „rímeltetése” a fiatalabbik író könyvének alcímével.) Ez az olvashatatlan olvasat tanúbizonyossága annak is, hogy az olvasatok megismételhetetlenek: soha senki (maga a szerző – de ki is itt a „szerző”: Esterházy vagy Ottlik?) sem lesz többé képes arra, hogy végrehajtsa a könyvnek *ugyanazt* az olvasatát.

Ilyenformán ez az „értelmetlen” szöveg érzékletes *cáfolata* lett a mű autonóm létezése tételének (annak, amely szerint a mű *önmagában* hordozza értelmét), s ezzel együtt cáfolja a műnek mint *tárgyi adottságnak* a tételezését. Hiszen – ha a művek életét a soha meg nem ismételhető olvasatok biztosítják, akkor azok elsősorban nem tárgyi, hanem *viszony-létükben* léteznek.

Ha pedig a mű nem szigetszerű, zárt struktúra, amely mindig azonos lenne önmagával, akkor hiábavalónak bizonyul a művet elemzés tárgyává tenni. Esterházy szándékosan olvashatatlanná tett szövege szemléletesen utal a műalkotások természetének arra a vonására, amely kisebb-nagyobb mértékben bármely mű befogadásakor tapasztalható: arra, hogy a művek értelmüket legalább annyira elrejtik előlünk, mint amennyire megmutatják. (S amilyen mértékben elrejtik, olyan mértékben mutatják meg számunkra a maguk értelemigényét, amelynek eleget kell tennünk olyankor, amikor a művet befogadjuk.) A mű nem engedi magát „elemezni” – állítja a maga bizarr módján Esterházy Ottlik-interpretációja –, mert meg sem mutatkozik számunkra az „elemzés” céljából. Ezért a mű identitása nem vezethető vissza, nem köthető hozzá az egyes értelmezésekhez. Nem állítható, hogy ez vagy az az elemzés az „értelmes” értelmezés, a „helyes” olvasat.

A köztudatban azonban mégis az az elterjedt felfogás tűnik természetesnek, amely szerint a műveket „elemezni kell”. Tankönyvi műelemzések, irodalomórai felelések, érettségi tételek erősítik a vélekedést, amely szerint ez így van rendjén. Tréfának tűnik még elképzelni is, mi lenne akkor, ha Esterházy Péter itt emlegetett alkotása érettségi feladattá válnék! Vajon a pánik, amelyet a vizsgahelyzet okozna, megengedné-e, hogy a furcsa alkotással való talál-

kozás tapasztalata felforgassa a tudatosítatlan előfeltevéseket? Megmutatkozhatna-e az, amire most – a mi békésebb, elidőzésre inkább alkalmat adó helyzetünkben – rádöbbenhetünk: hogy tudniillik *nem tudjuk, mit is kell most nekünk tenni?* S vajon kiderülhetne ezzel együtt az is, hogy bármely mű, mihelyt „elemzés” tárgyává teszik, egy *hamis kérdésfeltevés* áldozatává lesz? Az „elemzés” ugyanis többnyire hamisan állítja be a műre vonatkozó kérdést. Bár az elemző látszólag az *egyedi* műre kérdez rá, nem pedig *általában* „a” műre (azt kérdezi: „mi ez, mit jelent ez a mű?”), mégis, a hamis előfeltevés megőrzése miatt (amely szerint a mű *tárgy*, egy *objektum-szubjektum* viszony *egyik* fele, s *ennélfogva* elemezhető) a feltett kérdés zárva marad a művel való találkozás *személyes* tapasztalata előtt. A hamis kérdés jellemzője, hogy az episztémikus tapasztalatok érvényesítésével elnémítja a hermeneutikai tapasztalat által feltörekvő valódi kérdéseket.

De hát akkor mit tehetünk egy ilyen furcsa valamivel, amelyet még besorolni sem lehet a műalkotások valamelyik osztályába, hiszen képként inkább szöveg, szöveggént inkább kép, s ráadásul mint kép nem ábrázol semmit, mint szöveg nem jelöl semmit?

Nézzük meg jól ismét a „képet” (a felirat ugyanis, mint emlékszünk rá, így nevezi; lásd: „*így keletkezett ez a kép*”). Kétség nem férhet hozzá: ezt a képet valóban *megcsinálták!* Ez nem tréfadolog: itt valóban le van írva apróbetűs kézírással az Ottlik-regénynek mind a háromszázhetvenhárom nyomtatott oldala!²⁶ Figyeljük meg, hogyan szabja meg a még kibetűzhető bevezető sor a másolat összes többi sorának a szélességét, miképpen jelöli ki a betűméreteket, a sortávolságot, a kereteket. A „képen” jól *látszik*, hogy ezeket a „szabályokat” a szöveg másolója mindvégig be is tartotta. Az egymásra rótt sorok alatt fehéren maradt alap hieroglifa-szerű rajzolatai, a „képfelület” egészének néhol elmélyülő, máshol világosabb tónusú, de mindenütt tökéletesen párhuzamosan haladó sávozása, a felület felső (kb. az aranyetszés-vonal fölötti) részének sötétebb árnyalata, amely azt jelzi, hogy *eddig* tartott a másolói munka, *itt* ért véget a regény különös olvasata (ezt egyébként az is mutatja, hogy ezen a helyen az írás – kivételesen – kilép a keretből, s így olvashatóvá válik a regény szövegének utolsó két szava: „*takarékosan végigszívtuk*”), mind azt mutatja, hogy profi munkát végeztek el itt. Aki ezt a másolatot készítette, az értette a dolgát, *tudta*, mi is az az írás: hisz megtapasztalta a scriptóriumban az írotábla fölé görnyedő másoló szerzetesek fáradságát, megértette, mit jelent „sort sor alá tapogatva” írni.

És most megérthetjük, mi az igazi jelentősége ennek az első látásra talán szeszélyes ötletnek tűnő és fölöslegesen sok fáradságos munkát igénylő „ajándéknak”. Ez a másolat annak a tanúsága, hogy – egy igazi, „mesterségbeli” író-olvasó szerint – Ottlik regénye megérdemli az alapos, elmélyülő olvasást. Egy sort sem szabad átugrani, egy betűt sem elvéteni ebben a könyvben!

Mindannyian tudjuk, milyen nagy a különbség egy újság gyors átlapozása meg egy könyv elidőző, belefeledkező olvasása között. Mennyire más az, ha sietősen végignézzük egy képtár összes festményét, vagy pedig, ha többször visszatérhetünk egy-egy képhez, amelyek varázsától nem tudunk, de nem is akarunk „szabadulni”. Esterházy akkurátus másolata ezeket a tapasztalatainkat mozgósítja, s arra figyelmeztet, hogy korántsem mindegy, hogyan olvasunk. Nemcsak arról van szó, hogy a műveket nem szabad elsietve olvasni, mert így esetleg „elszalaszthatunk” bennük sok figyelemre méltó mozzanatot, vagy pedig nem is értjük meg pontosan, miről van szó a szövegben. Hanem arról is, hogy az *írás* megköveteli magának a figyelmes, lassú olvasást. Az esztétikai tapasztalatban ugyanis csak így valósulhat meg az *alkotás* és a *befogadás* (a poétikus és a receptív oldal) egybetartozása.

²⁶ Legalábbis az 1977-es kiadásban (Kriterion Könyvkiadó, Bukarest) a 373. oldalig tart a regény szövege.

A számítógépek és a villámgyors hírközlés, az Internet korában különösen fontos ez a figyelemztetés. Már a könyvnyomtatás feltalálása *időbeli hiátust* okozott az esztétikai tapasztalat szerkezetében: jelentősen megnőtt ugyanis az időbeli (s ezzel együtt a befektetett fizikai-szellemi energiabeli) különbség egy könyv *megírása* és *befogadása* között. Ez a különbség ma végzetesen aránytalanná kezdett válni (az olvasás felgyorsulásától a befogadás teljes elmaradásáig). Újra kellene tanulni (vagy inkább újra megszokni) azokat a befogadási technikákat, amelyek csökkentik a távolságot az írás és az olvasás „idője” között. Nem jelentene ez mást, mint a ráhangolódni tudást arra a tempóra, amelyet a mű maga megkíván. Ezt az olvasási módot persze nem lehet szabályokba foglalni, ugyanis – mint Gadamer írja – „A helyes tempót sohasem lehet mérni, kiszámítani” (GADAMER, 1994 a: 68.). A mű „élet-ritmusára”, „lélegzetvételére” való ráhangolódást a műalkotás játékában való részvételünk biztosíthatja. Mindenki számára ismerős lehet annak a tapasztalata, ahogyan a fülünk, pontosabban a hallásunk, s ezzel együtt az izmaink, egész testünk hozzászokik és igazodik a zene ritmusához. A kísérleti lélektani kutatások kimutatták, hogy a ritmusos művek (pl. a versek) előadását, de még a néma olvasását is önkéntelen izommozgással (rendszerint a hangképző szervek működtetésével) kíséri a befogadó (vö. LÁNG, 1993: 11.). Valami ehhez hasonló történik olyankor is, amikor „elmerülünk” a regényben, amelyet olvasunk, amikor „belefeledkezünk” egy kép nézésébe, vagy egy templomhajó belső terében lélekben „fel-emelkedünk” a mennyezet gótikus íveinek magasába. Nem kétséges: ilyenkor „ráállunk” arra, amire a mű szólít bennünket, részt veszünk a művel való „együttjátszásban”, „benne vagyunk a játékban”.²⁷

Mit jelent ez? Mit lehet tennünk akkor, ha már a művel való találkozás megmutatta nekünk: a mű ellenáll az *elemzésnek*?

Láttuk, miként mutatta meg Esterházy olvashatatlan Ottlik-interpretációja azt, hogy a műnek mindig *igényei* és *követelményei* vannak a befogadójával szemben. A könyv nem azt kívánja tőlünk, hogy *mindenképpen* elolvassuk (a ‘ki-olvasás’, az ‘elfogyasztás’ értelmében), vagy, hogy róla szóló tekintélyes véleményeket hangoztassunk, s azt sem tűri, hogy különböző analíziseknek, „elemzéseknek” vessük alá. A mű követelménye velünk szemben az, hogy *rá*

²⁷ A televízió egyik ünnepi adásában Dan Grigore, a híres román zongoraművész négykezes játszott hajdani tanárával, Cella Delavrancea művésznővel. Játékuk *látványa* szép példája volt az itt emlegetett „együttjátszásnak”. Nemcsak abban az értelemben, hogy ők ketten – talán nagyon hosszú idő után először – most ismét „együtt játszottak el” egy négykezeset. Játékukban az volt a megragadó, hogy megmutatkozott benne a muzsikával való együttjátszásuk; az, hogy a művészi előadásban nemcsak a művész „játszik”, hanem a zenedarab is, amelyet játszik. (Más szóval: nemcsak a művész játssza el a darabot, hanem a zene is „eljátssza őt”.) A négykezes játszásában különösen szépen megmutatkozott, hogyan is van ez. A művészek testtartásán, arckifejezésén is tükröződött az a rendkívüli figyelem, amelyet a zene „utasításainak” szenteltek, amely „játszatta” őket. Ebben a helyzetben azonban *egymás* játékára is figyelniük kellett, ugyanis most a négy kéznek *együtt* kellett beteljesítenie azt a játékot, amelyet a zenemű – kettejük hallása által – megkívánt. A mester és a tanítvány együtt-játszásában ennek különös jelentősége lehetett. Az idős művésznőnek azonban már nem engedelmeskedtek tökéletesen az ujjai. (Hiszen tanítványa is ötven év fölött járhatott már.) A fiatalabbik művész ezért különös gonddal, gyöngédséggel figyelt rá, látszott, ahogyan be-besegít neki, hogy *tökéletesen* megformálódjék az, amit együtt hallottak. Néhány perccel később Dan Grigore egymaga játszott el egy másik darabot. Most egészen más volt az arca, a testtartása is, mint az imént. A játszott zene is más lett (és nemcsak olyan értelemben, hogy más zeneszerző másik műve volt ez): most nem a férfias gyöngédség aurája vonta be, hanem a hangzás mélyből magasba csapó energiája. A kamera ekkor Cella asszony kezére „tévedt”, aki most már a közönség soraiban ült. Látszott, ahogyan ujjaival – bizonyára öntudatlanul – követi tanítványa játékát. „Benne volt” még a játékban; a hallott zene együtt-játszásra szólította, s ezúttal bizonyára nem vétette el a billentyűket...

való tekintettel forduljunk feléje, hogy olvasása (befogadása) közben megtanuljuk az „időt helyesen venni, tehát úgy, ahogy a mű kívánja” (GADAMER, 1994 a: 68.). A mű azt kívánja, hogy komolyan vegyük a játékot, amelyet vele együtt játszunk. Az együttjátszásnak tehát olyan artikulálnak, olyan kidolgozottnak kell lennie, amelyet csak az adott (találkozási) szituációban a mű mint alkotás lehetővé tesz.

Ez pedig – az imént felvetett kérdésünk szempontjából – azt jelenti, hogy nem beszélhetünk ugyan „helyes” meg „helytelen” olvasatokról, s olyan „szuperolvasóról”²⁸ sem, akinek az elemzéseire mérni lehetne a művek más olvasatait – de annál inkább beszélhetünk a műhöz való *adekvát* viszonyulásról, azaz: a mű „időjének” megfelelő, figyelmes, elmélyülő, „ráálló”, együttjátszó befogadásról. Az ilyen befogadás híján a mű nem is „hozódik létezésbe”; a mű létezése ugyanis nem más, mint az „együttjátszás” tapasztalata.

Példánk így rámutatott mű és interpretáció eredendő összetartozására is. Megkérdőjeleződött az objektum-szubjektum séma tételezése annál fogva, hogy láthatóvá vált: a mű létezésébe bevonódott a befogadó is; a mű értelme kettejük dialógusszerű viszonyában teremődik.

A mű kérdésértelme

Ez a tapasztalat a megszokottól eltérően vetette fel a mű *értelmének* a kérdését is. Az első látásra értelmetlennek (érthetetlennek) tűnő kép/szöveg egyszerre csak „megszólt”: kérdéseket tett fel, „értelme lett”. Nem arról van itt szó, hogy mi „adtunk volna értelmet” egy olyan alkotásnak, amely addig értelmetlennek bizonyult. Hanem arról, hogy minél inkább hajlandók voltunk meghallani az általa felvetett kérdéseket, az alkotás annál „beszédesebb” lett, egyre több mindent elárult magáról, s egyre tovább kérdezett. Eközben mi magunk egyre inkább elmélyültünk egy olyan beszélgetésben, amelynek „témája” most rendkívül közről érintett bennünket, s amely által egymásból nyíló kérdések tapasztalatával lettünk gazdagabbak.

Esterházy első látásra képként is, szöveggként is értelmetlennek tűnő alkotása igen szemléletesen és szellemesen „hozott szóba” egyre súlyosabb esztétikai kérdéseket. Megmutatkozott a műalkotás mibenlétére vonatkozó „végső” nagy kérdés is, igaz, a feje tetejére állítva. Mert a furcsa Ottlik-olvasat által felvetett kérdés nyílásában inkább az mutatkozott meg, hogy *mi nem* a műalkotás. A műalkotás *nem tárgy*, mégpedig többszörösen sem az: ugyanis nem *fogyasztható*, nem *osztályozható*, nem állítható referencia-viszonyba valamilyen általa „ábrázolt” valósággal, nem *határolható le* az alkotó vagy a befogadó oldaláról, de az ún. „valóság” oldaláról sem, amellyel szemben a keretezés eljárásainak kellene „megvédeniük” a művet mint „nem-valóságot”.²⁹ A tagadás módján azonban ez az alkotás szabad utat nyitott a

²⁸ A „szuperolvasó”, illetve „szuperolvasás” Michael Riffaterre kifejezései. Riffaterre egy Baudelaire-vers (*A macskák*) c. versének elemzéséhez kidolgozott módszere arra a hipotézisre épül, amely szerint a költői üzenetnek megfelelő költői eszközök bizonyos reakciókat, „válaszokat” váltanak ki az olvasókból. A tudományos eljárás feladata, hogy – egyfelől – azonosítsa a versnek azokat a helyeit, amelyek mintegy törvényszerűen „megakasztják az olvasást”, és ezáltal szükségszerű válaszreakciókat váltanak ki az olvasókból; másfelől pedig, hogy az olvasói válaszokat „megszabadítsa tartalmától” (vagyis annak az egyéni beállítottságra visszavezethető elemeitől), s hogy fokozza a válasz intenzitását az azt zavaró fizikai tényezők (fáradtság stb.) kikapcsolásával (vö. RIFFATERRE, é.n: 122-125.). A szuperolvasásnak – Riffaterre szerint – „megvan az az előnye, hogy a releváns és csakis a releváns struktúrákat szűri ki” (i.m.: 124.).

²⁹ Úgy tűnik, hogy ezek a tapasztalatok, amelyek megkérdőjelezik a mű mibenlétére vonatkozó hagyományos definíciók érvényességét, egybecsengenek Roland Barthes-nak azzal a megállapításával, amely szerint „a mű fogalmában bekövetkező mutáció” szükségessé teszi annak újradefiniálását (vö. BARTHES, 1991.). Barthes írásában pontokba foglalja azokat a felismeréseket, amelyek szük-

felismerésnek, amely azt mutatta meg nekünk, hogy a műalkotás létmódjára vonatkozó kérdés másként áll, mint ahogyan eddig hittük. (Tehát nemcsak egy *válasz* kérdőjeleződött meg általa, hanem az erre vonatkozó *kérdés* valóságos is.)

Esterházy alkotásának értelme tehát: *kérdés-értelem*. Megkérdőjelezte a kész válaszokat, amelyek lezárják a mű mibenlétére vonatkozó kérdést (s ezzel olyan álkérdéssé teszik azt, amelyhez nem tartozik igazi kérdező), valamint azokat az episztémikus tapasztalatokat is, amelyek – a mű eltárgyasító meghatározásával együtt – a mi műhöz való viszonyunkat az „objektumot” a „szubjektummal” szembeállító sémává fokozzák le. Láttuk, miképpen törik meg az ilyen kérdés-értelem (hermeneutikai) tapasztalatán a természettudományos kérdés-feltevés évszázados uralma.³⁰

Hogyan kell hát „helyesen” feltennünk a műalkotás létmódjára vonatkozó kérdést ma, amikor egyformán erős érvek szólnak a „művészet pluralitásának” és a „művészet halálának” gondolata mellett?³¹ Hiszen láttuk: még a mi *egyetlen* példánk tapasztalata is inkább a *tagadás*

ségessé teszik az említett elméleti erőfeszítést: 1. a Szöveg nem materiális tárgy; 2. „a (...) Szöveg nem fogható föl egy hierarchia, vagy egyszerű műfaji osztályozás részeként”; 3. a Szöveget nem szabad lezárni azzal, hogy egy jelöltre vonatkoztatjuk; ehelyett a jelhez való kapcsolatában kell megközelíteni; 4. a Szöveg „plurális”: Barthes szerint a szöveg nem a jelentések egymás mellettsége értelmében plurális, hanem úgy, hogy ő maga valósítja meg a jelentések pluralitását „a jelölők sztereografikus pluralitása” révén; 5. a Szöveget ki kell szabadítani a szerzőjéhez való kapcsolódás fogságából, mert „a Szöveg az atya kézjegye nélkül olvasható”; 6. a Szöveg „(már csak gyakori „olvashatatlansága” miatt is) lecsapolja a mű fogyasztói lényegét és újra föltölti mint játékot, feladatot, létrehozást és cselekvést”; szükséges „a gyönyör felől való közeledés” a Szöveghez, melyhez – Barthes szerint – „kritikai erőfeszítésnek” kell társulnia (különben „a fogyasztás gyönyörre marad”). A pusztasorsolás alapján is láthatóak az egyezések, amelyek Barthes felismeréseit a mi tapasztalatainkkal összekapcsolják. A különbségekre itt nincs módunk kitérni; ezek summájaként elég itt annyit megjegyeznünk, hogy Barthes megoldási javaslata: a *mű fogalmával* szemben az elméleti megközelítések új *tárgyának* a Szöveget kell tekinteni (vö. i.m: 91.).

³⁰ Az esztétikai gondolkodás történetében e tekintetben a fordulatot Schleiermacher képviselte, aki az emberi (nyelvi) megnyilatkozásokkal kapcsolatban nem a megértést, hanem a félreértést tekintette magától értetődőnek. Gadamer ezért a XIX. századi filozófust a modern (univerzális) hermeneutika megteremtőjeként méltatja (vö. GADAMER, 1984: 141-148.). Bacsó Béla, aki behatóan foglalkozott Schleiermacher filozófiájával, megállapítja, hogy Gadamer főművében csak korlátozottan tárja eléink ennek a múlt századi elméletnek a jelentőségét. (Gadamer ugyanis e művében még voltaképpen egy Dilthey-olvasat „szemüvegén át nézi a schleiermacheri hermeneutikát” – állapítja meg Bacsó.) Schleiermacher elméletével kapcsolatban Bacsó kiemeli, hogy „Kritikája egyszerre irányul az önistenülő ember démoniája és a teljes megértés obszessziója ellen”. (Gadamer ezzel szemben úgy fogalmazott, hogy Schleiermacher feltételezi a tökéletes megértést.) Esztétikai vonatkozásban pedig Bacsó szerint az Schleiermacher elméletében a figyelemre méltó, hogy „írásaiban megelőlegezett az esztétikai tudat destrukciója, amelynek alapját egy döntően antimetafizikus filozófia nyújtja”. Tehát Bacsó szerint annak az új esztétikai beállítódásnak az igénye, amely „a művet pusztas dologgá, pusztas ismerettárggyá redukáló esztétikai tudat ellenében” fogalmazódik meg, már ilyen korán, a XIX. századi esztétikai gondolkodásban jelentkezik (vö. BACSÓ, 1994: 212-214.).

³¹ Hadd szemléltessem ezt a kijelentést Arthur C. Danto két esszéjének a címével, valamint egy-egy idézettel is ezekből az írásokból. 1. *A művészet vége*: „Hegel (...) úgy gondolta, hogy egy időben a történelem energiái egybeestek a művészet energiáival, mostanra azonban a történelem és a művészet útjai elváltak, s noha a művészet esetleg továbbra is fennmarad, olyan formában, amelyet én történelem utáni létezésnek neveztem, létének nincs semmi történelmi jelentősége. (...) Fel kell tennünk a kérdést, hogy ideiglenesnek tekinthetjük-e ezt, s a művészet ismét visszatál-e majd a történelem ösvényére – vagy valóban ez a destrukturalódás a jövő: egyfajta kulturális entrópia. Ez esetben bármi jöhet, nem számít már, mivel a művészet fogalma bensőleg kiürült” (vö. DANTO, 1997: 98.). 2. *Megbékélés a pluralizmussal*: „A metafizikában (...) létezik egy (...) álláspont,

módján válaszolta meg ezt a régi esztétikai kérdést. Hogyan kérdezhetünk a műalkotás mibenlétére ma, amikor szinte szemmel láthatóan tűnnek el a könyvkiadási listákról a remekművek, a „világirodalmi rangú” alkotások, miközben egyre többféle közegben kelnek életre olyan alkotások, amelyekről egyre kevésbé lehet tudni, hová is tartoznak: komolyan lehet-e őket venni a művészet „doméniumában”, vagy pedig, épp ellenkezőleg: ki kell tiltani onnan őket? Bonyolítja a kérdést az a megfigyelésünk is, amely szerint a műalkotás léte összetartozik az interpretációéval; ugyanis ez a körülmény, mint láttuk, azt jelenti, hogy a műveket az interpretáció felől sem lehet azonosítani, hiszen nem beszélhetünk az interpretáció „helyességének” fokozatairól.

Gondoljunk most mégis az előző oldalakon vizsgált példánkra, amely, mint emlékszünk, nemcsak tagadó válaszokkal, hanem igazi pozitív tapasztalatokkal is ellátott bennünket. „Megtanította” nekünk, hogy a műveknek igényeik vannak interpretátoraikkal szemben, s hogy „együtt-játszást” kívánnak, ennél fogva különös gonddal kell feléjük fordulni. A mű értelme, amely – mint láttuk – valójában kérdés-értelem, csak akkor nyílik meg számunkra, ha sikerül ez az együttműködés. Más szóval: egyfajta dialógus-kapcsolatnak kell kialakulnia mű és befogadója között. Erre hivatkozik Gadamer is akkor, amikor arról ír, hogy a kérdező művészete voltaképpen „a *valódi beszélgetés* folytatásának művészete” (GADAMER, 1984: 257.). A valódi beszélgetésnek ugyanis kérdés-válasz struktúrája van. Ezért a „valódi beszélgetés” feltétele mindig az, hogy „engedjük magunkat a szóbanforgó dolog által vezetni” (u.o.). Ez a felismerés a szövegekre (illetve a műalkotásokra) vonatkoztatva azt jelenti, hogy engednünk kell, hogy a mű kezdeményezzen velünk „beszélgetést”, azaz hagyjuk, hogy a mű érvényesítse kérdés-értelmét. Ha ez megtörténik, akkor ezáltal végrehajtottuk az *értelmezés hermeneutikai feladatát*.

Ha elfogadjuk e dialogikus viszony érvényességét mű és befogadója között, akkor ebből az következik, hogy a műalkotás létmódjára vonatkozó kérdést *nem* lehet amúgy „általában” feltenni, hanem csak az *egyedi mű egyedi tapasztalata felől*.³² (Tehát nem azt kérdezem: „mi a műalkotás?”, s azt sem, hogy „mi ez egyáltalán?”, vagy azt, hogy „mi a jelentése ennek vagy annak a műnek?”, hanem inkább azt, hogy „mit mond nekem, mit kérdez tőlem ez az alkotás?”) A kérdés megfogadásának ebben a tapasztalatában természetesen benne munkál a mi előzetes világértésünk, valamint azok a – létünk értelmére vonatkozó – kérdések, amelyeket magunkban hordozunk. (Amikor tehát megértjük a kérdést, amelyet a mű feltett számunkra, akkor ebben voltaképpen a saját kérdésünket is megértjük.) Mindig valamilyen (kérdés)értelem-elvárással közeledünk a műhöz (s láthattuk, hogy még egy olyan „érthetetlennek” tűnő alkotásnak is, mint az Esterházyé, volt kérdés-értelme, és nem is akármilyen!);

amelyet pluralizmusnak neveznek, s amely szerint a világegyetem több alapvető szubsztanciából áll – a pluralizmus ellentéte tehát a monizmus. A monisták szerint csak egyetlen szubsztancia létezik, s minden ennek a modifikációja” (i.m.: 213-214); majd tovább, a művészeti pluralizmusról: „Ez volt hát a helyzet 1981-ben. Beállt a pluralizmus, amely kellően érzékelhető volt ahhoz, hogy az emberek foglalkozzanak vele, s különösen azon implikációja miatt, hogy esetleg nincs többé történelmi irány. Ez annyit jelentett, hogy a művészettörténetnek nem volt többé vektora, nem volt igazság-alapja annak az erőfeszítésnek, amely a következő történelmi lépést igyekezett felderíteni” (i.m.: 224.).

³² Egyre többen sürgetik, hogy az esztétikai gondolkodás – ahelyett, hogy leplezett filozófiatörténetet űzne, amelyben a műalkotások csak illusztrációk a kifejtendő filozófiai tézisekhez – igazodjék inkább a mai művészet jelenségeihez, s váljék a művészet tapasztalatelméletévé (vö. pl. BOEHM, 1991; BUBNER, 1991.). „A művészetelmélet szempontjából is igaz – írja Bacsó Béla egyik összegező tanulmányában –, hogy a hermeneutikus jelenség nem módszerprobléma, hanem végső soron a megértés, az esztétikai tapasztalat elemzése, s amely visszautal az egzisztenciamegértés problémájára” (vö. BACSÓ, 1989: 40.).

de maga a kérdés, amelyet a mű – a mi olvasatunk által – esetenként feltesz, az mindig *más*. Ebből viszont *a műalkotás létmódjára vonatkozó kérdésfeltevés pluralitásának elve* következik. Ez a „pluralitás” nemcsak arra vonatkozik, hogy a különböző alkotások eltérő kérdéseket tesznek fel nekünk, hanem arra is, hogy a műalkotás létmódjával kapcsolatosan nem egyetlen szubsztanciális kérdés tehető fel. Hiszen, valahány kérdés-válasz struktúrájú szituációba kerül, a mű annyiféleképpen létező. *Minden mű tapasztalatában* – reflektáltan vagy reflektálatlanul – benne munkál az önnön létére/létünkre vonatkozó kérdés, az egzisztencia-megértésre való törekvés kifejeződése.³³ Ezt a kérdést pedig – mint Gadamer mondja – minden alkalommal *fel kell tenni!*

Tekintetbe kell vennünk itt azt a körülményt is, hogy az egyes mű tapasztalata (éppen azért, mert *kérdés-értelme* van) mindig *cáfolja* is azt, amit addig tudtunk-tapasztaltunk. Ennélfogva minden egyes művel való találkozásunk tapasztalata *újra kiváltja bennünk a kérdést* a „*dolog helyes állásával*” *kapcsolatban*.

Vajon a fenti körülmény nem rejti magában annak a veszélyét, hogy kérdésünk – éppen pluralitása okán – a „*semmibe vész*”?

Ha a kérdésünk valódi – tanítja Gadamer –, akkor azt mindig körülhatárolja a horizont, amelyben feltesszük azt. Más szóval: mindig *egy adott szituáció adott horizontjában* vagyunk, amikor a mű megszólít, s megnyitja a kérdéseket. A mű megértése ugyanis mindig *alkalmazott megértés*, és ennélfogva *önmegértés* is. A mi feladatunk az, hogy a *magunk módján* feltegyük ezeket az egymásból nyíló kérdéseket, a kérdezéssel pedig „egy meghatározott szempont alá kerül az, amire kérdezzünk” (GADAMER, i.m: 254.). Így lesz a megnyíló kérdéseknek mindig „*irányértelmük*”, s ez megakadályozza, hogy a kérdések szétszóródjanak a „*semmiben*”, anélkül, hogy a pluralitás elve ezáltal csorbát szenvedne.

Az esztétikai kérdésérdek

De mi lehet az, ami a művek kérdés-értelmének a keresésére indít bennünket? Mi a titka annak, hogy időnként leemeljük a polcra a verseskötetet, és hosszasan lapozgatjuk, olvasgatunk benne? Hogy nem sajnáljuk az időt arra, hogy felkeressük egy távoli város képtárát, hogy újra megnézzhessünk egy festményt, amely valaha megragadott bennünket? Hogy néha, bár a sok tennivalónk sietésre sűrget, megállunk a járdán, hogy megcsodáljuk a Főtér épületeit vagy egy barokk palota erkélyét, amely valahogyan még sohasem tűnt fel nekünk ezidáig? Mi készíti a filológust arra, hogy hónapokon át silabizáljon egy olvashatatlan kéziratot? És –

³³ Hogy ez mennyire így van, azt – többek között – az irodalomtanár feladata mutatja meg. Képzeli el a helyzetet: ott áll a tanár az osztályteremben, kezében a kötet, vele szemben a tanítványok, akikkel most valahogyan egy közösséget alkot: ott lebeg ugyanis közöttük, mindent betöltően, az éppen felolvasott szöveg. Még nem hangzott el egyetlen szó sem a műről, mégis, ekkorra már minden eldöntődött. Abban, ahogyan a szöveg elhangzott, s abban is, ami ezután fog történni, benne munkál ugyanis az a felfogás, amely szerint ez a tanár az irodalom létezési módjának a kérdését tekintetbe veszi. „Ha az irodalmár kezébe vesz egy verset – írja az ilyen helyzetekről Richard Palmer –, valójában már akkor értelmezte feladatát, és – tágabb értelemben – kialakította a verssel kapcsolatos nézőpontját, amikor ezt mondja: „Ez egy vers; ahhoz, hogy megértsem, ezt és ezt fogom csinálni.” Módszere segítségével már a tárgy jelentését is kialakította” (PALMER, 1987 a: 85.). Nyilvánvaló, hogy „módszeren” itt nem egyszerűen valamiféle elemzési eljárást kell érteni, hanem azt a szemléletmódot, amellyel az értelmező a mű és az értelmezési hagyomány felé fordul, „jelentésen” pedig a megszólaltatott szöveg létezésbe hozott értelelmigényét. Ha ezen az órán meghallották már a szöveg értelelmigényét, akkor nyitva áll egy másik, egy tágabb kérdéskör is: a mű létmódjának a kérdése, valamint az ezt is magában foglaló kérdés: a lét értelmének a kérdése.

voltaképpen mi is volt az, ami az imént arra sarkallt bennünket, hogy Esterházy se-kép-se-szövegénél elidőzzünk?

Próbáljuk meg rekonstruálni ezt az utóbbi találkozást: hogyan is történt az, hogy egyszersak „benne voltunk a képben”, illetve a vele való „beszélgetésben”?

Bár első látásra megállapíthattuk, hogy az előttünk álló írás kibetűzhetetlen, mégsem tettük félre azonnal a képet; volt itt valami, ami *elidőzésre készített*. Talán a képfelirat volt ez, vagy a képaláírás, amelyből megtudhattunk egy szövegen kívüli körülményt: azt, hogy ez a munka *ajándék* gyanánt készült? Emlékezzünk vissza: hamarosan feltűnt, hogy a felirat meg az aláírás kölcsönösen cáfolja egymást, meg magához az „ajándéktárgyhoz” is meglehetősen furcsa, szinte *ironikus* viszony fűzi a feliratokban közölt információkat. Amikor itt tartottunk a felismerésekben, akkor már benne is voltunk azoknak a *kérdéseknek* a „csapdájában”, amelyeket e munka *egésze* a megjelenésével, a jelenlétével képviselt.

Vissza kell tehát lépnünk a „találkozás” egy korábbi fázisáig, mondjuk az „ajándék” felismeréséig. Ennek a felismerésnek bizonyára nagyobb szerepe volt abban, hogy ez a munka „fogva tartott bennünket”, mint ahogyan első látásra gondoltuk volna. Az „ajándéktárgyról” mindenki tudja, hogy *többet jelent*, mint a közönséges tárgyak. Értékét tulajdonképpen nem is tárgyi mivolta, hanem ez a *többet* hordozza számunkra. Éppen ezért az ajándékot gyakran megőrizzük, s ilyenkor az *emléktárggyá* válik. Az emléktárgy addig marad becses számunkra, ameddig ezt az önmagán túli értelmet, a múlt egy darabját is képviselni tudja. Azt is mondhatnók: az emléktárgy a *világok közötti határok átlépésében közvetít*, akárcsak a műalkotás. Azt, hogy milyen alapvető különbség van mégis az emléktárgy és a mű között, Gadamer a (művészi) képpel való összehasonlítás révén mutatja meg: „Valójában még az emléktárgy sem ösztönöz bennünket arra, hogy nála magánál időzzünk el, hanem a múltnál, amelyet számunkra jelent. A kép viszont kizárólag saját tartalma révén tölti be a bemutatottra való utalás funkcióját. Mikor elmélyedünk benne, úgyszólván a bemutatottnál vagyunk. A kép úgy utal valamire, hogy közben arra ösztönöz bennünket, hogy nála magánál elidőzzünk” (GADAMER, 1984: 118.). És ezen a ponton jött el az ideje annak, hogy feltegyük azt a kérdést, amelyet a képfeliratok közötti feszültség már „magától” is feltett nekünk: vajon Esterháznak ez az alkotása *kép* vagy *emléktárgy*?

Az lesz most a feladatunk, hogy e kérdés nyomait visszakeressük a tapasztalatban, amelyet e találkozás során szereztünk. Vizsgáljuk meg, vajon ténylegesen ez a *kép* ösztönzött bennünket arra, hogy „nála magánál időzzünk el”, vagy pedig csak a rajta túl utaló feliratok készítettek az eltöprengésre?

A mű *egységének* és *azonosságának* a problémája merül itt fel újra. A köztudat szerint a mű „artefactum”, a művész által készített tárgy, illetve önmagában strukturált egység: „sziget-szerű” képződmény a dolgok és az eszközök világában. Gadamer fentebb idézett megállapításában fel kell azonban figyelniünk egy ezzel a problémával kapcsolatos lényeges mozzanatra. A kép „saját tartalma”, azaz saját belső struktúrája, megformáltsága révén arra ösztönöz bennünket, hogy „elmélyedjünk benne”, s ezáltal elvezet bennünket a „bemutatotthoz”. Azaz-hogy: e felfogásban a mű megformáltsága, „egysége” nem valamiféle lezárttságot képvisel azzal szemben, aki a mű felé fordul (vö. GADAMER, 1994 a: 41.), hanem, éppen ellenkezőleg, nyitottságot arra, hogy a szemlélő benne „elmélyedjen”, s hogy egy, a reálison túli dimenzióba léphessen át. Így lesz a mű megalkotottsága, belső strukturáltsága, egységessége: „az újrafelismerés azonosságpontja” (vö. GADAMER, i.m: 43.), s ez nem más, mint az a „műből eredő követelmény, mely teljesítésre vár” (u.o.). A mű azonossága tehát ebben az értelemben a megalkotottságának azt a képességét jelenti, amellyel újra meg újra „együtt-játszásra” szólít bennünket, s nem a műnek mint tárgynak a változtathatatlanságát fejezi ki.

Esterházy alkotása, bár szövege olvashatatlan volt, mégis kiváltotta bennünk valamiképpen az együtt-játszásra való késztetettséget, mégpedig éppen a *megformáltsága* által. Emlékszünk a kimunkáltságnak azokra a jegyeire, amelyek „elkapták” a tekintetünket, s elidőzésre késztettek ennél a képnél. Valóban: az Ottlik-regény következetes lemásolása az első leírt sor által megszabott grafikai szabályok szerint *képet* formált, annak rendje s módja szerint. A keret, amelyet e kép megformálásának belső szabályrendszere alakított ki, mintegy „önmagába gyűjtötte össze” az „ábrázolást”, anélkül azonban, hogy ezzel elszigetelte volna attól, amit az bemutatott (vagyis az írás és az olvasás „időjének” harmonikus egymásrahangelésétől). A keret így nem a rajta kívüli kirekesztését, hanem a bemutatott „létezésbe hozását” segítette elő.

Mindebből azonban mégsem az következett, hogy az előttünk álló Esterházy-alkotást egyértelműen *képnek* vélhettük volna. Hiszen nem tekinthettünk el a címétől valamint a képfeliratoktól anélkül, hogy ez az „eltekinvés” az alkotás hatását lényegileg korlátozta volna (ellentétben azzal, ahogyan ez a képzőművészeti alkotások esetében lenni szokott). Az olvashatatlanul lemásolt Ottlik-regény tehát nem „szólalhatna meg” magától is, úgy, mint „kép”. Ennek az alkotásnak a „kérdés-értelme” voltaképpen akkor nyilvánkozott meg, amikor a képaláírás meg a képfelirat keresztül-kasul (mintegy a másolat „testén át”) cáfolni kezdte egymást.

Így annak a jelenségnek a mintapéldája áll előttünk, amelyet Gadamer az „alkalmi jelleg” funkciójaként elemzett a műalkotások létmódjával kapcsolatban.³⁴ Az alkalmiság ténye, mint láttuk, eleve valamiféle „többlet-értelmet” biztosít a tárgynak. E kép felirataiban azonban nem egyszerűen erről, nemcsak egy külső körülményre való utalásról volt szó. Az alkalmiság mozzanata ez esetben mintegy beépült a mű megformálásába, s megszabta annak értelemigényét. Emlékszünk, miképpen irányította a címben és a feliratokban, valamint a másolat első sorában felismerhető apróbetűs kézírás a másolat formátumát. Ez a kézírás – mintha észrevétlenül – egyfajta *értelemelvárást* teremtett, amelynek beteljesülését láttuk viszont a *képben*; s tulajdonképpen *kérdésértelme-elvárások* beteljesülésével találkozhattunk itt. Ezek a feliratok tehát nem egyszerű „hozzátoldások”, „függelékek” a másolathoz, hanem teljes mértékben *hozzátartoznak a képhez*. Az alkotás *egésze* (kép és feliratok) tartóztatta föl tehát a képzeletünket, az késztetett elidőzésre s buzdított arra, hogy feltegyük a kérdéseinket.

Van itt még egy figyelemre méltó mozzanat. Előzetes értelemelvárásunkhoz, amellyel a szóbanforgó alkotás felé fordultunk, az első pillanattól kezdve hozzátartozott a feltételezés: ez az alkotás egy „Te”-hez szól (Ottlik Gézához); s e felismeréshez rögtön kérdés is kapcsolódott (még ha kimondatlanul is): „*Mit mondhat neki?*” Ez a kérdés egy sajátos határátlépő mozgás révén ötlött fel: saját énünk határait kellett átlépni ahhoz, hogy megérthessünk valamit, ami nem közvetlenül hozzánk szólt, miközben mégis „benne maradtunk a saját bőrünkben”, s a magunk módján értettük a mondottakat.

Egy minden műbe beépített okkasionális mozzanat „tematizált” változatát figyelhettük meg itt. A művek megformálásába ugyanis mindig beletartozik az is, hogy egy „te” értelemelváró beállítódását követelik meg. Más szóval: minden műbe bele van építve egy előreutalás a címzettre, aki fogékony a mű értelemigényére. Ennek a műbe formált Te-nek a pozíciójába kell belehelyezkednie (tehát egy interszjektív törést áthidalnia) annak, aki a mű szavát

³⁴ „Az alkalmi jelleget úgy kell érteni – írja Gadamer –, hogy a jelentést tartalmilag gazdagítja az alkalom, amelyre szánják, s így többet tartalmaz, mint az illető alkalom nélkül” (GADAMER, 1984: 113.). Fontos gondolat továbbá, hogy mű alkalmisága „kétségkívül magának a műnek az értelemigényében rejlik” (u.o.), s ezért „az okkasionális mozzanata (...) egy olyan általános viszony különös eseteként jelenik meg, mely a műalkotás létét jellemzi: bemutatásra kerülésének „alkalma” tovább gyarapítja jelentését” (i.m: 115.).

érteni kívánja.³⁵ E kommunikatív mozzanat működésének köszönhető, hogy az írás olvasásba fordulhat át, s hogy az olvasás fel tudja venni azt a tempót, amelyet az írás megkövetel.³⁶ Úgy is mondhatnók, hogy az esztétikai tapasztalatban a *poiétikus* oldal összekapcsolódását az *aisthesis*-szel éppen ez a harmadik, *kommunikatív* mozzanat teszi lehetővé.

A kérdező érdekeltség

Úgy tűnik, hogy az esztétikai tapasztalatnak éppen ez a kommunikatív mozzanata tesz bennünket *érdekeltté* a műalkotások megértésében; – s számunkra most ez a felismerés a legfontosabb.

Jauss azt hangsúlyozza egyik tanulmányában, hogy bármely dolog megértése a *kérdező érdekeltségen* alapul, azaz: egy szöveg vagy egy mű megértéséhez elengedhetetlen, hogy már eleve érdekeltek legyünk a megértésben (vö. JAUSS, 1981.). Más szóval: mindig egy magunkban hordozott kérdés horizontjába helyezzük a megértendő, és annak vonatkozásában törekszünk a megértésre. Ez azt jelenti, hogy a nyitott lehetőségek (azaz a kérdések) feltárulásának feltétele az eleve kérdező beállítódás. A szöveg pedig, amelyhez kérdező érdekeltségünk vezetett bennünket, kérdésünkre a kérdés nyitvatartásával válaszolt. Hogy itt nem valami paradoxonról van szó, azt Jauss Bultmann teológiai hermeneutikájára való hivatkozásokkal magyarázza meg. Egy szöveg igényét (kérdéseit) csak akkor halljuk meg, tanítja Bultmann, ha *a saját létünk kérdése felől* közelítünk hozzá (mint ahogyan csak az Istenre vonatkozó *saját* kérdésünkből tudhatjuk meg, hogy kicsoda Isten). (Idézi JAUSS, i.m.: 197–198.) Ez azt jelenti, hogy a kérdés-értelem, amely egy mű által megnyilatkozik, valamiképpen mindig a bennünket legmélyebben érintő, létünk értelmére vonatkozó kérdésre válaszol. A mű megértése ezért nem egyszerűen „élmény”, hanem *létfolyamat*, amelyet a létkérdés tart feszültségben. Ez a kérdező beállítottság – amelyre, mint láttuk, „eleve” hajlamosak voltunk, mégis a ránk-kérdező mű váltott ki belőlünk – tesz képessé arra, hogy „túllássunk a láthatón”, s hogy megmutatkozzék előttünk valami, ami egyébként rejtve van. (Mint emlékszünk rá, Esterházy alkotása is azáltal tárta fel előttünk a maga kérdés-értelmét, hogy elrejtette előlünk azt.)

A élvező megértés

Jauss hangsúlyozza továbbá az ún. „esztétikai kérdésérdek elhatárolásának” szükségességét (vö. i.m: 196.). Mit jelent ez?

Megértettük, hogy az emberi lét értelmére vonatkozó kérdezés érdekeltsége mindig befolyásolja megértésünket annál fogva, hogy ezt a kérdést mint a *saját* létünk értelmére vonatkozó érdeklődést (Heidegger szavával: „*keresést*”) hordozzuk magunkban. A szövegek megértése különös élességgel világítja meg a megértésnek ezt a kérdező érdekeltséggel való

³⁵ A műbe épített olvasó – a „beleértett olvasó” – pozícióját Wolfgang Iser elemezte. Felfogása szerint a szövegnek strukturálisan helyet kell biztosítania az olvasó számára, mégpedig úgy, hogy ezáltal tegye lehetővé az olvasónak a szöveg „üres helyei” (az olvasó által betöltendő szöveghelyek) által irányított jelentésteremtő aktivitását (vö. pl. ISER, 1990: 163-170.).

³⁶ Egy Italo Calvino-regény olvasatának tanulságait levonva írta Jauss, hogy az írás feladata „a le nem írt, szubjektum nélküli világ” olvashatóvá tétele. Ezt a világot „az írás csak abban az esetben ragadhatja meg és fejezheti ki, ha a leírt nem saját magába íródik bele, hanem olvashatóvá válik egy szubjektum számára” (vö. JAUSS, 1989: 459.). Éppen ezért – a művészet sorsát tekintve – Jauss szerint „az igazi katasztrófa nem az „én”, hanem a „te” elvesztése lenne” (i.m: 460.).

kapcsolatát. Ám – és most ez a kérdés! – nincs vajon lényeges különbség aközött, ahogyan pl. egy *vallási*, egy *jogi* vagy egy *esztétikai* szöveg felébreszti bennünk ezt a kérdező érdekeltiséget? – Jauss egyértelmű igennel válaszol erre a kérdésre. Vajon a mi tapasztalataink horizontjában milyen értelmet kap ez a probléma?

Térjünk vissza még egyszer az előző lapokon példaként választott alkotás értelmezésének tapasztalatához. Amikor a kép és szöveg együtt (vagyis, Gadamer szavával: „a mű beszédének egésze”) „feltartóztatott” bennünket, s arra buzdított, hogy váljunk „még inkább hallgatóvá” (vö. GADAMER, é.n: 34.), azaz mélyüljünk el még jobban abban, amit látunk, akkor voltaképpen egy – nem szakrális – transzcendencia hívásának tettünk eleget. Ott voltunk, ahol „rendes körülmények között” nem szoktunk lenni – anélkül azonban, hogy elhagytuk volna a helyünket a magunk reális világában –, s elvárások nyíltak meg bennünk olyan értelmek iránt, amelyek megzavarták megszokott ismereteinket. Ez a zavarba ejtő szólíttatás azonban mégsem volt kellemetlen számunkra, ellenkezőleg: az élvezetes együtt-játszás (esztétikai élvezet) formáját öltötte. Ebben az élvezetben benne munkált az esztétikai tapasztalat tevőleges megélése: nem egyszerűen „meghallgattunk” vagy „elviseltünk” egy kívülről jövő tanítást, hanem mi magunk vettünk részt annak poietikus létrejöttében. Kérdések nyíltak meg számunkra, amelyeket nekünk kellett feltennünk – az előttünk álló kép játékos tempójára hangolódva.

Az *esztétikai kérdésérdek* eszerint a leginkább abban különbözik minden más kérdező érdekeltiségtől, hogy „az esztétikai tapasztalat közvetítő kontinuitása révén” fejt ki energiáját (vö. JAUSS, i.m: 199.), vagyis *a mű értelemigényére ráhangolódó „élvező megértés” formáját ölti.*

Gyakorlati és esztétikai érdek

Az „esztétikai kérdésérdek” tételezése nem mond-e ellent az „érdek nélküli tetszés” klasszikus esztétikai tételének? – kérdezhetjük.

Scruton egyik idevágó tanulmánya nyomán különbséget tehetünk az ember esztétikai és gyakorlati érdekei között (vö. SCRUTON, 1991.). A teoretikus szerint ugyanis mindenképpen el kell ismernünk az „esztétikai érdek” létjogosultságát, hiszen enélkül nem beszélhetnénk a műalkotások értékességéről, s értelmét veszítené az esztétikai magatartás is, amely szintén bizonyos fajta értékelő beállítódást képvisel.³⁷ Scruton szerint az alapvető különbség a két érdek között az, hogy míg a gyakorlati érdek esetében mindig azonosítható egy, az érdekünk tárgyától elválasztható cél, amely megszabja azokat az alkalmassági kritériumokat, amelyeknek érdekünk tárgya meg kell hogy feleljen, az esztétikai érdek esetében nincsen ilyen, tárgyától elválasztható cél-képzet, s ennél fogva nem szabhatók meg az esztétikai tárgy alkalmassági kritériumai sem.³⁸ Ez azt jelenti, hogy nem állapíthatók meg azok a szabályok, amelyek alapján egy műalkotás „értékesnek” tekinthető, s nem lehet előírni a mű „azonosságának” kritériumait sem. Scruton e megfontolás alapján arra a következtetésre jutott, hogy

³⁷ „...amikor felbecsülöm vagy megállapítom valaminek az értékét, akkor ezt valami olyan érdek szem előtt tartásával teszem, melyet az kielégít” (vö. SCRUTON, i.m: 127.).

³⁸ Például – autóvásárlás alkalmával – távlati célunk dönti el, hogy a sok közül melyik autó felel majd meg a leginkább az érdekeinknek. (Nem mindegy, hogy hegyi autótúrára, esetleg versenyzés céljából vásárolunk-e autót, vagy inkább városi használatra). Egy műalkotás esetében nem beszélhetünk ilyen azonosítható célokról és „alkalmassági kritériumokról”. A műalkotást nem tekinthetjük olyasminnek – állapítja meg Scruton –, mint ami egy másik, „éppen olyan jó tárggyal helyettesíthető” (i.m.: 129.).

„egy műalkotás minden tulajdonsága alkalmas értékeinek megállapítására” (i.m: 127–128.). Az esztétikai érdek eszerint úgy kapcsolódik tárgyához (a műalkotáshoz), hogy ez az értékelés sajátos módját eredményezi, amelyben „az értékelésre alkalmas tulajdonság eszméjének nem lehet helye” (i.m: 128.).

Mielőtt – saját tapasztalatainkkal – a fentebb vázolt gondolatmenethez kapcsolódnánk, meg kell állapítanunk, hogy Scruton figyelemre méltó megfontolásai végső soron a szubjektum-objektum sémára épülő mű-felfogáshoz kapcsolódnak. E felfogásban, mint láttuk, a mű létautonómiáját az biztosította, hogy sajátos (inherens) tulajdonságai révén elszigetelődött a rajta kívüli, a „tőle független” realitástól, s – értékben – mintegy „föléje emelkedett” annak. Ez a szigetszerű képződmény „menekülési hely” volt, mert kiemelt a szürke, a hétköznapi valóság banalitásából, s mint ilyen felelt meg az ember „esztétikai érdekeltségének”.

A mi tapasztalataink azonban más irányból világították meg ezt a kérdést. Ezek fényében pl. a mű „hermeneutikai azonossága” egészen más értelmet kapott. A műalkotás – valóban „minden tulajdonsága” révén, úgy, ahogyan azt Scruton is megállapította – sajátos értelem-igénnyel lépett fel *irányunkban*. Tehát nem mi, hanem *ő maga* lépett fel normatív igénnyel a megértéssel szemben, mégpedig úgy, hogy bevont bennünket a maga játéktérébe, ahol elidőzésre ösztönzött. Így működésbe léphetett egy sajátos teremtmőerő, amelyet az imént „élvező megértésnek” neveztünk. Láttuk, hogy mindez nem a zárt formán belül érvényesült, hanem mintegy „kivezetett” belőle; egy olyan kommunikációs helyzet jött így létre, amely „világok” közti határok átlépését tette lehetővé. A megnyíló kérdések – az esztétikai tapasztalat módján – világunknak eddig ismeretlen dimenzióit közvetítették számunkra.

Ebből a nézőpontból tekintve: „esztétikai érdekeltségünkben” tulajdonképpen az *esztétikai tapasztalás igénye* rejtőzött; a *vágyunk* arra, hogy belebocsátkozzunk egy *játékba*, amely – a „*megértő élvezet*” módján – föléje emel a gyakorlati célok, az egzisztenciális gondok világának, anélkül azonban, hogy e világból radikálisan kiszakítana bennünket.

A kultúra „rossz közérzetének” felismerése

Jürgen Habermas a kultúra „rossz közérzetét” előidéző indítékoknak nevezte a modern kor kultúrájának azokat a tendenciáit, amelyek – a kultúra belső fejlődésének eredményeképpen – kitermelték annak belső ellentmondásait, megrendítették a kulturális eszközökkel elérhető teljességnek, valamint a művészet „boldogság-pótló” erejének hitét, és – egyebek mellett – elvezettek a modern kor „esztétikai utópiájának” összeomlásáig (vö. HABERMAS, 1990; 1994.).

A modernitás korában az esztétikai szféra autonómmá váló területei számára jól meghatározott hatáskörű intézmények alakultak ki. A képtárak, a múzeumok, a hangversenytermek az életintegrációból kiemelkedő művészet elismerten értékes alkotásainak (tehát egyfajta *művészeti kánonnak*) a kialakítására és *őrzésére*, a tudományos kutatóintézetek, az irodalmi sajtó, az oktatás pedig egy megbízható kulturális értékrend, illetve *értelmezési kánon* kialakítására és *védelmére* szakosodtak. A kánon kialakítását és tekintélyének fenntartását szolgáló intézmények hatáskörét az alkalmazottak, a *szakemberek* kompetenciája jelölte ki.

Ám a kultúra intézményes működésének ez a mechanizmusa – mivel szükségszerűen a normatív oldal és a tekintélyelv érvényesítésén alapszik – csak egy szűk (és egyre szűkülő) kánont enged meg, s a tekintélyelv révén egymás ellenében játssza ki a kánon intézményes illetve egyéni oldalát. A kánon kétértelműségével kapcsolatos észrevétel érdemel itt figyelmet: ezek ugyanis egyfelől „nélkülözhetetlenek (...)”, másfelől rombolják a kultúrát, amennyi-

ben kisajátíthatók” (vö. SZEGEDY-MASZÁK, 1995: 85.). A kultúraközvetítés, a kánon-teremtés modern intézményeit ugyanis kisajátít(hat)ja a hatalom, s a maga ideológiájának szolgálatába állít(hat)ja azokat.³⁹ A kultúra közvetítésének intézményei így a képzés dehumanizálásának eszközeivé vál(hat)nak.⁴⁰

Tulajdonképpen nem is arról van itt szó, hogy a hatalmi ideológia mintegy *kívülről* behatol a kultúrába, s ott – valamiféle „idegen testként” – élősködve érvényesíti magát, hanem arról, hogy az életintegrációból kiszakadt, intézményes jellegűvé váló modern kultúra maga működik a hatalmi beavatkozás módján.

A klasszikus modernitás ezt abban a „nyom”-ban mutatta meg először, amelyet a szövegkritikus (az interpretáló) munkája rajta hagyott a vizsgált szövegeken. Míg a középkori (anonim) szövegkritikus rekonstruáló munkája még beépült a szövegbe és ott láthatatlanná vált, a modernitás filológusa már láthatóan rajta hagyta a keze nyomát a textuson. Ettől kezdve – mint Dávidházi Péter megvilágító magyarázatából is kiderül – a modern tudományos tevékenység *hatalmi tevékenységet* is jelentett: „a textológus nemcsak helyreállítja a múlt szövegeit, s újra hozzáférhetővé teszi az egykori ismeretet, azaz tudásunkat gyarapítja, hanem egyszersmind *felhatalmazza* e szövegeket: részt vesz hatósági jóváhagyásukban, a terjesztés jogának rájuk ruházásában, s ezzel közvetve szerzőik hivatalos elismerésében. A szövegkritika tehát nem csupán tiszta tudományként létezik, ártatlanul és ártalmatlanul, hanem olyan tevékenységként is, amelynek kézzelfogható következményei vannak a hatalmi viszonyok világában”⁴¹ (vö. DÁVIDHÁZI, 1994: 62.).

³⁹ „A hatalom határozta meg a hitelesség szempontjait. (...) Az intézmények a közvélemény rémuralmát is hajlamosak előidézni. Csak azokat a könyveket olvashatom el, amelyeket szentesített a tekintély. A kánon lényegéből fakad, hogy korlátozza a kultúra hozzáférhetőségét” (SZEGEDY-MASZÁK, i. m: 85.).

⁴⁰ Korunk dehumanizált kultúrájáról nyújtottak nemrég hiteles látteleket az ideológiakritikai elemzések (pl. Theodor Adorno, Walter Benjamin munkái), amelyekből kitűnt, hogy minden értelmezést az ideologikusság veszélye fenyeget, és hogy csakis a műalkotás az, amely – a valóságfüggőség felüggesztésével – ellentéte, tagadása, s ennél fogva igazi kritikája az ideologikummal telített realitásnak (vö. pl. ADORNO, 1972.). Külön jelentősége volt ebben az időszakban az ideológiakritikai irodalomfelfogás hangsúlyozásának Kelet-Európában, ahol az irodalom létezési módját hangsúlyosan egy, az esztétikai értéképződést veszélyeztető, a helyzettudatra alapozó befogadási mód határozta meg. Ha az irodalom „megreked a helyzet hatalmában, szükségképpen provincializmusra van kárhóztatva” – írta Cs. Gyimesi Éva egy 1980-ban megjelent versantológia előszavában (CS. GYÍMESI, 1980: 8.), majd – folytatásképpen – Bretter György erdélyi filozófus vonatkozó gondolatát idézte. Eszerint a költészetnek „új világot kell teremtenie, mert különben belefullad abba, amelybe sorsa belevetette. A világ állítása: a világ tagadása, az ember állítása: az ember tagadása, a van-világ, a van-ember tagadása.” (BRETTTER, 1973: 315., idézi CS. GYÍMESI: u. o.)

⁴¹ Sorsának tragikus fordulataiban viseli az újkori tudós tevékenységének a hatalmi viszonyok világába való belevettetését *John Lempriere*, egy 1991-ben napvilágot látott és a XVIII. században játszódó angol regény – Lawrence Norfolk: *A Lempriere-lexikon* – főhőse. Az életben esetlenül viselkedő, csetlő-botló fiatalember tehetséges tudós, aki valósággal „megtáltosodik”, amikor hozzáláthat Casterleight úr „ömlesztve vásárolt” hatalmas könyvtárának az elrendezéséhez. Elegáns szellemi pengeváltások után kivívja diadalát hajdani öreg mesterével szemben, s győzelemre juttatja a fragmentumokból álló, kaotikussá váló „új Alexandria” általa felfedezett új *rendezőelvét*. „Az ötlött az eszébe, hogy a könyvtár, bármiféle elv szerint rendezték is el, kört ír le. Kiszemelhet bármilyen kötetet, a társai előbb-utóbb visszavezetik hozzá. Körbe-körbe és körbe, gondolta kábán.” Ám hamarosan meg kell fizetnie a könyvtárban megízlelt szellemi diadal futó öröméért; a (szellemi) hatalom árát, amelyet páratlan tudásával elnyert, egy évszázadok óta tartó, üzleti érdekekkel összefonódó vérbosszú eseményei során azok fizettetik meg vele, akik a tudását kihasználták.

Egyre több szó esik arról, hogy azok a szakavatott erőfeszítések, amelyek a művek „bekeretezésének”, azaz a művészet életintegrációból való kiemelésének és felmagasztosításának feladatát látják el, voltaképpen egy, a halott balzsamozásához hasonló műveletet végeznek el a műalkotásokon.⁴² A művészet haláláról szóló jóslatok már-már elő is idézik a művészet halálát. A szakembereknek a kultúra intézményeiben betöltött feladatköre ezért egyre inkább a hatalmi beavatkozás formáját ölti, és jobbra katonai terminusokkal („defenzív” és „offenzív” beavatkozások a művészet „megmentése” érdekében) írható körül. A kritikus, az esztéta, az irodalomteoretikus, akárcsak a tanár (egyetlen szakember személyében nemegyszer több ilyen szerepkör is egybeesik) valamilyen *veszély* elhárítására, valamiféle feltételezett *hiány* kitöltésére hivatott a modernitásban. Az értelmező szakembert műveltsége „fölébe emeli” a laikusok tömegének, és – miközben a kultúra *közvetítésének* feladatát kellene végrehajtania, ezoterikus tudása voltaképpen *válaszfalként* ékelődik a műalkotás és az avatatlan befogadóközönség közé.⁴³

A maga rendjén azonban a kritikai tevékenység is alávetett szerepet kaphat a modern kultúra hierarchikus struktúrájában. Dávidházi Péter a *kritika* mentalitástörténeti jelentőségéről szólva rávilágított arra a kritika történetében erőteljesen érvényesülő hagyományra, amely „a kritikában az irodalom segédeszközét, vagy a középkor kedvelt metaforájával élve: az irodalom szolgálólányát látja” (vö. DÁVIDHÁZI, 1994: 22.). Geoffrey Hartman is, miközben a *kreatív kritika* létjogosultságát hangsúlyozta, szükségesnek tartotta megjegyezni, hogy szükség van a kritikai gyakorlat *felszabadítására* „a gyakorlati célzat, magyarázó vagy ismertető szerep, és a kommentált dolognak való *alávetettség* alól” (vö. HARTMAN, 1995: 288.; kiemelés: O. Gy.).

A fragmentálódás folyamata a modernitásban Dávidházi szerint együtt járt az autoritás szétosztódásával a kultúra különböző területei között, illetve magának a kulturális tevékenységnek az egyes elemei között.⁴⁴ Az autoritás szétosztódása polarizálja a kulturális tevékenységek elemei közötti viszonyt (szembeállítva egymással az alkotás és a befogadás aktusát, az eszközt és a célt, a tudást és a tapasztalatot stb.) – így válik az újkori tudás „a léttől elválasztott”, dehumanizált tudássá.

⁴² Dávidházi Péter írja: „A szövegkritika, ez az egykor par excellence *filológiai* tudomány, sokáig arra törekedett, hogy megismerje és helyreállítsa, ami egyszer ép volt, de eredeti vonásait kikezdte az idő, elhomályosította a közvetítők avatatlan kezeinek számtalan nyoma, s bomlasztó leheletével már-már felismerhetetlenné torzította az enyészett; ha nem riadunk vissza a kissé ijesztő hasonlatoktól, e tudomány az exhumálás és agnoszkálás borzongató műveletére vállalkozott s a balzsamozás művészetét gyakorolta” (DÁVIDHÁZI, i. m: 65.).

⁴³ A „szakember” inkább elválasztó, mint összekötő szerepének régi hagyományai vannak az európai kultúrában. A középkori tudós teológusok az egyház tekintélyét helyezték a Szentírás és annak igazi értelme közé – legalábbis ezt állították róluk a reformáció képviselői. A maguk rendjén viszont a protestáns hermeneutika szakemberei, akik viszont kisajátították a Biblia „helyes” értelmezésének a jogát, ezzel nemcsak közvetítő, hanem elválasztó szerepet is betöltöttek az Írás és az egyházi közösség között (vö. FABINY, 1994: 10.).

⁴⁴ „Szétosztódik a szövegé (ti. annak autoritása, O. Gy.): az egyetlen reprezentatív kézírattól a szinoptikus szövegfolyamatig; szétosztódik a szerzőé: az egyszemélyes szerző utolsó szándékának mértékül fogadásától egyrészt a szerző és mások együttműködésének felismeréséig, másrészt korábbi és későbbi szerzői szándékok együttes komolyan vételéig; szétosztódik a szerkesztőé: az egyetlen magabiztos szerkesztőtől a nemzetközi segédcsapatra és tanácsadó testületre támaszkodó főszerkesztőig. A mű érvényét, illetékességét és tekintélyét egyre több szöveg, személy, sőt intézmény szavatolja (...)” (DÁVIDHÁZI, i. m.: 63.).

Ezt a polarizációt mintegy „intézményesen is elősegíti” a kultúraközvetítő intézmények hierarchikus viszonya.⁴⁵

A kánon közvetítésének legismertebb intézményei az *oktatás*, a *(művészet)kritika* és a *(művészet)tudomány* (irodalomtudomány, esztétika stb.) intézményei (egyetem, kutatóközpontok stb.). E három, egymástól jól elkülöníthető terület történetileg annak a differenciáló tendenciának az eredménye, amely, mint láttuk, az újkori kultúra minden területén kifejtette fragmentáló-atomizáló energiáját. Figyelemre méltó itt elsősorban az, hogy ezek az intézmények ma már nem az együttműködés, hanem a hatalmi beavatkozás módján áll(hat)nak egymással kapcsolatban. Zárt rendszerekként működnek, s így az jellemző rájuk, hogy a közöttük valamiféle kapcsolatot biztosító utak *tölcseyszerűen* lefelé nyílnak, tehát mindig csak fentről lefelé engedik érvényesülni az információkat (utasítások formájában). Ez az állapot nem más, mint a kultúra „rossz közérzetének” a megnyilvánulása, amelyről Habermas beszélt említett tanulmányában (vö. HABERMAS, 1990.), s amely megszüntetésének alternatíváit e tanulmányban fontolóra vette. Amikor Habermas itt arra figyelmeztetett, hogy nem juthatunk a várt megoldáshoz egy olyan „manőverrel”, amelynek során „erőszakosan megnyitnak egy kulturális területet – jelen esetben a művészetet –, és kapcsolatot teremtenek a specializált tudáskomplexumok *egyikével*”, s hogy ezáltal nem tennénk egyebet, mint hogy „az *egyik* egyoldalúságot illetve absztrakciót egy *másikkal* helyettesítenénk” (vö. HABERMAS, 1994: 275.), akkor voltaképpen arra reflektált, hogy egy ilyen *hierarchikus* viszonyrendszerben a *megnyitás* gesztusa legfeljebb csak álmegoldást eredményezhet, hiszen e függőleges viszonyrendszerben csak az egyes területek *helycseréjéről* lehet szó. Maga a *struktúra*, mely a hatalmi gépezetek módján működik, érintetlen marad.

Habermas szerint ennek az állapotnak a *tudatosodása* vezetett el újabban magának a kulturális modernségnek a *megtagadásához*. Ez a szembeforduló magatartás hol a *modern utáni* kor („posztmodern”) hirdetésében, hol pedig a *modern előtti* korhoz való visszatérési javaslatokban ölt testet. Ennek a folyamatnak a végső fázisa – többek között – a művészet létezéséhez való jogának a kétségbevonásában, a művészet megszüntetésének radikális kísérleteiben, s ezzel együtt a kétely és a kétségbeesés eluralkodásában nyilvánul meg.⁴⁶

⁴⁵ Ennek a következményei a leginkább az irodalomértés módozataiban – a kritikában és az irodalom-oktatásban, a tankönyvekben, az irodalomkutatás gyakorlatában, az alkotás és a befogadás viszonyában, az új könyvek fogadtatásában stb. – nyilvánulnak meg. Ezeknek a jelenségeknek a mély elemzését lásd pl. Kulcsár Szabó Ernő tanulmányaiban (in: KULCSÁR SZABÓ, 1994, 1995.).

⁴⁶ Érdekes adalék a művészet halálának kérdéséhez *A hét* c. hetilapban közölt kerekasztal-megbeszélés 1972-ből, amelyben a VII. Nemzetközi Esztétikai Kongresszus résztvevői nyilvánítottak véleményt: Jánosi János Romániából, Philipe Minguet Belgiumból, Atanasz Natev Bulgáriából, Gianni Vattimo Olaszországból, Zoltai Dénes Magyarországról. Maga a tény, hogy ez a kérdés egy konferencián felvetődött, s külön szakosztály vitatta, mutatja annak akuttá válását a kor esztétikai gondolkodásában. Ám innen – az „utókor” felől – nézve a legérdekesebb az a különbség, amely a kelet-illetve a nyugat-európai válaszok között felismerhető. *Kelet-Európában* a művészetnek (mint a „társadalmi tudat” egyik formájának) a *társadalmi funkciója* biztosíthatta a létjogosultságát – a reklám, a design stb. „beolvasztó fenyegetéseivel” szemben. Ennek érdekében – vélik a hozzászólók – az esztétikának képesnek kell lennie „elhatárolni a művészetet a társadalmi tudat más formáitól”, mert e művelet hiányában „a művészet amorf felfogása (...) teszi lehetővé a művészet haláláról vallott nézeteket és felfogást” (vö. Natev válaszával; in: HORVÁTH-HUSZÁR, 1980: 153.). Figyelemre méltó az a szerep-felfogás, amely az esztétikai konferencia kelet-európai résztvevőinek hozzászólásaiból kicseng: eszerint az esztétikai diszciplína művelői olyan „ágensek”, akik nézeteikkel kedvezően befolyásolhatják e folyamat alakulását. *Nyugati vélemény* szerint viszont a művészet halála abban nyilvánul meg, hogy az „autentikus művészet” „kis szigetekre” szorult vissza, s emiatt „a művészet ma képtelen a lét teljességének megragadására” (vö. Minguet válaszával, i.m: 158.). Látható, hogy ebben a felfogásban az (autonóm) művészetnek nincsenek olyan „testőrei”,

Habermas tanulmányában arra is rámutatott, hogy – paradox módon – éppen a fragmentálódás fokozódása s a művészet megszüntetésének ezzel együtt járó kísérletei világítottak rá élesen a modern művészet és az esztétikai szféra *struktúráira*, valamint azoknak a *kategóriáknak az értelmére*, amelyekkel a klasszikus esztétikai gondolkodás kimunkálta ezeket a struktúrákat. A szerző úgy véli, hogy a kultúra „rossz közérzete” megszüntetésének alternatíváit nem a modernség feladása, hanem inkább az általa megvilágított ellentmondások feltérképezése, a „hóbortos megszüntetési programok” hibáinak számbavétele révén lehet megtalálni.

A fragmentumszerűség – mint a „posztmodern állapot” legközismertebb jegye – kétségtelenül az esztétikai szférában mutatkozik meg a leglátványosabban. A XX. század eleji avantgarde törekvések még „csak” a műalkotás egységét robbantották szét, ám a század közepétől már a „magas művészet” és a tömegkultúra közötti „vízválasztó” is tűnedezni kezdett, sőt, egyre nagyobb „veszély” fenyegette a művészet és a mindennapi élet között húzódó határokat is. Arra a hagyományos esztétikai elvárásra, amely a poétikai eszközöknek, a kódoknak a megújítására, valamint az új formák létrehozására vonatkozott, a kor alkotásai az esztétikai kötöttségek ironikus kijátszásával, a különféle kódok összekeverésével, a stílusok, formák, műfajok eklektikus kombinációival válaszoltak. A „művészi zsenialitás”, az „eredetiség” hagyományos értékei hitelüket veszítették annak a felismerésnek a jegyében, hogy minden mű csak ismétlés, csak reprodukció lehet.⁴⁷

Korunkban a művészet kérdésértelme minden jel szerint irányt változtatott; s a műalkotás létmódjára vonatkozó kérdésnek követnie kellett ezt az irányt. A probléma viszont (a fentiek szerint) az, hogy ez az irány nem határozható meg egyértelműen; inkább arról van szó, hogy e kérdés több irány lehetőségét is magában foglalja.⁴⁸ Ez a szituáció a mai esztétikai gondolkodásban azt a dilemmát veti fel újra meg újra, hogy a mű létmódjára vonatkozó kérdés – éppen plurális mivoltából adódóan – nem kerül-e az értelemvesztettség állapotába.

Úgy tűnik, hogy e dilemmához való viszony alapján mégiscsak megmutatkozik – a sokféleségben is – korunk esztétikai gondolkodásának két markánsabb vonulata. E két vonulatot – Danto korábban idézett tanulmányaira visszautalva – „a művészet végét” hirdető *apokaliptikus*, illetve a „megbékélés a pluralitással” lehetőségét fölvető *harmónia-elvű* beállítódás alapján különíthetjük el. Nyilvánvaló, hogy e két beállítódás mélyen összefügg a műalkotással

mint Kelet-Európában (az esztétikai gondolkodás képviselőinek személyében); ennél fogva az védtelen, s magának kell „megvédenie önmagát”. E beszélgetésben fény derült arra a különbségre is, amely a kérdés kezelésének nyugati, illetve kelet-európai változatát illeti: a nyugatiak inkább a modernista-defenzív, a keletiek a szocialista-offenzív „megoldást” szorgalmazták.

⁴⁷ Lásd erről részletesebben Nagy Zsolt összefoglalóját (NAGY, 1991.).

⁴⁸ Az esztétikai szféra „atomizálódásának” illetve „amorfizálódásának” a kihívásaira válaszoló esztétikai reflexiók egyik vonulatát *apokaliptikus* vonulatnak nevezhetnők annál fogva, hogy képviselői a művészet halálának gondolatáig jutottak el. Az előző lábjegyzetben említett esztétikai kongresszus egyik nyugati résztvevője, Gianni Vattimo már egy pozitív lehetőségét is felvillantotta „a művészet haláláról” szóló jóslat beteljesülésének: ha „maga a lét *teljes egészében esztétikussá* válik”. Ebben az esetben a művészet már nemcsak az élet kivételes pillanata, „vasárnapja” lenne, hanem „egész héten át részesülhetnék benne” (vö. Vattimo válaszával, i.m.: 154.). A kelet-európai válaszok viszont egy harmadik viszonyulási mód meglétére is utalnak (az „*apokaliptikusnak*” és a „*távlatosnak*” nevezhető irányok mellett); ezt *ideologikus* jellege különbözteti meg a másik kettőtől. Az előbbivel apokaliptikus beállítódása rokonítja (azt, ami az élet esztétikai szférájában történik, *végzetesnek* tekinti), az utóbbival pedig pozitív „megoldási javaslata”. Lényeges azonban, hogy e „megoldást” nem a sokféleség elismerésével, hanem *hatalmi beavatkozással* (egyfajta „esztétikai ideológia” terjesztésével) tartja kivitelezhetőnek.

kapcsolatos „kétféle tapasztalat” – az eltárgyasító-műimmanens, illetve a „határátlépő”-hermeneutikus tapasztalat – valamelyikének a felvállalásával.

Ahhoz tehát, hogy a művészet létmódjára vonatkozó kérdést újra (meg újra), a magunk módján feltehessük, előbb tisztáznunk kell, milyen talajon állva tehető még fel ez a kérdés. Azaz: milyen értelemben vagyunk (még) benne, vagy mennyire jutottunk (már) túl azokon a kulturális aporiákon, amelyeket a modernség kultúrája önmagából kifejlesztett? „Rossznak” érzékeljük-e, s annak nevezhetjük-e a kultúrának azt a közérzetét, amelyben élünk? Szükséges-e a „megszüntetés” alternatíváit keresnünk? Milyen horizontban állva tehetjük ma fel a művészet létmódjára vonatkozó kérdést? (Fel lehet-e, fel kell-e azt még egyáltalán tenni?)

Habermastól eltérően, aki úgy látta, hogy a modernitás mélyén meghúzódó, s ott pozitív energiákat is rejtegető struktúrákra igazából azok a negativista tendenciák világíthatnak rá, amelyek megkérdőjelezték magának a művészetnek a létjogosultságát, mi most fordított úton indulunk el. Egyfelől azt fogjuk nyomon követni, miképpen jutott el a modern esztétikai reflexió – önnön logikáját követve – a rossz közérzet feltárásához a kultúrában. Másfelől megpróbáljuk a kulturális tendenciák belátását lehetővé tevő horizont elmozdítását olyanképpen, hogy ebben a beállítódásban megmutatkozzék az említett kulturális tendenciáknak egy olyan logikája, amely elkerülhetővé teszi a rossz kulturális közérzettel járó büntudatot. Más szóval: egy olyan kulturális helyzettudat kimunkálása látszik szükségesnek, amely morális energiáját nem a rossz lelkiismeretből, hanem az adottságok felismeréséből, az „ígéretből” meríti.

A kérdésfelvetés történeti horizontja

„Azoknak, akik egymással gondolközösséget akarnak, meg kell egymást érteniök, mert ha ez nem jön létre, hogyan lehetne köztük gondolközösség?”

(Arisztotelész)

Módszertani megfontolások

Esztétikai reflexió – esztétikai tapasztalat

A művészet létmódjára vonatkozó kérdés bonyolultságát fokozza, hogy történetébe beleíródik a rá vonatkozó esztétikai reflexiók története is.

Bár az abban a körülményben megtestesülő látszat, hogy külön tudományág foglalkozik az *esztétikai gondolkodás*, és egy másik tudomány magának a *művészetnek* a történetével, arra utalhat, hogy az esztétikai reflexió története a maga saját, az esztétikai tapasztalatától elkülönülő útját járja, *a megértés applikatív jellegének*⁴⁹ belátása mégis arra int bennünket, hogy megfontoljuk a két említett dimenzió egybetartozásának esélyeit. Erre a megfontolásra azért van szükségünk, mert a két dimenzió összetartozása feljogosítana bennünket arra, hogy – egyfelől – az esztétikai reflexió ránk maradt hagyományával úgy vethessünk számot, mint a folyton megújuló applikatív megértés eredményével, másfelől pedig arra, hogy a magunk részéről bátran érvényesíthessük e hagyomány applikatív megértését. Nem tagadhatjuk ugyanis, hogy e vizsgálódás során abból a feltételezésből indulunk ki, hogy – akárcsak az Édenkert metaforája a Bibliában – az esztétikai elméletek története is kettős olvasat lehetőségét rejt magában: egy olyat, amely a rossz kulturális közérzet bekövetkezésének retrospektív igazolását nyújtja, és egy másikat, amely megmutatja, hogy van *esély* e rossz közérzet elkerülésére.

Averroës nyomában

Az esztétikai reflexiónak az esztétikai tapasztalattal való szétválaszthatatlan összetartozását mutatja meg például Averroës esete, azé az arab gondolkodóé, akinek a közvetítésével Arisztotelész művei eljutottak Európába. Egyik Borges-novellában (*Averroës nyomában*) a filozófus éppen a *Poétika* fordításával foglalatoskodik. Lelkesíti őt a gondolat, hogy éppen ő tolmácsolhatja annak a görög férfiúnak, Arisztotelésznek a könyveit, aki azért adatott az emberiségnek, „hogy megtanítsa őket mindarra, amit tudni lehet”. Úgy érezte, hogy a nála 14 évszázaddal idősebb görög férfi gondolatainak a *magyarázata* értelmet ad az ő életének is.

⁴⁹ „... az applikáció (...) a megértés valamennyi formájában megtalálható” (GADAMER, 1984: 240.) – írja Gadamer, s ezen – többek között – azt érti, hogy bármely megértés valamely alkalmazási szituációban mehet végbe. Egy szöveget megérteni például azt jelenti, hogy a saját szituációkra alkalmazva interpretáljuk azt, „és tudjuk, hogy ha mindig másképp is kell érteni, a szöveg ugyanaz a szöveg, mely mindig másképp mutatkozik meg számunkra” (i. m.: 279.).

Ám Averroës munkája nem volt zökkenőmentes: rögtön a *Poétika* elején – és természetesen a Borges-novella kezdetén – egy életbevágó akadály: két kétes értelmű szó állította meg, melyek jelentései után hiába kutatott az általa ismert tudós könyvekben; az iszlám körében még csak nem is sejtette senki ezek jelentését. E két titokzatos szó a „tragédia” és a „komédia” volt; csak úgy „hemzsegték” a *Poétika* szövegében: lehetetlen volt megkerülni őket.

Nem csoda, hogy a két említett kifejezés ekkora akadályt támasztott a fordításban: a „komédia” és a „tragédia” ugyanis olyan szavak voltak, amelyek a görög kultúrában jól ismert jelenségek értelmezésére szolgáltak, az arab világban azonban nemcsak a kifejezések, de maguk a jelenségek is, amelyekre e szavak utaltak, teljesen ismeretlenek voltak. Ez a tény a novellának abban a jelenetében világosodik meg előttünk, amelyben – a Farah írástudó házában rendezett lakomán – az egyik előkelő vendég egzotikus csodaként emleget egy olyan esetet, amelyben a mai olvasó egy színházi előadás tartozékait ismeri fel.

Az említett lakomára Averroës is hivatalos. Azt, hogy ő még a vendégségbe is magával vitte félbehagyott munkájának, a *Poétika*-fordításnak a gondját, egy látszólag közbevetett, de voltaképpen kulcsjelentőségű narrátori megjegyzés árulja el. Miközben Abú'l Quászim, akit az ingyenc beszélgetés folyamán a philo-sophus vendégek „valamely csoda” elbeszélésére kértek, egy távoli városról kezdett el mesélni, Sin Kalánról, valamint arról a bizonyos színházi előadásról, „melyre alig emlékezett, s melyet annak idején meglehetősen unalmasnak talált”, a csoda atmoszférája ennek ellenére megteremtődött: a beszélgetés beláthatatlan térbeli és időbeli távolságokat idézett fel, legalábbis Averroës képzeletében. És ekkor:

„A tág végtelenség, a puszta tér, a puszta anyag félelme egy pillanatra megérintette Averroëst. A szimmetrikus kertre tekintett: öregnek, haszontalannak, valószínűtlennek érezte magát.”

Ez a megjegyzés értesít arról, hogy Averroës, miközben látszólag máshol van, másról beszél, voltaképpen egy pillanatra sem felejt el, mindenüvé magával hordja életének legnagyobb feladatát, Arisztotelész fordítását. Mindazonáltal mégis *ott van* a saját, a tolmácsolt szöveg világától elkülönülő terében-idejében – „kertjében”, azaz: kultúrájában. A „kert”, amelyre tekintett, „szimmetrikus” volt; a jelző kettős szimbolikája is figyelemre méltó itt. Averroës, mint minden írástudó, saját kultúrájába van bezárva – mondja egyfelől ez a jelkép –, hiszen a rend és a szimmetrikusság benyomása csak az ember számára *ismert* kultúrában érvényesülhet; minden, ami rajta kívül van, kaotikus és végtelen. Másfelől viszont: a „szimmetrikus kert”: *plotinoszi jelkép* is; ha pedig *ilyenként* mutatkozik meg Averroës számára, akkor ez azt jelenti, hogy a tolmácsnak mégiscsak van kapcsolata a saját kertjén kívüli világgal; az ő kertje tehát attól is „szimmetrikus”, hogy nyitott más kultúrák irányában. Averroës, Arisztotelész tolmácsolója: *határátlépő* – sugallja a szimmetrikus kert metaforája; saját kultúrájának rendjét a túl-látás, a láthatón túli felé való megnyílás energiája formálja.

A novella történetének kimenetele a kert-metafora kettős jelképiségére épül; s éppen ez a szimbolika válhat majd a mi megfontolásaink számára termékkennyé.

A „tág végtelenség” érzetével telített pillanat megsejteti Averroësszel, hogy az élete értelmét jelentő feladat, az Arisztotelész-fordítás kudarcra ítéltetett. A térbeli („több sivatagnyi”), az időbeli (14 évszázadnyi), valamint a kulturális távolság, amelyet egy másik nyelv közvetít, de ugyanakkor el is rejt, olyan tátongó mélységként sejlik fel előtte, amely örökre elválasztja őt attól, aminek a tolmácsoló megértésére törekszik. Az Abú'l Quászim által elmesélt csoda tartalma pedig, amelyben a mai olvasó egy színházi előadásra ismerhet rá, rafináltan rejtett visszaigazolása a hajdani filozófus szomorú előérzetének. Ami nála előérzet, az a mi számunkra nyilvánvalónak tűnik: abban a világban, amelyben egy színházi előadást egzotikus csodaként emlegetnek, Averroës sohasem ismerheti meg a „tragédia” és a „komédia” szavak igazi jelentését. Minden tolmácsolás, minden interpretáció eleve hiábavaló – fogalmazhatjuk meg Averroës eszkatologikus sejtésének, valamint a magunk nyers felismerésének a tartalmát.

Averroës azonban, akárcsak bárki más, aki benne áll a saját helyzetében, csak *sejtheti*, de nem ismerheti fel olyan bizonyossággal a maga törekvéseinek kilátástalanságát, mint ahogyan az bizonyos távlatból nézve mindig felismerhető lesz. Őt ez a sejtés inkább munkája folytatására ösztönzi. Hajnalban, mielőtt hazaérkezik a lakomáról, ismét belép a könyvtárba.

„*Valami felfedte előtte a két homályos szó értelmét. Biztos és gondos kalligráfiával fűzte a kézírathoz ezeket a sorokat: Arisztu (Arisztotelész) tragédiának nevezi a panegiriszeket és komédiának a szatírákat és anatómákat. Csodálatos tragédiák és komédiák sokasága található a Korán és a szentély műveiben.*”

Averroësnek nem sikerült megvalósítania vállalt feladatát – gondolhatjuk most, ha csak a látszatra figyelünk. – Nem is sikerülhetett, hiszen fogalma sem volt róla, mi az a színház. *Félreértette* a „komédia” és a „tragédia” szavak jelentését.

Ám, ha figyelmünk elidőzőbb, felfigyelhetünk valamire, ami első pillantásra még homályban maradt: Averroës – miközben saját kultúrájának horizontjához igazította – *termékenyen értette félre* ezeket a fogalmakat. Azaz, a saját kultúrájában idegen, élettelen fogalmakat életre keltette azáltal, hogy a saját esztétikai tapasztalataira alkalmazva *értelmezte* azokat. Nem egyszerűen megismételte, hanem *újrateremtette* Arisztotelész művét a saját kultúrája számára.

Érdekes figyelni itt még egy aprónak tűnő részletre: arra, hogy – bár Averroës sohasem látott színházelőadást, mégis jobban megértette a rá vonatkozó fogalmak lényegét, mint például Abú'l Quászim, akinek közvetlen tapasztalatai is voltak róla. Mi lehet ennek a magyarázata? Emlékszünk: Abú'l Quászim „alig emlékezett már” a régi élményre, amelyet már akkor, megélésének pillanatában „meglehetősen unalmasnak talált”. Ezzel szemben Averroës a *Poétikában* talált érthetetlen szavak *megértésének vágya* tartotta feszültségben, illetve egy olyan dimenzióban, amelyben a közvetlen tapasztalatok is (például a vendéglátó házát körülvevő kert, vagy a földes udvaron játszó gyermekek látványa, akiknek az *utánzó* cselekvései alapján a tudós *felismerte*, hogy mit utánoznak: müezzint, minaretet, gyülekezetet...) *átminősültek* (Paul Ricoeur szavával: „határtapasztalatokká” váltak). (Vö. RICOEUR, 1995 a: 130.) Jól megérthetjük ebből, mit mond Averroës példája az interpretáció természetéről. A tolmácsolás nem azt jelenti, hogy egy szöveg értelmét egyszerűen, változtatás nélkül átvisszük egyik közegből a másikba. A tolmács *önmagát interpretálja át* egy másik dimenzióba; Averroës – egész lényével – valósággal belemerül a világba, amelyet megérteni igyekszik, valósággal „*beleíródik*” a szövegbe, amelynek a fordítását végzi; ezért látja mindenkinél jobban azt, amit közvetlenül sohasem tapasztalhatott. Azt, hogy „teljes lényével” *ott* van, szó szerint kell értenünk; ez azt jelenti, hogy *oda* magával viszi *itteni* életének teljes tapasztalati hozományát. Így nyer „*átvitt értelmet*” minden, ami itt van, s így kapja meg természetes helyét az *itt* tapasztalatai között az *onnan* áthozott értelem.

Averroës története ezért a hermeneutikai szituáció példaértékű esete: *reflexió és tapasztalat eredendő összetartozását* mutatja meg, valamint azt is, hogy ez az összetartozás miképpen szabadítja fel a *hiány* és a *törés* tapasztalatának kultúrateremtő energiáit.

A hermeneutikai horizont

Averroës történetének példája három módszertani megfontolásra készít bennünket az esztétikai hagyomány szemrevételezése előtt.

Az egyik az, hogy az esztétikai gondolkodás hagyományának (mint bármely történeti jelenségnek) a megértésében figyelembe kell vennünk, hogy a megértendő jelenség értelme nem lehet számunkra azonos azzal, amely „eredeti” közegében volt. „Itt egy idegen szellem beszél, éspedig nem élőszóban, hanem időközön és tereken át, megváltoztatott szellemmel töltött

anyagon keresztül” (BETTI, 1992: 19.). Számot kell vetnünk tehát azzal, hogy – mire ezt az „idegen szellemet” a saját érthetőségi közegéből áthozzuk a miénkbe – értelme megváltozik.⁵⁰ A hagyomány megértésében tehát nem valamiféle „végérvényes ismeret” keresése zajlik, hanem inkább a tőlünk távoli és idegen szellem „áthozatala” egy olyan érthetőségi horizontba, amely a sajátunk.

A másik belátás, amelyhez iménti példánk elvezethet bennünket, az előbbivel összefüggő. Az „értelem áthozatala” a mi közreműködésünk, (át)interpretáló erőfeszítésünk eredménye. Ennélfogva nem feledkezhetünk meg arról, hogy – miközben a klasszikus esztétikai hagyomány mai értelmének a felderítésére törekszünk – mi magunk is benne állunk egy „saját” szituációban. Ez a „benne állás” azt jelenti: innen nézve, tehát e helyzet által meghatározottan (a magunk módján) fogjuk érteni a hagyományt.

Mindazonáltal nincsen szó itt arról, hogy a hagyomány „megragadása”, az értelemadás aktusa önkényes lehet. A „magunk módján érteni” nem azt jelenti, hogy figyelmen kívül hagyhatjuk az értelmezett hagyomány *saját* értelemigényét. Ellenkezőleg: éppen ez az igény váltja ki bennünk az értelmezés vágyát. Arról van inkább szó, hogy bizonyos megértési szituációk nézőpontjából tekintve megmutatkozhat a szövegeknek olyan értelme, amely – egy másik értelmezési háttérből nézve – homályban maradt. A megértés applikatív jellege válik itt ismét nyilvánvalóvá, de belátást nyerhetünk egy olyan körülményre is, amelyről eddig még nem esett szó: a *horizont*, amelyben állunk, egyrészt a hagyomány által meghatározott, másfelől pedig *mozgó horizont*.

E harmadik – módszertani szempontból fontosnak mutakozó – belátásunkat Gadamer horizont-fogalmának bemutatásával tehetjük hangsúlyossá.

„A horizont az a látókör – írja Gadamer –, amely mindent átfog és körülzár, ami egy pontról látható. (...) akinek van horizontja, az nem szorítkozik a legközelebb levőre, hanem képes távolabb látni. Akinek van horizontja, az minden dolog jelentőségét helyesen tudja felmérni ezen a horizonton belül, közelsége és távoliséga, nagysága és kicsinsége tekintetében” (GADAMER, 1984: 214.).

Mivel minden megértés bizonyos horizonthoz kötődő esemény, a megértésre való törekvést *horizontszerzésnek* tekinthetjük. „Horizontra szert tenni mindig azt jelenti, hogy képessé válunk messzebb látni a közelinél és a túl közelinél, de nem azért, hogy eltekintsünk önmagunktól, hanem hogy egy nagyobb egészben és helyesebb arányban lássuk a dolgokat” (GADAMER, i. m: 216.). A „horizontszerzés” fogalmának idézett meghatározása már sugallja, hogy a megértés érdekében mindig szükségünk van bizonyos „helyezkedésre”, a helyes pozíció felvételére, és ez *elmozdulást* feltételez abból a pozícióból, amelyben korábban álltunk. Az is világosnak tűnik, hogy – miközben ez az elmozdulás megtörténik – nem veszítjük el azt a belátást sem, amelyet az iménti helyzetünk nyújtott; nem változik radikálisan a kép, amelyet a horizont keresése közben belátunk, hanem inkább a horizont kiszélesedéséről beszélhetünk.

A horizont kiszélesedése viszont nemcsak annyit jelent, hogy tágabb lesz a látókörünk, hogy nagyobb lesz az a terület, amelyet egyetlen pillantással beláthatunk. Nem hasonlítható ez ahhoz az állapothoz, amelyben a hegy csúcsán álló ember van, akinek a horizontja most tágabb, mint amilyen elindulása pillanatában volt. A horizontszerzés olyan mozgás, amely

⁵⁰ Emilio Betti szerint a történeti megismerés fontos feltétele, hogy különbséget tegyünk a történeti jelenség *jelentése* és mai *jelentősége* között, valamint az, hogy figyelembe vegyünk azt a körülményt, hogy „ugyanazt a jelenséget különbözőképpen fogják fel az önismeret és az önnevelés tekintetében” (vö. BETTI, 1992: 19.). (A *jelentés* és a *jelentőség* fogalmának különbségről lásd még: HIRSCH, 1987 b: 481-514.)

nem térbeli és célirányos, mint a hegy csúcsa felé haladó emberé, hanem időbeli, ide-oda mozgás, amely nem egy elérhető célpont (a csúcs) felé tart (ahol meg kell majd állnia), hanem végtelen mozgás. Ez a mozgás maga a megértés *folymata*. Nem pusztán szemlélődés ez, mint a hegy kaptatójának valamelyik pontjáról körülnéző turistáé, amely nézésben elkülönülhet egymástól a szemlélő és a szemlélt, az alany és a tárgy, a megértő és a megértett, hanem – *a megértésre való törekvés története*.

A megértés folyamatában a megértő nem távolodik el szemlélete tárgyától, hanem egyre inkább belehelyezkedik, elmerül abban. A belehelyezkedés is *mozgás*. De ez a mozgás, amely egyre beljebb halad abban a dologban, amelyet megérteni igyekszünk, nem lehet önmagunktól eltávolodó mozgás, hiszen, akár tudomásul vesszük ezt, akár nem, erre az útra magunkat is magunkkal vesszük. Ha ezt tudomásul is vesszük, akkor a dolog (a hagyomány) megértése önmegértéssé is válik, a kutatás pedig önszemlélkedésé.

A „horizontszerző” mozgás azért „időbeli” mozgás, mert amit megérteni igyekszünk, abban mindig olyasmi szólít fel bennünket a megértésre, ami a saját pillanatnyi helyzetünktől, tudatállapotunktól való *távolsága* miatt tartalmaz valami *idegenszerűt*, s ennél fogva megértésre várót; s azért befejezhetetlen, „örök” mozgás, mert azáltal, hogy az időbeli távolságnak nincs meghatározott nagysága, s magunkat is belevisszük ebbe a mozgásba, a horizont nem állapodik meg soha egyetlen körülhatárolt látókörben, s ennél fogva nem lehet olyan célirányos folyamat, amely egyszer befejeződhetné azzal, hogy elérte célját.

A fentiek alapján nyilvánvaló, hogy a hagyomány (esetünkben: az esztétikai reflexió hagyományának) megközelítésében a megértés horizontja nem állapodhat meg egyetlen pontban, amelyből „végérvényes” igazságok feltárását remélhetnénk, ezért nem dolgozható ki egyetlen – más megközelítések számára is érvényesnek tekintett – módszere sem a megközelítésnek. Ez a felismerés mégsem vezet hermeneutikai nihilizmushoz, a megértésről való lemondáshoz; ellenkezőleg, arra szólít bennünket, hogy felismerjük: létünk örökös hermeneutikai szituációba állít bennünket. Kutatásunknak (megértési törekvésünknek) ezért nem annyira *módszereként*, mint inkább *feltételeként* érvényesíthetjük e *megértés önreflexív jellegét*: azt a szabályt, hogy az eszmélkedésnek a saját perspektíva tudatában kell történnie, anélkül azonban, hogy ezt a perspektívát végérvényesen rögzítenők, vagy kizárólagossá akarnók tenni. Az „objektivitás” eszménye nézetünk szerint éppen a nézőpontok mozgásának és pluralitásának – egyfajta „hermeneutikai relativitás-elvnek” – az elismerésével érvényesíthető.

Az esztétikai hagyomány következő áttekintésében tehát az a kettős törekvés vezethet bennünket, hogy – egyfelől – beilleszkedjünk abba a „hagyománytörtetésbe”⁵¹ (a hagyományos esztétikák modern olvasatainak horizontjába), amelynek a közegében állva a saját megértési törekvésünket érvényesíthetjük, másfelől pedig az, hogy megmutassuk annak a horizontnak a létjogosultságát, amelyben e hagyománynak egy eddig néma értelme is megszólalhat.

⁵¹ Gadamerrel itt ismételtelen hangsúlyoznunk kell azt, hogy a megértendőtől bennünket elválasztó távolság áthidalásában maga a megértendő hagyomány segít bennünket, a saját felénk irányuló, közvetítő mozgásával. „*Magát a megértést nem annyira a szubjektivitás cselekvéseként, hanem egy hagyománytörtetésbe való belekerülésként kell elgondolni*, melyben szüntelen közvetítés van a múlt és a jelen között” (vö. GADAMER, 1984: 207.).

Az esztétikai reflexió történeti útja

A klasszikus esztétikai szövegek modernista értelmezési kánonja bizonyos – az értelmezési hagyományban gyakori – *fogalmak* mentén vázolható fel.⁵² Ezek a fogalmak különös figyelmet érdemelnek részünkről, ugyanis – mint Habermas írja – éppen a művészet megszüntetésének radikális kísérletei helyezték vissza jogaikba azokat a kategóriákat, „amelyekkel a klasszikus esztétika kerítette körül tárgyterületét.” „Persze időközben maguk a kategóriák is megváltoztak” – fűzi hozzá a teoretikus (vö. HABERMAS, 1994: 274.). Mi elsősorban ez utóbbi belátás perspektívájából válhatunk érdekeltté az említett fogalmak számbavételében; az olvasatok kontextusfüggőségének elismerése ugyanis beláthatóvá teheti számunkra az értelmezési horizontok elmozdulását. És, mint jeleztük, bennünket éppen ez érdekel.

Ha egy ilyen áttekintésre vállalkozunk, akkor ezt annak a felismerésnek a nevében kell megtennünk, hogy az esztétikai gondolkodás hagyományának értelme a mai esztétikai köztudatban éppen a modern kultúra értelmezési horizontjában érvényesül; más szóval: e szövegek nem önmagukban, hanem sajátos modern olvasataik által hatnak.⁵³

Ugyanakkor arról sem feledkezhetünk meg, hogy – miközben a klasszikus esztétikai hagyomány mai értelmének a felderítésére törekszünk – mi magunk is benne állunk egy olyan horizontban, amely épp e hagyomány által meghatározott. Tekintettel kell lennünk arra is, hogy ha ez a megértés nem reflektálna önmagára, könnyen a saját csapdájába eshet, ugyanis nem ébredhetne rá arra, hogy a horizont, amelyben a megértés történik, folyton elmozdulóban van.

Ezért nem lehet reflektálatlan az a megértési szándék, amely erre az olvasati hagyományra irányul; törekvésünk értelme ugyanis az, hogy „helyes kérdéshorizontra tegyünk szert azokhoz a kérdésekhez, amelyek a hagyománnyal szemben felmerülnek” (GADAMER, 1984: 214.).

E klasszikus reflexiók modern olvasatainak a történeti sorrendbe helyezett egymásutániséga kitapinthatóvá teheti számunkra azt a szüntelen differenciálódási folyamatot, amelynek első *explicit* megnyilvánulásait az esztétikai gondolkodás történetének XVIII. századi fordulatóban fedezhetjük fel. Műveletünk azt is megmutathatja, hogy ez a differenciálódási folyamat, amely a kultúra „rossz közérzetét” előkészítette, ennél sokkal régebbi keletű. Ily módon láthatóvá tehetjük a lét esztétikai szférájának azokat a töréseit is, amelyek korunkat, a bevallott fragmentumszerűség korát (Lyotard kifejezésével: a „*posztmodern állapotot*”) megelőlegezték.

A felvilágosodás előtt

Az antikvitás filozófusainak műveiben a modern értelmezési hagyomány elsősorban a *poiesis* és a *mimesis* fogalmait emelte ki. Szembetűnő, ahogyan a modern paradigmában történő értelmezés elszakította, sőt szembeállította egymással ezeket a fogalmakat. A mi szempon-

⁵² Mivel célunk nem egy átfogó értelmezéstörténet elkészítése, hanem csak egy vázlatos áttekintés a kultúra „rossz közérzete” előzményeinek feltárása érdekében, ezért ezt az áttekintést nem az esztétikatörténeti hagyományhoz tartozó szövegek részletes értelmezésére fogjuk alapozni, hanem e hagyományban kiemelt fontosabb fogalmak felvázolására.

⁵³ Arisztotelész *Poétikájának* új magyar fordítása például (a Ritoók Zsigmondé) nemcsak „frissességénél” fogva más, mint a régebbi fordítás (a Sarkady Jánosé), hanem azért is, mert ahhoz képest egy új *Poétika*-értelmezést képvisel (vö. ARISZTOTELÉSZ, 1969. és 1997.).

tunkból azonban most az is lényeges, hogy megmutatkozzék e fogalmak („régi” és/vagy „új”) összetartozása.⁵⁴

A *poiesis* mint ‘teremtés’, vagy inkább ‘csinálás’, a már meglévő anyag új megmunkálását jelentette, s mint ilyen, alárendelődött a *praxis*nak, a gyakorlati tevékenységnek. Az anyag megmunkálása a *techné* (az ismeretek által véghezvitt gyakorlat) révén valósulhatott meg; így hát a *poiesis* egyszerre jelentette a kézművesek és a mimetikus művészek – festők, zenészek, költők – (a régi görögöknél mindannyian rabszolgák) alkotó tevékenységét. A művészet ekkor még harmonikusan integrálódott a mindennapi életbe.⁵⁵

Közismert, hogy Platónnál (Kr. e. 427–347) a mimetikus művészetek alacsonyabb létrangot képviseltek a használati tárgyakat előállító kézművesek munkájához képest, mivel távolabb álltak az ideáktól, mint ez utóbbiak, s mivel nem az ideákat, csak ezek utánzatait (a reális világ tárgyait) utánzózták.

„Nem kell-e tehát azt mondanunk, hogy Homérosztól kezdve minden költő csupán utánzója az erény árnyképeinek s minden egyébnek, amit költeményeibe foglal; az igazságot azonban nem éri el egyik sem, hanem – mint az imént mondtuk – a festő is, ha vargát ábrázol, csak olyat tud ábrázolni, aki csupán látszik annak; mert hiszen ő maga éppoly keveset ért a bőrművességhez, mint azok, akiknek az ábrázolás szól, s akik csak a színek és a formák alapján látják a dolgot?” (PLATÓN, 1984: II. 664.)

Bár az ember mesterségbeli ügyességének gyakorlása, a *techné* Arisztotelésznél is egyaránt vonatkozott a kézműves mesterségekre és a mimetikus művészetekre, az ő *mimesis*-értelmezése mégis magasabb létrangra emelte az utánzó művészeteket, mint a Platóné. Arisztotelész (Kr. e. 384–322) *mimesis*-elvé ugyanis nem valami utánzotthoz mérte az utánzó alkotást, hanem inkább a *phronesis*-nek (a morális megismerésnek, az élet helyes iránya tudásának) alárendelt *techné* teljesítmény-eszményéhez.⁵⁶

Nem véletlen, hogy Arisztotelész *mimesis*ről szóló könyvének a címe: *Poétika*. (Számunkra ez kiválóan megmutatja a két fogalom szerves összetartozását.) Az ő értelmezésében (pontosabban: a mi értelmezésünk szerinti értelmezésében) ugyanis a *mimesis* mint az ember

⁵⁴ Nicolai Hartmann szerint az esztétikai rendszerek aszerint különböztethetők meg egymástól, hogy az „utánzást” (a Platónnal kezdődő és Arisztotelész által kidolgozott „mimesis” elméletét) vagy pedig a „teremtést” (az alkotómunka önállóságát) tekintik-e elsődlegesnek. Hartmann az esztétika történetének hagyományos műveit a platóni-arisztotelészi hagyományhoz sorolta (még a „plótinoszai, a schellingi és a schopenhaueri esztétikákat” is, amelyek – bár „megjelenített ideákról” beszélnek – mégis a mimesis-elméletet követik annál fogva, hogy ezeket az eszméket „valami előzetesen fennálló és a művésznak mintául szolgáló létezőknek tekintették” (vö. HARTMANN, 1977: 64–69.). Hartmann a maga – jellegzetesen modernista-fenomenológiai – esztétikai rendszerében a „teremtés” (*poiesis*) elsődlegességét hirdette meg – az „utánzással” (*mimesis*szel) *szemben*: „Mert hisz könnyen belátható, hogy a művészi ábrázolás nem más, mint maga a megjelenítés. S akkor az esztétikai érték tulajdonképpen hordozója épp a művészi munka” (HARTMANN, i. m: 65.). Hans Robert Jausznak az esztétikai tapasztalatról szóló könyvében viszont árnyalt hermeneutikai újraértelmezését találjuk a *poiesis* és a *mimesis* – egymástól korántsem elválasztható kategóriái antikvitás korabeli értelmének (vö. JAUSS, 1983: 103–166.).

⁵⁵ „A művészetet ekkor *nem tekintik az élet speciális képességének*” (FEHÉR-HELLER, 1978, idézi BÓKAY, 1997:27.). Éppen ezért az ekkor keletkezett művek nem szorultak magyarázatra. Értelmezést csak a hellenisztikus kornak azok az *írássos szövegei* igényeltek, amelyek értelme nyelvileg, szellemileg már elhomályosult.

⁵⁶ Ennek árnyalt, részletes elemzését lásd Gadamer-nél (vö. GADAMER, 1984: 221–228.) illetve Hárs György Péternél (vö. HÁRS, 1992: 335–337.).

veleszületett képességének (az utánzó ösztönnek) a helyes *poiesis*ban való megnyilvánulása eredményezhet *katarzist* kiváltó tökéletes alkotásokat.

„Származhatnak mármost a félelmes és részvétkeltő hatás a látványból, de származhatnak magából a történetek összeállításából is, ami előbbvaló és a jobb költőre jellemző. (...) Mert nem szabad a tragédiától minden gyönyörűséget megkívánni, hanem csak azt, amely sajátja. Mivel pedig a költőnek a részvétből és félelemből utánzás révén fakadó gyönyörűséget kell biztosítania, nyilvánvaló, hogy ezt az eseményekbe kell belekölni.” (ARISZTOTELÉSZ, 1997: 57–59.)

Ahogy nála összekapcsolódott az utánzás és a gyönyörködő felismerés fogalma, abban a *mimetikus* alkotás és egy elit befogadóközönség elváráshorizontjának egymáshoz való harmonikus illeszkedését ismerhetjük fel. Ennek a magas elvárásnak ugyanis nem felelhetett meg holmi szemfényvesztő utánzás, a valóságos tárgyak valamiféle gépies másolása, hanem csak az olyan alkotás, amely, mint a tökéletes arányosság elvei alapján megkomponált műegész, *katartikus* hatást volt képes kiváltani.

A *mimesis* és a *poiesis* – s harmadikként a *katarzisz* – fogalmainak egymást harmonikusan feltételező viszonya a *Poétikában* egy olyan szellemi- és életvilág-horizont körvonalaait sejteti, amelyben igazolódna az antik művészet harmonikus életintegrációjáról szóló feltételezések, de megmutatkozik az esztétikai lét belső harmóniája, valamint e létszférára vonatkozó bölcséleti reflexió paradigmikus egysége is.

Ha viszont az esztétikai gondolkodás antikvitáskori hagyományára a folytatás, azaz a *mimesis*- és *poiesis*-fogalmak modernitás korabeli értelmezései felől tekintünk, akkor éppen e fogalmak mentén válnak kitapinthatókká azok a törésvonalak, amelyek fokozatos elmélyülése egyfelől az esztétikai gondolkodás paradigmikus egységének megbomlásában, másfelől az esztétikai lét belső ellentmondásaiban, harmadsorban pedig az esztétikai szférának az élet integritásából való kiválásában mutatkozik meg.

A középkorban a művészet megőrizte életintegrációját: a műalkotás – a szent énekek, költemények, a freskók, a templomok köcsipkéi stb. – a vallásos gyakorlat része maradt.⁵⁷ Mivel a keresztény felfogásban a műalkotásnak annyiban volt létjogosultsága, amennyiben a vallásos átélést szolgálta, az egyes művészetek rangsorát az döntötte el, hogy mennyire vitt közelebb az igazi, a spirituális természetű isteni léthez. Így került – pl. Szent Ágoston rangsorolásában – a legmagasabb fokra a zene és a költészet, a legalsóra pedig a festészet (mint a legérzékibb jellegű művészet). A festészet továbbra is a kézműves mesterségek státusában maradt.⁵⁸ Figyelemre méltó itt számunkra az, hogy a művészetek rangsorolása már egyfajta differenciálódási tendenciára mutatott: maguknak a **művészeti ágaknak** a szétválására, de arra is, hogy a legalacsonyabb fokra utasított festészet kivételével a többi művészet *kiemelkedően volt* a gyakorlati tevékenységek köréből. Másfelől megmutatkozik ebben a rangsorolásban a **szakrális** illetve az **esztétikai szféra** elméleti szétválasztásának lehetősége is; Szent Ágoston (Kr. u. 354–430) *Vallomásaiban* pl. a zsoltárénekek rá gyakorolt hatásáról írva megkülönböztette a vallásos átélést a zenei forma nyújtotta gyönyörködéstől.

„Mégis az érzékek gyönyöre – pedig józan eszüinket nekik átadnunk nem illő, mert eszüink meggyöngyül benne – gyakran lépre csal engem. Bizony a gyönyörködés nem olyan módon követi az értelmet, hogy türelemmel mögötte halad, hanem az értelemnek elébe szalad és vezetésre törekszik, holott csak annak révén engedjük be őt is.” (AUGUSTINUS, 1987: 323.)

⁵⁷ Az esztétikai szférában bekövetkező differenciálódási folyamatokat elsősorban Gilbert-Kuhn és Hans-Robert Jauss esztétikatörténeti elemzéseire alapozva követem nyomon (vö. GILBERT-KUHN, 1966. ill. JAUSS, 1977.).

⁵⁸ A számtalan gyönyörű középkori freskó létrejöttét az írástudatlanok vallásos élményben való részesítésének szándéka magyarázza; a freskófestészet egyfajta „szegények Bibliája” szerepét töltötte be.

E megkülönböztetés a gyakorlatban az *egyházi* és a *világi (udvari)* művészetek differenciálódásában nyilvánult meg. Az *evilági-érzéki* és a *szakrális-szellemi* szembeállító megkülönböztetésében feltűnhet az a törésvonal is, amely a *mimesis-poiesis* fogalompár opozicionális szembeállításához vezetett el az esztétikai gondolkodás történetének későbbi szakaszaiban. Isten tiszta szelleme nem utánozható, a műalkotás azonban – érzéki mivolta ellenére, sőt, épp ennek köszönhetően – hidat teremthet a szakrális szférához, s ennek átélését teheti lehetővé.⁵⁹ Vannak dolgok, amelyeket élvezünk, s vannak, amelyeket csak használunk szabad – írja Szent Ágoston. Az élvezet csak a legmagasabb, láthatatlan, isteni szépséget illeti meg, minden egyéb – közöttük az érzéki szépség hordozói – csak a használatban nyerheti el létjogosultságát. Az élvezet boldoggá tesz, mert a legnagyobb szépségben, Isten szeretetében való részesedésünket biztosítja, a használat viszont csak elősegítheti a boldogságra való törekvésünket (vö. AUGUSTINUS, 1944: 37–38.)

A művészi tevékenység, a *poiesis*: az érzéki anyag megmunkálása. Mint ilyen, trivialitásában lebecsülendő, mégis – mivel feladata nem csupán a látható természet utánzása, hanem éppen az érzékelhetőn túliban, a szakrálisban való részesedés biztosítása – e dimenzióban visszanyerte méltóságát. A „homo artifex” munkája második teremtés lett, művészete: „creatio”. Hans Robert Jauss az esztétikai tapasztalat történetének bemutatásakor hangsúlyozza, hogy bár a középkori kultúrában kötelező volt a névtelenség, a „humilitas”, ennek ellenére a művészi öntudat első jeleként megörökített művésznevek, vagy pl. a trubadúrköltészetből sugárzó alkotói büszkeség, a „creatio ex nihil” öröme már a gyakorlati és az egyházi élet világából kiválni készülő, autonómiára törekvő költészet megnyilvánulásai voltak (vö. JAUSS, 1983: 106–108.). Ennek következtében a középkori „esztétikai gyakorlat elébe vág az elméletnek” (JAUSS, i.m: 106.).

A reneszánszban a *poétikai (gyakorlati)* oldal felerősödése a *filozófiai (elméleti)* oldallal szemben (vagyis a tökéletesített mesterségbeli tudás által gyakorolt művészeti alkotás presztízsének növekedése a mimesisről szóló elmélkedéssel szemben) újrarendezte a művészeti ágak középkorban kialakított rangsorát. A festészet kezdett kiválni a technikai mesterségek közül, és az igazi művészetek rangjára tartott igényt, a művészek pedig, akik magasfokú poétikai jártassággal, ugyanakkor filozófiai műveltséggel is rendelkeztek, részt követeltek maguknak a tudós teológusok tekintélyéből. Leonardo da Vinci (1452–1519) már „a festészet tudományáról” beszélt, Boccaccio (1313–1375) a filozófusokkal egyenrangúaknak tartotta a festőket (vö. GILBERT-KUHN, 1966: 139.). A művészet létrangjának, illetve a művész méltóságának ez a megemelkedése a törésvonalak újabb elágazásait teszi láthatóvá számunkra: az életvilág, az esztétikai szféra és az esztétikai gondolkodás belső integritásának az eddigieknél erőteljesebb megbomlását.

Az esztétikai gondolkodás formálódásában a *mimesis*-elvhez való ambivalens viszony tűnik fel. A művész, aki a közönséges kézműves színvonaláról a teológus és a filozófus rangjára emelkedett, aki széles körű egyházi műveltséggel, ugyanakkor világi bölcsességgel rendelkezett, s mindenekfölött olyan szakmai ismeretekkel, amelyek alkotásra tették őt képessé, nem volt többé egyszerű utánzó, hanem teremtővé, valóságos „alter deus”-szá változott. Másfelől viszont megfigyelhető egy ezzel éppen ellentétes irányú tendencia is. A művész, aki teremtő munkája révén isteni titkok feltárására volt képes, éppen a *gondos (empirikus) megfigyelés* módszerével juthatott közelebb a dolgok belső összefüggéseéhez. Innen a reneszánsz művészet természetűségének elve. Leon Battista Alberti (1404–1472) szerint a festészet tükör, amelynek a természetet kell utánoznia. Ámde ennek az alkotói módszernek a felvállalása mégsem jelentette a *mimesis*-elv banalizáló leválasztását a *poiesis*-ről. A természet ugyanis, amelyre való tekintettel a reneszánsz művész alkotott, nem volt pusztán

⁵⁹ Szent Ágostonnál arról is olvashatunk, hogy a hallás gyönyörűsége a lelket az erény magasába emelheti.

lemásolandó modell, hanem inkább további megfejtést kívánó rejtett lényeg. Az ilyen „utánzás” (voltaképpen „Isten művészetének” utánzása) a művész valamennyi szellemi képességét mozgósította.

„A festéshez képzeletre és kézügyességre is szükségünk van, hogy felfedezhessük a természeti tárgyak homálya mögött rejlő láthatatlan dolgokat, és hogy megörökítsük őket kezünkkel, s láthatóvá tegyük azt, ami addig látszólag nem létezett” – írja egy korabeli művész, Cennino Cennini. (Idézi GILBERT-KUHN, 1966: 145.)

A transzcendens szépségről a teremtett világ szépségére terelődött hát a figyelem: az isteni szépség ugyanis itt mutatkozhat meg a halandó ember földi életében.

A reneszánsz kori mimetikus tevékenység eszménye Isten alkotó módszereinek utánzása volt: ez pedig nem másban, mint a *szépség* és a *tökéletesség* (a *perfectio*) eszményében testesült meg. Ennek megvalósítása a poiétikus tevékenység ésszerűségét és tökéletességét – azaz a perspektíva, az anatómia, az arányok tudományának ismeretét, az antik műalkotásokból elvont esztétikai elvek követését, s Arisztotelész *Poétikájának* ismeretét feltételezte (*imitatio*-elv). Ebben különböztek a „*technikai mesterségek*” közül ekkorra már markánsabban kiváló „*esztétikai mesterségek*” az előbbiektől: míg a „technikai mesterségek” gyakorlása elmélet nélkül valósult meg, az „esztétikai mesterségek” művészi gyakorlatában implicit elméleti alap működött (vö. JAUSS, i.m.: 11.).⁶⁰

Az esztétikai dimenzió belüli törésvonal a *szépség* határainál körvonalazódott: a *szépség* önálló területté vált, amelynek teremtésével és a róla való elmélkedéssel a művész-filozófus foglalkozott. Vele együtt nyert létjogosultságot, sőt önállóságot a szellemi magatartásformák között a *gyönyörködés*.

Végül a művészet(ek)nek az életintegrációból való kiválásának kezdetei is itt válnak érzékelhetővé. A „technikai mesterségek” közül kiváló, és azoknál magasabb létrangot nyerő „esztétikai mesterségek”, amelyek lassan a keresztény egyház kizárólagos szolgálatából is kivonultak, most esztétikai mivoltukban kezdtek magukra venni valamit a szakrális szféra attribútumaiból, s így a bennük való részesedés (alkotás, befogadás) lassan az élet kivételes alkalmává minősültek. Ebben a helyzetben a mű génézisének helye, ideje, valamint befogadásának helye, ideje egymáshoz képest elmozdulóban volt, s megbomlott az alkotó és a befogadó közötti közvetlen kommunikáció. Egyszóval: a megértés problémává lett, s ennél fogva megemelkedett a tudós értelmezés, a hermeneutika tekintélye is.⁶¹

⁶⁰ A műalkotások – pl. a szobrok, a freskók, a templomi és az udvari zene stb. – nem szorultak magyarázatra: a „közös érzék” még mindig működőképes volt. A Szentírás magyarázatában azonban radikális fordulat következett be. A hermeneutika új impulzust kapott a reformációban, a Szentírás betűjéhez való visszatéréssel. Luther álláspontjából következően – a Biblia szövege „sui ipsius interpres” – a Szentírás megértéséhez nincs szükség a négy értelemről szóló középkori tanításra, mert annak önmagából érthető jelentése van: ez a „sensus literalis”. A protestáns hermeneutika célja a hagyomány eltorzított értelmének újra felfedezése volt, és objektív, tárgyhoz kötődő, minden szubjektív önkénnytől mentes próbált lenni. Ebben a törekvésében – a klasszikus szövegkritika hagyományát követve – előkészítőjévé vált az értelmezéstan világi elméletét kidolgozó klasszika filológiának. A tekintélyelv megőrzésével azonban továbbra is „távolságot őrző közeg” maradt az Írás és annak szélesebb befogadóközönsége között. „...amíg a középkorban, a teológiai dogmatika paradigmájában az „egyház” sajátította ki a helyes értelmezés jogát, addig a történetkritikai paradigmában az egyháztól függetlenedő, tudományos alapokon álló „szakteológusok” vindikálják maguknak azt a jogot, hogy az „igazi”, „helyes”, „teológiai” értelmet megállapítsák” (vö. FABINY, 1994: 10.).

⁶¹ Ezt mutatja a klasszika filológia (filológiai hermeneutika) kialakulása is. A protestantizmusban egzegetikai *elmélet*ként is tekintett hermeneutika ekkor kiterjedt a világi szövegekre is, és átalakult

A fentiekben elmondottakat úgy foglalhatjuk össze, hogy lassan kialakulóban volt, Habermasszal szólva, „az esztétikai modernség érzülete” (HABERMAS, 1994: 264.).

A felvilágosodás korának esztétikai kérdéshorizontja

A művészetnek, illetve az esztétikai jelenségnek azt a játékosan rejtőzködő, enigmatikus természetét – amelynek a felismerésére alapoztuk a műalkotás létmódjára vonatkozó kérdésfeltevésünket – éppen a megnevezésére irányuló törekvések tették először nyilvánvalóvá. A XVIII. század rendszerező hajlamának, a jelenségek megragadására, megnevezésére, s más jelenségektől való elhatárolására való törekvéseinek volt az eredménye maga az (akkor) új diszciplína, az *esztétika*, amelyet névadója, **Alexander Gottlieb Baumgarten** (1714–1762) az „alsó fokú megismerő tehetség logikájaként” definiált. Valódi fordulatot jelentett az esztétikai gondolkodás történetében az, hogy egy addig köznapinak minősülő jelenségcsoport (a *fantázia*, valamint a képzeletet tápláló *költemények* és *elbeszélések*, az ezekhez fűződő *érzelmek*, *szenvedélyek* stb.) – a dolgok különálló osztályaként – immár méltónak mutatkozott a tudományos megismerésre, a rá vonatkozó elmélet pedig (a képzelőerő elmélete) az önálló tudomány jogait követelte magának.

Ezáltal megmutatkozott azonban egy kényes elméleti probléma is. Bár az esztétikai jelenségről való gondolkodás (amely egyébként, a filozófiai gondolkodás részeként, egyidős volt a bölcselettel) most önálló tudományággá lett, és elnyerte „a logika testvértudománya” rangot, mégis – éppen ebből az „előkelő” nézőpontból – vált nyilvánvalóvá az a tény, hogy az esztétika tárgya, a *szépség* (amely a kor felfogása szerint leginkább a művészi tökéletességben testesülhetett meg) olyan dolog, amely *nem intellektuális jellegű*, ezért nem is vizsgálható intellektuális eszközökkel. Baumgarten úgy kerülte meg ezt az ellentmondást, hogy a művészi tökéletességet nem egylényegűnek, hanem *párhuzamosnak* tekintette az ésszerű tökéletességgel (a tudomány és a filozófia logikailag szabatos eszméivel, a „felső fokú megismeréssel”), s így elfogadhatóvá vált, hogy a vele foglalkozó tudomány a logikának csupán rokona, „testvértudománya”, az „alsó fokú megismerés logikája”.

Sokatmondó Baumgarten híres, névadó könyvének a címe, az *Aesthetica* is. Az *aisthesis*, az ‘érzékelés’-t, ‘észlelés’-t jelentő görög szó⁶² baumgarteni használatában megmutatkozik a vizsgálat számára körülhatárolt tárgy (a *szépségnek* mint a *jelenség tökéletességének érzéki megismerése*, *aisthesis*-e) rejtélyes, majdhogynem ellentmondásos természete. A *szépet*, vagyis a jelenség *tökéletességét érzéki észleléssel* lehet felfogni, illetve fordítva: az *érzéki észlelés* eredményeképpen valami *érzékfölöttit, elvontat, megfoghatatlant* lehet megismerni: a csaknem paradoxonszerű megfogalmazás – most még bevallatlanul – a létnek arra a többletére utalt, amely sem empirikusan, sem racionálisan nem hozzáférhető, mégis *van*, és megértést, valamint értelmezést követel magának (vö. BAUMGARTEN, 1750.; idézi GILBERT-KUHN, 1966: 233–237.). Az értelmezés feladata viszont felveti a *nyelv teljesítőképességének* problémáját is, és az egymásból nyíló újabb kérdések sorozata ettől kezdve megállíthatatlan.

Az esztétika történetében a felvilágosodás után felvetődő kérdések mondhatni mind ezzel a problémacsomóval állnak kapcsolatban, amelynek racionális feloldhatatlansága először a

a filológiai egzegézis *általános* szabályaiként értelmezett hermeneutikává. Az értelemkeresés klasszika filológiai módszertanának kidolgozása természetesen összefüggésben volt a racionalizmus elterjedésével. A racionalizáció az *előítéletektől való megszabadulás* feladatát róta az interpretációra (vö. PALMER: 1987 b: 106-108. és GADAMER, 1984: 141-148.).

⁶² A szó jelentésének alakulását az ókori görög filozófiában lásd Francis E. Peters könyvében (vö. PETERS, 1967.).

XVIII. század törekvései révén mutatkozott meg. Egy XX. századi fenomenológiai esztétika szerzője, a magyar Sík Sándor is a kérdéskör aktualitására utalt akkor, amikor megállapította, hogy az esztétika olyan feladat teljesítésére vállalkozott, amely eleve reménytelen és teljesíthetetlen: „csak dadogva, a fogalmak halottasszürke nyelvén beszélhet a Kibeszélhetetlenről”; ám e kísérletet újra meg újra megismételni szerintem „mégis érdemes, hasznos és nagyszerű”; úgy, ahogyan az imában Isten megközelítésére vállalkozik az ember mindig reménytelenül, mégis újra és újra (vö. SÍK, 1990: 10.).

Problémafelvetésünk szempontjából azért volt szükséges reflektálnunk az esztétikai gondolkodás történetének a Baumgarten nevével fémjelzett „sorsfordulatára”, mert a diszciplína születésében és nevében is feltűnő hasadásban a szétválásoknak egy olyan diakronikus sora mutatkozik meg, amely az esztétikai jelenség létmódját illeti, s amely ennél fogva rávilágíthat a művészet létmódjára vonatkozó kérdésünk értelmére is.

Az esztétikai szférának az életvilág egészéből való kiválása a XVIII. század folyamán már jól érzékelhető tendencia volt, amelyet egyfelől a szakrális és az udvari élettől egyaránt elváló *művészeti ágak önállósulása és intézményesülése*, másfelől pedig az új diszciplína, az *esztétika* születése tett nyilvánvalóvá. Az *esztétikum öntörvényűsége* két irányban is tudatosult. A „szép” elhatárolódása az egyéb értékszféráktól (az „*igaz*”-tól, a „*jó*”-tól) egy új diszciplínának, az *esztétikának* a kimunkálását tette szükségessé, amely elkülönült mind a *tudománytól*, mind az *erkölcs* tartományától. Az élet esztétikai szféráján belüli strukturális elmozdulásokat a mindennapok idő- és térszerkezetéből, a gyakorlati élet konvencióiból való kiszakadás tette érzékelhetővé; az alkotó-befogadó viszonyban keletkezett törésre a „*zseni*” fogalma válaszolt. Mindkét irány elsősorban **Immanuel Kant** (1724–1804) esztétikai rendszerében követhető nyomon.

Kant esztétikai műve, *Az ítéelőerő kritikája* sorrendben a két másik „kritika” – *A tiszta ész kritikája* és *A gyakorlati ész kritikája* – után következett. E munkában Kant kidolgozza „az esztétikai tárgy tartományának sajátosságait” (HABERMAS, i. m: 271.). E mű elsősorban a „*reflektáló ítéelőerő*” és az „*ízlésítélet*” fogalmával tett eleget annak az igénynek, amelyet az esztétikai szféra struktúrájának korabeli elmozdulásai, valamint az „ésszerűség” tudományos követelménye támasztottak előtte.

Az esztétikai jelenség ambivalens természetére – hogy tudniillik érzéki természetű és mégis ellenáll az empirikus megismerésnek, s valamiféle „transzcendáló megragadást” igényel –, amelyre korábban Baumgarten is reflektált a megismerés két párhuzamosan működő szintjének, a „felsőfokú” és az „alsófokú” megismerésnek a tételezésével, Kant a „*reflektáló ítéelőerő*” fogalmával válaszolt. Ennek működése nem a tükörpárhuzam elve szerinti megfelelője a „meghatározó ítéelőerőnek” (mint Baumgartennél az alsó fokú megismerés a felső fokúnak), tehát nem a *különös* racionalista alárendelését jelentette egy *általános* fogalomnak. A forradalmi gondolat itt abban a felismerésben rejlett, hogy az ítéelőerő teljesítménye egy „*meghatározhatatlan különös*” és egy „*megnevezhetetlen általános*” közötti *lebegés*, egy befejezhetetlen *ingamozgás*, egy célra irányuló, de soha célba nem érő *keresés*. Az esztétikai gyönyörűséget éppen az élteti, hogy nem lehet megnevezni, és nem lehet végérvényesen megragadni az esztétikai jelenségnek sem az objektív, sem pedig a szubjektív pólusán (sem az esztétikai tárgy, sem az esztétikai alany oldaláról).

„... az esztétikai reflexiók ítéletben (...) az érzékelés olyan, amely az ítéelőerő mindkét képességének, képzelőerőnek és értelemnek harmonikus játékát váltja ki a szubjektumban, amennyiben az adott képzetben az egyik felfogóképesége és a másik ábrázolóképesége egymás számára kölcsönösen ösztönző” (KANT, 1966: 106.).

Sokak szerint Kant esztétikáját ma is rendkívül időszerűvé teszi az ízlésnek, mint a képzelő-erő szabad játékának ez az analízise (vö. pl. BUBNER, 1991: 174.). Mindazonáltal az ízlés kanti analízise meg tudott felelni a racionalizmus korabeli követelményének is: ez a „*sensus communis*” (az *interszubjektív* megítélhetőség) fogalmában, valamint az „*érdekmentes tetszés*” (a gyakorlati élet céljaitól és érdekeitől független, *objektív* megítélés) tételezésében nyilvánult meg.

Szembeötlő, hogy Baumgarten és Kant esztétikájában nincs már szó hangsúlyosan a „mimesis” és a „poiesis” kérdéséről; annál több fény derül az esztétikai tapasztalat egy másik vonatkozására, a Jauss által aisthesis-nek nevezett (receptív) oldalra. Baumgarten könyvének címe, az újszülött diszciplína neve éppúgy bizonyosága ennek, mint az, hogy Kant esztétikai vizsgálódásainak tárgya nem az alkotás, hanem az ízlés, az esztétikai tetszés struktúrája. (Gyakori példálózásainak forrása ezért nem annyira a művészi, mint a természeti széphez való esztétikai viszony.)

Az esztétikai szférának a tudományos és az erkölcsi szférától való különválása nemcsak a tudatformák között eredményezett jól kivehető differenciálódást, hanem az emberek közös életvilágában is. Ez többek között abban nyilvánult meg, hogy az alkotó individuum, a „*zseni*” kivált a mindennapok világából, függetlenné lett a megismerés és a gyakorlati cselekvés kényszerétől, s így embertársai fölé emelkedett.

A zsenit alkotása, a *mű* emelte ki a mindennapi élet tér- és idődimenziójából, s állította szembe annak változékonyságával. A zseni fogalmának romantikus értelmezése és az esztétika központjába állítása újabb hasadás feltárulkozásához vezetett el az esztétikai szférán belül: a *műalkotás* – mint az *eszme érzéki látszásának megtestesülése* – kiemelkedett az esztétikai szféra egészéből, és magára vette az örökérvényű dolgok szentségét.

Hans-Georg Gadamer árnyaltan elemezte azt a fordulatot, amely az esztétikai gondolkodás történetében **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** (1770–1831) esztétikájával következett be, s amely – a kanti felfogással ellentétben – a *műalkotásnak* mint a zseniális szellem produktumának a szempontját helyezte előtérbe. Gadamer megmutatta, hogy ez a fordulat oly módon következett be, hogy Hegelnél a *zseni* fogalma vált uralkodóvá az *ízlés* elsődlegességével szemben, amelyet előtte Kant hirdetett. Ez a fordulat egyenesen következett Hegel művészet-felfogásából. Mivel a mű – a zseni alkotásaként – az abszolút szellem közvetlen megjelenési formája, s magasabbrendű minden más szép tárgynál, e felismerés következtében az ízlés legfontosabb objektumává a műalkotás vált. Az addig mindenre (például a természeti szépre is) kiterjedő esztétikai tetszés hatóköre ettől kezdve leszűkült a művészet területére, majd ez utóbbi szempontja vált egyetemessé, s kiterjedt a természeti szépre is. Ettől kezdve a természeti szép is a szellem produktumaként értelmeződött (vö. GADAMER, 1984: 61–63.).

A művészet azért képvisel Hegel szerint magasabb rendű realitást a közönséges valósággal szemben, mert a mulandó jelenségeknek magasabbrendű, *szellemi realitást* ad. A műalkotás nem más, mint az abszolútumra törekvő eszme, a „tiszta igazság” adekvát érzéki formában való megjelenése. Ennélfogva a művészet Hegel szerint valamiféle kibékítő-közvetítő mozzanatot képvisel a pusztán külsődleges, mulandó, véges valóság, valamint a tiszta gondolat, az érzékfeletti, végtelen lényeg között. A közvetítő funkciónak ez a felismerése azonban – a művészet *fejlődésvivőségének* tételezése miatt – a művészet múltjellegét kimondó tételhez vezetett el. Ha ugyanis a művészet fejlődése az abszolút eszme egyre adekvátabb kifejeződése az *érzéki látszás* révén, akkor ez azt jelenti, hogy a közvetítő mozgás *egyirányú* e felfogásban: a művészet útja az érzékletes kifejezéstől az eszme egyre elvontabb, fogalmibb megragadása

felé vezet. Ezért Hegel szerint ez a közvetítő mozgás a szellem lényegéhez tartozó létformához, a filozófiához vezet majd el a művészetet.

„Mivel a művészetnek az a feladata, hogy a közvetlen szemlélet számára érzéki alakban, nem pedig a gondolkodás, általában a tiszta szellemiség formájában ábrázolja az eszmét, s mivel ennek az ábrázolásnak az értéke és érdeme a két oldal, az eszme és alakja megfelelésében és egységében rejlik, a művészet rangja és kiválósága a fogalmának megfelelő realitás közegében ily módon a bensőség és az egység ama mértékétől függ, amennyire eszme és alak összeötvöződni képes. (HEGEL, 1974: 33.)

„A filozófia csak gondolkodó bepillantást nyújt az ellentét lényegébe, amennyiben megmutatja, hogy ami igazság, az csak önmaga feloldása, mégpedig nem oly módon történő feloldás, hogy az ellentét és oldalai egyáltalán nem léteznek, hanem éppen hogy egymással kibékülnek. (...)

Ezzel szemben le kell szögeznünk: a művészet arra hivatott, hogy az igazságot az érzéki művészi alakulat formájában fedje fel, a kibékített ellentétet ábrázolja, ekképpen végcélját önmagában, ebben az ábrázolásban és felfedésben hordja. (...)

Mármost erről az álláspontról (ahol is feloldódik a művészet reflexiós vizsgálata) kiindulva kell belső szükségszerűsége szerint megragadnunk a művészet fogalmát” (HEGEL, i. m: 31–32.).

„Ahogy azonban a művészetnek a természetben és az élet véges területein van előtte, ugyanúgy van utána is, vagyis olyan köre, amely ismét túlelmelkedik az abszolútum művészeti felfogásán és ábrázolásán. Mert a művészetnek önmagában is van korlátja, s ezért a tudat magasabbrendű formába megy át. (...) Számunkra a művészet már nem a legmagasabbrendű mód, ahogyan az igazság létezését szerez magának.” (HEGEL, i. m: 42.)

A fenti észrevételek mellett fontos lehet számunkra annak a belátása is, hogy amikor Hegel az *eszme* érzéki látszásaként határozta meg az esztétika tárgyát, akkor ugyanazzal az erőteljes mozdulattal, amellyel egyetlen meghatározásba foglalta e tárgy ambivalens lényegét, voltaképpen az *ambivalencia* rejtett működését segítette elő, mégpedig az esztétikai jelenség két dimenziójában is: egyrészt az *eszme* és a *látszás* belső feszültségét tette érzékelhetővé, másrészt rámutatott a *filozófia* és az *esztétika* közötti határok erősítésének lehetőségére.

A *mű* fogalma hosszú időre egyeduralkodóvá vált az esztétikai gondolkodásban és az alkotás gyakorlatában is. A *mű fogalma*, amely – úgy tűnt – lehetővé tette az esztétikai jelenség ambivalens lényegének – az érzékletes, objektív adottság és a tapasztalatfölötti jelentéstartalom együttes jelenlétének – a megragadását, a *műközpontú esztétikai irányzatok* főszereplője lett. Ugyanakkor – a zseniális műalkotás *eredetiségének eszménye* (mely összefüggött azzal a követelménnyel, hogy a mű *invariáns* legyen az idők változékonyságával szemben) kitermelte a *megértés zsenialitásának* követelményét is.⁶³

⁶³ **Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher** (1768–1834) „univerzális hermeneutikájára” gondolhatunk itt, amelynek már a megszületése által kifejeződött, hogy a megértés problémája ekkor egyre általánosabb érvényűvé vált. Schleiermacher a hermeneutika tárgyának már nemcsak a régi szövegek (a Biblia, az antikvitás hagyatéka stb.) értelmezésének elveit tekintette, hanem *általában* az emberek egymás közötti megértésének szabályait; így a hermeneutika nem csupán a teológia vagy a klasszika filológia, hanem – különösen majd Diltheynél – valamennyi szellemtudomány módszertani alapjává válhatott. Schleiermacher legjelentősebb hermeneutikai felismerése az volt, hogy ő nem a megértést, hanem a *félreértést* tekintette magától értetődőnek. Ezért a hermeneutika nála a *félreértés elkerülésének művészete* lett. Az esztétikát Schleiermacher az etika altudományának tekintette, s ez összefüggött azzal a hermeneutikai felismerésével, amely szerint a műben rejtőző zseniális értelem megértése empátiát, sőt, a kongeniális megértés divinatorikus képességét igényli a befogadótól. Schleiermachernál a megértés nem más, mint az eredeti szellemi alkotó-

Fenomenológia, strukturalizmus, ideológiakritika, marxizmus

A XX. századi esztétikai gondolkodásban – nem kis mértékben a husserli *fenomenológia* hatására – egyre hangsúlyosabbá vált a műnek mint *fenomén*nek, azaz (intencionális) tárgyi adottságnak a felfogása. Tekintettel kell lennünk itt arra a körülményre is, hogy a fenomenológia éppen a világ hegeli megkettőződésének, az eszme és a látszás szembeállításának, az immanencia és a transzcendencia dichotómiájának az elvével fordult szembe, amikor a *fenomén*ban a tárgynak nem az empirikus-fizikai – egyik – oldalát, a „jelenséget”, hanem magát a lényegét vélte megragadhatónak. Jellemző ugyanakkor, hogy miközben a fenomenológia a jelenség és a lényeg megkettőződésének feloldására törekedett a tárgy szemléletét illetően, egy másik szinten – a megismerő szubjektum és a vizsgált objektum viszonya tekintetében – ezt a szembeállítást újratereztette és elmélyítette. Ez a tény összefügg a fenomenológia módszerkoncepciójával. E felfogásban a szubjektum, az „**intencionált tudat**” módszeres, „konstituáló” tevékenységének eredménye a **tárgy**, amely ennél fogva szintén „intencionált”.

A husserli fenomenológiából ihletődő, számottevő fenomenológiai esztétikák – a Nicolai Hartmanné, a Roman Ingardené – egyik kulcsfogalma a *műalkotás mint rétegelt struktúra*.

Nicolai Hartmann (1882–1950) fenomenológiai esztétikai rendszere (*Ästhetik Zweite*, 1953.) külön-külön elemzés tárgyává tette az *esztétikai tárgy* illetve az *esztétikai aktus* létmódját és struktúráját, bár hangsúlyozta kölcsönhatásukat is. Az esztétikai tárgy „metafizikai rejtélyének” analízisét Hartmann oly módon látta megvalósíthatónak, hogy leírta azt a *viszonyt*, amely az esztétikai tárgy általa tételezett két konstitutív rétege, a reálisan létező *előtér* és az irreális *háttér* között van. Ez az ún. „*megjelenési viszony*”: az irreális háttérréteg(ek) megjelen(nek) a reális előtérben. A tárgy két rétege megfelel az esztétikai aktus struktúrájának. Ebben kétféle szemlélet kapcsolódik össze: a reálisan adottnak az *észlelése*, valamint a nem észlelhetőnek (az irreálisnak) a *magasabb rendű szemlélete*.

„...szinte mindahhoz, amit az esztétika egyáltalán elérhet, a vizsgálati eljárás (...) két útja vezet: 1. az esztétikai tárgy struktúrájának és létmódjának az elemzése; 2. a kontemplatív szemlélő és élvező aktus elemzése.

(...) Hiba lenne, ha az egyikre korlátoznánk vizsgálódásainkat, mert a kettő állandóan metszi egymást a szép aporetikájában. Mindkettő hézagos, s valamennyi részletkérdésben szükség van a kettő együttműködésére. (...)

Bizonyos értelemben mégis elsősorban a tárgy struktúraelemzése lesz fő feladatunk, mert ez jelenleg elmaradt állapotban van, s nem tartott lépést az aktuselemzéssel, amely nem egy részterületen megelőzte.” (HARTMANN, 1977: 21.)

Fenomenológiai szemléletéből következően Hartmann felfogása a mű *immanens lényegének* és a rá irányuló *intencionális befogadói aktusnak* a megkülönböztetésében áll. A befogadói tudat *konstituálja* ugyan a jelentést, ám ez – mint a mű *önadottsága* – már előzetesen *benne* van a műben.

Hartmann hangsúlyozza *Esztétikájában*, hogy a „magasabb szemlélethez” (az esztétikai látáshoz) csak a reális észlelése vezethet el. Ezt a hangsúlyt azért fontos kiemelnünk, mert

folyamat helyes (azaz zseniális) *megismétlése*. Az intuíció, az élmény előtérbe állítása egyre inkább kifejezte a kezdetben a Biblia értelmezésére szorítkozó hermeneutika „világra nyílását”. **Wilhelm Dilthey** (1834–1911) felismerte azt is, hogy a természettudományok módszerei nem alkalmasak az ember világának (pl. a történelmi tapasztalat vagy a művek) vizsgálatára, ezért az ún. „szellem-tudományok” módszertani alapjává a hermeneutikát tette. A hermeneutika a „belülről megértő élet” módszertana lett (vö. PALMER, 1987 b: 109-110. és GADAMER, 1984: 162-170.).

kifejeződik benne az a különbség, amely a hegeli felfogáshoz képest számottevő a fenomenológiai esztétikákban: az a közvetítő mozgás, amely a műalkotás révén átjárást biztosít a realitásból a reálison túlba, Hartmannál nem vezet ki végérvényesen az „eszme” tartományába, hanem visszatér kiindulópontjához: a mű realitásához. Ezzel együtt azonban hangsúlyozódik a művet a kontextusától elválasztó határok (a „keret”) funkciója, s még ennél is erősebben az a különbség, amely a művek befogadásához szükséges „esztétikai beállítódást” szembeállítja azzal a tevékenységgel, amely az esztétikai jelenségek vizsgálatának folyamatában zajlik: az „esztétikai ismerettel”.

„A szellemi alkotások éppen az élettel való sokrétű kapcsolatból merítik azt az erőt, amely amelynek segítségével a megismételhetetlen, zárt teljesség és a valódi nagyság szintjére emelkednek, s csak az életösszefüggések gazdagságához viszonyítva különül el szigetszerű kiemelkedésük.” (HARTMANN, i.m: 24.)

„Az esztétika egyfajta megismerés, amelyben benne rejlik az a jellegzetes tendencia, hogy tudománnyá váljék, s e megismerés tárgya nem más, mint a tárggyal való belső azonosulásnak és a látomásnak az állapota. (...) Ebből következik, hogy a tárggyal való belső esztétikai azonosulás, az odaadás valami alapvetően más dolog, mint a filozófiai megismerés, amely az előbbieket vizsgálat tárgyává teszi. Az esztétikai beállítottság nem az esztéta, hanem a műélvező beállítottsága. Az esztéta beállítottsága a filozófuséval azonos.” (HARTMANN, i.m: 7–8.)

Roman Ingarden (1893–1970) fenomenológiai irodalomelmélete (*Das literarische Kunstwerk*, 1931.) szintén a husserli „intencionált tudat” tárgyalkotó tevékenységének koncepciójára épül. Az intencionált tudat fokozatosan előrehaladó aktus-mozzanatainak a tárgyban (az irodalmi műben) – önálló, ugyanakkor szervesen egymásra épülő, egymással polifón struktúrát alkotó – rétegek felelnek meg (a „szóhangzások”, a „jelentésegységek”, az „ábrázolt tárgyiasságok”, a sematizált látványok”, valamint a „metafizikai minőségek” rétege). E felfogásban is a leginkább az „intencionáltság” mozzanata biztosítja a mű dekontextualizálását, vagyis azt, hogy a mű világából kirekesztődjék minden valóságvonatkozás éppúgy, mint a szerző vagy a befogadó világa. A műben megjelenő tényállásoknak ugyanis nincs önálló létük, mint a reális tárgyaknak, annál fogva, hogy intencionáltak; ezért nem tévesztendők össze azokkal.

Ingarden a „konkretizáció” fogalmának bevezetésével elismerte ugyan a befogadó értelem-konstituáló szerepét is, de a mű „*sematikus képződmény*”-ként való felfogása megőrizte nála a műnek mint zárt struktúrának a tételezését, s a mű fogalmának objektivitását is. Felfogása szerint a konkretizációt meg lehet (és meg is kell) különböztetni „magától a műtől” mint intencionális tárgytól, s ez biztosíthatja a mű interszubjektív azonosságát.

„Az irodalmi művel csak valamelyik lehetséges konkretizációjának a formájában tudunk esztétikai kapcsolatba kerülni, csak ilyen formában lehet elevenen megragadni. S ilyenkor pontosan abban a formában van előttünk, amelyben az illető konkretizációban megmutatkozik. Végso soron azonban mégsem a konkretizációra mint olyanra, hanem magára a műre figyelünk, s rendszerint nem tudatosul számunkra a mű és a mindenkori konkretizáció különbsége. A mű ennek ellenére lényegileg különbözik valamennyi konkretizációjától. (INGARDEN, 1977: 342.)

A műalkotásnak az alkotótól és a befogadótól elhatárolt objektumként való tételezése a modern művészetelméleti irányzatok mindegyikében érvényesülő felfogás volt. Az ideológia-kritikus **Theodor Adorno** szerint még egy olyan erősen „szubjektumhoz kötött” művészet befogadását is, mint a zenéét, a zenemű „objektív, strukturális adottságai” irányítják. Adorno

aszerint különböztette meg a zenehallgatók nyolc magatartás-típusát, hogy ezek mindegyikénél „mennyire felel meg – vagy mennyire *nem* felel meg – a hallgatás milyensége a hallgatnivalóénak” (ADORNO, 1970: 380.).

Adorno zenehallgató-típusai a következők: *szakértő* vagy *strukturális zenehallgató* („az a teljesen tudatos hallgató, akinek szándékosan semmi sem kerül el a figyelmét, és ugyanakkor minden pillanatban számot tud vetni azzal, amit hall”); a *jó zeneértő hallgató* (ő az, aki „öntudatlan birtokában van (...) a zene belső logikájának”, de „nincs teljesen tudatában a műtechnikai és strukturális implikációinak”); a *kulturális fogyasztó* (arra törekszik, hogy minél több lexikális értelemben vett zenei ismeretet szerezzen, ám képtelen a zenei struktúra összefüggéseinek, a kompozíció követelményeinek megfelelően hallgatni a zenét); az *emocionális hallgató* (az e típusba tartozók „gyűjtődénynek használják a zenét, melybe önnön (...) érzelmeiket beleönthetik, néha pedig éppen a zenével való azonosulás által jutnak olyan érzésekhez, melyek saját magukból egyébként hiányoznak”); *ressentiment-hallgató* („ideálja egyfajta statikus zenehallgatás”, megveti a csupán „látszat jellegű” kortárs hivatalos zenét, és „olyan korszakokba menekül, melyekről azt hiheti: védve voltak még a dolgok uralkodó árujellegétől, az eldologiasodástól”); A *dzsessz-szakértő* típusa (a szentesített zenei kultúrából menekülve a művészet előtti „barbarizmusba esik vissza”); a *szórakozni vágyó hallgató* (a zene csupán szórakozás a számára, és semmi más; „színvonalát soha nem lehet elég mélyre helyezni”); végül a *zene iránt közönyösek* („akik zenei érzékkel nem rendelkeznek, vagy szemben állnak a zenével”).

A zenehallgatás típusai mint a zenei struktúrához való adekvát viszonyulás fokozatai értékrangsort is képviselnek, s e rangsort a mű „eidosához” való adekvát viszonyulásnak a képessége szerint lehet kijelölni. E szemlélet horizontjában maradva, könnyű lenne a zenehallgató típusoknak megfeleltetni pl. az irodalmi műhöz való adekvát olvasói viszonyulás fokozatait. (A strukturális zenehallgató típusának már lenne is megfelelője, Riffaterre *superolvasójának* a „személyében”.) Meg kell azonban jegyeznünk azt is, hogy Adornónál a „hallgatnivalóhoz” való megfelelő viszonyulás foka a társadalmi érdekeknek való kiszolgáltatottság, az elidegenedés fokozatait is kifejezi.

A marxista esztétika bizonyos tekintetben az ideológiakritikai esztétika tükörfordítottjának tekinthető (vö. BUBNER, 1991: 161–170.). Közös sajátosságuk az, hogy mindkét irányzat a **valóság** és a **mű**, a **jelenség** és a **lényeg** szembeállító megkülönböztetésére alapozza a művészet létmódjára vonatkozó felfogását. Bubner szerint alapvetően az különbözteti meg őket, hogy a *lényeg* és a *jelenség* „reflexiós kategóriáinak” egymáshoz való viszonyát ellenkező oldalról ítélik meg.⁶⁴

⁶⁴ Bubner itt Lukács Györgynek és Adornónak az ötvenes években kialakult vitájára hivatkozik a realizmus kérdésével kapcsolatban. A két filozófus elméleti vitája voltaképpen két művészeti irányzat – a klasszikus realizmus és az avantgarde – legitimációja körül robbant ki; pontosabban Adorno az avantgarde művészetre hivatkozva fejtette ki a Lukácséval ellenkező nézeteit, aki viszont a hivatalos szovjet művészet legitimációját támasztotta alá a valóság visszatükrözéséről szóló elméletével. A társadalmi valóság és a művészet kölcsönviszonyának kérdésében Bubner szerint mindkét filozófus egy előzetes tudás bevallatlan előítéletére támaszkodott. „Mindenfajta művészetet megelőzőleg már tudni kell, melyek volnának a valóság lényegi és átfogó vonásai, hogy azután a művészetben visszatükrözöttként viszontláthassuk őket. (...) Lukács a valóság társadalmi lényegére vonatkozó tudásra támaszkodott, hogy a lényegét megragadó művészetről leválassa azt a művészetet, amelyik egyszerűen csak a felszínt fotografálja le, Adorno ugyanezt az eljárást gyakorolja fordított eredménnyel” (vö. BUBNER, 1991: 166-167.).

A marxista esztétika legnagyobb hatású teoretikusa kétségtelenül **Lukács György** (1885–1971) volt. Az *esztétikum sajátossága* című, 1962-ben megjelent művében dolgozta ki a visszatükrözés-elméletét. A **visszatükrözés** kategóriája arra a marxista társadalomtudományi tételre támaszkodott, amely szerint a társadalmi létezés megalapozó szint az „alap”, s erre épülnek rá a szellemi „felépítmény” rétegei. E felfogás szerint a művészet felépítmény-jellegű társadalmi alakzat, ezért „fejlődését” mindig az „alap” létmódja határozza meg. A művészet nem más, mint az alap, a társadalmi lényeg („nembeli lényeg”) „visszatükrözése”.

„A valóság művészi visszatükrözése ugyanazokból az ellentmondásokból indul ki, mint a valóság minden más visszatükrözése. Sajátsága abban áll, hogy ezek feloldására más utat keres, mint a tudományos visszatükrözés. A valóság művészi visszatükrözésének ezt a sajátos jellegét legjobban azzal jellemezhetjük, hogy gondolatban az elért célból indulunk ki, és innen igyekszünk megvilágítani elérésének előfeltételeit. Ez a cél minden nagy művészetben ez: olyan képét adni a valóságnak, amelyben a jelenség és a lényeg, az egyes eset és a törvény, a közvetlenség és a fogalom stb. ellentéte úgy oldódik fel, hogy a művészi mű közvetlen benyomásában a befogadó számára mindkettő spontán egységbe essen, elválaszthatatlan egységet képezzen. Az általános mint az egyes és a különös tulajdonsága jelenik meg, a lényeg látható és átélhető lesz a jelenségben, a törvény az ábrázolt egyes eset sajátos mozgatójaként mutatkozik meg. (...)

A műalkotásnak tehát helyesen és helyes arányban kell tükröznie mindazokat a lényeges objektív meghatározásokat, melyek az ábrázolt életterület objektív tartalmát és összefüggéseit alkotják. Úgy kell őket tükröznie, hogy ez az életterület önmagában és önmagából megérthető, átélhető legyen, hogy az élet totalitásának tűnjék fel.” (LUKÁCS, 1975 b: 23–24; 29.)

A visszatükrözés fogalmának a bevezetésével a marxista esztétika visszahozta az esztétikai gondolkodásba a formalista-strukturalista alapú esztétikák által olyannyira elhanyagolt arisztotelészi „mimesis”-elvet, ezt azonban élesen szembeállította a „poiesis” elvével. (A marxista esztétika és az ideológiakritika ellentéte voltaképpen a fenti elvek primátusa tekintetében is megragadható. Az ideológiakritika immanencia-elvével szemben – éppen e különbségből adódóan – a marxista esztétika az irodalom kontextuális felfogását képviseli.)⁶⁵ Ennek a szembeállításnak a mi szempontunkból fontos következménye volt a *keretezés* funkciójának hangsúlyozása a lukácsi esztétikában is.

„A művészileg előidézett illúzió, az esztétikai látszat tehát egyfelől a műalkotás általunk elemzett zártságán alapszik, azon, hogy a mű összességében tükrözteti az élet összefolyamatát, és nem részleteiben adja az élet olyan részjelenségeinek tükrözéseit, amelyek részleteikben összehasonlíthatók volnának az élettel, valóságos mintájukkal. (...) Másfelől és ettől elválaszthatatlanul a műalkotás e zártsága, az esztétikai látszat keletkezése csak akkor lehetséges, ha a mű az élet objektív összefolyamatát objektíve helyesen tükrözi.” (LUKÁCS, i. m.: 34–35.)

Vannak olyan értelmezések is, amelyek szerint a lukácsi „visszatükrözés”-kategória – ellentétben annak vulgarizált alkalmazásaival – nem jelöl valamiféle mechanikus viszonyt mű és valóság között. Ellenkezőleg, Lukács nagy gondot fordított e kategória kidolgozására, s összekapcsolta azt az „egynemű közeg”, a mű „világszerűsége”, valamint a „különösség” fogalmaival. Ennélfogva a mű nem egyszerű „leképezése” a valóságnak, hanem egy sajátos esztétikai közegben megvalósított „világ”, „totalitás”, amely nem is konkrét, mint a tárgyi

⁶⁵ Hans Robert Jauss bírálata szerint a két szembenálló pólus – a poiesis-elvű formalista (alkotási) esztétikák és a mimesis-elvet érvényesítő (ábrázolási) esztétikák közös hibája, hogy a mű létmódjának meghatározásában nem vesznek tudomást a hatás és a befogadás dimenziójáról, holott az irodalom eleven történeti léte tulajdonképpen csak a művek mindig megújuló befogadásának folyamatában valósulhat meg (vö. JAUSS, 1980.).

valóság dolgai, de nem is absztrakt, mint a tudományos elvonatkoztatások eredményei, hanem a kettő közös minőségét, a „különösséget” testesíti meg. (E fogalom mentén kapcsolódik Lukács esztétikai rendszere a Hegeléhez.) Ezért a mű sohasem a felszíni „valóságot”, hanem annak „emberi lényegét” tükrözi. „Lukács mindvégig érezte e szó problematikusságát, és hasonló funkcióban használta a marxi „elsajátítás” és az arisztotelészi „mimézis” kifejezést.” (Vö. BÓKAY, 1997: 120.) Így az „ortodox marxizmus” által megalapozott esztétikai rendszerébe Lukács beépítette egy „hermeneutikai marxizmus lehetőségét” is (i. m: 119.).

Mindazonáltal Lukács nem tudta feloldani a materialista esztétikák „apóriáját”, amely – Bubner szerint – egyfelől az „anyagi alap primátusához” való ragaszkodásnak, másfelől pedig egy hamis dialektika kényszerű alkalmazásának volt a következménye. Az alap és a felépítmény szembeállításán alapuló esztétika a művészetet szükségszerűen alárendelt státusban tételezte az „alaphoz” képest, azaz egyfajta „ideológiai alakzatnak” tekintette, amelyben „egy társadalmilag meghatározott, hamis tudat inkarnálódik” (vö. BUBNER, 1991: 164.). Lukács úgy próbálta feloldani ezt a paradoxont, hogy ún. „dialektikus viszonyt” tételezett a valóság és a visszatükrözés, a lényeg és a jelenség kölcsönviszonyában. E „dialektikus viszony” tételezése azonban Lukácsnál együtt járt az anyagi alap elsődlegességének megőrzésével. Ennélfogva a „dialektika” csak „fedőnévnek” tekinthető e rendszerben, amely egy ideológiai alapon már eldöntött hierarchikus viszonyt álcázott. „Az a dialektika – írja Bubner –, amelyben nem két, magában véve absztrakciót magában rejtő álláspont korrigálja egymást kölcsönösen, nem érdemli meg a dialektika nevet. A dialektika nevét használva itt inkább egy pretenciózus, ravasz gondolati fogásról van szó, arról, hogy egy kétségbe nem vonható előzetes tudás alapján már eleve eldöntetett az egyik oldal primátusa, úgyhogy a külsődleges viszonylatok következmény nélküli és önkényes játéka e biztos ponthoz kapcsolódhat” (i. m: 165.). A lukácsi esztétika ideológia-függőségét voltaképpen ez a leplezett apória támasztja alá.

A marxista esztétika fent jelzett ellentmondásával azért kell számot vetnünk, mert e felfogás hatása – mint a közelmúlt kötelező esztétikai és elméleti gondolkodásmódja a volt szocialista országokban – gyakran tudatosítatlan előítéletek formájában ma is erőteljesen érvényesül. Az elmélet ideológia-függősége sok tekintetben az ideológiai hatalom gyakorlásának egyik eszközévé tette magát a koncepciót.⁶⁶

Fogalomtörténeti áttekintésünkben századunk második felének kulturális állapotához érkezünk el. Eddigi megfigyeléseink megfigyelhetők annak a leírásnak, amelyet Habermas adott a kultúra „rossz közérzetéről”: a differenciálódások, szétválások sora megállíthatatlanul folytatódik, s az atomizálódás felé tart.⁶⁷ Alighanem a legutóbbi centrális fogalomnak, a *mű*

⁶⁶ Az ebből származó ellentmondásokat Bókay így foglalja össze: „...bármely tudományos elmélet esetében is elfogadhatatlan módon – az oktatásban és a tudományban is univerzális és tévedhetetlen rendszerként szerepelt. Ezzel korlátozta önmagát, lehetetlenné tette az eltérő elméletekkel való termékeny vitát, aminek következtében elvei sematikusakká váltak. Ráadásul mindazok számára, akik az irodalomértés ezen útjának kizárólagosságába voltak kényszerítve, lehetetlenné vagy rendkívül nehézé tette bizonyos művészi minőségek érzékelését, azokat, amelyek megértésére más elméleti rendszerek adtak lehetőséget. Másrészt (...) az önmagukban politikai okok miatt vállalatlan elméletek számos eleme marxizmusként került tárgyalásra.” (BÓKAY, i. m: 116.)

⁶⁷ A szétválások, megosztódások folyamatában azonban bizonyos közeledési tendenciák is láthatóvá válnak. Így például a korábban két külön úton haladó esztétika és hermeneutika pályája most szükségszerűen találkozott. Az „életintegráció” korának művészete nem igényelt magyarázatot, a hermeneutika pedig a Szentírás és más, régi szövegek értelmezésével foglalkozott. Az életintegrációból kiemelkedő művészet azonban egyre inkább a hermeneutika „támogatására” szorult (nélkülözhetlenné vált a művek interpretációja). Művészet és hermeneutika találkozása a fentebbin kívül egy másik dimenzióban is elkerülhetlenné lett. Az életintegrációból kiváló művészet ugyanis lassan magára vett bizonyos, korábban a vallás által betöltött funkciókat. Mint Roger Scruton egyik

fogalmának a szétesésére is gyanakodnunk kell. Sejtésünket egyaránt igazolni látszik a XX. század fordulóján megnyilatkozó modern művészetek elmélete és gyakorlata, például azok az avantgarde törekvések, amelyek a hagyományos műegység szándékos szétrobbantásával sok „gondolkodnivalót adtak” az esztétikai reflexiónak. Mindez a *mű-fogalom válságához*, a befogadásközpontú tendenciák erősödéséhez vezetett el az esztétikai gondolkodásban. Olyannyira, hogy „...Adorno ezzel a mondattal kezdheti az *Ästhetische Theorie*-t:

„Magától értetődővé vált, hogy semmi nem magától értetődő többé, ami a művészettel kapcsolatos, sem benne magában, sem az egészhez való viszonyában – még létjogosultsága sem.” (Idézi HABERMAS, 1993: 168.)

Érdekes megfigyelnünk, mennyire egybecseng a XX. századi Adorno fent idézett „látletele” Hegelnek a „művészet halálára” vonatkozó jóslatával.

„Számunkra a művészet már nem a legmagasabbrendű mód, ahogyan az igazság létezését szerez magának.”⁶⁸ (HEGEL, i. m: 42.)

Úgy tűnik, Hartmann után nem lehet többé rendszeres esztétikát írni, s a XX. században lehetetlenné vált az esztétikai hagyomány „lineáris olvasata” is. A mű-fogalom hagyományos szilárdságának a megrendülésével láthatóvá lett az esztétikai problémák törésvonalainak egymást metsző, végtelenbe vesző rengetege, s az ezek mentén bábeli sokaságban vitázó, egymás mellett elbeszélő vagy egymás érvényességét kioltó esztétikai irányzatok.⁶⁹

A mű ezennel elveszítette önazonosságának alapját, s *A nyitott mű poétikája* (Opera aperta, 1962) már nem pusztán a műtárgy formai zártságának elvét vetette el, hanem – még a strukturalizmus keretén belül – legitimálta a kompozitorikus befejezetlenséget, sőt a világszerűségről lemondó művészi törekvéseket, a mű végtelen számú jelentésének koncepcióját is.

tanulmányában rámutatott, a modern művészet a vallásos kultúra elemeinek értelmét őrzi „egy nem hívő kor számára” (vö. SCRUTON, 1990.). A műalkotásokban szembesülünk például mindazokkal az erkölcsi tartalmakkal (jó, gonosz, ártatlan, hitvány, fenséges, alantas stb.), amelyek hajdan a vallásos hit gyakorlása közben alakultak ki. Az ebben való részesülés (a művészet tapasztalata által) köthet össze bennünket „a megszületendővel és a holtakkal”. Az együvé tartozásnak ez az alapvető tapasztalata teszi ma számunkra nélkülözhetlenné a művészetet. „Mindig arra törekszünk – írja Scruton –, hogy visszaszerezzük ezt a tapasztalatot, mivel ez biztosítja a dolgok megértésének alapját, világunk megértésének kulcsát” (SCRUTON, i.m: 35.) Nem véletlen tehát, hogy a modern egzisztenciálhermeneutika (l. pl. Gadamer *Igazság és módszer*) éppen a művészettapasztalat analíziséből kiindulva teszi fel a lét hermeneutikai tapasztalatára vonatkozó kérdéseit.

⁶⁸ Igaz, hogy Hegel „jóslata” nem az egység atomizálódására, hanem, ellenkezőleg, az abszolút eszmének az egyre adekvátabb kifejeződésre való törekvésére vonatkozott, arra, hogy az eszme az érzéki látszásnál magasabb rendű módon a filozófiában nyilatkozhat majd meg. Ezért a művészet – Hegel szerint – nem önmagát fogja felszámolni, hanem az általa kifejeződni törekvő eszme fogja majd fölöslegessé tenni, ha önmagára talált a számára legadekvátabb megnyilatkozási formában, a filozófiában.

⁶⁹ Ezeknek az esztétikai irányzatoknak a teljesség-igényű számbavétele ma már szinte lehetetlen. A felvetődő problémák metszéspontjaiban azonban feltűnhetnek érintkezéseik. Így pl. Rüdiger Bubner *A jelenkori esztétika némely feltételéről* c. tanulmányában az esztétikai diszciplína autonómiájának kérdése, Bacsó Béla *A megértés művészete – a művészet megértése* c. könyvében pedig a hermeneutika és az esztétika viszonyának kérdésköre ütközteti egymással a jelenkori esztétikai gondolkodás néhány „irányzatát” (ideológiakritika, marxista esztétika, fenomenológia, recepcióesztétika, hermeneutika) (vö. BUBNER, 1991. és BACSÓ, 1989.).

„Egy műalkotás nyitottsága és dinamikussága (...) abban áll, hogy alkalmassá válik különböző integrációk, termékeny kiegészítések létrehozására, eleve egy olyan strukturális mozgás játéka irányítva azt, amellyel a mű még akkor is rendelkezik, ha nincsen befejezve, és amely különböző és sokféle kifejelet viszonylatában is érvényesnek bizonyul.” (ECO, 1976: 54.)

Umberto Eco már *A nyitott műben* kísérletet tett arra, hogy a befogadó szerepét is elismerje a mű struktúrájának alakításában, egy későbbi tanulmányában⁷⁰ viszont azt bizonyította, hogy a „beszédforma” struktúrájába már eleve bele van építve az „eszményi olvasó”. Ifjabb Plinius Tacitushoz szóló levelének elemzésében tulajdonképpen azokat a szövegstratégiai elemeket vette szemügyre, amelyek az olvasó szövegértését irányítják. Hipotézise ugyanis az, hogy

„...a levél beszédstratégiája olyan eszményi olvasót tart szem előtt, aki feltételezhetően együttműködik a szerzővel, és a szöveget az eszményi szerző akarata, azaz az objektív szövegstratégia szerint értelmezi. Persze nem muszáj okvetlenül azonosulnunk az eszményi olvasóval, azt viszont okvetlenül fel kell ismernünk, hogy a levél miféle eszményi olvasót feltételez, amikor felfedi beszédstratégiáját.” (ECO, 1991: 71.)

Mindazonáltal Eco a strukturalista felfogás keretein belül marad annál fogva, hogy feltételezi: a levél „metaszövegének” kritikája elvégzésével az olvasó elkerülheti a csapdát, amelyet a szöveg beszédstratégiája állított számára.

A 60-as évektől kialakuló recepcióesztétikai irányzatokban – egy ideig még a strukturalista-poétikai kutatásokhoz kapcsolódva, de már a gadameri hermeneutika eredményeire való tekintettel⁷¹ – egyre inkább a befogadó oldaláról való megközelítés terjedt el. A befogadó mint a műjelentés elsődlegesen konstitutív tényezője már nem lehetett stabil centruma és viszonyítási alapja az esztétikai jelenség analízisének. Most már nem csupán annak elismeréséről volt szó, hogy a mű léte a befogadó létehez kötődik, hanem arról, hogy – mivel minden egyes befogadó saját léthelyzetéből, saját világlátása, előítéletei, elvárásai felől tulajdonít értelmet a műalkotásnak – a különböző olvasatok más-más művet konstituálnak: egyazon mű homlokegyenest eltérő értelmezések alapja lehet. Úgy tűnik, hogy az alkotásesztétika és a műközpontú irányzatok normativitásával szemben egyre nagyobb hangsúlyt kapott az esztétikai irányzatok között a recepcióesztétikák relativizmusa. Az egységes (monologikus) tudományos diskurzus elveszítette egyeduralmát, s a beszédmódok radikális pluralizmusa váltotta fel azt.

⁷⁰ Az 1987-ben a *Lettre Internationale*-ban megjelent esszé címe: *Se il vecchio saperne* (magyarul: *Levél az eszményi olvasónak*, vö. ECO, 1991.)

⁷¹ A „konstanzi iskola” működésének kezdeti korszakára kell itt gondolnunk; a *Poétika és hermeneutika* elnevezésű, „1963-ban megalakult kutatói együttműködésre”, „melynek kezdetben Jauss, Hans Blumenberg, Clemens Heseler (...) és Wolfgang Iser volt a tagja”. Később a megnevezettek közül a leginkább Jauss és Iser munkássága vált mérvadóvá. Összefoglaló munkájában Bókay megállapítja, hogy – bár a fenti elméletírók munkásságában meghatározóak a posztmodern-hermeneutikai elképzelések – mindkettejükénél megfigyelhető számos modern vonás is. Így „Iser inkább egy részben posztmodernizált fenomenológiát (egy befogadó felé kiterjesztett Ingarden) képviselt (melynek középpontjában a „szövegben rejlő olvasó” állt).” Jauss felfogása Peter Szondi modern hermeneutikájához, illetve a cseh és az orosz formalizmushoz kapcsolódik (vö. BÓKAY, 1997: 328.).

Hermeneutika, dekonstruktivizmus

1. A modern (*egzisztenciál*)hermeneutika Martin Heideggerrel (1899–1976) kezdődő fordulata – a *jelenvalólét* fogalmának a középpontba állításával⁷² – a műértelelem objektivitásának a tagadását képviselte. E felfogásban a műalkotás megszűnik az életvilágból kiemelt, „körülkerített”, kontextus nélküli, öntörvényű szigetnek lenni. A mű egybetartozik a rá irányuló megértéssel.

A műalkotás eredetében Heidegger bizonyította, hogy a művek megértése nem lehet többé módszerprobléma, hiszen azt mindig a befogadónak a létre vonatkozó kérdése irányítja. Ezzel a mozdulattal Heidegger kiragadta a művészetet a modern racionalizmus uralma alól (ezt az uralmat egy másik tanulmányában „a módszer diadalának” nevezte az ember világa fölött – vö. HEIDEGGER, 1991: 71.), és visszahelyezte „saját világába”. A mű értelmezése nem valami „rendelkezésre álló” jelentésnek a megisméltése, hanem a lét előlünk elrejtőző értelmének, az „elgondolhatatlannak” a megmutatásában áll. A mű jelentése ezért sohasem objektív, a kontextustól független adottság, hanem „*alétheia*”, a „nyitottság és elrejtőzés” küzdelme által megtörténő igazság. „A művészet művében a létező igazsága lép működésbe.” (HEIDEGGER, 1988: 60.). A műalkotásban Heidegger szerint az igazság „világol”, azaz a létező „létének el-nem rejtettségében” mutatkozik meg. A műértelelem nem egy objektív, logikai igazság formájában rögzíthető jelentés, hanem „világlás”: a nyitottság és az elrejtőzés küzdelmében, a felfedés és elrejtés játékterében megvalósuló létesemény. A műben, amely a létezőt mutatja meg, az igazság története működik. Az igazság úgy „világol” a műalkotásban, akár a lét a létezőben; ezért a műben az ontológiai lényeg történik meg.

A szépség, amely a hagyományos esztétikai gondolkodásban a műalkotás legfontosabb ismérve volt, Heideggernél nem az igazság *mellett* fordul elő a műalkotásban, hanem akkor és azáltal jelenik meg, hogy ez az igazság művé válik. A szépség így maga a *megjelenés*, mint az igazságnak a műben és a műként való léte.

E felismerésből következik az a belátás, amely szerint a mű megértése voltaképpen *esztétikai tapasztalat*, s mint ilyen, az önmegértés módja.

Heidegger belátásai végképp megrendítették a művek *auctor-adekvát* vagy pedig *immanens* jelentésének tételezésére épülő elméletek stabilitását.

„A műben, a mű jellegétől függően, mindig az igazság története működik. (...)

A művészet lényege, amire a műalkotás és a művész egyaránt rá van utalva, az igazság működésbe-lépése. A művészet költő lényegéből történik meg az, hogy a művészet a létező közepette egy nyílt helyet tisztít meg magának, amelynek nyitottságában minden másként van, mint egyébként. A létező magát felénk vető el-nem-rejtettségének működő kivetülésénél fogva a mű által minden szokásos és eddigi nem-létezővé válik. (...)

De a költészet nem tetszőleges kósza kiagyalás és nem a puszta elképzelés és képzelgés szárnyalása a nem-valóságosba. Amit a költészet világló kivetülésként az el-nem rejtettségen felnyit és az alak vázlatában előrevet, az a nyíltság, amelyet megtörténni enged, (...) (HEIDEGGER, 1988 a: 109–111.)

⁷² Apel „a hermeneutika filozófiai radikalizálásának” tekinti a heideggeri fordulatot, amelynek kiindulópontja, hogy az ember jelenvalóléte létében „érti a létet”. „Egzisztenciális hermeneutikájában [Heidegger] az élmény és kifejezés hermeneutikai circulus-ából megérthető életet az emberi „jelenvalóléttel” cseréli fel, melyben a lét egyáltalán megértési viszonyba kerül önmagával. Ez az indítás teszi számára lehetővé, hogy a létező létre irányuló platóni-arisztotelészi kérdést „a lét értelmére” vonatkozó kérdésként újítsa fel” (vö. APEL, 1990: 195.).

Hans-Georg Gadamer a *Wahrheit und Methode*-ban (1960) a művészet tapasztalatának elemzéséből kiindulva folytatta – Heidegger nyomán – a lét megértésére vonatkozó vizsgálódásait. Nála (mint ahogyan azt későbbi művei is alátámasztják, pl. az 1974-es *Die Aktualität des Schönen*) az esztétikai szféra nem pusztán illusztráció az ontológiai elemzéshez; ellenkezőleg, *a mű megértésének tapasztalata válik minden megértés modelljévé.*⁷³ Az esztétikai szférában nyerhető tapasztalatot ugyanis – hogy tudniillik ott beláthatóvá válik az is, ami racionálisan nem gondolható el, mégis *van* – ki lehet terjeszteni a teljes emberi létszférára, hiszen a lét maga sem azonos a pusztán meglévővel, hanem annál mindig több. Az esztétikai tapasztalat ezért ontológiai tapasztalatként értelmezhető. A művészet tapasztalatában válik a leginkább beláthatóvá a hagyományos ismeretelmélet („logocentrizmus”) csődje, azé a gondolkodásé, amely a megismerő alany és a megismerendő tárgy szembeállításán alapult, amely a szubjektum elsőbbségét és hatalmát hirdetve a megismerést a birtokba vevés, az uralkodás „tudományaként” fogta fel.

Gadamernél a művészetnek a „játék”, a „szimbólum” és az „ünnep” fogalmai⁷⁴ köré épített ontológiai koncepciója rávilágított *minden megértés dialógusszerűségére és átváltoztató természetére.*

„...a művészet tapasztalata (...) épp az volt, hogy a műalkotás nem tárgy, mely szemben áll a magáért való szubjektummal. Ellenkezőleg: a műalkotás igazi léte abban áll, hogy tapasztalattá válik, mely megváltoztatja a tapasztalót. (...) Ez az a pont, ahol jelentőssé válik a játék létmódja. Mert a játéknak saját lényge van, függetlenül azoknak a tudatától, akik játsszák.” (GADAMER, 1984: 88–89.)

A műalkotás „játékában” elmerülve a játékban résztvevők (a megértő „alany” és a megértendő „tárgy”) ontológiai változáson mennek át: „*nem maradnak azok, akik voltak*”. A műalkotás játékkerében ezért a romantikus élményesztétika által még szilárdnak és „örökérvényűnek” tételezett esztétikai tárgy a befogadó „együttjátsszó” tevékenységének függvénye lesz, s az esztétikai tudat, a kreatív zseni is elveszíti identitását.

A művészet tapasztalata mutatta meg hangsúlyosan azt is, hogy „a megértés (...) elismerést és érvényesülni engedést jelent” (GADAMER, 1990: 22.). A műalkotás, mint minden megértendő, a saját értelem igényével lép fel, valamit „mondani akar” nekünk. Megérteni pedig csak az tud, aki ezt az igényt tiszteletben tartja, a mű „szavára hallgat” és válaszolni kész a szólítására.

Hogy a „mű” fogalmának a köztudatban rögzült eltárgyiasító felfogását fellazítsa, Gadamer bevezette a „képződmény” fogalmát, s ennek magyarázatát a „szimbólum” fogalmára építette (vö. pl. GADAMER, 1994 a). A mű mint képződmény szimbólumszerűsége a szimbólum eredeti, „technikai” funkciójára utal. A szimbólum ‘emlékeztető cserépdarab’, mely önmagában megtestesíti arra a másik (és mégis vele egy) cserépdarabra való utalást, amelyhez tartozik, s ebbe az utalásba rejti azt az értelmet (emlékeztetést), amiért létrehozták (vagyis kettétörték).

⁷³ „Legfontosabb hermeneutikai művem, az *Igazság és módszer* – írja Gadamer 1992-ben – bizonyára sokaknak meglepetést okozott azzal, hogy a mű első részében nem a szellemtudományokat és a hozzájuk kapcsolódó egyéb tudományágakat vizsgáltam, amint a *Hermeneutika* alcím után várható lett volna, hanem magát a művészetet. Ezzel valójában saját tapasztalataimat követtem, melyek tanári pályafutásom során mindinkább megerősödtek. Az úgynevezett szellemtudományok iránti érdeklődés igazából nem csupán a tudományt, hanem magát a művészetet is jelenti, és annak minden területét érinti: az irodalmat, a képzőművészetet, az építészetet és a zenét. Hiszen ezek azok a művészetek, amelyek a nyugati hagyomány metafizikai örökségével egészében rendelkeznek. A szellemtudományok különösen szoros kölcsönhatásban vannak a művészi érzékenységgel és fogékonysággal, s így saját filozófiai érvényességre tarthatnak számot” (GADAMER, 1994 a: 227.).

⁷⁴ Gadamer szerint a „játék”, a „szimbólum” és az „ünnep” azok az antropológiai alapok, melyeken a művészet jelensége nyugszik (vö. i.m: 38.).

A műalkotás tapasztalatában is ez a kettősség – az *utalás* és *elrejtés* együttes jelenléte, Gadamer szavával „a helyre hozó teljesség üzenete” (i.m: 52.) – érvényesül. A mű mint képződmény nem pusztán „közvetítője” egy üzenetnek, hanem úgy utal rá, hogy jelenvalóvá is teszi azt. Más szóval: a mű nem az „ábrázolás” módján utal valamely jelentésre, nem helyettesít valamit, ami rajta kívül is létezik, hanem *megtestesíti, reprezentálja* az értelmet, amely épp e reprezentáció által *van*. A mű megalkotottsága rögzíti s magában rejti az utalást, amely a művel való találkozásokor kiváltja bennünk a megfejtés igényét. Mégis, a művel való találkozás tapasztalatának a legmértékesebb mozzanata az, hogy ez a képződménybe-struktúrába rejtett utalás nem egy értelmileg-fogalmilag megragadható jelentésre vonatkozik, hanem inkább valamiféle, a meghatározható jelentésen *túli* „többletre”. A művészi képződmény ezért nem úgy áll előttünk, mint egy megfejtésnek, interpretációnak kitett, pusztán tárgy vagy rejtvény, hanem úgy, mint egy bennünket megszólító partner, aki azt a követelményt támasztja velünk szemben, hogy eleget tegyünk az értelemigénynek, amelyet megtestesít. Elidőzésre és egyetértésre ösztönöz, valamint arra, hogy feladatként vállaljuk a „reflexiók játékot”, amely követelményként rejlik a mű felépítésében.

A mű mint *képződmény* Gadamer értelmezésében azt jelenti, hogy „saját idője van” (i.m: 67.), azaz belső szervezettsége – akár csak az „*ünnepe*” ideje – *elidőzésre* készítet. A műalkotással való találkozás tapasztalata – az ünnep időtapasztalatához hasonlóan – a „kitöltött idő” struktúrájával rendelkezik; amely mintegy „magától érkezik el”. Az ünnep és a mű „megállítja az időt”; ez a „megállított idő” pedig megajándékoz bennünket az embertársakkal való összetartozás tapasztalatával, amelyet a mindennapok „üres struktúrájú idejében” elveszítettünk. Ennek feltétele viszont az, hogy képesek legyünk az ünnep vagy a mű „időelőírásának” eleget tenni: „elidőzni”, „az időt helyesen venni”.

Az *Igazság és módszerben* az „ünnepe” azért lehetett az esztétikum időstruktúrájának példája, mert itt a művészetet megalapozó tevékenységforma példaként is megmutatkozott (vö. GADAMER, 1984: 100–103.). Az ünnep ünnepélyességét az biztosítja, hogy valami szakrális mutatkozik meg benne, amely így teljes jelenlétre tesz szert (ott *van*). Az ünnep időtapasztalata ezért – a megtartás révén – „sui generis jelen”. Ám az ünnep szakrális tapasztalatában csak az részesülhet, aki részt vesz benne. Az igazi részvétel nem egyszerű ott-lét, hanem „benne-lét”, „nála-lét” kell, hogy legyen. Az ünnep tapasztalatában való részvétel egyfajta önfeladtságot, „magunkon-kívül-létet”, „extázist” igényel. A szakrális tapasztalása mindazonáltal nem szakít el önmagunktól, ellenkezőleg: önmagunkhoz, létünk lényegéhez juttat el. Az ünnepek létmódjához hozzátartozik, hogy időről időre visszatérnek, újra megtartják őket. A visszatérő ünnep ugyanaz az ünnep, és mégis más; az ünnep eredeti lényegéhez tartozik, hogy mindig más.⁷⁵

⁷⁵ Gadamer elemzését érdemesnek látszik itt kiegészítenünk a Roger Scrutonéval, aki a művészet antropológiai bázisát a vallásos szertartásban mutatta ki. Scruton a vallásos szertartás kétféle tapasztalatának összehasonlításából indult ki. A szertartás (rítus, istentisztelet) a hívő számára megmutatja Isten jelenlétét; olyan tapasztalatot nyújt, amely túlmutat a jelen pillanaton; értelme a transzcendensre vonatkozik, de úgy, hogy ez Isten jelenlétének élményét nyújtja. Miközben a hívő részt vesz a szertartásban, az együvé tartozás tapasztalatában is részesül. Az „esztétikailag érdeklődő turista” nem vesz ugyan részt a szertartásban, de ha látása valóban „esztétikai”, akkor a szertartás szépségének megértése az ő számára is megmutatja Isten jelenlétét. Kettejük tapasztalatának tartalma azonos; a különbség közöttük az, hogy míg a hívő *hiszi*, hogy számára Isten jelen van, addig az esztétikailag tapasztaló *elképzeli* ezt. A vallásos szertartás élménye egyiküket vallásos, másikat esztétikai tapasztalatban részesítette. Mindkét tapasztalatra jellemző, hogy egy megismételhető értelem hordozója, amelyhez igényünk van újra meg újra visszatérni. (Ima és szertartás megisméltelése, zenemű újrajátszása, könyv újraolvasása révén.) Scruton elemzésében a legfigyelemreméltóbb az, amit a vallásos tapasztalatnak mint az együvé tartozás tapasztalatának és

Így válhatott az ünnep időszerkezete az esztétikum időbeliségének példájává. Éppúgy, ahogyan az ünnep szakrális tapasztalata a megtartásban válhat jelenvalóvá, a műalkotás esztétikai tapasztalata is csak a befogadás révén tesz szert a „teljes jelenlétre”. Az esztétikai tapasztalásban való részesedés éppúgy „nállalétet” igényel, mint az ünnepé. A belefeledkezés, az önfeledt „együtt-játszás” jutalma a művel való találkozásban is önmagunk újrafelismerésének lehetősége: „Ami mindenből kiragadja, az ugyanakkor létének egészét adja vissza neki” (i.m.: 103.). Éppúgy, ahogyan az ünnep ismételten bekövetkező ideje megköveteli, hogy újra és újra megtartsák, a mű „saját ideje” is azt a követelményt támasztja, hogy újra meg újra befogadják. Ez a tulajdonsága biztosítja a mű történeti létezésének folytonosságát.

Gadamer *transzperszonális* (dialoguselvű) *hermeneutikájában* feloldódott a tiszta recepció elméletéből adódó végletes relativizmus is, vagyis az olvasó teljhatalma, ugyanis a mű Te-ként való tételezése határt szabott a befogadói önkényességnek: a helyes megértéshez a mű saját értelemigényének, másságának tiszteletben tartása szükséges. Más szóval: a művészetértés feltételévé vált a „megértés művészete”.

A „megértés művészetének” gyakorlása megmutatja a *nyelv* központi szerepét a hermeneutikai szituációban. A hermeneutikai folyamat ugyanis a nyelv közegében lehetséges. És – mivel a hermeneutikai megértés *egzisztenciaértés* – a lét a nyelv által mutatkozik meg: „*a megérthető lét maga a nyelv*” (GADAMER, 1984: 329.).

Ezek a hermeneutikai felismerések azzal a következménnyel jártak az esztétikai gondolkodásra nézve, hogy hatásukra leomlottak az esztétika és a hermeneutika között húzódó válaszfalak (akár a mű és kontextusa közötti határok), oly módon, hogy a hermeneutika magába olvasztotta az esztétikát.

„... *a hermeneutikát annyira átfogóan kellene értelmezni, hogy a művészet egész szféráját és kérdésfeltevését is magába foglalja. Mint minden egyéb megértendő szöveget, a műalkotásokat is – és nemcsak az irodalmi műalkotásokat – meg kell érteni, s az ilyen megértés sikeres akar lenni. Ezzel a hermeneutikai tudat oly átfogóan kitágul, hogy terjedelme még az esztétikai tudatét is felülmúlja. Az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában.*” (GADAMER, 1984: 126.)

2. A **dekonstruktivizmus** hatása a végletekig fokozta a műnek mint központi kategóriának a megsemmisítésére irányuló tendenciákat. Megkérdőjeleződött magának a *struktúrának* mint „szervező elvnek” az érvényessége, és a struktúra eredet és középpont nélküli végtelen játékának a működésére (a „*différance*” jelenségére)⁷⁶ terelődött a figyelem. Ugyanis – e felfogás szerint – bármilyen középpont csak lezárja, lehatárolja a struktúra játékának mozgásterét. Az *elkülönböződés* fogalma érvénytelenített mindenfajta megkülönböztetést és határ-

az esztétikai tapasztalatnak mint a magas kultúrában való részesülés tapasztalatának kapcsolatáról mond. A magas kultúra – éppúgy, mint a vallás – részvételi forma; az előbbit az esztétikai tapasztalat, az utóbbit a vallásos tapasztalat határolja körül. A magas kultúra a közkultúrához viszonyítva a megértésnek olyan szintjeit tartalmazza, amely nem mindenki számára érhető el. Ahhoz, hogy valaki odatartozzék, nem elég bizonyos ismereteket szereznie; *tapasztalatában* kell részesülnie (vö. SCRUTON, 1990.). Gadamer és Jauss – Scrutonnal ellentétben – az esztétikai tapasztalás képességében azokat az antropológiai alapokat tárta fel, amelyek mindannyiunkat összekapcsolnak, s lehetővé teszik a dialogikus kapcsolatot a kultúra rétegei között.

⁷⁶ Az „elkülönböződés” (*différance*) Jacques Derrida fogalma: a klasszikus, „logocentrikusnak” nevezett felfogásokkal szemben, amelyek ok-okozati összefüggéseket, „eredetet” tételezve és valamilyen „cél” keresve, elveiket egy „középpont” köré szervezve fejlődtek, a dekonstrukció elveti az értelem középpontjának és eredetének lehetőségét; hangsúlyozza, hogy sohasem lehet eljutni a jelentés eredetéig, mert mindenütt csak a *nyomát* találjuk az önmagától folytonosan eltávolodó, „elkülönböződó” jelentésnek (vö. DERRIDA, 1991.).

vonást. Ezzel együtt hangsúlyozódott a *fragmentáció* és a *diszkontinuitás* elve, s a *szakadék-szerű* struktúra örvénylésszerűnek tételezett működésében szétrombolódott minden stabil identitás, kumulatív értelem, szétszóródott a lineáris-kognitív igazság.

„... csak azt gondolhatjuk, hogy nincs középpont, hogy a középpontot nem lehet egy jelenlevő formájában elgondolni, hogy a középpontnak nincs természetes helye, hogy nem fix hely, hanem funkció, egyfajta nem-hely, amelyben a jelhelyettesítések végtelen játéka folyik.” (DERRIDA, 1994. 21; 22.)

Derrida *Grammatológia* c. művében (1967) az írás fogalmával teszi „leírhatóvá” a szövegnek mint acentrikus struktúrának a létrehozását. Az írás derridai fogalma nem a beszéd grafikai rögzítését jelenti (tehát nem a jelöltnek kétszeresen is alárendelt jelölő), hanem az *elkülönböződés* mozgását elindító és megvalósító folyamat.

Az írás „nem csupán a betűkkel kifejezett, a piktografikus vagy ideografikus inskripció fizikai gesztusainak jelölésére, hanem mindannak a jelölésére is, ami az inskripciót lehetővé teszi.” (DERRIDA, 1991: 29.)

Az írás nem teszi jelenlévővé a jelöltet, hanem éppen a tőle való eltávolodás, „elkülönböződés” mozgása. Ez a mozgás egyre inkább eltávolodik az „eredeti” jelölttől, attól a dologtól, amit mondani vagy írni akartunk. A jelöltnek ez az egyre távolodó mozgása a végtelenségig kiterjeszti a jelölés játéktérét. Az elgondolthoz viszonyított különbség *nyoma* viszont „beleíródik” az írásba. Mivel az írás végtelen nyomhagyó folyamat, a folytonos elkülönböződés mozgása, e mozgás *eredetéig* sohasem lehet eljutni: minden nyomot megelőz egy olyan mozgás, amely azt létrehozta. Mivel ez a mozgás nem vezethető vissza és nem állítható le sem egy *jelölt* („ábrázolt tárgy”), sem egy *szerző* megnevezésénél, széthull nemcsak a *mű*, hanem a *kommunikációs szituáció* egysége is, amely a művet (vagy annak értelmét) létrehozta. Így a szerző hagyományosan szilárd, jól megalapozott pozíciója is megrendül és összeomlik. A szerző „meghal”, mondja Michel Foucault (*Mi a szerző?*, 1969.), és maga az írás pusztítja el. Míg a hagyományos írásban a szövegnek az volt a feladata, hogy írója halhatatlanságát biztosítsa, a modern írás megöli szerzőjét. A technikai fortélyaival önmagára utaló szöveg ugyanis eltéríti a figyelmet a szerzői „jelentésintencióról”, elmosza az író egyéni vonásait.

„Flaubert, Proust és Kafka kézenfekvő példa erre a fordulatra. Az írás és a halál kapcsolatának megnyilvánulását tetten érhetjük továbbá az író egyéni jellegzetességeinek teljes elmosódásában; mindaz a sok csűrés-csavarás, amellyel az író saját szövegéhez viszonyul, sajátos individualitásának jeleit érvényteleníti. Napjaink írója furcsamód a hiányáról ismerszik meg.” (FOUCAULT, 1987: 27.)

Ám a posztmodernben nemcsak a műjelentést megteremtő kommunikációs szituáció egysége, hanem a kultúra hagyományosan egységesnek tekintett kerete is szétszóródik. Nemcsak a szerző „hal meg”, hanem az európai kultúra koherenciáját évezredek át biztosító és jelképező *könyv* is. A multimédia elterjedése radikális változást hozott a kulturális és hatalmi technikák működésében.

„... előttünk a könyv civilizációjának halála – és ez csak egy példa a sok közül –, amiről oly sokat beszélnek, és ami elsősorban a könyvtárak görcsös burjánzásában mutatkozik meg. Mindenféle látszat ellenére, a könyv halála kétségkívül (és bizonyos értelemben kezdetektől fogva) a beszéd (az állítólag teljes beszéd) halálát jelenti be, valamint egy új mutációt az írás történelmében, az írásként felfogott történelemben. (...) Itt „a beszéd halála” természetesen metafora: mielőtt eltűnéséről beszélnénk, gondolnunk kell a beszéd új helyzetére, alárendeltségére egy olyan struktúrán belül, amelyben többé már nem ő az arkhón.” (DERRIDA, 1991: 28.)

A posztmodern fordulatában

Vázlatos történeti áttekintésünk során több szinten is feltűnt a differenciálódások már-már követhetetlen és egyre gyorsuló folyamata, ámde a folyamatnak abban a szakaszában, ahová elérkeztünk, már lehetetlennek mutatkozik az analízis (annak akár szinkronikus, akár diakronikus változata). Pedig a szétválásokat, a perspektívák pluralizálódását, az atomizálódás folyamatát éppen az egységbe fogásnak, a rendszerezésnek, a megragadásnak az a szándéka tette egyre felismerhetőbbé, amelynek jegyében az esztétikai diszciplína megszületett. A szemle befejeztével a teljes szétszabdaltság képe bontakozik ki előttünk.

Itt azonban fel kell figyelniünk látletünk belső ellentmondására. *Befejeződött* volna a szétaprózódásnak az a *folyamata*, amelynek éppen a *végtelességéről* és *megállíthatatlanságáról* tett tanúbizonyságot az áttekintésünk? A teljes tépettség, a fragmentumszerűség *állapotában* lennénk most éppen, a *végén* egy útnak, amelyen egyre sebesebben haladva jutottunk el a „nincs tovább” léthelyzetébe? Ezt jelentené a *posztmodern állapot*⁷⁷ fogalma?

A fenti fogalmat Lyotard-nak hasonló című tanulmánya tette elterjedté. Ám Lyotard szövegének hangvétele – s ez az alábbi részletből is kitűnhet – (el)különböz(öd)ik az imént (lábjegyzetben) közölt idézeteink apokaliptikus hangnemétől:

„A tanulmány tárgya a tudás állapota a posztmodern társadalmakban. Ezen állapot „poszt-modern” elnevezése mellett döntöttem. (...)

A „modern” fogalmát használom majd annak a tudománynak a jelölésére, amely, magát legitimálódó, (...) olyan nagy elbeszélésekhez folyamodik, mint amilyen a szellem dialektikája, a jelentés hermeneutikája, a racionális, illetve a tevékeny szubjektum emancipációja vagy a jólét megteremtése. Például a közlő és a befogadó közötti konszenzusszabályt egy állítás igazságértékével kapcsolatban akkor tartják elfogadhatónak, ha a szabály beleillik a racionális szellemek közötti lehetséges összhang perspektívájába: ilyen volt a felvilágosodás elbeszélése, ahol a tudás hősei helyes erkölcsi és politikai célért, az egyetemes békéért tevékenykednek. (...)

Végsohig leegyszerűsítve, a „posztmodernt” a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként határozom meg. Ez a bizalmatlanság kétségtelenül a tudományok fejlődésének eredménye, de ugyanakkor fejlődésük előfeltétele is. (...) Az elbeszélőfunkció elveszti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt. Szétoszlik az elbeszélő, és egyben denotatív, előíró, leíró stb. nyelvelemek felhőiben, ahol minden elem a maga gyakorlati sui generis vegyértékeivel mozog. Ezeknek a felhőknek a keveredési pontjaiban élünk mindannyian. (...)

⁷⁷ A posztmodernről szóló elemzések gyakran negatív kicsengésűek, már-már apokaliptikus hangvételűek. A kor episztemológiai kilátástalanságát jellemzi például Norris szövege: „*mintha egy szakadék szélén állnánk, ahonnan furcsa alakú monstrumok bontakoznak ki megmagyarázhatatlanul, de kikerülhetetlenül, s mint idegölő narratív stílusok, megoldatlan történelmi kérdések, filozófiamentes szövegek a filozófiáról, könnyedség nélküli komikum, (...) vonják magukra figyelmünket és érdeklődésünket*” (NORRIS, 1990: 3.). Jellemző, hogy egy, az irodalomelméleti paradigmákról szóló előadás a posztmodern (posztindusztriális) kor szimbólumaként a *szemetet* nevezte meg (míg a premodern „hőse” a feltaláló, a modernitásé a barkácsoló ember volt): „*A posztmodern reprezentatív emberi tárgynak azt tartja, amely minden rendszertől mentes, nincs semmiféle funkciója, mégis alapvetően és kizárólagosan emberi. Az ilyen tárgy a szemét, mely totálisan funkciótlán és mégis végletesen emberi, hiszen az ember az egyetlen lény, aki szemetel (...)*” (BÓKAY, 1993: 40.). A posztmodern kor kulturális közegének negatív minősítését egy jelző sűriti a következő szövegrészletben: „*Irodalmunkat a szöveg előállítója és felhasználója, tulajdonosa és vásárlója, írója és olvasója közötti könyörtelen szakadás jellemzi, s ezt az állapotot az irodalom mint intézmény tartja fenn*” (BARTHES, 1997:14.; kiemelés tőlem, O.Gy.).

Mégis, a posztmodern állapottól éppoly idegen a kiábrándulás, mint a delegitimáció elvakult bizonyossága. (...) A posztmodern tudás nem egyszerűen a hatalmon lévők eszköze. Finomítja a különbségek iránti érzékenységünket, és erősíti az összemérhetetlenség iránti türelem képességét.” (LYOTARD, 1993: 7–10.)

Lyotard szövegében mindenekelőtt az tűnik fel, hogy a „posztmodern állapotról” szóló elemzésének kicsengése nem negatív, hangneme korántsem apokaliptikus. A „posztmodern állapotot” *a világról való tudásnak* egy, a hagyományostól (a moderntől) eltérő móduszeként határozza meg, tehát voltaképpen egy paradigmaváltás tüneteiről beszél. A *posztmodern paradigma* jelenlétét egyfelől a posztmodern tudásnak a hagyományos tudással szembeni önmeghatározódása,⁷⁸ másfelől pedig a *fragmentumszerűségnek* jól érzékelhetően *pozitív értelmezése* jelzi.

A modern tudást Lyotard a „*nagy elbeszélés*” metaforájával jelöli. Ennek eszményi megvalósulása a „felvilágosodás elbeszélése” volt. Lyotard itt arra az episztemológiai állapotra utal, amelyet a tudás elérhetőségébe és bizonyosságába vetett hit jellemzett. A posztmodern episztemológiai állapota éppen e bizonyosságba vetett hit megrendülése, anélkül azonban, hogy e lejáratott bizonyosságot egy másik bizonyossággal, a bizonytalanság „elvakult bizonyosságával” akarná felcserélni. A posztmodern *paradigmaváltásnak tehát morális vetülete is van*: a modern ember eszményével szemben, akinek a megtestesítője a „nagy célokért” küzdő, „nagy utazásokat” tevő, „nagy veszélyeket” legyőző „hős”, a posztmodern ember erényei a „különbségek iránti érzékenység” s az „összemérhetetlenség iránti türelem képessége”.

Úgy tűnik hát, hogy a „nagy elbeszélés” érvényességének megkérdőjeleződése, a fogalmi rendszereket megalapozó elvek megrendülése, a metanarratívák szétporladása csak bizonyos perspektívából mutatkozik végzetesnek; s ez az „*apokaliptikus*” nézőpont *nem a posztmoderné, hanem a késő modernitásé*. A modern által végigkövetett út – a „cogito” filozófiájának útja: az októl a célig haladó lineáris okfejtés, a „logocentrizmus”, a teljesség eszménye nevében folytatott rendszerezés, a következetes differenciálás, a mindent kategorizáló, definiáló tendencia s legfőképpen a fogalmak, elvek szembeállító ütköztetése – tehetetlenségi erejénél fogva maga elé vetítette önnön folytatását, de – *a saját logikája szerint*. Így lett a posztmodern – a modernitás nézőpontjából(!) – a teljes szétszabdaltság, a végletes atomizálódás állapotának *jelen-látomása*.⁷⁹

⁷⁸ Jauss szerint a korszakváltás legbiztosabb jele a korszaktudat megjelenése. Az *irodalmi posztmoderniségről* szóló tanulmányában megállapítja ugyan, hogy egy közös korszaktudat egy átfogó korstílust feltételez, s ebben az értelemben véve „*a romantika volt (...) egy még minden művészetet átfogó korszaktudat utolsó időszaka*”, egy másik szempont szerint azonban kimutatható, hogy „*a '60-as évek közepén (...) egy univerzálisan érzékelt, igazi korszakküszöb jelentkezik*”. A korszakváltás megállapításának e másik szempontja: „*az elvárás és tapasztalat aszimmetriája*” valamint a *tradíció újszerű értelmezése*. A posztmodern korszaktudat jelenlétét tehát éppen az mutatja, hogy újfajta rálátást nyújt a klasszikus modern hagyományára (vö. JAUSS, 1994).

⁷⁹ A „posztmodern” elnevezés, valamint a posztmodern meghatározására tett kísérletek is kifejezik a jelenség „identitászavarát”, amely voltaképpen a kétféle perspektívából – az „előtörténet”, illetve a „benne állás” irányából – való értékelés eredménye. A név maga egyszerre képviseli mindkét nézőpontot, attól függően, hogy az elő- vagy az utótagot hangsúlyozzuk-e benne. (Az előtag hangsúlyozása a korszaktudat meglétéről, az utótagé a modernséghez tartozás dilemmájáról tudósít.) A posztmodern definíciói is ellentmondanak egymásnak. A következő két idézet például egyazon tanulmányból való: a) „*A posztmodern kétségkívül a modern része.*”; b) „*A posztmodern a modern ellenében határozza meg önmagát, új kulturális és társadalmi paradigmáról beszél, és nem kevesebbet állít, mint hogy az egész modernitásprogram zsákutca, veszett ügy. (...) megkérdőjelezi és idézőjelbe teszi a racionalista-modernista világlátást, illetve bejelenti a társadalmiság és a filozófia halálát*” (NAGY, 1991: 43, illetve 49.).

Az is jellemző, hogy a korszakhatárról készített apokaliptikus látteleket általában nem a posztmodern, hanem a késő-modernitás irányzatainak (ideológiakritika, posztstrukturalizmus) teoretikusai jegyzik.⁸⁰ A modernséget saját energiája teszi „önmagával szembefordult mítosszá”, írja Adorno, „melynek időtlensége az időbeli kontinuitást széttrő pillanat katasztrófájává válik”; a modernség állandó eleme pedig „a robbantás”; ennek a „segítségével tagadja kétségbeesetten a mindig azonos zártságát” (ADORNO, 1972: 41, idézi HABERMAS, 1994: 263.).

Ám a „posztmodern állapot” pozíciójából egészen más összkép mutatkozik meg: *a posztmodern tudatát vállaló megnyilatkozásokban feltűnik a fragmentumszerűség pozitív értelme.*

Jól megmutatkozik ez a beállítódás például Gadamernek abban a tanulmányában (*A nyelvek sokfélesége és a világ megértése*), amely a bibliai Bábel-történetnek egy, a hagyományostól eltérő értelmezését adja⁸¹ (GADAMER, 1991 a.). A hagyományos interpretációban a „bábeli nyelvzavar” Isten büntetésének eredményeként tűnt fel. Gadamer-nél viszont Bábel tornyának a története fordított értelemben veti fel az *egység* és a *sokféleség* problémáját. Nála a bibliai történetnek egy olyan mozzanata kap hangsúlyt, amely általában észrevétlenül szokott maradni. Gadamer értelmezésében az Isten országát ostromló emberek hiúsága és vakmerősége a következő célkitűzésben érhető tetten: „...és szerezzünk magunknak nevet, hogy el ne széledjünk az egész földnek színein.” A „szerzett név” miatt az ember gögös és nagyravágyó lesz, s „feljogosítva érzi magát, hogy ne figyeljen a másokra”. Az *egység* tehát a nagyravágyás eszköze, az emberi önteltség megnyilatkozása; ezért Isten a *sokféleséggel* nem büntet, hanem elejét veszi ennek a veszélynek. Hiszen az egységes nyelv „összezavarása” alázatot és szerénységet ébreszt az emberekben, olyan erényeket, amelyek jelenléte a legfontosabb feltétele annak, hogy a másik embert is észrevegyük, és másságát elismerjük. A nyelvek sokfélesége intő jel az emberiség számára: pusztulását csak akkor kerülheti el, ha elismeri a sokféleség létjogosultságát.

Nem lehet nem észrevenni azt a hasonlóságot, amely Lyotard elemzésében, illetve Gadamer értelmezésében a posztmodern ember erényeit illeti: az egyik oldalon „alázat” és szerénység” mint a másság elismerésének alapfeltételei, a másikon pedig: a „különbségek iránti érzékenység” s az „összemérhetetlenség iránti türelem képessége”.

A fragmentumszerűség pozitív értelmének filozófiai megalapozását a modern (egzisztenciál)hermeneutikában találjuk, s éppen ez a mozzanat képvisel újabb – a mi szempontunkból rendkívül jelentősnek bizonyuló – fordulatot az esztétikai gondolkodásban is.⁸²

⁸⁰ „*A posztmodern elméletírói a kitüntetett (vagy éppen elmarasztalt) „posztmodern” címkét minden esetben kizárólag másokkal kapcsolatban alkalmazzák, ott viszont zavarba ejtő nagylelkűséggel*” (NAGY, 1991: 45.).

⁸¹ Gadamer itt is (mint minden művében) hangsúlyozza az *alkalmazás* jelentőségét a hagyomány megértésében. „*Mindenesetre a történet kifejezőereje olyan nagy, hogy aligha lehet kitérni aktualizálása elől.*” (GADAMER, 1991 a: 4.) Bár az Ótestamentum-kutatás az évszázadok folyamán fontos felfedezéseket tett a Bábel-történet eredetének feltárásában, a szöveget *számunkra* mégis az teheti értékké, hogy ma is meg tud szólítani bennünket.

⁸² A hermeneutika történetének egyik áttekintője, Richard E. Palmer megállapítja, hogy az egyes történeti szakaszokat „többnek kell tekinteni, mint egy-egy történeti állomást; mindegyik a megértés problémájának egy-egy fontos pillanatára vagy megközelítésére utal. (...) Lényegében mindegyik egy lehetséges nézőpontból szemléli a hermeneutikát és más-más módon világítja meg az értelmezés, elsősorban a szövegértelmezés egy-egy egymástól különböző, de teljes létjogosultsággal bíró oldalát” (PALMER, 1987 b: 101.). Eszerint a modern hermeneutika történetében az első nagy fordulatot a XIX. századi hermeneutika jelentette, amikor a Szentírás transzcendens üzenetéről az emberi élményre irányult a figyelem, amely – s a mi szempontunkból most ez a figyelemre méltó – a műalkotásban az *alkotó élményeként* tűnt megragadhatónak. Később – a műközpontú irányzatok

Miért éppen a hermeneutika?

Egyik Heidegger-elemzésében Paul Ricoeur kimutatta, hogy a *Lét és idő* azáltal hozott hermeneutikai fordulatot az európai filozófiai hagyományban, hogy a „cogito” filozófiáját a „vagyok” filozófiájába fordította át (vö. RICOEUR, 1969.). Az „autentikus ego” (*Dasein*) a létre vonatkozó kérdés által konstituálódik, ennél fogva a hagyományos szubjektum-objektum dichotómiát a „Sein” és a „Dasein” körkörös viszonya oldja fel. Míg a „cogito” filozófiájában a vizsgálódás „birtokolta” a tárgyát, a létezőt, s az így szembeállított szubjektum-objektum viszonyban elhomályosult mind a lét kérdése mind pedig a megismerő énnel a léthez való tartozása, a „Dasein” hermeneutikája feltárta a kettő közötti eredendő kapcsolatot. A lét problémája ugyanis az önmagára kérdező Dasein kérdése által létezik, aki viszont éppen e kérdésfelvetés révén válik „önmagává”. Míg a „cogito” filozófiája egy előzetes bizonyosság-modellen alapult (itt a kérdezés célja a bizonyosság-szerzés volt), addig a „vagyok” hermeneutikájában a kérdés „keresés”, és ennek irányát a kérdezett határozza meg. A kérdező itt nem a tárgyával szemben biztos szubjektum, hanem olyan létező, aki a lét értelmére vonatkozó kérdése által van.

E kettős viszony feltárása nyomán dolgozhatta ki Gadamer is dialógus-elvű hermeneutikáját. Ám éppen e dialógus-elv felől nézve válik láthatóvá, miképpen őrződött meg mégis Heideggernél (a megszüntetésére való törekvésben) a szubjektum-objektum dichotómia. A kérdező által konstituálódó én önnön létének értelmére kérdező; *kérdezősége azonban – létmódját tekintve – monológyszerű*. Bár kérdésének irányát a már eleve fennálló létértelem szabja meg, e kérdező centrumában mégiscsak ő, és csakis ő (önnön létének értelme) marad. És bár a „világban-való-lét” módusában létezik, centrális pozíciója valamiképpen szembehelyezi őt azzal, ami ezen a pozíción túl van: saját világával.

Gadamer dialógus-elve viszont nemcsak lehetővé teszi, hanem egyenesen megköveteli a *létre vonatkozó kérdésnek a Másik, illetve a Sokféleség irányában való kiterjesztését*. Amikor Gadamer a kulturális hagyományt megszólaló-ránkkérdező Te-ként tételezte, amelynek értelemigényét tiszteletben tartva lehetséges a megértés, akkor voltaképpen egy olyan dialógus-viszonyt tett a megértés alapjává, amely természeténél fogva kétpólusú, ugyanakkor ez a két pólus – a dialógus természetéből adódóan – nem lehet egymással dichotómikus viszonyban, mert a dialógus által „egy közösséget alkotnak”.

Az embernek a lét értelmére vonatkozó kérdése nagymértékben egybeesik az embertársaihoz való viszonyának kérdésével, interszónális kapcsolatainak problémájával. A lét értelmének kérdése ugyanis abban az „ontológiai résben” tárul fel a leginkább, amely bennünket embertársainktól elválaszt, s amelynek áthidalására szüntelenül törekszünk. A nyelv, az interszónális kapcsolatok eszköze nem teszi lehetővé az egyértelműséget, ezért a kommunikáció interszónalitása minduntalan megtörik. De éppen ezek a hermeneutikai távolságok ébresztik fel bennünk a transzperszónális kapcsolatok megteremtésének, az egyetértésnek az igényét. Az *értelemmegértés problémájáról* szóló tanulmányának hermeneutikai fejezetében Habermas is kiemelte az individuumok egymás közötti távolságának, az interszónalitás töréseinek pozitív jelentőségét: a megértés voltaképpen az akadályozott kölcsönös megértés helyzeteiben artikulálódik.

„A hermeneutikus megértés a töréseknél lép fel; egyensúlyozza az interszónalitás töredezettségét.” (HABERMAS, 1994 b: 215.)

révén – ez a figyelem a *mű immanens értelmének* irányában mélyült el. Heideggertől kezdődően azonban a hermeneutika újabb fordulatáról beszélhetünk, ugyanis ez *magának az emberi létezésnek a kifejezése*ként tételeződött. Ez nemcsak azt jelenti, hogy vizsgálódási körét az ember létmódjának megértésévé tágította, hanem azt is, hogy feltételezte: e megértésben az emberi létezés nyilatkozik meg.

Az *én azonossága* is a hermeneutikus törések révén mutatkozhat meg a kommunikációban. Egy olyan grammatika ugyanis, amely lehetővé tenné a jelentés azonosságát és ezzel a megértés konstans relációit, egyúttal megszüntetné az *én azonosságát* a másokkal való kommunikációban (vö. HABERMAS, i.m.: 216.).

Ezen a ponton találkozunk Habermas felfogása a Gadamer Bábel-interpretációjából levonható konklúziókkal. Mindkettő a sokféleséget éltető megértésre irányítja a figyelmet, arra, hogy a világ, amelyben élünk, *plurális nyelvi horizont*. A világ megértésének kérdése ma kiélezetten kommunikációs probléma. Vagyis, az ennek az önmagára vonatkozó létkérdésében benne kell lennie az embertársaival való „szót értés” kérdésének is. E kérdés centrumában már nem az egyedi „én”, a szubjektum áll, hanem a *megértés problémája*; az embernek a világban történő *ön-megértése* ugyanis csak a mások megértésére való törekvésében történhet meg. „Világban-való-létünk” ennél fogva inkább „*beszédhelyzetekben-való-lét*”-ként határozható meg, olyan beszédhelyzetekben, amelyeket mindig a más beszédhelyzetektől való „elkülönböződés”, az interszjektív töredezettség, illetve – ezzel együtt – a kölcsönös megértésre, az áthidalásra való törekvés igénye határoz meg.

Ezért került a *nyelv* problémája általában előtérbe a Heidegger utáni gondolkodásban, s Gadamernél „*ez a változás a monológától a dialógushoz vezet*” (GADAMER, 1991. a: 8.). A nyelv, amely Gadamer híres tanítása szerint „maga a megérthető lét”, voltaképpen nem is „a világot” tanítja nekünk, nem tényeket és tényállásokat közöl a valóságról, hanem – dialogikus természete révén – az emberek ezerféleképpen szövődő kommunikációs viszonyainak lehetőségét „forgalmazza” és őrzi. Amit a nyelv már „eleve magával hoz”, s születésünktől kezdve hozzáférhetővé tesz számunkra a nyelvtanulás folyamatában, az sem valamiféle rögzíthető jelentés, helytel-közzel elfelejtett, de módszeres analízissel még rekonstruálható tudás, hanem kommunikációs helyzetek milliárdjainak „lenyomata”, amely megannyi dialógushelyzet tapasztalatának belső feszültségét – sikerét és kudarcát – hozza magával, s amely minden megszólalásunkban új életre kel: „*él és él*”.

Úgy tűnik, hogy a posztmodern „fragmentum-tudat” nagy „irányzatai”⁸³ közül a hermeneutika egy bizonyos tekintetben radikálisan „posztmodern”, mégpedig a fragmentumszerűség pozitív értelmének a felismerése által.

Figyelemre méltó a gadameri hermeneutika dialógus-elvében az, hogy úgy engedi érvényesülni a „nyelvek” (azaz a beszédhelyzetek) természetes sokféleségét, hogy nem mossa el a köztük lévő különbségeket, s úgy teremti egyensúlyt a különbözőségben, hogy elismeri a törések létjogosultságát. A fragmentumszerűségnek ez a hermeneutikai elismerése nemcsak azért jelentős, mert a „posztmodern korszaktudat”⁸⁴ megnyilatkozását ismerhetjük fel benne,

⁸³ Az „irányzat” kifejezést itt természetesen csak „jobb híján” használhatjuk, a következő megjegyzéssel: a dekonstrukciót (akárcsak a hermeneutikát) nem lehet autonóm jelenségként (irányzatként, iskolaként, módszerként) leírni. „Lehetséges, hogy a dekonstrukció csupán viszonyként (nem egy dolognak a másikhoz való viszonyaként, hanem a nyugati kultúra mint diszkurzus elemeinek összetett viszonyrendszereként) értelmezhető: lehet, hogy a dekonstrukció a diszkurzus egy állapota” (vö. KOVÁCS S. K., 1994: 8.).

⁸⁴ Jauss szerint „egy új korszaktudat azáltal biztosítja be és legitimálja magát, hogy elődökre is hivatkozhat s ez nemritkán a majdan kényszerítővé váló múlt új kánonját is létrehozza” (JAUSS, 1994: 121.). A modernitás „logocentrizmusát” – a descartes-i hagyományokon túl – köztudottan az antikvitás görög filozófiájára vezetik vissza. Úgy tűnik, hogy a posztmodernben is maradt vissza-utaló szándék a görög filozófiai hagyományra, de annak nem annyira a racionális gondolkodást megalapozó, mint inkább a sokféleséget legitimáló *etikai dimenziója* érdekli.

hanem azért is, mert *a kultúra egyetemes harmónia-igénye*⁸⁵ mutatkozik meg általa. E. D. Hirsch egyik, a kritikai pluralizmus szükségességét szorgalmazó tanulmányában hivatkozott erre a régi, „végső soron etikai” ideálra (a *Nikhomakoszi etika* alapelve), amelynek mindig (és minden időben másképpen) kell működnie ahhoz, hogy az irodalomkritika valamelyik irányzatának uralomra jutásával ne következhessek be az irodalmi értékek hatókörének „provinciálisan túlzó” leszűkítése.

„Az egyensúly ezen abszolút elve az emberi beteljesülés régi normája – a harmónia klasszikus ideálja, melynek égisze alatt oltalmat találnak az élet különböző vágyai, s egyik sem kerül a másik zsarnoki uralma alá.” (E.D. Hirsch: 1987 a: 466.)

A hermeneutika úgy állítja a lét töredékességét, hogy a létezés *pozitív megalapozásaként* tételezi azt: a kommunikáció törései létünk hermeneutikai kontinuitását biztosítják, a szubjektum azonossága a másság elismerése árán őrződik meg – *a dialógusban*. A nyelv, amellyel a hermeneutika a posztmodern diskurzushoz lép, nem a végtelenbe szóródás stílusbeli megtestesítője, hanem inkább a végtelenséggel is kapcsolatot tartó, metaforikus, „transzcendentális” nyelvhasználat.⁸⁶

A köztudat szerint dekonstrukció és hermeneutika: egymással egyre inkább oppozíciós viszonyban lévő irányzatok.⁸⁷ E polarizáló-egyszerűsítő vélekedéssel szemben jelentőseknek

⁸⁵ A harmónia klasszikus ideálja a modernitásban is mindvégig érvényesülő eszmény volt. A racionális-analitikus gondolkodás, az oppozicionális szembeállításokból építkező rendszerezés stb. voltaképpen egy kiegyensúlyozó-integráló tendencia megnyilatkozásaként is felfogható, amely az antikvitás filozófiájában felismert harmónia-ideálhoz mérte magát. „...*a hagyománytól elsősorban azt a kifejezőskincset kaptuk örököül – írja Ricoeur –, amely az „hautes époques”-ra (a történelem kiemelkedő korszakaira volt jellemző, vagyis ama nagy pillanatokra, amikor a kultúra a jelenségek maradéktalan integrációjáról álmodott, és álma olyan gondolatrendszerekben öltött testet, ahol a harmónia, legalábbis a nyelvben, úrrá lett a harc fölött. Ilyen áldott időszak volt a nagy neoplatonikus onto-teológiák, az arisztotelianus-tomista szintézis, a leibnizi teodícea és a hegeli filozófia kora*” (RICOEUR, 1995 a: 134.). A hegeli dialektika szintetizáló törekvése, „*mely minden elgondolható ellentmondáson és differenciálódáson át ismét helyre akarta állítani az azonosságot*” (GADAMER, 1994 b: 337.) kétségtelenül e „kiegyensúlyozó” tendencia legerőteljesebb és legdinamikusabb megnyilvánulásának tekinthető. (Hegel esztétikájában a „különösség” fogalma testesíti meg ezt a törekvést.) A modernitás „végét” éppen e szintézisteremtésbe vetett hit végső összeomlása jelzi. „*Nekiünk azonban, amikor „gondolkodunk” – írja Ricoeur –, e nagy rendszerek és – talán – a nyelvezetükben kifejeződő álmok roncsaiból és maradványaiból kell építkezniünk*” (RICOEUR, u.o.). A harmónia görög eszményére való posztmodern hivatkozás tehát alapvetően más, mint a modernitásé. Az – az „eredetinek” tételezett összhang nevében – ennek a mintának a „megismétlését” tűzte ki célul. Itt – a töredezettség elismerésével – az építkezés nem valamiféle, az eszményhez való „visszatérés” nevében valósul meg, hanem a *dialógushelyzetek teremtése* által. A dialógus mint *feladat* a kulturális hagyománytörténethez való viszonyunkra is vonatkozik.

⁸⁶ Ezzel szemben a dekonstruktivizmus – az „*elkülönböződésnek*”, a „*szubjektum halálának*”, az abszolút „*diszkontinuitásnak*” a hangsúlyozásával – a modernitás szétválasztó-megkülönböztető tendenciáját folytatja. A diskurzus, amelybe lépve ezt megteszi, arra az „apokaliptikus” nyelvhasználatra emlékeztet, amelyet a végső határáig érkező modernitás hangvételeként ismertünk fel.

⁸⁷ Ennek az előítéletnek a hivatkozási alapja általában a Gadamer és Derrida között zajló, időnként máig is meg-megújuló vita. Ez a vita szaktudományos jellegű, és legfőképpen az interpretáció kérdését érinti (az „interpretációk konfliktusa”). Mint ilyen, voltaképpen „hermeneutikán belüli vitának” is tekinthető, „*a jelentést bizalommal (feltárás), illetve gyanakvással (leleplezés) kezelő elméletek*” konfrontációjának (ROCHLITZ, 1997: 27.). Ám e konfrontáció két oldala filozófiai indíttatásában, pozíciójában, s e pozíciót közvetítő nyelvben tér el egymástól, és – sokak szerint – ebből adódóan „beszélnek el egymás mellett”. „Tulajdonképpen sem Gadamer, sem Derrida nem volt hajlandó közeledésre – írja Szegedy-Maszák Mihály. – (...) Végső soron az tette lehetetlenné a

bizonyulnak azok az elemzések, amelyek a két tendencia egyirányú erőfeszítéseit méltányolják,⁸⁸ vagy még inkább azok, amelyek a kettő közötti *párbeszéd* lehetőségeiről szólnak.⁸⁹ Az elemzések közül azonban gyakran az is kitűnik, hogy a hermeneutika és az „ellen-hermeneutika” közötti „interakció-módozatokat” kereső, egyensúlyteremtő törekvések számára sokkal inkább a hermeneutika kínál – természetéből fakadó – lehetőségeket, semmint a dekonstrukció.⁹⁰

A hermeneutika dialógusteremtő készsége egyébként nemcsak a dekonstruktivizmussal, de az elméleti-filozófiai hagyomány más irányzataival való párbeszédet is lehetővé teszi.⁹¹ Ennek

párbeszédet, hogy nem egy nyelven beszéltek, a szó szoros és tágabb értelmében. Gadamer – mint azt már Heidegger is megjegyezte – Husserl, sőt az újkantiánusok követőjeként nem teljesen adta föl a fenomenológiai immanencia eszményét, Derrida viszont a nyelvnek Saussure-től örökölt, viszonylag szűk felfogásához maradt hű” (SZEGEDY-MASZÁK, 1992: 76.). Többen rámutattak viszont arra is, hogy (főként a polémiának a tudományos intézményekre való kiterjeszkedésével) a szaktudományos vita látszólag ezoterikus kérdései mögött gyakorlati-politikai problémák, hatalmi konfliktusok rejtőznek (vö. pl. DALLMAYR, 1991., KOVÁCS S. K., 1994.). A vita valószínűleg ezért maradt meddő, illetve emiatt nem minősülhetett dialógussá.

⁸⁸ „Olykor – mint a „törés” esetében – az eszmecsere alapját képező problémák majdnem találkoztak” – írja pl. Dallmayr; Szegedy-Maszák pedig kiemeli, hogy Derrida és Gadamer – vitáik, nyíltszíni összecsapásaik ellenére – egyaránt tagadja az állandó jelentést (vö. DALLMAYR, i.m.: 382. és SZEGEDY-MASZÁK: u. o.).

⁸⁹ Dallmayr például terjedelmes tanulmányban rekonstruálja Gadamer és Derrida vitáját úgy, hogy – miután alapos láttelepet nyújt mindkét oldal „ambivalenciáiról” – „egy összefüggőbb dialógus és konfrontáció irányában” igyekszik kiterjeszteni azt (vö. DALLMAYR, i.m.). Bacsó Béla is arra a hermeneutikai hagyományra hivatkozik, amely – a dekonstrukcióval egy irányban, a metafizikai hagyománnyal szemben – a megértés lezárhatatlanságát hangsúlyozza (vö. BACSÓ, é.n: 170-172.).

⁹⁰ Amikor tanulmányában Dallmayr – Gadamer és Derrida vitájának elemzése után – rátér az ígért dialógushelyzet kialakítására, akkor – jól érzékelhetően – hermeneutikai oldalról igyekszik ezt megtenni. Kiindulópontja egy, az *Igazság és módszer*ből idézett gondolat, amelyet a szerző „a filozófiai hermeneutika középponti maximája”-ként tekint: „Az idegenben felismerni a sajátot, otthonossá válni benne – ez az alapmozgása a szellemnek, melynek léte csak abban áll, hogy a másleltől visszatér önmagához.” (GADAMER, 1984: 34, idézi DALLMAYR, i.m: 399.) Bacsó Gadamernek egy másik tanulmányából idéz, amelyben a német filozófus „világosan választ ad a végső létértelmem, a megértés mint értelem-kontinuum vádjára”. „A dialógusban-lét azonban – írja itt Gadamer – önmagunkon-túl-létet jelent, együtt gondolkodást a másikkal és visszajövetelt önmagunkhoz mint egy másikhoz” (GADAMER, 1994 a: 343., idézi BACSÓ, i.m.: 172.).

⁹¹ Paul Ricoeur például, *Struktúra és hermeneutika* c. tanulmányában kimutatta, hogy minden strukturalista értelmezés természeténél fogva tartalmazza a hermeneutikai elvet és fordítva (vö. RICOEUR, 1976.). Másutt Ricoeur a hermeneutika és a fenomenológia termékeny kölcsönhatásának lehetőségeit mérlegeli (vö. u.ő, 1997.). Gerhard Frey is azt bizonyítja egyik tanulmányában, hogy a természettudományokra jellemző hipotetikus-deduktív módszer, valamint a szellemtudományok hermeneutikai módszere nem annyira egymás ellentétének, mint inkább a tudományosság egymást kiegészítő pólusainak bizonyult (vö. FREY, 1976.). Hirsch *A kritika céljairól* c. tanulmányában a műmegközelítés két hagyományos iránya, az immanens kritika és a történeti-szociológiai megközelítés közötti párbeszéd lehetőségét veti fel. „...most az elméleti szintézis lehetetlen – írja Hirsch –, ehelyett az egyensúly helyreállítására van szükség, mind az elméletben, mind a gyakorlatban” (vö. HIRSCH, 1987 a.). Gyakran előfordul, hogy még a paradigmák összeférhetetlenségéről szóló szövegek is elismerik a hermeneutikai horizont bevonásának elkerülhetetlenségét. Paul de Man egyik tanulmányából pl. kitűnik, hogy poétika és hermeneutika kapcsolatának problematikussága csak addig követhető nyomon, amíg sor nem kerül a szövegolvasás tapasztalatának megvilágítására; ott ugyanis kiderül, hogy a kettő nem képzelhető el egymás nélkül. „...hermeneutikának és poétikának, elkülönült és eltérő voltukban, van módjuk összefonódni, amint valójában össze is fonódnak Arisztotelész óta” (DE MAN, 1996 a: 295.).

rendkívül gazdag elméleti és gyakorlati hozadéka lehet, hiszen így teremődik meg az elméletek, módszerek állandó újraértelmezésének, szüntelen áramoltatásának biztosítéka. Az ilyen dialógus szerepe nem a szintézisteremtés vagy valamiféle kényszerű egyensúly megteremtése, hanem – az ellentéteket is magában foglaló sokféleség elismerésével – az elméleti hagyományban való megértő-teremtő részesedésünk biztosítása. Az elméleti hagyomány dialogikus megértése nem más, mint annak egyfajta „alinearitás olvasata”; ebben az „olvasatban” megőrződik a töredékek létjogosultsága, anélkül, hogy közben érvényesülnie kellene a „közös nevezőre hozás” kényszerének.

A hagyomány újraalkotó-teremtő megértésének igényét azonban nemcsak az elméleti paradigmák új egyensúlyának szükségessége indokolja, hanem az a kérdésünk is, amelyet a műalkotás, illetve az esztétikai jelenség létmódjával kapcsolatban feltettünk.

A „második teremtés” játékterében

„...mert nincsen helye egy sem,
mely rád ne nézne. Változtasd meg élted!”

(Rilke: Archaikus Apolló-torzó)

A görög harmónia-hagyomány applikatív megértése

(Mimesis)

Az esztétikai meg-nem-különböztetés

A lét „esztétikai stádiumának”⁹² belső (a diszharmónia feszültségteremtő energiáját sem nélkülöző) harmóniája mutatkozik meg abban, ahogyan a hermeneutikailag felfogott esztétikai tapasztalatban a *mimesis* és a *poiesis* kategóriái visszanyerik egymáshoz-tartozásukat.⁹³ Az újkori esztétikai gondolkodás ugyanis ezt a két, hajdan összetartozó fogalmat is szétválasztotta,⁹⁴ olyannyira, hogy az utóbbi évtizedekben ezek egymással opponens esztétikai rendszerek (*mimetikus* illetve *konstrukciós* elvű esztétikák) alapjaivá váltak (vö. ALMÁSI, 1992: 49–59.). Ennek a szétválasztásnak az esztétikai köztudatban is érvényesülő megnyilvánulása az a jelenség, amelyet Gadamer „esztétikai megkülönböztetésnek” nevezett. Az „esztétikai megkülönböztetés” az esztétikai tudatnak az a negatív értelmű teljesítménye, amellyel „az esztétikait megkülönbözteti minden esztétikán kívülitől” (GADAMER, 1984: 79.); e „teljesítmény” következménye, hogy „a mű elveszíti helyét és a világot, amelyhez tartozik, mert az esztétikai tudathoz tartozóvá válik” (i.m.: 80.). Az esztétikai megkülönböztetés „szent helyei” ma a múzeumok és az „egyetemes könyvtárak”, amelyek mintegy „bekeretezik” a saját világukból kiszakított, s egymás közegében idegenné vált műalkotások gyűjteményeit, s ezáltal kiemelik, elszigetelik azokat az emberek világától, ahelyett, hogy a szó valódi értelmében hozzáférhetővé tennék őket (vö. i.m.: 79.). Az esztétikai megkülönböztetés e „teljesítménye” talán a legszembevetőbb a mai irodalomtudomány, illetve az irodalomkritika szemléletmódjában, amely a művek megközelítésének „antihumanista” stratégiáiban ölt testet. Ma már az irodalmi köztudat részeivé váltak azok az elméletek, amelyek a „szerző haláláról” szólnak (lásd pl. Barthes, Foucault, Derrida írásait), de „a nekrológ kiterjed a hús-vér

⁹² Kirkegaard kifejezése (vö. KIRKEGAARD, 1994.)

⁹³ Amikor az antikvitás esztétikai gondolkodásának ezekre a kategóriákra hivatkozunk, nem szabad megfeledkeznünk az *applikatív megértés* gadameri koncepciójáról. Hiszen – ahogyan Gadamer pl. a Kanthoz való „visszatérés” XIX. századi célkitűzésével kapcsolatban is megállapította – voltaképpen „nem lehetett igazi visszatérés” (vö. GADAMER, 1984: 63.), ugyanis a hagyomány megértésekor sohasem lehet visszanyerni *ugyanazt* a horizontot, amely a megértendőt a maga korában körül fogta. A tradíció megértése akkor lehetséges, amikor az a magunk horizontjában válik kérdésessé, „hogy kialakulhasson a hermeneutikai feladat, a hagyományelsajátítás világos tudata” (i.m.: 14.).

⁹⁴ „...a modern tudomány nominalizmusának és valóságfogalmának, melyből Kant az esztétikát illetően agnosztikus következtetéseket vont le, az volt az ára, hogy a mimézis fogalma elveszítette esztétikai érvényét” (GADAMER, 1984: 96.).

olvasóra, sőt, magára az emberre is, aki nem egyéb, mint a nyelv játéka által létrehozott illúzió”, végül magára a műre, amelynek még „egyedisége is pusztá epizóddá válik egy mindent átfogó textualitásban”. Az olvasás így „kockázat és válság tudatától terhes” kalanddá válik, amelynek során „mindenhol erőszakkal, szakadással, kasztrációval, rejtélyes eltűnésekkel, gyilkossággal, önpusztítással szembesül” (vö. ABRAMS, 1997 b: 245–246.).

Ha tekintettel vagyunk arra a belátásra, amelyet az *Igazság és módszer*ben az előítéleteknek a megértésben betöltött szerepéről olvashatunk⁹⁵ (vö. GADAMER, 1984: 191–207.), akkor világosan szembetűnik, hogy az esztétikai gondolkodás hagyományában e két, egymással ellentétes irányú vonulatnak volt egy közös, tudatosítatlan előítélete: ez pedig az *esztétikai tudat és az esztétikai tárgy szembeállítása*. A mimesis-elméletekben ezek úgy állnak szemben egymással, mint a *tudat* és a *valóság* ellentétpólusai; a tudatnak itt az a feladata, hogy *megismerje* a valóságot, s a művészetet ennek *eszközeként* tekinti. A konstrukciós-elvű esztétikákban az esztétikai tudat célja az, hogy *megkülönböztesse* az esztétikai tárgyat a realitástól – s e megkülönböztetés *eszköze* az ízlés.

Gadamer a két szembeállított oldal – az esztétikai tudat és az esztétikai tárgy – összetartozásának létvalóságát, s ezzel együtt az „esztétikai meg nem különböztetés” lehetőségét az *esztétikai tapasztalatban* mutatta ki.⁹⁶

A művészet tapasztalatának meghatározását Gadamer a játék hermeneutikai jelentőségének vizsgálatával támasztotta alá. Éppúgy, ahogyan a játék szubjektuma nem állítható szembe a játékkal mint tárggyal, annál fogva, hogy a játék belső önteremtő mozgása teszi játékosokká azokat, akik benne részt vesznek, a műalkotás is a maga „játékterébe” vonja s partnerekké avatja az őt konstituáló tényezőket. Jól megmutatkozik ez például a műalkotásokkal való találkozásainknak abban a mozzanatában, amikor működni kezd az az ősi eredetű (talán még a mágikus szemléletből örökölt) szemléleti elem, amely azonosítja, pontosabban nem különíti el a műalkotásban a megmutatottat a megmutatástól.⁹⁷ Ha a művészetet a játékkal analóg folyamatnak tekintjük, akkor különös jelentőségre tesz szert ez – a differenciáló, modern esztétikai tudat oldaláról talán „primitív csökevénynek” tűnő – jelenség. A befogadó bevonódik a műalkotás játékterébe –: játékosná válik, aki számára megszűnik a „komoly célokkal” terhelt mindennapi valóság; az *van*, amit játszik. Így hát nem hasonlítja össze a műalkotásban megjelenítettet a „valósággal”, mint valami mércével, hiszen a játékban szükségszerűen megszűnik az, ami összehasonlítási alapul szolgálhatna. Számára a valóság a játék, a műalkotás, amelyhez – a szemléléshez szükséges távolság ellenére – ő maga is hozzátartozik.

⁹⁵ Gadamer szerint a megértés alapfeltétele az előítéletek tudatosítása. Az előítéleteket nem lehet teljesen kiiktatni (mint ahogyan a felvilágosodás gondolkodói hitték), sem pedig egyeduralmat biztosítani nekik (mint a romantikusok gondolták); egyébként mindkét – látszólag ellenlábás – felfogás a mítosz és az ész absztrakt szembeállításának tudatosítatlan előítéletén alapult.

⁹⁶ „...a műalkotás nem tárgy, mely szemben áll a magáért való szubjektummal. Ellenkezőleg: a műalkotás igazi léte abban áll, hogy tapasztalattá válik, mely megváltoztatja a tapasztalót.” (I.m: 88-89.)

⁹⁷ Gombrich művészettörténetében igen szemléletes példával utal erre az – elsősorban az esztétikai tapasztalatban – máig is élő, mágikus eredetű „azonosítás-ösztönre”: egy hozzánk közel álló személy, barátunk, ismerősünk képét vonakodnánk összeszúrkalni, holott „felvilágosodott eszünkkel” jól tudjuk, hogy az nem ő, „csak” a képmása (vö. GOMBRICH, 1974: 24.).

Utánzás és játék

A műalkotás tapasztalatának abban az elemzésében, amelyet a játék tapasztalatának analízisére épített, Gadamer számára éppen a *mimesis* fogalma kínálkozott összekötő láncszem gyanánt.

Az utánzás és a játék hermeneutikai összetartozásának lehetősége ugyanis már Arisztotelész *Poétikájában* megmutatkozik.

„Az utánzás vele született tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánzás útján tanul is; mindegyikünk örömét leli az utánzásban. Ezt bizonyítja a művészi alkotások példája: vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki bennünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. Ennek az az oka, hogy a felismerés nemcsak a bölcsek számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is.” (ARISZTOTELÉSZ, 1969: 37.)

A *Poétika* e híres részletében megtalálhatjuk annak a belátásnak az alapjait, amely Gadamert az utánzás (a művészet) játék-, megmutatkozás-, valamint átváltozás-jellegének a felismeréséhez vezette el.

Az utánzás – mely „veleszületett tulajdonsága” az embernek (azaz: tevékenységeinek fontos „antropológiai alapja”) –, egyik első megnyilatkozása a *játék*. Az ember „...eleinte az utánzás útján tanul is”. Nyilvánvaló, hogy a *játékos tanulásra* kell itt gondolnunk, amelynek – Gadamer szerint – az a legfigyelemreméltóbb sajátossága, hogy nem különült még el benne a *cél* és az *eszköz*, a *lét* és a *játék*.

A gyermeki játékban, amelyet nem valamiféle „komoly” célok irányítanak (például egy lecke megtanulásának, egy vizsga sikerének a célja), még jól felismerhető az az energia, amely befelé, a játékra magára irányul, s az a törekvés, amelynek egyetlen célja az, hogy a játék sikerüljön. Az egyes játékok szabályai különböznek ugyan egymástól, létmódjuk azonban mindig abban áll, hogy céljuk önmagukban van. A játék létmódja abban áll, hogy játsszák. A játékot nem a játékosok hozzák létre, hanem éppen fordítva van ez: a játék teremti a játékosokat azáltal, hogy önnön játékterébe vonja őket.⁹⁸ A játék azt a *feladatot* rója a játékosok elé, hogy sikerüljön beteljesíteni a szabályait; ezért viselkedésüket a játék szabályai határozzák meg. A játékos, amikor vállalja ezt a feladatot, mintegy feloldódik a játékban. A játékos szubjektuma ezért nem állítható szembe a játékkal, mint valami tárggyal; a játékos a játékban önmagát mutatja meg azzal, hogy játékba hozza magát. A játék „mozgásba hozza” a játékosokat”, azaz: meghatározott viselkedést ír elő számukra. Ez a viselkedés: *megmutatkozás*, melynek lényegéhez tartozik, hogy nem különböztethető meg benne a játékos szubjektum játékon kívüli és játékbeli énje (tehát nem valamiféle „alakoskodásról” van szó), hanem a megmutatkozásban „csak a megmutatott van ott” (GADAMER, i.m: 95.).

A „komolyan vett játék” mint „megmutatkozás” működésének természetét követhetjük nyomon Déry Tibor *A cirkusz* c. elbeszélésében. A novella történetének egy reális helyzetkép leírásából induló, majd egyre gyorsuló ritmusa éppen egy játéktér kialakításának dinamizmusát követi; azt, ahogyan az unatkozó gyermekeket egyre inkább magával sodorja, „játékosokká” avatja a játék – a cirkusz – centripetális energiája. Láthatóvá válik, hogy miképpen

⁹⁸ „Egy játék lényegét azok a szabályok és rendek alkotják, melyek előírják a játéktér kitöltését” (GADAMER, i.m: 91.).

határolja körül s miképpen „szakralizálja” a mimetikus játék a maga területét, hogy minden, ami ezen belül van, a játék átváltoztató szabályainak engedelmeskedjék. Így válnak a játéktérben (a falusi udvaron) összehordott tárgyak cirkuszi kellékekké, a háziállatok idomított vadállatokká, a játszó gyermekek pedig a cirkusz „hőseivé”: cirkuszigazgatóvá, kikiáltóvá, jósnővé stb. Jól megmutatkozik itt az is, hogy a játék (akárcsak a művészet) mindig „valaki számára megmutatás”, vagyis magában foglalja a néző felé való nyitottságot is. A novellabeli játék fénypontja a felvonulási jelenet: a cirkuszi menet végigvonul a falu utcáin, s a bemutatásban, a nézők szemlélő részvételével teljeseedik be igazán.

Az élcsapat mögött már a járművek következtek, közöttük egy-egy magányosan lépegető művésszel. Itt volt a legnagyobb a por s a lárma: a vontatókutyák hangosan ugattak, a ragadozó madarak gágogtak s kukorékoltak, az oroszlán, a tigris, a jegesmedvék ápoló személyzete torkaszakadtából üvöltözött. Első a sorban a kis tolókcasi volt, melyen Bodor Eszti, a jósnő állt, két kezével a kocsi oldalába kapaszkodva; ruházata egy búzászsák volt, melyet hónalja alatt vastag kötél fogott össze, fejét egy nagy fekete selyemkendő takarta le. A nehéz kocsit két alacsony termetű segéderő tolt.

– Ez meg micsoda? – kérdezték a nézők.

– Ez Robinzon, a világhírű jósnő! – ordította a kocsi mellett egy hírnök, egy nemzetiszín zászlót lobogtatva feje fölött.

Jellemzőek a történetben azok a „konfliktushelyzetek”, amelyek abból adódnak, hogy a szemlélők (a játékon kívüliek) egy része nem hajlandó beállni a játék terébe (nem válnak „igazi” nézőkké), s így a játéktéren belüli világ konfrontálódik a rajta kívüli valósággal:

A cirkusz jövetelének híre már messzire előrefutott, a vénasszonyok kiálltak a kapu elé, rosszallón csóválva fejüket, s a kisebb gyerekeket bezavarva a házba; a nagyobb lányok is kiszaladtak az utcára, s vihogva nézegették az út közepén vonuló gyerekhadat. (...)

A legényke nevetett. – Aztán láttatok már olyan fogatot, amelyikben a kocsi tolja a lovakat?

Az utca közepén a gyerekek egymásra néztek. A kutyák valóban nem húztak, sőt, őket kellett húzni, noszogatni, a farkuknál fogva tolni, hogy a kocsinak némi előhaladást biztosítsanak. De ez csak a valóságban volt így, a valóság pedig nem számít.

A nagyobbacska gyermekek azonban egyre nagyobb számban csatlakoznak a cirkuszi menethez, mintegy engedelmeskedve a minden igazi játékban működő egybegyűjtő erőnek.

Az elbeszélés modalitása azonban kezdettől fogva egy olyan erő jelenlétéről is árulkodik, amely az igazi játéknak nem szokott a sajátja lenni. (Erre az ambivalenciára egyébként már a cím kettős jelentése is magában rejt egy utalást.) Jól érzékelhető, amint a cirkuszi játék hevének növekedésével egyenes arányban elhatalmasodik benne egyfajta ritmustalanság, diszharmónia; amint a játékot működtető „szabályok és rendek” egyre inkább megbomlanak, s elszabadul benne egy tehetetlenségénél fogva fékezhetetlen, dekonstruáló erő. A hatalmas lárma, a vad eufória, amely a cirkuszi felvonulást kíséri, önkéntelen borzadályt vált ki a „közönségben”, a falubeli bámészkodókban. Éppen ezáltal igazolja ez az elbeszélés minden játék „megmutatkozás”-jellegét; azt, hogy benne *minden* megvilágítódik, ami a létezésében lényeges. Ez a cirkusz-játék például éppen kiteljesedésének pillanatában, „bemutatásának” színhelyén, a nyilvánosság előtt mutat meg valamit legrejtettebb lényegéből, abból, amiről szó nem esett, s ami éppen ezért a szemlélők számára talán rejtve maradt volna: hogy tudniillik ennek a játéknak már a létrejövésébe belejátszott egy, a gyermeki és a művészi játéktól egyaránt idegen, rontó mozzanat, az erőszak.

A novella „csúcspontja” egy olyan szituációra épül, amelyet Gadamer „játékrontásnak” nevez. Érdekes, hogy a megmutatásnak itt is van egy látható s egy láthatatlan, éppen az

elrejtés által megmutatkozó oldala. A látszat szerint a cirkuszi felvonulás két szereplője azáltal rongálja meg – belülről – a játékteret, hogy megsérti a játék legfontosabb szabályát, azt, amely szerint benne *mindennek és mindenkinek* cirkuszi kellékké kell változnia. Először Beck Mócsi szegi meg ezt a szabályt akkor, amikor „az állatsereglet legszebb darabjaként” mutogatott, meztelenre vetkőztetett, ketrecbe zárt zokogó kisöccsének, az „emberszabású majomnak” a kiszabadításáért a játékot irányító „cirkuszigazgatóhoz” folyamodik, majd pedig, miután a játék rendjét ostorral védelmező „igazgató” őt visszakergeti a helyére, a szemüveges Kálmán, a „vőlegény” kel a kisgyermek védelmére.

Már legalább tizenöt-húsz gyerek csoportosult az ellenfelek köré. Olyan csend volt, hogy a leghátsó sorból is ki lehetett hallani egy kislány izgatott szuszogását. Gyula körüljártatta a szemét a némán várakozó gyerekeken. – Mindenki menjen vissza a helyére! – kiáltotta, s gúnyosan mosolyogva felemelte ostorát. Az elől állók megrebbentek, visszakozni kezdtek. A kör tágult, ritkult, oszladozott. – Te meg mire vársz? – kérdezte Gyula kajánul az előtte álló szemüveges fiútól, s ostorával hirtelen a lába elé csapott a vastag porba, mely gomolyogva egy kis sűrű felhőt bocsátott ki magából Kálmán meztelen lábujjai fölé. (...)

– Ereszd ki a gyereket! – mondta Kálmán egy nagyot nyelve, mélyen leszegett fejjel, mintha a szemüvegét akarná megvédeni a felemelt ostor ellen. – Addig innét nem megyek el.

Innen nézve tűnik fel, hogy a „játékrontás” mélyebb gyökerű annál, ami a látszás szintjén megmutatkozott; az ilyen játék ugyanis már eleve a rontás jegyében születik. A játék szabályait kezdettől egy játékon kívüli, diktatorikus akarat írta elő, s nem a születőben lévő játékmozgás belső energiája. A cirkuszi játékot indítványozó gyermek, az „igazgató” ugyanis már első perctől fogva „kezébe vette” a játék irányítását, s a katonai vezényszavakra emlékeztető parancsai hatására a játékosok nem szabad akaratukból, hanem az ő hatalmának alárendelődve léptek be a játékba. Az ő viselkedésében észrevétlenül érvényesültek egy játékon kívüli, kegyetlen felnőtt-világ „játékterének” ördögi törvényei. (A novella „díszletei” a világháború utáni időkre, a proletkult korára utalnak.) Ezért társult itt kezdettől a játéktevékenységet kísérő, eufóriává harsányuló örömhöz a szorongás atmoszférája, amely a vezérnek való kiszolgáltatottságuk mértékében töltötte el a szereplőket, s amelynek energiája a játéktérből való kitörés drámai kísérleteiben mutatkozott meg a leginkább.

A játékban „megmutatkozik és napvilágra kerül (...) az, ami egyébként mindig rejtve van és láthatatlan” (GADAMER, 1984: 95.); itt például a falusi gyermekek cirkusz-utánzásában öntudatlanul is megmutatkozott a játék kétféle, egymással összeférhetetlen változatának szétválaszthatatlan kapcsolódása. Az egyik a *művészi játék*, amelynek *alapvető lételeme az a szabadság*, amellyel a játékosok elfogadják a játék által kijelölt „szabályokat és rendeket”, s amelynek eredménye a lét gazdagodása. Az ilyen játék megnyitja a reálisan adott világ határait, s lehetőséget nyújt az adotton túli létre-jövésére és megtapasztalására. A másik a *hatalmi játék*, amely, működését tekintve, ugyancsak analóg a gyermeki játékkal, ám itt egy önkényes akarat sajátítja ki és veszi ellenőrzése alá a teremtetőerők működését. Az ilyen játék szabályai a hatalmi kör határainak szigorú őrzését szolgálják, s minden olyan erő semlegesítését, amelyek e határ túllépésére irányulnak. Az ilyen játék belső energiája felőrli és elpusztítja mindazt, ami a körén belül van; ezért azt mondhatjuk, hogy a lét lefokozását szolgálja. A totalitárius rendszerek mindig reális veszélyt képviselnek a művészetekre – s velük az emberi vágyra, a képzelőerőre, a szabadságra, magára az életre – nézve; ugyanakkor viszont éppen a művészetek a diktatúrák legnagyobb ellenségei, mert bennük mutatkozik meg a hatalom valódi, antihumánus mivolta. Ez a megmutatás annál fogva válik lehetővé, hogy a műalkotás – bár saját, zárt teret alakít magának, akár a játék – mégis hozzátartozik a világhoz, amelyben létrejött.

A felismerés gyönyörűsége

Arisztotelész, mint tudjuk, a művészetet is utánzásnak tekintette, akárcsak a játékos tanulást, mert mindkettőben a *felismerés öröme* vált ki gyönyörűséget a szemlélőből. S Gadamer éppen ezen a ponton kapcsolódhatott művészetfelfogásában az arisztotelészi gondolatmenethez úgy, hogy – a modern felfogásokkal szemben – újraértelmezte a mimesis antikvitásbeli fogalmát.

A művészet mimesis-jellegének hagyományos elméleteiben a fentebb idézett arisztotelészi szókapcsolatnak csak az egyik eleme, a „felismerés” mozzanata hangsúlyozódott, s így igazolódott – az arisztotelészi *Poétika* tekintélye révén – a művészet megismerés jellegéről szóló felfogás, az az elképzelés, miszerint a mimesis a „valóság” *„ábrázolását”* jelenti, vagy pedig éppen „emberi (társadalmi) lényegének” *„visszatükrözését”*; s így kapott megkülönböztetett jelentőséget az *ábrázolt az ábrázoláshoz* képest. Az idézett arisztotelészi szöveg azonban megengedi (sőt, meg is követeli), hogy a szókapcsolat mindkét tagja egyforma figyelemben részesüljön; s így rögtön feltűnik, hogy nem a „valóságos” dolgokon van itt a hangsúly (hiszen azokat „önmagukban nem szívesen nézzük”), hanem a *felismerés örömén*. Nyilvánvaló, hogy a szemlélő „örömről” van itt szó, aki „játékba hozódott”, bevonódott az utánzás játékterébe; ennél fogva már nem *külső* szemlélője a vele szemben álló valóságnak, hanem *játékos*, aki – a „felismerés” aktusa által – „benne marad a játékban”.

Ennél fogva világos, hogy a „felismerés öröme” nem lehet a „valóságban” már ismert dolog puszta felismeréséből fakadó öröm. Annak, aki benne van a játék vonzáskörében, a játszott játékban *megmutatkozik* valami más, valami több, mint amit addig ismert. S a műalkotásban mint játékban nem az mutatkozik meg, ami a játékon kívül, a játéktól függetlenül is van (hiszen ez önmagában nem eredményezne örömet); ami itt megmutatkozik, az a játék folyamatában teremődik. „Tehát a mimikus alapviszonyban (...) nemcsak az van benne, hogy a megmutatott létezik, hanem az is, hogy igazabb módon létezik” (i.m: 96.). A művészi utánzás ugyanis – játékjellegénél fogva – nemcsak ábrázolás, nem „hű” leképezése valami rajta kívül állónak, hanem valami olyasminek a megmutatása, ami a puszta szemlélés folyamatában nem lenne „felismerhető”.

E belátás alapján a műalkotást nem tekinthetjük a valóság valamiféle illusztrációjának; a mű nem a létező analogonja, hanem *létfolyamat*: a benne megmutatkozó csakis benne és általa válik azzá, ami.

„Az átváltozás igazzá változás. (...) E fogalom alapján válik világossá, hogy az úgynevezett valóság nem más, mint az átváltozatlan, s a művészet a valóság felemelése a maga igazságába.” (GADAMER, i.m.: 94–95.)

Gadamer igen meggyőző példákkal szemlélteti a *megmutatott* és a *megmutatás* létmódbeli összetartozását; többek között a *kép* és a *képmás* ontológiai státusának analízisével és összehasonlításával. Ezzel az összehasonlítással voltaképpen azt is megmutatja, hogy milyen értelemben helyénvaló a művészet mimézis-jellegéről beszélni.

A *képmás* legalapvetőbb létmódbeli sajátossága az, hogy *eszköz*. A képmás azért eszköz, mert egy célhoz való vonatkozásában létező; célja, hogy azonosítsa azt, akire vonatkozik. (Gondolhatunk itt pl. az igazolványképre.) Amikor a képmást nézzük, összehasonlítjuk azzal, akire vonatkozik. (Még akkor is, ha történetesen olyasvalakinek a képmásáról van szó, akit nem ismerünk, nézésekor tekintetbe vesszük azt, hogy valaki valóságosan létezőnek a képmása.) A képmás, mint minden eszköz, megszünteti önmagát, mihelyt elérte célját. (A határőr becsukja és visszaadja az útlevelet, mihelyt a képmás alapján azonosította annak tulajdonosát.)

A (művészi) *kép* ezzel szemben nem eszköz, mert nem valamely rajta kívül álló cél beteljesítéséért hozták létre, hanem – ahogy mondani szokták – „azért, hogy nézzék”. Ezért nem is

szünteti meg önmagát. (A kép nézését nem lehet „befejezni”; a kép megkívánja, hogy elidőzzenek nála, hogy újra és újra, s mindig tovább „nézzék”.) Amikor a képet nézzük, nem arra gondolunk, akit ábrázol, nem hasonlítjuk össze a mintaképpel (még akkor sem, ha modell alapján készült a kép; az összehasonlítás egyenesen árt az esztétikai viszonyoknak, amely a kép és befogadója között megvalósul). Az érdekel bennünket, hogy a képben *miképpen* mutatkozik meg a megmutatott; ezért a képre magára, s nem a modellre irányul a figyelmünk. S ha mégis van valami, ami a modellre való vonatkozásából érdekel bennünket, az nem a hasonlóság, hanem az, hogy milyen többletet mutat meg a kép a mintakép lényegéből, ami a külső szemlélés számára láthatatlan, ami csak a képben mutatkozhat meg.⁹⁹ Így hát a megmutatott és a megmutatás egy és ugyanaz a történés (csak az esztétikai tudat választja el a kettőt – helytelenül – egymástól). „A képben el kell tűnnie a vonatkozásnak, mely a festő által használt mintákra utal” – írja Gadamer (i.m: 113.).

Azt, hogy a mimikus alapviszony létrejöttéhez voltaképpen nincs is föltétlenül szükség egy „mintaképre”, Gadamer (többek között) az építészet példáján mutatta meg (vö. GADAMER, i.m: 120–122.).

Az építmény – rendeltetésénél fogva – nem műalkotás; hiszen valamely „cél” betöltésére (lakás, üzlet, hivatal, istentisztelet stb.) hozták létre. Olyankor azonban, amikor egy épületet sikerült olyanná építeni, hogy „szemmel láthatóan” tökéletesen meg tud felelni a rendeltetésének, s ráadásul jól beilleszkedik a környezetébe, mintegy „gazdagítja” azt, akkor azt mondjuk, hogy az építő „szerencsés megoldást választott” annak az *építészeti feladatnak* a teljesítésére, amelyet felvállalt. Az ilyen építményt „valóságos műalkotásnak” tekintjük. Ez nem túlzás, mert az építészeti feladat helyes megoldásával maga *a lét* gyarapodott; a jól-sikerült épület által létezésbe került valami, ami azelőtt nem volt. De az ilyen építmény nemcsak ezért tekinthető műalkotásnak, hanem azért is, mert a benne megtestesülő „tartalmakat” – rendeltetésének, elhelyezésének összefüggéseit – „magával viszi” az időben, és *megmutatni* képes akkor is, amikor eredeti rendeltetése már megszűnt. Az épület – mint minden műalkotás – *közvetítő* a múlt és a jelen között.¹⁰⁰

⁹⁹ Gyakran előfordul, hogy azt mondjuk: „Ez a fénykép nem sikerült”. Ilyenkor tulajdonképpen azért vagyunk elégedetlenek, mert úgy érezzük, hogy a fényképnek nem sikerült visszaadnia azt a „többletet”, amely az arcvonások, a formák pusztá megjelenésén túl – a tekintet, az arckifejezés stb. által – mindig átsugárzik egy arcon. A rólunk készült fényképek szoktak nekünk a legkevésbé tetszeni, mert saját magunkról mindig többet (s főként „jobbat”) vélünk tudni, mint ami egy fényképmásolaton megmutatkozhat. Ebben a jelenségben megmutatkozik az az alapvető elvárásunk, hogy a kép valami többletet mutasson meg ahhoz képest, ami közvetlenül látható. Ez az elvárás még a fényképpel szemben is működik, bár a fénykép – funkcióját tekintve – inkább képmás, mint kép.

¹⁰⁰ Gondoljunk például arra, miképpen képes megmutatni egy gótikus építmény a XX. század végén (vagy akár később is) középkori rendeltetését. De talán ennél is sokatmondóbbak a „negatív” példák. Egy kelet-európai nagyváros (Kolozsvár) egyik villanegyedének a századfordulótól máig gyarapodó épületállományában meglepően kevés az igazán jólsikerült alkotás. Nem is az eklekticizmus az, ami bántja a tekintetet (a spanyol szecessziótól az újjótikáig, a bizánciig s az egyetlen épületen belül érvényesülő stílusegyvelegig minden előfordul itt), hanem inkább az az önkényesség, amellyel régebbi korok stíluselemeit – eredeti rendeltetésük horizontjából kiszakítva – mintegy új funkció betöltésére kényszerítették. Ez az új funkció viszont szemmel láthatóan nem a tér jobb kihasználásában, a környezetbe való harmonikus beilleszkedésben, a kényelmesebb lakhatóságban nyilvánul meg, hanem egy ezektől független, talán ideológiainak nevezhető tartalom megmutatásában. Mintha a stílus csak az anyagi, a politikai, sőt a nemzeti hatalom *cégérékeként* volna kiagatva az épületekre („látatlanban” is meg lehet mondani például, mely épületek emelkedtek itt Trianon után). De még így is megmutatkozik (vagy talán még szembeötlőbb) annak érvényessége, amit Gadamer az építészet „mimetikus” funkciójáról (bemutatás-szerepéről) mond, amely bemutatás viszont „nem reprodukció révén történik”. Így lesz az építészet – „melytől

Így hát az utánzásnak – ebben az értelemben – valóban van megismerési funkciója, mert benne és általa a lét mutatkozik meg a maga igazságában. Ennek az igazságnak a tapasztalata nem a külső tényvonatkozások felismerésével születik meg (nem is szükségesek az ilyen külső tényvonatkozások *ennek* az igazságnak a felismeréséhez), hanem magában a játékban, mely a művészet esetében *művészi képződménnyé válást jelent*.

(Poiesis)

A képződménnyé való átváltozás

Ezen a ponton mutatkozik meg a leginkább a gadameri koncepcióban a *mimesis* fogalmának a *poiesis*-szel való összetartozása. A *művészi képződmény*: a művészi játék beteljesedése, a műalkotás maga.¹⁰¹

A mai köztudatban élő felfogás szerint a műalkotás: a művész alkotó munkájának eredménye, olyan esztétikai tárgy, amelyet tökéletes megformáltsága kiemelt saját világából és mint valami „örök érték” megtestesítőjét, időtlenné avatta azt. Az ilyen művet mint „tisztá műalkotást” felismerni és megkülönböztetni „minden esztétikán kívülitől” – Gadamer szerint –: az „esztétikai megkülönböztetés teljesítménye”.

Ahhoz, hogy a *képződmény* gadameri fogalmát megérthessük, figyelmesnek kell lennünk arra, hogy Gadamer nem úgy beszél a poiétikus tevékenység eredményéről, mint valami végérvényesen befejezett tárgyról, hanem úgy, mint „fordulatról”, „amelynek során az emberi játék mint művészet igazán beteljesedik” (i.m: 93.). Mit jelent ez?

Senki előtt sem kétséges, hogy bármely alkotás – a műalkotás is – poiétikus tevékenység eredménye. A poiesis – a szó „eredeti” értelmében is – olyan alkotó tevékenység, amelynek során létrejön valami, ami azelőtt nem létezett. A poiesis voltaképpen *második teremtés*, amelynek eredményeképpen a megformált anyag valami mássá (Gadamer szavával: „képződménnyé”) változik át. Ez az *átváltozás* valódi fordulatot jelent az anyag létmódjában:¹⁰²

elválaszthatatlan a világhoz tartozás” – *közvetítő* a múlt és a jelen között (vö. i.m: 121.). Az említett villanegyed is – épületeinek minden bosszantó eklekticizmusa és magamutogató hivatkozása ellenére – épp e közvetítő képességénél fogva testesít meg egy alapvető esztétikai minőséget, s ez (bármilyen furcsán is hangzik): a *komikum*. Van valami leleplező, s ugyanakkor megindító is abban az összhatásban, amelyet ezek a fényűzést és nagyszerűséget mímelő házak együttesen nyújtanak. Ezt az összbenyomást bizonyára meghatározza az épületek dús növényi környezete, az, hogy a kertek, a fák, a virágok valamiképpen összekapcsolják az ellentéteket, egy foglalatba illesztik az időbeli távolságokat és a stílusbeli különbségeket. S mindez együtt azt „mondja” nekünk: hát igen, ilyen az ember: halandó, de maradandó emléket állít még az esendőségének, a kicsinységének is.

¹⁰¹ Gadamer sejteti *A szép aktualitásában*, hogy az autonóm művészet modernista fogalmának „kirekesztő és kitüntető értelme” a művészet arisztotelészi fogalmával konfrontálódva nyerhet olyan töltetet, amely segítheti az életvilágba való új és harmonikus beilleszkedését. A „*poiétiké episztémé*” fogalma magában foglalja az előállítás tudására és képességére való utalást, ugyanakkor a reprezentációban való jelenlétet is (vö. GADAMER, 1994 a: 23. illetve 56.).

¹⁰² „Az átváltozás nem megváltozás, például nem egyszerűen különösen nagy mértékű megváltozást jelent. A megváltozáson mindig azt értjük, hogy az, ami megváltozik, egyben ugyanaz marad és megőrződik. (...) Az átváltozás viszont azt jelenti, hogy valami hirtelen s mint egész valami mássá válik, hogy ez a más valami, amellyé átváltozott, az igazi léte, mellyel szemben a korábbi léte semmis.” (GADAMER, 1984: 93-94.)

ugyanis a poiétikus tevékenység következtében hirtelen *keletkezik* valami, s ezáltal megismétlődik a teremtés csodája.

Nem véletlen, hogy az embernek ez a tapasztalata – hogy saját cselekedetének erejéből teremteni képes valamit – öröm-élménnyel jár. A teremtés örömét már a kisgyermek átéli, a leginkább éppen a spontán „utánzó-tevékenységében”, a játékban. A gyermek cselekvési vágya éppen ezért kielégíthetetlen; ugyanis lépten-nyomon azt tapasztalja, hogy játécai, tevékenységei nyomán átváltozik a világ: az összegyűrt papírlap síkformából testformát ölt (s ezt az ő képzelete tovább alakíthatja: élőlénné, járművé vagy bármi mássá), de a kavicsok, az ágak, a szerszámok, a konyhai eszközök, sőt, a saját teste, a mozgása, a hangja is teremtő képessége beteljesedésének tapasztalatát nyújtja.¹⁰³ Az átváltoztató képesség spontán megnyilvánulásait csodálkozás kíséri (a gyermek ilyenkor mintegy saját alkotásainak „befogadójává” változik), majd következnek az egyre tudatosabb próbálkozások meghatározott formák kialakítására. Így tesz szert az ember az alkotáshoz szükséges technikai tudásra, a „techné”-re, amely – mint ahogyan erre Heidegger is figyelmeztet – nem egyszerűen „gyakorlati” tudást jelent (vö. HEIDEGGER, 1991: 68.). Hiszen még a legegyszerűbb használati tárgy elkészítése is megköveteli, hogy a kézműves tekintettel legyen nemcsak a megformálandó anyagra, nemcsak a tárgy létrehozásához szükséges technikai fogásokra, hanem a létrehozandó dolog leendő használhatóságára, annak „eszméjére” is. Más szóval: az alkotás „a még nem látottba való előretekintés” jegyében történik (u.o.); tehát *megmutatkozik* általa valami, ami reálisan nincsen jelen.

Mi az, amire való tekintettel a művész megalkotja a művét? – kérdezhetjük. Hiszen a mai esztétikai köztudat által művészetként elismert, ún. „autonóm” művészeti alkotásokat éppen az jellemzi, hogy nem a gyakorlati használhatóságra való előretekintéssel hozzák létre azokat. Akkor talán valamely ábrázolandó „valóság” lebeg a művész szeme előtt, amikor a művét megalkotja? (Ezzel visszatért a kérdésünk a „mimesis” helyes értelmét illetően is.) Mint korábban láttuk, éppen az építészet (vagy a dekoratív művészet) példája mutathatja meg a leginkább, hogy nem erről van szó. A mimesis nem „ábrázolását”, még kevésbé „leképezését” jelenti valami rajta kívüli valóságnak. Hiszen az épület nem „ábrázol” semmit, mégis „megszólít” bennünket, mégpedig a kérdéses módján, akárcsak a műalkotások. Az épület magával hozza az időben azt az építészeti kérdést, amelyre válaszként létrehozták, s amely kérdésnek a feszültsége „valósággal a testünkön át” érint bennünket, „amikor e keresztboltozat alatt haladunk” (vö. GADAMER, 1994 a: 158–159.).

De hát nem éppen a használhatóságra való tekintettel készülnek az építészeti alkotások? S ha ez így van, akkor nem vonható-e kétségbe az építészet példájának relevanciája az ún. „autonóm” művészeteket illetően? Bizony így van ez: az építmény készítőinek tekintettel kell lenniük annak rendeltetésére, ám épp ebben mutatkozik meg a legélesebben minden alkotás mimesis-szerűsége, s ugyanakkor az is, hogy a helyes értelemben vett „mimesist” milyen mély összefüggés kapcsolja a „poiesis”-hez. Az épület megalkotását a „rendeltetésének való megfelelés” *látszólagosan külső célja* irányítja. Ám ez a „cél” mégsem az alkotáson kívüli iránymutató erőként működik, hanem voltaképpen benne marad az alkotás játékterében, annál fogva, hogy a „sikerülés” feladatát rója az épület elkészítőire. A munkálatok mikéntjét (a „játékmozgást”, vagyis magát az alkotást) ez a feladat határozza meg: *sikerüljön* az épület,

¹⁰³ Martin Buber szerint az ember teremtő ösztönének megnyilvánulása például az is, „ahogyan a gyermekek szellemi szenvedéllyel teremtik elő magukból a nyelvet, valójában nem valami másoktól átvett dologként, hanem valami egyszeri megteremtésének viharos hatalmával; hangról hangra nyomul ki belőlük, tör ki a rezgő torokból és a remegő ajkából a világ tágasságára a szó, s az önmagát megnyilvánító Én elfogódott borzongásával vele rezdül és remeg az egész kicsi átlelkesült test” (BUBER, 1990: 391.).

azaz sikerüljön azt minél tökéletesebben – a rendeltetésére, a környezetbe való helyes beilleszkedésére való előrettekintésnek megfelelően – felépíteni. Ezért a jól sikerült épülettel valóban „a lét gazdagodik”; nemcsak abban az értelemben, hogy létrejön általa egy tárgy, amely az embereket szolgálja, hanem annál fogva is, hogy *megmutatkozik* általa valami, ami fizikai értelemben nem jelenlévő; s ez a „valami” nem más, mint az alkotó ember teremtménye, aki a művet (az épületet) – a saját egzisztenciális igényeire, valamint a lét hozzá szülő kérdéseire való válaszként – létrehozta.¹⁰⁴

Ez az, ami az építészet példájában általános érvényű belátást nyújt számunkra a mimesis és a poiesis összetartozását illetően: a műalkotásban nem valami rajta kívülinek az „utánzása” (mimesise) történik, ennél fogva nem valami rajta kívül is létező tárgy, érzelmi állapot vagy eszme mutatkozik meg általa.¹⁰⁵ Az, amit a mű megmutat, az benne magában teremtmény, ami a mű révén megmutatkozik, az a *poiesis* maga. Ilyen értelemben érvényes a műalkotásra is az, amit Gadamer a játékról mond, hogy ti. „létmódja az önmegmutatás” (GADAMER, 1984: 92.).

Hogyan is kell ezt értenünk?

A ritmusérzék szerepe

Ezen a ponton térhetünk vissza ismét Arisztotelészhez, aki a művészetet lehetővé tevő „két ok” egyikének az *utánzás képességét*, másikának pedig az *összhang és a ritmus érzékét* tekintette. Mindkét képesség az ember veleszületett *adottsága*.

Mivel természettől megvan bennünk az utánzás, az összhang és a ritmus érzéke – s világos, hogy a versmértékek csak a ritmus részei –, a kezdettől fogva legtehetségesebbek lassankint előrehaladva, rögtönzéseikből fejlesztették ki a költészetet. (ARISZTOTELESZ, 1969: 38.)

Mivel Arisztotelész a költői műveket tartotta reprezentatív értékű alkotásoknak az utánzó művészetek között, a *Poétikában* elsősorban az eposz- és a tragédiaköltészet alkotásain példázta azt, amit a művészi utánzásról általában mondott. De kimondatlanul is nyilvánvaló

¹⁰⁴ Gombrich *Művészettörténetének* példái úgy vezetnek végig a képzőművészet történetén, hogy a történelem folyamán ránk maradt műalkotásokban éppen ezekre a megmutatkozó kérdésekre és válaszokra világít rá. Így például a középkori templomoknak nemcsak az ún. „stílus-sajátosságait” mutatja be, hanem az építmények ma is megszólaló „szavait” is tolmácsolja, amelyeket azok a falaik dimenzióival, a szerkezetükkel, a „testük” formájával, egyszóval: a megjelenésükkel artikulálnak. „Az egész [román] templom kívül is, belül is masszív erőt áraszt; zömök pillérek tartják a félköríves boltozatot. Dísz nem sok van, ablak is kevés. Az áttörtetlen nagy falfelületek, tornyok a középkori várakra emlékeztetnek. (...) De itt az Isten új, csúcsíves házában egészen mást érzett, egészen új világba pillantott be [a hívő ember]. (...) A falak nem hidegen néztek le rá, színes üvegből voltak és ragyogtak, mint a rubin és smaragd. (...) Eltűnt minden, ami földi, hétköznapi, aminek súlya van. Ha elmerült a pompázó szépségben, úgy érezhette, hogy közelebb fért a földöntúli világ titkaihoz. A gótikus katedrális a mennyek dicsőségét hirdette, még annak is, aki messziről megpillantotta” (vö. GOMBRICH, 1974: 130; 144-145.).

¹⁰⁵ Hegel az építészetet „a művészet kezdetének” tekintette, ugyanis az ő felfogása szerint a művészet lényege éppen az, hogy az ember általa alakítja át – „a már meglevő szellem számára” – az objektíve adott természetet. Hogy az embert egzisztenciális érdekeltsége vezérelte a természet átalakításában, azt tehát Hegelnél is az építészet példája bizonyítja. De nála éppen az építészetben mutatkozik meg a legvilágosabban a *határ* is a művészet és a nem művészet között, ugyanis a pusztán egzisztenciális szükségletet kielégítő építészet (kunyhó, ház, templom stb.) szerinte nem tekinthető esztétikai értelemben „kezdetnek”: „az esztétikailag minősíthető építészet akkor kezdődik, amikor a külső természetet a már meglevő szellem számára alakítja át, pontosabban: hivatása a szellemből a művészet által szépséggé alakított körülforgás” (vö. HEGEL, 1974: 244.).

nála, hogy *minden* emberi alkotás a teremtmőerő megnyilvánulása, s e teremtmőerőben a két velünk született képesség, az utánzás- és a ritmusérzék együttese fejti ki energiáját. A művész (a kézműves, a festő, a zenész, a költő) sohasem gépiesen másol (tehát alkotásában nem egyszerűen *megismétel* valamit), hanem *válogatja, kiemeli, elrendezi* a rendelkezésére álló elemeket, s *teljes egészet*, zárt, harmonikus kompozíciót alkot belőlük. Mimetikus tevékenysége végrehajtásában tehát ritmusérzéke (illetve harmóniaigénye) működik közre. Abban, ami ily módon létrejön, már nem egyszerűen csak valami megnevezhető dolog (egy használati tárgy, egy épület, Akhilleusz pajzsa, „a legcsúnyább állatok” stb.) ismerhető fel, hanem a ritmus, a harmónia is *megmutatkozik* benne. Sőt, éppen ez a megmutatkozó összhang a feltétele annak, hogy a néző *gyönyörködhesék* a műben, s ez a feltétele a *felismerés* okozta örömnak is; a művészi utánzásban olyasmi mutatkozik meg, ami csak ebben a megmutatkozásában létező.¹⁰⁶

Az emberi alkotásban – beleértve a művész, a kézműves munkáját, de a gyermeki játékot is – mindenütt érvényesül a ritmusérzékben megtestesülő alkotóerő. „Megcsinálni” valamit azt jelenti: munkálkodni valamin, amíg annak „formája” lesz. Az alkotó tevékenységnek, a „csinálásnak” magának is ritmusa van; mindenki tudja, mit jelent ez: a testünknek, a szellemünknek, egész lényünknek fel kell vennie azt a ritmust, amelyet az alkotás megkövetel. Vannak olyan tevékenységek, amelyek esetében kívülről is jól észrevehető megnyilvánulásai vannak az ilyen „ritmusfelvételnak”: egy szöveget csak pontosan „kimért” ritmikus mozgással lehet a falba beverni, a varrásnak-hímzésnek is jól követhető ritmusa van; a főzésnek, a söprögetésnek, az autóvezetésnek, az úszásnak, a hegymászásnak, a táncnak úgyszintén.¹⁰⁷ Arról is vannak tapasztalataink, hogy mindegyik tevékenységnek *saját* ritmusa van; ahhoz, hogy *sikerüljön* az, amit végzünk, rá kell állnunk éppen arra a ritmusra, amelyet az illető tevékenység megkövetel. Sokszor láthatjuk, milyen *szép* látványt nyújt a kellő ritmusban végzett munka; ilyenkor szoktuk mondani, hogy az, aki dolgozik, teljesen „beleadja magát”, „a lelkét is beleteszi” a munkájába, s szemmel láthatóan élvezi is azt.

Ugyanígy ritmusa van a művészi alkotásnak is, még akkor is, ha az a külső szemlélő számára nem mindig mutatkozik meg ennyire látványosan. Az írásra, az ecsetkezelésre vagy különösképpen a hangszeres előadásra jellemző ugyan bizonyos kívülről is követhető ritmikus mozgás, ám könnyű belátni, hogy az alkotásnak ez a külső aspektusa lényegtelennek bizonyul ahhoz képest, ami rejtetten történik itt. Sőt az, ami ebben a folyamatban kívülről látható, sokszor nem is igen felel meg annak, amit „ritmikus tevékenységnek” szoktunk nevezni. Épp ellenkezőleg: a sok megtorpanás, bíbelődés, javítgatás, törlés, újraírás, próba, töprengés, gyöttelelem, amely a művészi munkavégzést jellemzi, inkább egy diszharmonikus állapotra s aritmikus tevékenységre utal. Mégis, éppen ez a látszólagos aritmiában megnyilvánuló *törődés* mutat rá arra a bonyolultabb ritmus-igényre, amelyet a művészi munka megkövetel magának. Mert a „sikerülés” igénye, amely minden emberi alkotótevékenység ritmusát előírja, itt nem valamely – az alkotótevékenységen kívüli – célra, hanem teljességgel az *alkotásra* irányul. Tehát a művész nem valamely „ábrázolnivaló dologra”, hanem az alkotás tökéletességére való tekintettel munkálkodik. A „második teremtmény” mindig a *teljességre való előrettekintés* jegyében történik.¹⁰⁸ Tekintettel lenni a teljességre azt jelenti: az alkotás játékszabályait a

¹⁰⁶ Emlékezetes költői megfogalmazása ennek a felismerésnek Keats verse, az *Óda egy görög vázához*. A romantikus költő számára az antikvitás korának ezek a használati tárgyai a művészet csodájának reprezentánsaiként tűnnek fel, hiszen örök érvényűen megjelenítenek valamit, ami nem jelenlévő.

¹⁰⁷ A leggyönyörűbb ritmusa talán mégis a – néhol még ma is látható – magvető munkájának van.

¹⁰⁸ Így van ez még az építészeti alkotások esetében is, annak ellenére, hogy ott a „rendeltetésnek való megfelelés” követelménye is érvényesül. Ám ez a követelmény, úgy tűnik, teljesen egybeesik a „tökéletességre való előrettekintés” feladatával. Hogy ez mennyire így van, az inkább a rosszul

teljességre való törekvés ritmusa írja elő. Nemcsak annyit jelent ez, hogy a művésznak ügyelnie kell arra, hogy alkotásában minden jól ki legyen dolgozva, hogy minden a „helyén legyen” benne. Hanem arról, hogy mindez egy „egészre” való előrettekintés jegyében történjék,¹⁰⁹ s hogy ezáltal „fordulat” álljon be annak a létmódjában, ami az alkotásban megmutatkozik. S hogy ez a „fordulat” sem merül ki abban, hogy valami, ami a művön kívül is létezett, a költői megformálás eredményeképpen radikálisan megváltozik, hanem voltaképp *magában a poétikus tevékenységben következik be az az „átváltozás”,* melyet Gadamer nyomán „képződménnyé válás”-ként emlegettünk, annak példája többek között az az irodalmi jelenség, amelyet az „áesztétizált halál motívumaként” szoktak emlegetni.

A határok megnyitása

Olyankor szokás az „áesztétizált halál motívumáról” beszélni, amikor a halál tudata vagy a költőnek valamely, az elmúlás gondolatával kapcsolatos tragikus élménye a pusztulás komor-ságának ellentmondó, játékos retorikájú szövegben, feltűnően ritmizált (dalszerű) versformá-ban, kivételesen kimunkált (poetizált) költeményben jelenik meg. A XX. század magyar lírájában igen gyakori jelenség „a halál átpoetizálása”; elég, ha például József Attila, Radnóti Miklós, Dsida Jenő, Szilágyi Domokos jó néhány versére gondolunk. A halálfélelem, illetve a pusztulásnak való kiszolgáltatottság élményének vagy az egyéni létezés tragikus ellentmondá-sainak versbe foglalása, a „megszépített halál” egyfajta győzelem is az elmúláson – tartja a köztudat –, hiszen a műalkotás – mint egy darabka „örökkévalóság” – az emberi teremőerő objektívációjaként állítható szembe a halál minden emberéleten (a költőén is) beteljesedő törvényével. Annak a hagyományos esztétikai szemléletnek a zseni-kultuszából származik ez a felfogás, amely a költőt – az általa teremtett műalkotással együtt – föléje emelte a „szürke hétköznapiaknak”. A költő e felfogásban hős, aki „játszik a halállal”, s olyan „fegyverrel” rendelkezik – a művészet eszközeinek örökkévalóságot biztosító tudásával – amely mindig

sikerült épületek példáján szembeötlő: egy struktúráját tekintve „nem tökéletes” épület nemigen tud megfelelni a lakhatóság elvárásának sem. Az is igaz viszont, hogy bármely alkotótevékenység „művészetté” minősül akkor, ha a rajta kívüli „cél”, érdek irányítása mellett a megformálás tökéletességének imperatívuszát érvényesíti. Ilyen értelemben szoktak pl. „kertművészetről”, „szakácművészetről” stb. beszélni.

¹⁰⁹ Hartmann *Esztétikájában* az „immanens igazság” érvényesülésének nevezte és „belső szükség-szerűségnek” tartotta az alkotásnak azt a szabályszerűségét, amely „a forma belső egységét” biztosítja, s amelyet nem valamely külső előírás szabályoz, hanem „olyan törvény, amelyet maga a forma ír elő az alkotó és a szemlélő tudat számára” (vö HARTMANN, 1977: 433.). Példaként a torzót említette, amely „még mindig egészként hat, mert formája implicit módon a végtagok helyzetét is meghatározza”, s a „szilárd belső összetartozás (...) mint szükségszerűség a hiányzó részekre is kiterjed”. Ennélfogva szemléletünk mint értelmetlent utasítaná el a hiányzó testrész helyettesítését egy másik (hasonló méretű) szobor megfelelő darabjával. A torzó „sajátos varázsa” ugyanis éppen abban rejlik, hogy „rápillantva az egész művet szemléljük” (u.o.). (A teljességre való előrettekintésnek még a torzóban is megmutatkozó elbűvölő erejéről szól Rilke híres verse, az *Archaikus Apolló-torzó*.) Meg kell itt viszont jegyeznünk azt is, hogy az, amit mi az „egészre való előrettekintésnek” nevezünk, némiképpen mégiscsak eltér Hartmann „immanens igazság” fogal-mától. Nála ugyanis különbség van a mű „immanens igazsága” (a forma belső egysége) illetve „transzcendens igazsága” (az „élethűségben” és a „lényeg” megmutatásában megnyilvánuló „igazság”) között. E kettő az itt kifejtett felfogásban – mint látni fogjuk – voltaképpen egybeesik. (A Rilke-vers zárata – Tóth Árpád fordításában idézzük – egyébként a maga költői módján kifejezi ezt az egybeesést: „mert nincsen helye egy sem,/ mely rád ne nézne. Változtasd meg élted!” A torzóban még mindig megmutatkozó tökéletesség nemcsak szemlélnivalót ad a nézőnek, hanem aktivizálja is a benne élő vágyat a teljességre.)

„legyőzi” a halált, ha „jelképesen” is. Például Dsida Jenő, aki – bár harmincegy esztendősen meghalt – mégis „örök emléket állított magának” verseivel, amelyekben igen gyakran „megénekelte” a halál közelségét.

Egyik híres költeményét, *A sötétség versét* – e hagyományos felfogásnak megfelelően – olyan műként is fel lehet fogni, mint amelyet „a költő halálfélelme ihletett”, s amely épp a „szépsége”, művészi kimunkáltsága miatt érdemli meg, hogy „kiállja az idő próbáját”. Pedig, ha jól meggondoljuk, e vers olvasásakor tulajdonképpen nem a halálfélelem „hiteles megjelenítése” ragad meg bennünket, amely ez esetben még ráadásul „szép” is.

*Ó, virrasztások évszaka!
Vastagon fog a tinta, zordul.
A rozsdalevű éjszaka
már hatkor a kertekre csordul.*

*Reves fák nyírka folydogál
s te arra gondolsz: mennyi éved
van hátra még? Jaj, meg-megáll
a láb, mert fél, hogy sírba téved.*

Így kezdődik a költemény, s aki ezt olvassa, azt először is a virtuóz versdallam ragadja magával: a jambusok, a tiszta rímek ereje akkor is hat, ha az olvasó járatlan a verstan szabályaiban. S bár a versindító indulatszót a halálmotívumokként számontartott „tél” és „éjszaka” képei követik, hogy hamarosan a halálfélelem – jajszóval bevezetett – explicit megfogalmazása következzen, az első olvasatban mégsem a rettenet atmoszférája uralkodik el, hanem inkább a gyönyörködése annak a versnyelvnek az ízeiben, amely a „kertekre csordul” „rozsdalevű éjszakát” ilyen érzékletességgel tudja elővarázsolni. Már csak azért sem kerekedhet felül ezen a „barátságos” hangulati rétegen a képekben lehetőségként mégis ott rejtőző szorongás-élmény, mert a vers folytatása – amely, annál is inkább, mert a versegységek között nincs versszakhatár, megköveteli a tovább-olvasást – a színek, ízek és látványok, egyszóval: az érzékelés öröme és csodálatos tapasztalatai irányában teljesíti ki a költemény hangulatát:

*...Mondd, kissé mártottál-e már
hófehér cukrot barna lébe,
egy feketekávés pohár
keserű, nyirkos éjjelére?*

*S figyelted-e: a sűrű lé
mily biztosan, mily sunyi-resten
szívárog, kúszik fölfelé
a kristálytisza kockatestben?*

*Igy szívódik az éjszaka
beléd is, fölfelé eredve,
az éjszaka, a sír szaga
minden rostodba és eredbe,*

*mígnem egy lucskos, barna esten
az olvadásig itat át,
hogy édesítsd valamely isten
sötét keserű italát.*

Érdemes megfigyelni, ahogyan a vers utolsó egysége (az „*Így szívódik az éjszaka...*” kezdetű) miképpen egyesíti magában az első két – egymással ellentétes alaphangulatú – egység képeit, mégpedig oly módon, hogy vissza is tér az indító rész motívumaihoz, s ezzel „az ismétlődés váratlanul fel is oldja az első és a második rész ellentétét” (LÁNG, 1997: 124.). A vers végéről nézve feltáruhnak olyan összefüggések is, amelyek az első olvasásban még nem tűntek fel. Miközben a verszene lendülete, a képek hangulati ereje egyre „bennebb csalogatott” a költemény világában, az olvasás folyamatában is bekövetkezett az a fordulat, amely a verszáró egység indító sorában tematizálódott: „*Így szívódik az éjszaka/ beléd is*”. A vers olvasásába belefeledkező gyönyörködést észrevétlenül, s éppoly „biztosan”, mint „sunyi-resten” „átította” a halál borzadálya.

Folytatni lehetne a megfigyeléseket arra vonatkozóan, hogy miképpen tárulnak fel e költemény szövegében azok az összefüggések, amelyek az olvasás folyamatát is kibontakoztatják. Bennünket azonban most elsősorban mégsem ez érdekel, hanem az, hogy mi az, ami e versben (oly hitelesen) *megmutatkozik*. Nyilvánvaló, hogy nem a haláltudat gyötrelmének a megjelenítése az, ami másodszorra is elolvastatta velünk ezt a költeményt. Hiszen, akárcsak a „legcsúnyább állatok” ábrázolása, az enyészet borzalmának a pusztá megismétlése sem tarthatna számot az érdeklődésünkre. De nem is a halálfélelem valamiféle „megszépítése” vonz a költeményhez, amely ezáltal biztosítana pillanatnyi menekülést a haláltudat fenyegetése elől. (Hisz ebben az esetben csak az állandó haláltudat árnyékában élő embereknek tetszenék ez a vers.)

Amit a vers olvasása lehetővé tett számunkra, az inkább egyfajta *határátlépés* lehetősége volt az élet örömteli megélése és a halál tudata között. A mindennapi szemlélet számára ez a „határátlépés” nemigen válik lehetővé. Gondoljuk meg: amikor a halál tudata bánt, akkor nemigen vagyunk képesek egyúttal *örülni* is az életnek, és fordítva: amikor az élet mindennapi örömeiben részesülünk, olyankor nem gondolunk a halálra. (Pedig mennyivel elviselhetőbbé tehetné a halál rettenetét az, ha ebben elkeveredhetne – akár a kristálycukor a feketekávé „éjjelében” – az élet „édességének” tudata, s megfordítva: mennyivel elmélyültebb lehetne az életöröm, ha annak fel-felvillanó fényét minden pillanatban az elmúlás tudatának sötét háttere emelhetné ki!)

Mindezt – a vers kapcsán – azért szükséges belátnunk, mert az a feltételezés, amely szerint a költészet mint az életből kiemelt, „esztétikai” birodalom *menekülést* nyújt azoknak, akik megelégtették az élet kellemetlen oldalait, teljességgel ellentmond a költészet természetének. A művészet „alaptermészetéhez” tartozik ugyanis hozzá, hogy nem elzárja, hanem inkább megnyitja az élet különböző dimenziói közötti határokat.

De hát vajon nem arra való a költészet, hogy az álmok, a vágyak, a *pozitív* lehetőségek irányában nyissa meg a mindennapi létezés határait? Mi szükségünk arra, hogy éppen a halál távlata felé nyíljék belátásunk?

Megszokott szemléletünk számára ez az igény felfoghatatlan, hiszen a létfenntartási ösztön működése azt a „feladatot” rója tudatunkra, hogy kétségbeesett küzdelmet folytasson és szabadulni igyekezzék minden olyasmi ellen, ami a fizikai létezésünk biztonságát veszélyezteti. Ám épp az imént olvasott Dsida-vers (és a hozzá hasonló) *tapasztalata* figyelmeztet arra, hogy a poiesis játéktérében érvényesülhet az emberi érdekeknek egy olyan fajtája (az esztétikai érdekeltség), amelyet a gyakorlati élet szükségletei általában a háttérbe szorítanak.

A fenti költemény olvasásakor például tapasztalhattuk, miképpen ragadott ki bennünket a versritmus energiája, a képek atmoszférája, a kompozíció vonzereje abból a megszokott állapotunkból, amelyben félni szoktunk a haláltól s szabadulni még a gondolatától is. Olvasás közben kiléptünk ebből a megszokott állapotból és mintegy „ráálltunk” egy olyan nézőpontra, amely valamiképpen föléje emelt fizikai létezésünk kötöttségeinek. Itt egy olyan belátásra

tettünk szert, amelyből nézve a halál nem pusztán a „vége”, hanem inkább keretbe foglalója az életnek, s mint ilyen, formát s jelentőséget ad mindennek, ami benne számunkra megadatott. Nem a félelem és a menekülési kényszer olvastatta hát el velünk (nem is egyszer) ezt a költeményt, hanem inkább a felemelkedés vágya ahhoz nézőponthoz, amely ezt a belátást lehetővé tette számunkra.

Mi az, ami a versben e belátáshoz segített bennünket?

A költemény egyik elemzője „fordulatnak” nevezte a versnek azt a helyét – az „Így szívódik az éjszaka/ beléd is” kezdetű egységet –, amely a költemény korábban olvasott részének „átértékelésére készíti az olvasót”, amelyet olvasva kiderül, hogy az addig közömbös vagy éppen kellemes hangulatú szavak, képsorok voltaképpen a halál rettenetéről (is) szólnak, s hogy a második rész leíró versszaka „valójában *hasonlat*, mely azt példázza, hogy az elmúlás az élet minden, mégoly barátságosnak tűnő pillanatában is jelen van” (LÁNG, i.m: 125.). Nem arról van-e itt inkább szó – kérdezhetjük fentebbi gondolatmenetünk értelmében –, hogy ez a „fordulat”-nak nevezett vershely kínálta a legszembetűnőbben az elemző számára annak a lehetőségét, hogy „észrevegye a mű teljessé váló formáját” (vö. JAUSS, 1981: 204.), s hogy e „teljességre való előretekintés” jegyében olvassa tovább a költeményt? Más szóval: vajon nem *magának az olvasásnak a létmódjában állt-e be fordulat* attól a pillanattól kezdve, hogy e kibontakozó teljességre való előretekintés írta elő annak ritmusát, „időjét”?

Természetesen nem könnyű pontosan meghatározni azt a pillanatot, amelyben ez a „fordulat” valójában bekövetkezett (hiszen bizonyos értelemben ez már akkor megtörtént, amikor elhatároztuk, hogy elolvassuk ezt a költeményt); minden esetre, az olvasás ettől a „fordulattól” kezdve már nem pusztán „kibetűzés”, hanem „poiétikus viselkedés” volt, amelynek játékszabályait a mű egésze „mint partitúra” írta elő. Tapasztalhattuk, hogy minél jobban sikerült „beleolvasni magunkat” a költeménybe, azaz minél inkább sikerült „ráállni” arra a ritmusra, hangulatra, amelyet a szöveg megformáltsága magának megkövetelt, annál közelebb kerültünk ahhoz a nézőponthoz, ahonnan megnyílhatott előttünk a teljesség perspektívája.

Ezt a belátást tehát az a *fordulat* tette lehetővé, amely a vers olvasásának folyamatában következett be, oly módon, hogy egyszerre csak a teljesség távlata felől nyílt rálátásunk az olvasottakra. Így mindaz, ami addig megmutatkozott, visszamenőleg egy „szerves egység” részeként¹¹⁰ kapott értelmet. Ez a fordulat azonban nemcsak retrospektíve, de előremenően is meghatározta az olvasás mikéntjét, annál fogva, hogy az általa megmutatkozó „teljességre” való előretekintésnek rendelte alá az olvasás további folyamatát.

A fordulat jelentősége

A „fordulat”, amelynek a jelentőségéről a fentiekben meggyőződhattunk, nem más, mint a „képződménnyé való átváltozás” (vö. GADAMER, 1984: 93.), a műalkotás létre-jövése, a *poiesis* maga. Példánk megvilágította, hogy mit is jelent ez: a poiesis által létrejön valami, ami addig nem létezett (a műalkotás), de nem a semmiből, hanem valaminek a radikális *átváltása* révén. Gadamer szerint a képződménnyé válás folyamatában maga a valóság tesz

¹¹⁰ „...mindenki érti, ha azt mondjuk: „a műalkotás valamiképpen szerves egység”. Gyorsan tisztázható, hogy mit akarunk ezzel mondani: érezzük, hogy a látvány, a szöveg és egyebek minden részlete, minden mozzanata egységet alkot az egészszel, úgyhogy az egész nem hat úgy, mintha darabokból rakták volna össze vagy a részlet sem lóg ki, mint valami élettelen dolog, mely a történés áramában úszik. Ellenkezőleg: minden valami középpont körül rendeződik el, s annak van alárendelve.” (GADAMER, 1994 a: 67.)

szert magasabb létrangra.¹¹¹ Ami a poiesis játékterébe kerül, létmódjában változik meg: eltűnik benne minden, ami rajta kívüli, hogy játékában megteremtődjék valami, ami maradandó igaz.

Hogyan is lehet ezt érteni?

Dsida versével való találkozásunk tapasztalata részben megmutatta már, miként van az, hogy a műalkotás játékterében valami „eltűnik”, hogy „igazzá válva”, létmódjában megemelkedve, benne megmutatkozzék.¹¹² A *sötétség verse* úgy „nyelte el” magában a halálfélelmet, hogy az „a maga felfokozott igazságában” tudott számunkra megmutatkozni. Egy, a mindennapi élet keretei között negatív élmény, amelyről éppen ezért szeretnénk minél teljesebben megfelekezni, most mint imaginárius perspektíva tárult föl előttünk, ahonnan nézve rálátásunk nyílt az élet értelmére, s átjárhatóvá vált az a határ, amelyet egyébként végsőnek és áttörhetetlennek szoktunk hinni. Közben felfigyeltünk arra is, hogy ez a megmutatkozás a *képződménnyé válás* folyamatában történt. A „fordulatnak” ezt a mozzanatát kell most a maga jelentőségében megértenünk.

Milyen összefüggés van a „képződménnyé válás” folyamata illetve aközött, amit – Gadamer nyomán – „átváltozásnak”, valamint „megmutatkozásnak” neveztünk?

E fogalmak összefüggéseiből az már eddig is világossá vált, hogy a „képződménnyé válás” folyamatában nem egyszerűen arról van szó, hogy valamilyen „anyagból” valamely „technika” alkalmazásával létrehoznak egy „műtárgyat”, amelynek elemei – az „átváltozás” következtében – létmódjukban *többek* lesznek, mint annak előtte voltak. (Pl. a halálfélelem ténye nem lett sem több, sem kevesebb azáltal, hogy Dsida versének tartalmi elemévé vált.) Nem beszélhetünk tehát itt – a köztudatban is benne élő felfogással ellentétben – valamiféle eltárgyasulási folyamatról; a mű létre-jövése ugyanis nem annyira egy tárgy megalkotásában, mint inkább egy *játekter* körülhatárolódásának folyamatában érhető tetten.

A műalkotás játéktere ugyanis – akárcsak a templom szakrális tere – többlet-dimenzióval egészíti ki a reális életteret. A játéktérre és a szakrális térre egyaránt jellemző, hogy elhatárolódnak a környezetüktől – miközben benne is maradnak abban –,¹¹³ valamint az is, hogy ezt az – akár látható, akár láthatatlan – határt annak a *viselkedésnek* a rendje írja körül, amelyet e transzcendens többlet-dimenzióval rendelkező tér mindazok számára megszab, akik benne vannak. Az ilyen, a hétköznapi viselkedés minden fajtájától különböző magatartásnak szembetűnő megnyilvánulásai vannak. Mindenki ismeri például a viselkedésnek azt a fajtáját, amelyre a „templomi áhítat” fogalmával lehet emlékeztetni. A templomba lépő embernek megváltozik a magatartása, s ez a testtartásában, mozgásában, arckifejezésében egyaránt megmutatkozik; *látszik*, amint elcsöndesült lélekkel önmagába tekint, miközben túl-lát a láthatón.

¹¹¹ „Az átváltozás fogalmával tehát az önálló és magasabb létmódját akarjuk jellemezni annak, amit képződménnyek neveztünk. E fogalom alapján válik világossá, hogy az úgynevezett valóság nem más, mint az átváltozatlan, s a művészet e valóság felemelése a maga igazságába.” (GADAMER, 1984: 95.)

¹¹² Heideggernél az igazság „megtörténik” a műben, mégpedig a „világ” és a „föld” (‘megmutatkozás’ és ‘elrejtés’) vitájának eredményeképpen (vö. HEIDEGGER, 1988 a: 88.). „Az igazság csak úgy történik meg, hogy az általa megnyíló vitában és mozgástérben rendeződik el. Mivel az igazság a világlás és elrejtés szembefordulása, ezért hozzátartozik az, amit itt elrendeződésnek nevezünk.” (HEIDEGGER, i.m: 96.)

¹¹³ „A hívő ember számára a templom más térben áll, mint az utca, amelyben található.” (ELIADE, 1987: 19.); „A játéktérület körülhatárolása – hasonlóan a szent terület körülhatárolásához (...) – a játékvilágot zárt világként, átmenetek és közvetítések nélkül állítja szembe a célok világával.” (GADAMER, 1984: 91.)

Azt a magatartásbeli törvényt, amelyet a templom szakrális tere megszab, még a nem-hívők sem vehetik semmibe. Hasonlóképpen, a művészet játéktere is előírja a „belépők” viselkedését; ennek talán a táncban mutatkoznak meg a leglátványosabban a kívülről is észrevehető jegyei. Eliade a tánc „mágikus szerkezete” megnyilatkozásának tekinti azt, ahogyan a tánc „biztosabb ritmusú harmóniájába” illeszkedő ember megszabadul a mechanikus mozgás személytelen ritmusától, s részesévé válik egy „teljesebb, ritmikusabb, tőle kívülálló szabadságnak” (vö. ELIADE, 1993: 95.). Mindez láthatóvá válik a táncolók átszellemült mozgásában, testtartásában, arckifejezésében. A tánc „új, centrifugális mozgású” játéktérének ezt a magatartást meghatározó „előírását” éppúgy nem lehet figyelmen kívül hagyniuk még a kívülállóknak sem, akárcsak az áhítat tiszteletet parancsoló erejét azoknak, akik a templom szakrális terébe lépnek.

Az, ami a szakrális térben és a tánc játéktérében a külső szemlélet számára is megmutatkozik, lényeges vonatkozásaira világít rá annak, amit korábban a *fordulatnak* mint *átváltozásnak* a jelentőségéről megállapítottunk.

A szakrális térben bekövetkező fordulat neve: *megtérés*. Mindenki megérti, mi ennek a jelentősége egy ember életében, s ugyanakkor senki sem tudja megmondani (azok sem, akik átélték), mikor és hogyan is történik ez meg velünk. Nem egyszerűen arról van szó ilyenkor, hogy valaki, aki addig hitetlen volt, attól kezdve hinni kezd Istenben. A megtérés radikálisan átrendezi az életet; pontosabban *elrendezi* azt, amit addig mint rendezetlent érzekeltünk. Még pontosabban: éppen a megtérés fordulata döbrent rá minket arra, amit addig nem vettünk észre vagy nem *így* érzekeltünk; *innen* nézve tűnik fel addigi életünk rendezetlensége és kaotikussága. Az életnek e fordulópontjában egy addig hiányzó középpont köré rendeződik el a múlt és a jövő; visszamenőleg megbocsáttatnak a bűnök és – előremenően – értelmet nyer a jövőendő. A megtérés – az Isten végtelen szeretetében való részesedés bizonyossága – az *áhítat* érzésében válik tapasztalatszerűvé.

A művészet játéktérében bekövetkező fordulatot *képződménnyé válásnak*, vagy másképpen *poiesisnek* nevezhetjük. A tánc példájában láthattuk, milyen radikális átváltozása következik be annak, amit e játéktér aurája magába ölel. Nemcsak annyi történik itt, hogy emberi testek „ritmusra mozognak”. A tánc mintegy „egybegyűjti” az emberi mozgást, és így a mindennapok mechanikus, törődött, az állatok mozgásához képest valósággal „eltorzult” mozdulatai ritmussal, szenvedéllyel, szépséggel telített mozgásként mutatkoznak meg. A mozdulatok egy felfokozott, új mozgásvilággá rendeződnek, s e világ láthatatlan, de mégis jelenlévő középpontja a *teljesség ígérete*. Úgy érezzük, ebből táplálkozik a táncnak nemcsak a rendje, de a „szelleme”, szenvedélye is. S annak ellenére, hogy a táncmozgás felől nézve látszik meg, mennyire szürke és jellegtelen az a mozgás, amely e játéktéren kívül marad (a hétköznapi gépies mozdulatai), a tánc tapasztalatában mégsem ez a negatív benyomás hangsúlyozódik, hanem inkább annak a bizonyossága, hogy *ez az igazi*, *ez az a mozgás*, amelyben az ember valódi mivolta, testének szépsége, szenvedélyességének varázsa megmutatkozhat. Ez a fordulat nemcsak a táncosok számára nyilvánvaló, hanem azok előtt is, akik szemlélőkként váltak a tánc játéktérének részeseivé. Valami olyasmi lesz láthatóvá a táncban, ami „maradandó igaz”, s amiről úgy érezzük, hogy érvényes volt a tánc kezdete előtt s érvényes marad a befejezése után is. Am ennek *bizonyosságában* magának a táncnak a tapasztalata részesíthetett bennünket.

A művészet játéktérében bekövetkező fordulat megvilágítására azért is különösen alkalmas éppen a tánc példája, mert az, ami benne „játékba hozódik”, az éppen a legromlandóbb „anyagok” egyike: az emberi test. Az ember teremtéstől való függésének, mulandóságának legfőbb bizonyítéka éppen a testi mivolta. Mégis, testének játékba hozásával, a tánc felfokozott ritmusosságában az ember megtapasztalhatja önnön teremőerejét, azt, ami a lényében valódi és maradandó, s így részesülhet a teljesség bizonyosságában. Az embernek ez a

tapasztalata – nevezzük ezt most *poiétikus tapasztalatnak* – az *öröm*, illetve a *gyönyörködés* élményében ölt testet.

A fordulat tehát, amelyet úgy a szakrális, mint a művészi térben megtapasztalhattunk, nem más, mint *részesedés a teremtésben*. A teljesség bizonyossága, mint láttuk, a középpontjává vált egy átváltoztató mozgásnak, amely új szabályok és rendek alapján rendezte el életünket, s új dimenziót adott addig ismert világunknak. A különbség a két fordulat között az, hogy míg a szakrális térben bekövetkező átváltozást az „első teremtés” bizonyossága indítja el, vagyis az, hogy az ember bizonyosságot nyer önnön *teremtettségéről*, a művészi térben viszont önnön *teremtőerejéről* győződhet meg az ember (ez a „második teremtés” bizonyossága).¹¹⁴

A tartósság akarása

A művészet játékterében tehát maga az emberi teremtőerő mutatkozik meg, mint „maradandó igaz”.

Hogy ez pontosan mit is jelent, azt jobban megértjük, ha figyelembe vesszük, amit Gadamer a műalkotás létmódjának egyik sajátosságáról, a „*tartósság akarásáról*” mond.

Voltaképpen minden tárgy létrehozásában – többé vagy kevésbé – szerepet játszik az a szándék, hogy a létrehozás eredménye *tartós* legyen. Ennek érdekében arra törekszik az ember, hogy minél jobb minőségű anyagot keressen, s minél jobb technikát alkalmazzon az anyag megmunkálásában. A létrehozott tárgy tökéletességét általában valamely külső rendeltetésnek való megfelelés mértéke dönti el.

A műalkotás esetében azonban mást jelent a „*tartósság akarása*”. Erre a sajátosságra az irodalom utal példaszerűen: „*De mindenre, ami írásban szállt ránk, érvényes, hogy a tartósság akarása teremtette meg a fennmaradásnak azt a sajátos formáját, amelyet irodalomnak nevezünk*” (GADAMER, 1984: 274.). Jól kifejeződik itt, hogy a tartósság akarását ebben a vonatkozásban nem úgy kell érteni, mint a közműves esetében, aki – hogy minél tovább álljon a ház, amelyen dolgozik – a legkeményebb, legtartósabb anyagokat használja fel az építésben. Bár a „*tartósság akarása*” feltételezi a *legmegfelelőbb* anyag kiválasztását és annak a *legadekvátabb* megmunkálását (tehát hangsúlyozódik itt a *techné* mozzanata is), az mégis a leginkább az *igazságra* vonatkozik, amelyet a művészi képződmény továbbörökít. A műalkotásnak olyannak kell lennie, hogy évszázadok múlva is meg tudja mutatni, ami mindenki számára igaz.¹¹⁵ A jólsikerült műalkotás által *a lét gyarapodik*; azaz, a műalkotás, eltérően az ember egyéb produktív teljesítményeitől, *helyettesíthetetlen* (vö. pl. GADAMER, 1994: 56.).

¹¹⁴ Úgy is mondhatnók: a poiesis képessége a második teremtés kegyelmében részesíti az embert. Ez valósággal kárpótolja őt a teremtéstől való függésének, mulandóságának tudatáért, s ugyanakkor kiegészíti, s mintegy földi mását adja az első teremtésben rejlő kegyelemnek, az örökkévalóság ígéretének.

¹¹⁵ A poiétikus megformáltság (a tartósság) egyáltalán nem azt jelenti, mintha a műalkotásnak olyan zárt, merev, „tökéletes” egyediségnek kellene lennie, amelyből a mindenkori befogadó ugyanazt az örökérvényű, időtől függetlenített igazságot olvashatná ki. Ellenkezőleg: a mű, bár ugyanaz marad, mégis mindig más, akár az évről évre ismétlődő ünnep. Minden korba magával viszi a maga történetét; „mozgó horizontként” viselkedik, mindig más-másképpen szólít meg. De a befogadó történetisége is elevenné teszi azt a tartósnak szánt igazságot, amelyet a műalkotás közvetít: a befogadó, mivel önnön történetiségét is beleviszi a műalkotással való találkozásba, nemcsak, hogy mindig másképp látja a műben megszólaló igazságot, hanem mindig más igazságot lát meg benne. A műalkotás igazsága tehát úgy örökérvényű, hogy mindig más, sőt *azáltal* örökérvényű, hogy mindig más. (Lásd ezt részletesen: GADAMER, 1984: 100-103.)

De hiszen a mű is éppoly mulandó, gondolhatjuk most, mint minden, ami emberi alkotás. Hogyan, milyen értelemben lehet tehát *helyettesíthetetlen* minden más alkotáshoz képest?

Miért van szükségük az embereknek a műalkotásokra – fordíthatjuk meg az előbbi kérdést –, és miben különbözik ez az igényük más igényeikhez, szükségleteikhez képest?

Idézzük fel itt azt a korábbi belátásunkat, amely szerint a műalkotás nem egy eltárgyasítási folyamat eredménye, hanem inkább egy játéktér körülhatárolódásáé, amelyen belül a játékosok viselkedése más, mint ami a játéktéren kívül volt. A műalkotás játékterében – akárcsak a templom szakrális terében – az ember viselkedését nem a fizikai lét fenntartásának szükséglete motiválja, hanem egy másik igény: a szakrálisban, illetve a teljesség bizonyosságában való részesedés vágya. Ez az igény, úgy tűnik, legalább olyan erős az emberben, mint az, amely a puszta léte megőrzésére tett erőfeszítéseit sarkallja. Az ember ősi vágya, hogy állandóan kapcsolatban legyen a transzcendens világgal, amely ily módon rendezi a benne és körülötte lévő káoszt (vö. ELIADE, 1987: 38.). Az embernek szüksége van arra – mondhatjuk másképpen –, hogy túl-lásson a láthatón. Meggondoltuk azt is, hogy miképpen válaszol az embernek erre a nagyon fontos szükségletére a vallásos, illetve az esztétikai tapasztalat: míg az előbbi a *megtérés* élménye, az utóbbi az *alkotás* öröme által biztosítja az ember életének értelemadó fordulatát.

Láttuk, hogy a művészi alkotásban az ember maga tapasztalja meg, mit jelent a teremtés. És – ami a legfontosabb ebben a tapasztalatban –, hogy az igazi teremtés nem merül ki egy bizonyos tárgy létrehozásában, amely aztán bizonyos szükségletet kielégíthet, illetve – miután e hivatását betöltötte – eldobható vagy kicserélhető lesz. Az alkotásban mint poiétikus tevékenységben testesül meg az ember számára a teljesség bizonyossága, s voltaképpen ez a megtestesülés az, ami semmivel sem helyettesíthető.

Miről is van itt szó?

Létrehozni valamit, ami addig nem létezett – emlegettük több alkalommal is – ez a poiesis lényege. Ám – az előbbieket figyelembe véve – beláthatjuk, hogy ennyi még nem elég ahhoz, hogy műalkotás keletkezzék. Mert a műalkotás létrehozásában – a képződménnyé alakítás folyamatában – nem annyira egy leendő használhatóságnak való megfelelés igényére, mint inkább a *sikerülés tökéletességére való előretekintés* az, ami döntően meghatározza a poiesis játékterén belül érvényesülő szabályokat, amelyek az alkotás ritmusát („időjét”) előírják.¹¹⁶

Mindannyiunknak van tudomásunk arról, hogy sokszor milyen kemény próbatételt jelent ez a követelmény az alkotó ember számára. A művészek vallomásaiból, jegyzeteiből, de akár az alkotás előkészületeinek tárgyi dokumentumaiból (a vázlatokból) is képet kaphatunk arról, hogy mennyi gyötrelmes munkát, mennyi próbálkozást, újrakezdést, milyen végtelen türelmet igényel az anyag megmunkálása. A „tökéletességre való előretekintés” gyakran már az anyag kiválasztását is nehéz feladattá avatja. És mégis, e nehéz feladat teljesítése képviseli már az első pillanattól azt a folyamatosan bekövetkező és folytonosan megújuló *fordulatot*, amely a teljesség bizonyosságában s ezzel a teremtés örömében részesíti az embert.

Hogy ez mit is jelent, arról már az egészen korai időkből ránk maradt alkotások vagy pedig a megformálás egyszerű technikáit megvalósító népi és gyermekköltészeti alkotások is

¹¹⁶ Heidegger – többek között – az anyaggal való bánás módja szerint tett különbséget a művész és a kézműves munkája között: „Jöllehet a szobrász úgy használja fel a követ, ahogy, a maga módján, a kőműves is. De nem használja el a követ. Ez csak akkor van így, ha a mű nem sikerül. Jöllehet a festő is felhasználja a festéket, de úgy, hogy a színt nem emészti el, hanem felragyogtatja. S jöllehet a költő is szavakat alkalmaz, de másként, mint a hétköznapi beszéd és írás. A költői szó valóban szóvá lesz és az is marad” (HEIDEGGER, 1988 a: 76.).

elárulnak valamit. Szili József egyik tanulmányában számos meggyőző példával igazolja, hogy a kiolvasó, kiszámoló formáktól a ráolvasásokig, a rózsafüzér-imáktól a lineáris szekvencialitáson alapuló elbeszélésekig az egyszerű műformákban is tetten érhető az a folyamat, amely a teljességre előretételező (nyelvi) megformálást az alkotásban elvezeti addig a fordulópontig, ahol a virtuális teljesség mintegy „megtapasztalhatóvá” válik (vö. SZILI, 1993.). „Ilyen virtuális teljességet ér el a láncmese a fordulópontig: mintegy jelzi, hogy a képlet szerint a végtelenségig fokozhatná a sort, növelhetné a terjedelmet, s mikor erről bizonyosságot tett, abbahagyja”¹¹⁷ (i.m.: 117.). Egy tisztán felsorolásból álló rózsafüzér-ima „megszünteti magát mint pusztas felsorolást”, ugyanis a felsorolás által „a szöveg mintegy önmagára mutat”, s elvileg „végtelen katalógussá” válva a misztikum tárgyába való elmélyülésre nyújt alkalmat (i.m.: 110.).

A képződménnyé válás folyamatában voltaképpen mindig ez történik: a megformálás útján bizonyoságtétel (és bizonyoságnyerés) a virtuális teljességről. Ennek a bizonyosságnak a nevében történik már a megmunkálendő anyag kiválasztása is.¹¹⁸ De az anyag megmunkálásának folyamata, a technikai tudás érvényesítése is csak akkor tekinthető műalkotásnak, ha a tökéletességre való előrenézés nevében történik. Ekkor az alkotásban eltűnik minden, ami fáradság és gyötrelme volt, s megmutatkozik benne a teremtés szépsége és méltósága.¹¹⁹ Más szóval: az ember alkotóereje mutatkozik meg, aki megadja magát a teljességnek. Így a „techné” is alárendelődik a „phronesis”-nek, s – mint a teljességben való részesedés produktív oldala – morális tartalomra tesz szert.¹²⁰ Mindazonáltal, a műalkotás játékterében bekövetkező „fordulat”-nak egyik csodálatos megnyilatkozása, hogy ez – az erkölcsi felelősséget, a személyiséget

¹¹⁷ A pusztas felsorolásnak a lineáris nyelvi dimenzióból egy másik (imaginárius) dimenzióba való átválthatóságát mutatja a következő eset is. Egy ötéves kisfiú elhatározta, hogy millióig számol, s hozzá is látott elhatározása megvalósításához. Hosszú ideig mindennap tovább számolt. Egy idő után édesanyja észrevette, hogy ez a kitartó számolás többet jelent pusztas számlálásnál; a gyermek ugyanis egyre többet kérdezett szülei életidejéről, az elérhető életkoráról, sőt, az elődökről is, akik már régen meghaltak. Egyre érezhetőbb volt, amint a számlálás egyfajta „metafizikus feszültséggel” telítődött, s amint a linearitásból átváltott egy transzcendens dimenzióba. Egyszer aztán a számolás hirtelen abbamaradt. Ekkor már nyilvánvaló volt, hogy nem arról van itt szó, hogy a kisfiú „megunta volna” a dolgot vagy belefáradt volna a számolásba. (Hiszen akkor sokkal hamarabb fel kellett volna hagynia vele.) Hanem inkább arról, hogy *fordulat* állt be: a gyermek a hosszú számlálás során – illetve annak eredményeképpen – rájött, hogy ezt a műveletet a végtelenségig lehet folytatni. S ha ez így van, akkor nincsen értelme tovább számolni: *a végtelenség bizonyossága* ezt fölöslegessé tette. (A gyermek ezt követően kezdett el érdeklődni előbb a sakk, majd a zene iránt.)

¹¹⁸ A márvány például nem egyszerűen tartós és értékes alapanyaga egy reneszánsz szobornak, hanem már eleve egy másik létszférára utal, arra, amelynek nemessége, tökéletessége és szinte áttetsző szépsége épp ezt az anyagot választja ki *magának* mint egyedül hozzá méltót.

¹¹⁹ Ismeretesek Heidegger érvei arról, hogy mindaz, amiből a műalkotás létrejött, a műben kerül „létének el-nem-rejtettségébe”. A mű alapanyaga például, amelyet a művön kívüli létben nemigen méltatunk figyelemre (belevész a létezők sokféleségébe), a műben „a világ nyíltságába” emelkedik: „...a fémek felfénylenek, a festékek színe kifeslik, a hang megcsendül, a szó kimondatik” (HEIDEGGER, 1988: 74.). De a műben „a világ nyíltságába” emelkedik az emberi erőfeszítés is, amely azt létrehozta; ez talán az előadóművészetek esetében válik a leginkább megfigyelhetővé. Gondoljunk a jelentéktelen külsejű drámai színésznő esetére, aki átszellemül, megszépül és felmagasztosul a játékban.

¹²⁰ A teljességre tekintő műgondnak, az alkotás erkölcsi felelősségének szép megfogalmazása olvasható Babits versében, a *Psychoanalysis Christianában*: „Hallottunk ájtatos, régi faragókat,/ kik mindent egyforma türelemmel róttak,/ nem törődve, ki mit lát belőle s ki mit nem:/ tudva, hogy mindent lát gazdájuk, az Isten.// Bár ilyenek lennénk mi!”

legnagyobb fokú összpontosítását, sőt, gyakran akár a fizikai gyötrelmet is megkövetelő – poiétikus tevékenység maga is átvált egy másik, transzcendens dimenzióba, s ott mint élvezet mutatkozik meg.¹²¹ Ezzel magyarázható talán az a minden műalkotást körüllegő, szinte „erotikusnak” nevezhető aura, amely ellenállhatatlan vonzerőként érvényesül a mű befogadásakor is.¹²² Az alkotásban ugyanis – akár csak a szerelemben – egyszerre válik átélhetővé az ember „örökös léthiánya” (vö. GEMÜNDEN, 1991: 421.), s az ezzel arányos vágy, amely őt e hiány kitöltésére sarkallja.¹²³ S mindez éppen az elrejtés módján jut kifejezésre a műalkotásban; így a mű éppen a hiány (a kimondottban megtestesülő kimondhatatlan) által tart a vonzásában bennünket.¹²⁴

A középpont

Fentebbi gondolatmenetünk és példáink újból rávilágítottak a műalkotás létmódjának egy, az eltárgyasító felfogástól eltérő, hermeneutikai értelmezhetőségére. Ennek a felfogásmódnak egyik lényeges mozzanata volt az, hogy a műalkotást a lét egy olyan toposzaként (játéktere-

¹²¹ Az alkotó munkának ez a transzcendens dimenziója sokak szerint nem más, mint a vágy; ezért a poiétikus tevékenység magának a vágnak egyfajta inkarnációjaként tűnik fel, mint például Italo Calvino *Láthatatlan városok* c. „tudományos fantasztikus regényének” következő részletében is: „A város olyan teljességnek tűnik fel, ahol egyetlen vágy sem megy veszendőbe, és amelynek te is része vagy, mivel pedig élvezni mindazt, amit te nem élvezel, nincs más teendő, mint magadba fogadni ezt a vágyat, és örülni neki. Ilyen, olykor gonosznak, olykor jószágosnak mondott hatalommal rendelkezik Anastasia, a csalárd város: ha naponta nyolc órán át dolgozol agát-, onix-, krizoprász-faragóként, fáradságod, melyben formát ölt a vágy, átveszi a vágy formáját, és azt hiszed, egész Anastasiát élvezed, pedig csupán rabszolgája vagy.” (Karsai Lucia fordítása)

¹²² Gondoljunk arra, miként vesz erőt rajtunk egyfajta „elragadottság”, amikor „beleéljük” magunkat egy regénybe, amikor „elmerülünk” egy kép nézésében vagy a zene hallgatásában, vagy amikor, egy gótikus templomba lépve, valósággal „a testünkön át érezzük” annak az építészeti kérdésnek a feszültségét, amelyet a magasba törő karcsú falak magukkal hoztak az időben.

¹²³ A beteljesülés vágyában, amelyet a mű megtestesít, mutatkozik meg e vágy nagyszerűsége, de ugyanakkor beteljesülésének fájdalmas lehetetlensége is. Mint Kovács András Ferenc versében, ahol az ember alkotása, a „torony” voltaképpen „tövis” „a táj tenyerébe verten”: „(...) Suhanó ködökkel/ távolodunk a bizonytalanba,/ s bár nevet adtunk/ néki – mienk sose volt, csak övé mi./ Így közelítünk mégis a csonka egészhez,/ így, mi tövisbe, toronyba zártan:/ fölgyorsult ragyogás vakít,/ gögös alázat –”. (Torony és tövis)

¹²⁴ Minden gyakorló olvasónak vannak tapasztalatai arról, hogy a költői szöveg pontosan azáltal juttat kifejezésre valamit, hogy elrejtí előlünk ezt az értelmet. Az irodalmi szövegeknek ez a tulajdonsága a lírai költemények esetében a legnyilvánvalóbb, de voltaképpen az epikai, sőt, a drámai alkotásokban is érvényesül. Amikor például Bánk bán azt mondja Katona drámája első felvonásának 6. jelenetében, hogy „Melinda! és mindég Melinda! – szent/ Név! égi s földi mindenem javát/ Szorosan egybe foglaló erős/ Lánc”, akkor ez a furcsa szótársítás (*Melinda = lánc*) nem azt mondja el, amit látszólag, szó szerint mond, hanem valami olyasmit, amit nem mond ki, hanem elrejt előlünk, de éppen az elrejtés által érteti meg velünk: azt, hogy Melinda Bánk számára az élet teljességét jelenti, pontosabban azt az erőt, amely összetartja, harmóniába hozza élete, személyisége tartozékait, az egyén és a szerep éppen most konfliktusba kerülő erőt. Ám – és ez a leglényegesebb – ezt az értelmet voltaképp nem a most idézett részlet, hanem a dráma szövegének egésze mutatja meg, s éppen az elrejtés módján. Amikor a dráma végén Bánk feljajdul Melinda holtteste fölött: „Nincs a teremtésben vesztes, csak én,/ Nincs árva más több, csak az én gyermekem”, akkor ennek a jajsónak az értelme csak akkor tárul fel előttünk, ha érzékeljük az elrejtés feszültségének az első felvonásig (és vissza) vezető ívelését: Melinda halálával Bánk nem csupán a feleségét, de életének értelmét, személyisége összetartó középpontját veszítette el.

ként) tekintettük, ahol – a teljességre való előrettekintés perspektívája révén – létmódbeli fordulat, gyarapodás áll be.

A műalkotás mindazonáltal nem egy megfoghatatlan, testetlen valami; képződmény-mivolta azt is jelenti, hogy műjellege van, „ergon, s nem csupán energiea” (GADAMER, 1984: 93.). A képződmény nemcsak értelemhordozó, hanem – strukturáltsága révén – rögzíti is ezt az értelmet, és az elrejtés módján fel is tárja azt. A műalkotás mint képződmény „jelen van” (u.ő, 1994 a: 54.), s mint ilyen, „azonos marad önmagával” (u.ő, 1984: 100.). Lényeges belátás ezzel kapcsolatban még, hogy a képződmény „műjellegének”, „egységének” és „azonosságának” az alapja nem más, mint hogy benne „minden valami középpont körül rendeződik el, s annak van alárendelve” (u.ő, 1994 a: 67.).

Bár a fentiekben már volt róla szó, mégis fontosnak tűnik, hogy még egyszer megvilágítsuk, hogyan kell értenünk a „középpont” hermeneutikai fogalmát.

Vajon nem anakronisztikus dolog-e ma „középpontról” beszélni, hiszen az esztétikai gondolkodás hagyományában már régen elfogadottnak számít a „mozgásban levő mű poétikája”,¹²⁵ akárcsak a radikális „célnélküliség”,¹²⁶ a „középpont-nélküliség”,¹²⁷ a „plurális szöveg”¹²⁸ elméletei?

¹²⁵ Umberto Eco – többek között – zenei példákon igazolta, hogy korunk művészete egy olyan kulturális kontextusban jelenik meg, amelyben a hagyományos kétértékű logikák válsága révén létjogosultságot kaptak az ún. „több értékű logikák”, s ezekben „helyük van például a meghatározatlannak mint a megismerési művelet érvényes eredményének”. Ebben a kontextusban a műalkotás „az új, nem euklideszi geometriák univerzumát juttatja eszünkbe”, s ennél fogva a mű diszkontinuitásának alkotóeleme lesz az előadás szabadsága. „Azt a tényt, hogy egy zenei struktúra nem határozza meg többé szükségszerűen a szukcesszív struktúrát – vagyis azt a tényt, hogy amint már a szeriális zene esetében is, függetlenül a mű fizikai mozgási kísérleteitől, nem létezik többé tonális központ, amely megengedi, hogy a zenei folyamat szukcesszív mozzanatait előzetesen megszabott premisszákból vezessék le – az oksági elv általános válságában kell szemlélni” (ECO, 1976: 46-47.).

¹²⁶ Frank Kermode a modernizmus egymástól merőben eltérő változatai között „valami családi hasonlóságot” látott, amelynek alapjául éppen „az önmaguktól összehétköző ellentmondásokat” jelölte meg. A modern művészek például „mindannyian azt állítják, hogy *a művészet sokkal kevésbé érdekes, mint az élet*, s jellegében nem különbözik tőle. *Mindannyian a személytelenségre törnek* (bár munkájukban élénken jelen van az erős személyiség), ennél fogva *a véletlennel kísérleteznek. Mindannyian elfogadják, hogy a művészet jellegzetesen mulékony*, mivel olyan dolgokból áll össze, amelyek híján vannak a transzcendenciának(...) Esetleges és kiszámíthatatlan dolgokat hoznak létre egy esetleges és kiszámíthatatlan dolgokból álló világban, és ez a tevékenység mindenképpen abszurd; fanatikus célzatossággal üzik a céltalant” (KERMODE, 1980: 24-25.).

¹²⁷ Derrida szerint a szövegstruktúra „középpontja” nem több merő illúzió, melyet a „középpont utáni vágy” konstituál. „Ennél fogva csak azt gondolhatjuk, hogy nincs középpont, hogy a középpontot nem lehet egy jelenlevő formájában elgondolni, hogy a középpontnak nincs természetes helye, hogy nem fix hely, hanem funkció, egyfajta nem-hely, amelyben a jelhelyettesítések végtelen játéka folyik” (DERRIDA, 1994: 22-23.).

¹²⁸ Roland Barthes – érdekes módon – éppen egy *klasszikus* mű, Balzac *Sarrasine* című elbeszélésének „progresszív analízisével” állapította meg az „ideális szövegek” „pluralitását”. „Ebben az ideális szövegben számos és sokrétű hálózat akad, amelyek úgy alkotnak játékteret egymással, hogy egyik sem képes elfedni a másikat.” Az ilyen szöveg nem struktúra-, hanem inkább „galaxis”-szerű, „nincs kezdete, reverzibilis, több bejáratral rendelkezik, melyek közül egyik sem nyilvánítható nyugodt szívvel főbejáratnak” (BARTHES, 1997: 16.).

Gadamernél azonban – félreérthetetlenül – a műalkotásnak mint képződménynek „egységéről” és „önmagával való azonosságáról” van szó, valamint arról, hogy a mű struktúrájában „minden valami középpont körül rendeződik el, s annak van alárendelve” (GADAMER, 1994. a. 67.).

Hogyan is kell ezt érteni?

A hagyományos művészeti alkotások esetében (látszólag) nem okoz problémát annak a belátása, hogy „minden valami középpont körül rendeződik el”. Különösen a vizuális művészetek példáiban szembeötlő az ún. „középpontos perspektíva” törvényeinek követése. Egy reneszánsz festmény középpontos perspektívájú térkompozíciója például egy mozdulatlan nézőpontból is jól átlátható, sőt, az ilyen perspektíva feltételez is egy olyan, a reneszánszra jellemző antropocentrikus (világ-birtokló) beállítódást, „amely a szubjektumot előfeltételezi a megismerés vonatkoztatási pontjaként” (vö. IMDAHL, 1993: 116.). Köztudott azonban, hogy a középpontos perspektíva már a barokkban megbomlott, s helyét a tér poliperspektivitása, s ezzel együtt az ábrázolt esemény „multidimenzionalitása” vette át, s ezzel együtt „a tér autonómiája a szubjektum autonómiája fölé emelkedik” (i.m.: 126.). A modern festészet alkotásaiban (pl. Cézanne műveiben) már a fentebbi értelemben vett középpont teljes eltűnése, s ezzel „a világbirtoklás képességének” kioltódása figyelhető meg (i.m.: 131.). A huszadik század modern művészetére a teremő szellem addig nem tapasztalt szabadsága jellemző, az, hogy „új, semmihez sem fogható rendszereket képes kidolgozni”, ugyanakkor azonban „olyan vizuális élményeket is felnyithat, amelyek a szemlélő szubjektumot teljesen betöltik, s amelyekben a szubjektum saját pozícióját tekintve minden biztonságát elveszíti” (u.o.). Sok modern műalkotás botrányos fogadtatása valószínűleg éppen ezzel magyarázható: a művek egyre kevésbé kínáltak fogódzókat az „újra-elismerő látás”, a világbirtokló szemlélet számára. (A mi szempontunkból azonban talán épp az lesz most a tanulságos, ha megpróbáljuk követni egy ilyen „megbotránkozó” pillantás útját.)

Ha valaki először lát Picasso-képet (például a festő kubista korszakából) – mondjuk a *Hegedű, pohár, pipa és horgony – Le Havre-i emlék, 1912* című alkotást –, az első benyomásában feltoluló bizonytalanság-érzés körülbelül meg fog felelni a képen látható „értelmetlen összevisszaságnak”, a színfoltok és a formák felismerhetetlen kavargásának, a megnevezhetetlen részletek töredezettségének. Lehet, hogy első látásra valósággal bosszantónak fogja érezni, hogy egy ilyen, minden valóságismeretnek ellentmondó kép *címmel* van ellátva, mégpedig olyannal, amely mindenki által jól ismert tárgyakra vonatkozik, s amely – nyelvi szerkezetét tekintve, *címként* – egy csendéletre vonatkozó elvárást kelt a nézőben. Ugyanígyen „pimasz” kihívásnak tekinthető az is, hogy a festmény ezt a kavargó összevisszaságot egy szabályos, ovális alakú kép- vagy tükörkeretbe foglalva mutatja – ez az egyetlen rögtön felismerhető eleme a festmény világának. A ráma és a faburkolat, amelyen a „kép a képben” nyugszik, aprólékos pontossággal kidolgozott – jól kivehető rajta a fa erezete, a fényezés, a hajlított fából készült keret négy darabjának az illeszkedései, s még egy apró elszíneződés is a faburkolaton. Éppúgy, ahogyan a szavak arra valók a mindennapi használatban, hogy pontosan megnevezzék, s ezáltal ismertté tegyék számunkra a dolgokat, a kép vagy a tükör ovális kerete is arra szolgál, hogy szépen egybegyűjtse, összefogja azt, ami benne megjelenik, s egy központi perspektívát bocsásson rendelkezésre annak érdekében, hogy a látottakat könnyen megérthessük és birtokba vehessük.

Itt azonban nem ez történt. Épp ellenkezőleg: a perspektíva szétaprózódása valósággal irritálta a nézést, ide-oda elmozdulásra, keresgélésre, illesztgetésekre kényszerítette a tekintetet, akárha egy összevissza repedezett tükörben néznők a világot vagy önmagunkat... És ebben a pillanatban – ha valaki már idáig eljutott – hirtelen azon kaphatta magát, hogy már „benne is van a játékban”: már meg is találta a hegedű, a pohár, a pipa és a horgony egy-egy részletét a

„törött tükörben”, már kereste is a hiányzó részeket és az illeszkedéseket, már egyre kevésbé zavarta, hogy ezeket nem lehet olyan egyértelműen megtalálni és összerakni; – nemcsak azért nem, mert a részletek elkeverednek a címbe meg nem nevezett, más tárgyak és mértani idomok – könyvek, lépcsők, falak, nyílások, kiszögelések, betűk, feliratok, számjegyek stb. – részletei, valamint a címbe is kiemelt tárgyak megsokszorozódásai között, hanem azért sem, mert a tekintet már nem annyira kutat és azonosít, mint inkább csodálkozik, bele-belefeledkezik a részletekbe: eljátszik a képpel. Most tűnik fel, milyen *mélysege* is van ennek a képnek; nemcsak abban az értelemben, hogy a benne megjelenő mértani formák nem síkidomok, hanem különös rafinériával elhelyezett, a tekintetet egyre mélyebbre vezető háromdimenziós formák, hanem annál fogva is, mert a dolgok világának – a *mi* világunknak – titokzatos mélysegeibe vezet el. *Kalandra* hívja-szólítja a nézést; és miközben rácáfol a racionális értelemadás, az azonosító „ráncbaszedés” szándékára, cserében visszaadja nekünk azt a világot, amelynek elvesztéséről csak most, a *visszanyerése* pillanatában veszünk tudomást: azt a világot, amelyet régi padlások feltároló kincsei, pincék rejtelsei, ismeretlen folyosók titokzatos árnyai, elérhetetlen ablaknyílások valószínűtlen kéksége, a limlomok kiismerhetetlen gazdagságát rejtegető árnyékok és a szürkeség számtalan árnyalatát néhol eufórikusan feltündöklető fények valamikor, talán a gyermekkorban jelentették számunkra. A kép a világ *egészét* adja vissza nekünk, azt, amelyről valaha – nem lehet pontosan tudni, hogy mikor – elfeledkeztünk; azt az *egészet*, amely nem a mi birtokbavevő értelmünk teljesítménye, hanem amely a maga végtelen és kiismerhetetlen gazdagságában magától kínálja magát, s amelynek a nézésében az ember önnön jelenlétét tapasztalhatja meg.

Figyelemre méltó lehet most számunkra az, hogy a „világ egésze”, amelyet a kép „visszaadott” nekünk, mint olyan nincs is jelen a képen; épp ellenkezőleg, ott csak jelentéktelen tárgyak darabokra tört, szétszóródott részletei láthatók. És mégis, ez az *egész*, a teljesség *megtörtént* a képben, s minél tovább néztük, minél inkább követtük a kép „utasításait”, annál inkább. Nem is lehet pontosan megmondani, mikor következett be a *fordulat*; melyik pillanatban kezdtük el komolyan követni a kép utasításait. Valószínű, hogy ez már akkor megtörtént, amikor legelőször rápillantottunk a képre, s az nem engedte tovább siklani a nézésünket. Jól emlékszünk: a kép először bosszantani kezdett, aztán kalandozni hívott, majd pedig egyre jobban elbűvölt... Egy pillanatra sem szűnt meg *fordulatokat* tartogatni számunkra; így a „fordulat” permanenssé vált, s bennünket is egyre mélyebben kezdett érinteni. Világunk teljességét adta vissza nekünk: mindazt, amit elvesztettnek hittünk, egybegyűjtötte, egy *középpont* köré rendezte, s életünk fókuszába helyezte.

Ez az „egybegyűjtés”, az „egy középpont köré elrendezés” azonban nem abban az értelemben történt, mint ahogyan a reneszánsz festmények középpontos perspektívája ezt lehetővé teszi. Ez a „középpont” nem egy mozdulatlan struktúra szervezőelveként működött, hanem épp ellenkezőleg, a megsokszorozott perspektíva játékaival folytonos mozgásra, perspektíva-váltásra kényszerítette a nézésünket; úgy is mondhatnók: a különböző perspektívák határainak átlépésére készítetett. Eközben a határátlépések más értelemben is megtörténtek: a racionálisan átláthatóból az emlékezésbe és a titokba, az ittlévből a tapasztalat túlba, a lét hétköznapi, egysíkú világából a sok dimenziót egybegyűjtő és feltáró művészibe nyílt belátásunk. A *középpont* pedig, amely körül az így feltárolt világ teljessége elrendeződött, nem a kép felületének valamely kimérhető pontjával esett egybe, hanem éppen *ott volt, ahol ez a határátlépés megtörtént*. A *középpont* annak a *játéktérnek a fókuszpontja*, amelyet a mi poititikus viselkedésünk határolt körül attól a pillanattól kezdve, hogy – válaszként a kép szólítására – „belementünk a játékba”.

Persze, ez nem azt jelenti, mintha a képnek ne lehetne a képfelépítés értelmében vett „középpontja” is. Az előttünk álló Picasso-képen például a mértani idomok „szabad játékát” keretbe foglaló, tökéletesen ovális képráma valósággal kínálta a szemlélés számára, hogy a képfelület

két, egymást derékszögben metsző tengelyét képzeletben meghúzza, s így „kikeresse” a középpontot. (A függőleges metszészvonal – a kép egyik „törésvonalaként” – egyébként már eleve látható volt a képen.) És – ha ez már valamiképpen megtörtént – akkor egy darabig nem is engedte tovább a tekintetet az, ami e középpontban feltűnt: egy kis okkersárga háromszögbe zárva a hegedű legjellemzőbb részlete; annak a kecses ívű nyílásnak a kacskaringója, amely mögött ott van a hangszer „lelke”. Mondhatnók most, hogy megtaláltuk ennek a Picasso-képnek a „szervezőelvét”; annál is inkább, mert ezután egyre-másra tűntek fel a megtalált „középponthoz” paradigmátikusan kapcsolható újabb részletek, motívumok. Ám – bár ezeknek a megfeleléseknek a felfedezése nagyon fontos lehet a képben való egyre tökéletesebb elmélyülés (más szóval: a játékfeladat vállalása) tekintetében, a kép igazi, hermeneutikai értelemben vett középpontja mégsem ez. A középpont az a hely, ahol – a poiétikus tevékenység eredményeképpen s egy egészre való előretekintés nevében – minden egybegyűl és elrendeződik, ahol megtörténik a fordulat, a képződménnyé való átváltozás.

Mint láttuk, ennek az átváltozásnak fontos feltétele, hogy a néző „belemenjen a játékba”, hogy „együttjátsszék” a művel, mégpedig nem akárhogyan, hanem a műnek mint képződménynek az irányítását követve. A mű „egysége” és „hermeneutikai azonossága” voltaképpen e két erővonal találkozásának metszéspontjában érvényesül. Egyfelől a mű „rá van szorulva az önmegmutatásra” (GADAMER, 1984: 100.); vagyis – játékjellegénél fogva – mindig „valaki számára megmutatás” (i.m: 92.), azaz eleve egy virtuális partner – a befogadó – együtt-játszását feltételezi. Ennélfogva a befogadó virtuálisan már akkor „benne van a játékban”, amikor még nem is találkozhatott valóságosan a művel. Másfelől viszont a mű meg is követeli magának az együtt-játszást, azt, hogy a befogadó alávesse magát annak, amit a mű mondani akar. „Állandó együtt-tevékenységről van szó. S nyilvánvalóan épp a mű azonossága az, ami felszólít bennünket erre a tevékenységre, mely nem valami tetszőleges tevékenység, hanem irányított, s minden lehetséges kitöltés számára egy bizonyos sémába szoríttatik” (GADAMER, 1994 a: 44.).

Bármennyire is kaotikusnak tűnt első látásra Picasso alkotása, hamarosan feltűnt – még a laikus néző számára is –, hogy ezen a képen minden a helyén van, hogy nincsen rajta semmi elhibázva: ez a kép „meg van csinálva”. A teljességre való előretekintés diktálta itt az alkotás ritmusát. A képződmény rögzítette és megőrizte ezt a ritmust, mégpedig úgy, hogy annak megmutatása révén megszólította a szemlélőt, s arra készítette, hogy ő maga is „felvegye”, s a teljességre való előretekintés jegyében mintegy megismételje („újraalkossa”) azt. Ebben áll a műalkotás önmagával való azonossága: a mű – esztétikai struktúrája révén – felszólít a teremtő aktus megismétlésére.

A „fordulat” a műalkotás játékterében következett be; e játéktér pedig – a mindennapi élet helyzeteitől eltérően – épp azt a feladatot róta a benne résztvevőkre, hogy adják át magukat a teljességre való előretekintésnek, illetve annak a viselkedésnek, amelyet ez az előretekintés implikál: a *poiesis*nek.

A középpont tehát – mondhatjuk most – maga a mű mint képződmény: az a „hely”, ahol – a teremtő aktus tapasztalata révén – az ember úrrá lehet a káoszon.

(Katharsis)

A dialogikus műértés

A fentiek újabb oldaláról világították meg azt a korábbi felismerésünket, amely szerint a műalkotás nem egy elkülönített esztétikai területhez tartozó *tárgy*, amelynek a birtoklására törekedhetnénk; a mű megköveteli ugyanis, hogy figyelmesek legyünk arra, amit – akár csak egy igazi dialóguspartner – ő tud *mondani* nekünk. Más szóval: a műalkotás a befogadójával való dialogikus viszonyában létező. Ezért az esztétikai tapasztalat *produktív* illetve *receptív* oldala (*poiesis*, *aisthesis*) mellett tekintettel kell lennünk annak *kommunikatív* oldalára is, a *katharsisra*.¹²⁹

Meg kell azonban jegyeznünk, hogy *ez a szabály* – a partner másságának elfogadásáé – nemcsak a művekkel való kapcsolatunkban, hanem *minden beszélgetésben érvényes*. Bármely beszélgetés csak akkor lehet sikeres, ha a partnerek tiszteletben tartják egymás véleményét, ha nem föltétlenül a másik fölötti győzelem (a „meggyőzés”) vágya hajtja őket, hanem az őszinte érdeklődés a partner mondandója iránt. Dialógust folytatni – Gadamer szerint – azt jelenti: meghallani azt, amit a *másik* mond nekünk, figyelmesnek lenni a beszédben rejtőző értelem igényére. Az igazi beszélgetés eredménye így mindig pozitív, mert a partnerek létükben gazdagodnak a dialógusban szerzett tapasztalataik, illetve egymás véleménye által. Mindannyian tapasztalhattuk, hogy még egy közönséges hétköznapi beszélgetésben sem csak pusztán információcsere történik, hanem annál mindig több. Egy beszélgetésben sokkal többről van szó, mint amiről látszólag, a szavak grammatikai értelmét tekintve, szó van. Éppen ezért a dialógus nemcsak az értelmünket és a nyelvismeretünket veszi igénybe, hanem – többek között – a beleérző-beleélő képességünket, emberismeretünket, intuíciónkat is. A beszélgetésben való mély együttlét, amelyet az egymás megértésére való törekvés révén élhetünk meg, egy különleges, *hallgatólagos értelem-dimenzióba*¹³⁰ von bennünket, melyben a beszélgetés nyelve – a gondolatközlő funkció mellett, arra ráépülve – valósággal „inkantációs funkciót” kap (vö. NAGY, 1994.).

Nos, nem kétséges, hogy a művekkel való dialogikus találkozások példaértékű esetei az ilyen „inkantációs” töltetű beszélgetés-szituációnak. A művek – mint korábban utaltunk rá – éppen a rejtelmes, inkább elhallgató, mint kimondó beszédmódjukkal ejtenek bennünket bűvöletbe, s ezzel tartanak a vonzáskörükben úgy, hogy lassan mi is ráhangolódunk erre az elrejtve-feltáró beszédmódra. A művel való dialogikus kapcsolatunk révén a művészet varázslatos aurája nemcsak a művet, de bennünket is magába ölel, amíg csak e kapcsolat tart. Az ilyen beszélgetés „inkantációs funkciója” sokkal erőteljesebben érvényesül, mint a mindennapi nyelvben.

¹²⁹ Jauss felfogásában ezek az esztétikai élvezet alapfunkciói: „Az élvező esztétikai magatartás (...) három funkcióban valósul meg: az alkotó-produktív tudat számára a világ mint saját mű létrehozásában (*poiesisz*), a befogadó-receptív tudat számára a külső és belső valóság érzékelését megújító lehetőségek megragadásában (*aisthesisz*) és végül – ezzel nyílik a szubjektív tapasztalat az interszubjektívre – egy mű által előhívott ítélet helyeslésében, illetve a cselekvés előírt és további meghatározására váró normáival való azonosulásban” (JAUSS, 1997: 175-176.).

¹³⁰ Polányi Mihály tudományelméleti könyvének egyik alapgondolata a „tudásunk hallgatólagos jellegének” tételezése (vö. POLÁNYI I.: 168.). Az emberi megismerés természetéhez tartozik hozzá, hogy rábízsa magát azokra az elemi észlelés útján vagy az ösztönösen szerzett alap-tapasztalatokra (is), amelyekről nincsen fogalmilag rögzített (artikulált) tudásunk. „A hallgatólagos és az artikulált közötti szakadék mindenütt olyan hasadást teremt a józan paraszti ész és a kétes bonyolultság között, amiről az állatok mit sem tudnak.” (I.m.: 166.)

E felismerés újból megerősített bennünket abban, hogy a műalkotás fogalmát hermeneutikai fogalomként kell kezelnünk. Ez azt jelenti, hogy a művet olyan adottságnak tekintjük, amelyhez „egy értelem előzetes feltételezésével fordulunk” (GADAMER, é.n.: 25.), s amely válaszol erre az elvárásunkra, mégpedig úgy, hogy ebbe az értelemelvárásba nemcsak beilleszkedik, de ellen is áll annak. A *mű* fogalma ezért nem választható el az *interpretáció* fogalmától. Műalkotásnak és interpretációnak ezt a szoros összetartozását Gadamer a *szöveg* hermeneutikai fogalmának kidolgozásával tisztázta (vö. i.m.). Felfogásában a szöveg nem „végtermék”, amelyet grammatikai analízisek tárgyaként lehetne kezelni, hanem olyan megnyilatkozás, amely rá van utalva a megértésre, s éppen ezért már eleve magában kell hordoznia a mások másságára vonatkozó előretekinést.¹³¹ Mindez különösen az írott szövegekben nyilvánvaló, amelyekben valamiképpen rögzítődik nemcsak a kimondandó tartalom, hanem az interpretációra való előretekinés is.¹³² Egy levél szövegében például olyan *visszaütalások* segíthetik a megértést, amelyek által – a mindkét partner által ismert kontextus felidézésével – a feladó mintegy megelőlegezi a címzettel való konszenzus lehetőségét. A törvény betűje – éppen fordítva – *előreutal* olyan szituációkra, amelyekben majd alkalmazni fogják a törvényt.

A „tulajdonképpen értelemben vett szöveg” azonban mégiscsak az *irodalmi szöveg*, ugyanis ez – Gadamer szerint – „saját státusszal rendelkezik” (i.m: 34.). Az irodalmi szöveg ugyanis – eltérően más szövegektől – olyan írott szöveg, amely nem utal vissza semmilyen konkrét beszédshituációra – még a megértetés érdekében sem –, hanem „egy új, ideális beszédre tekint előre” (u.o.). Ez azt jelenti, hogy az irodalmi szöveg normatív igénnyel lép fel minden olvasással (interpretációval) szemben: úgy „tekint előre” a megértésre, hogy akadályt gördít eléje, feltartóztatja, elidőzésre, együtt-játszásra készíti a befogadót; más szóval, arra buzdítja a hallgatót és az olvasót, „hogy váljon még inkább hallgatóvá (u.o.). Itt a közlendő nem takarja el a szöveg nyelvi megjelenését, hanem, épp ellenkezőleg, maga a szöveg lép előtérbe, s „maga szab meg minden ismétlést és nyelvi cselekvést” (i.m: 33.). Az irodalmi (művészi) szöveghez újra meg újra vissza kell térni, mert „megértés nélkül nincs is jelen” (i.m: 36.).

Más szavakkal úgy is fogalmazhatnánk, hogy a mű szövege minden más szöveg között a legigényesebb szöveg – önmagával és olvasójával szemben egyaránt. A mű szövege ugyanis a lehető legkomolyabban veszi a dialogikus viszonyt, amelybe belépett, s a lehető legkomolyabban veszi olvasóját is. A mű nem egyszerűen közöl valamit a címzettel, hanem bevonja őt a teremtésbe, egy univerzális követelmény iránti odaadás közösségébe.¹³³

¹³¹ Gadamer szerint „a *szöveg* fogalmát az jellemzi, hogy csak az *interpretációval összhangban* és belőle kiindulva mutatkozik meg” (GADAMER, é.n: 24.). Ennélfogva „...a szöveg nem egy adott tárgy, hanem annak a folyamatnak egy szakasza, amelyben a megértetés történik” (i.m: 28.).

¹³² Az írott szöveg „másfajta szemköztséget teremt”, mint az élőbeszéd – írja Ricoeur (RICOEUR, 1989: 473.). Iser egyik tanulmányában a fikcionális (irodalmi) szövegek „relatív magas strukturális egységéről” beszél, s ezt a tételt a beszélt nyelvvel való összehasonlítással támasztja alá. „Ismeretes, hogy a beszéd strukturális egysége mindig ott emelkedik, ahol a címzettre tett hatása már nem ellenőrizhető teljes egészében.” Példaként említi az egymással telefonálók „fokozott grammatikalitását”, amelyet a gesztusnak és a mimikának mint a beszéd szemantikai támaszainak a hiányával magyaráz. Ebből egyenesen következtethetünk arra, hogy az egyéb „szemantikai támasztékokat” – pl. az intonációt – is nélkülöző írás kommunikációs sikerét csak a magasabb fokú szervezettség tudja biztosítani (ISER, 1980: 49.).

¹³³ A „plurális szöveg” barthes-i fogalma – a dialógus-elv mellőzése miatt – éppen ezt a kölcsönösséget nem ismeri el. „A pluralitás igenlésén alapuló kommentár nem „respektálhatja a szöveget” (BARTHES, 1997: 27.). Az interpretáció feladata itt „széttördelni”, „félbeszakítani” a szöveget, amilyen mértékben csak lehet. „A kommentár munkája (...) pontosan abban áll, hogy kíméletlenül *kezelésbe veszi* a szöveget, hogy a szöveg szavába vág.” (I.m.: 28.)

Ennek a közösségnek az alapja a mű *esztétikai struktúrája*, amely „mint regulatív elv, lehetővé teszi, hogy egy irodalmi szöveghez interpretációk sora tartozzon, melyek az értelmezésben különbözők, s a konkretizált értelem tekintetében mégis egyesíthetők” (vö. JAUSS, 1981: 206.). Az olvasónak nem úgy kell követnie az esztétikai struktúra „regulatív elvét”, mint valami kötelezően kényszerítő előírást, hanem olyan önkéntesen, olyan szabadon, hogy sokszor jóformán észre sem veszi, hogy a megalkotottság „utasításainak” tett eleget. Az esztétikai struktúra hatása¹³⁴ inkább hallgatólagosan érvényesül, s *a befogadó ebben a hallgatólagos dimenzióban érzékeli a „jól megírt” szöveg feléje sugárzó bizalmát, miközben annak teremtő részesévé válik.*

A hermeneutikus tér

Ha elfogadjuk, hogy az interpretáció problémája hermeneutikai alapprobléma – annál fogva, hogy „az értelmezés nem eszköz, mellyel előidézzük a megértést, hanem benne van annak tartalmában, amit megértünk” (GADAMER, 1984: 279.) –, akkor el kell ismernünk, hogy e probléma különös feszültsége *a kép* példájában mutatkozik meg a leginkább. Mindenki, aki elmélyült már valaha egy kép szemlélésében, tapasztalhatta azt a feszültséget, amelyet a látvány „lefordíthatatlansága” vált ki. Van valami a képben, ami ellenáll a nyelvi értelmezésnek, valami, ami elzárkózik az interpretációs szándék elől. Különösen a nonfiguratív kép esetében nyilvánvaló, hogy itt *valóságos hermeneutikai problémáról* van szó, tehát arról, hogy az interpretációs szándékot a kép valódi értelemigénye, a kép szemantikai kihívása kell hogy irányítsa, miközben – ennek ellenére – e szándéknak meg is kell torpannia ez előtt a kihívás előtt. Gondoljunk például arra, hogy egy absztrakt képműalkotáson vagy egy album lapozásakor milyen különös figyelmet szentelünk a képek címének, az egyetlen nyelvi fogódzónak, amely a megértést segíti. (Itt most nem arra a – nyilvánvalóan elhibázott – interpretációs szokásra kell gondolnunk, amely a címet arra használja fel, hogy mindenképpen valamilyen valóságvonatkozást tulajdonítson a képnek.) Az absztrakt kép mégis vehemensen ellenáll az ilyenfajta értelemkeresésnek. Az értelemkereső szándék ennek ellenére tovább működik, s annál követelőbb igénnyel lép fel, minél tovább nézzük a képet. Vajon mi működteti ezt az intenciót, amelynek tudomást kell vennie arról, hogy a kép ellenáll a magyarázatnak?

A Picasso-kép szemlélésének fontos mozzanata volt, hogy a kép nézése olyan tapasztalatban részesített bennünket, amely nemcsak a szemnek szólt: a képben nemcsak az volt látható, ami előttünk közvetlenül megjelent. Ez az empirikus tapasztalaton túli többlet mint megértésre szoruló értelem „szólított meg” a képben. A kép elidőző nézésének feltétele volt ugyanakkor az is, hogy eleve erre a hallgatólagos értelemre való tekintettel közeledjünk hozzá. (A kép címét is „a látottal együtt láthatóvá” való előretekintés jegyében szoktuk figyelembe venni.)

¹³⁴ Érdemes megfigyelni, milyen sok egyezés van közöttük, ahogyan Gadamer – előbb említett tanulmányában – különbséget tesz a *szöveg* hagyományos és hermeneutikai fogalma között, illetve, ahogyan Jausz megkülönbözteti a mű hagyományos értelemben vett *esztétikai struktúráját* annak hermeneutikai felfogásától. Akárcsak Gadamernél a szöveget, Jausznál az esztétikai struktúrát nem „a benne realizált eszközök végpontjaként és összegeként” kell tekinteni, hanem „esztétikai hatásának kiindulópontjaként”, „s ezt a hatást a recepciók partitúrák egymásutánjában kell vizsgálni, melyek az esztétikai észlelés folyamatát irányítják, s így az állítólag csupán szubjektív olvasás önkényét is korlátozzák” (vö. JAUSS, 1981: 201.). Ha a mű ilyen értelemben *kiindulópont*, akkor ez azt a feladatot rója az interpretációra, hogy ne „elemzésre”, hanem az „esztétikai jelleg felderítésére” törekedjék; vagyis: az értelmezés „már nem indulhat ki abból a kérdésből, hogy mi az egyes elem jelentése az egész befejezett formájában, hanem a még nyitott jelentést kell követnie az észlelés folyamatában, amelyet a szöveg mint „partitúra” előír az olvasónak” (u.o.).

A kép tehát nem *dologként*, hanem olyan *néma folyamatként* mutatkozott meg, amelynek során a lét értelme átváltozik jelenséggé, vagyis olyan látvánnyá, amely lefordíthatatlan egy rajta kívüli, tőle idegen, fogalmi nyelvre (vö. BOEHM, 1991.). Más szóval: a képnek olyan hermeneutikai aurája van, amelyben nem egy verbális dimenzióba átfordítható „logosz” érvényesül, hanem a létből a látványba való néma átmenet dinamikája működik.

Fel kell itt tennünk egy, a korábbi gondolatmenetünk szempontjából lényegesnek mutatkozó kérdést. Vajon a kép „aphon” nyelvének problematikája kizárólag kép-specifikus probléma-e, amely a kép világához vezető nyelvi hidak összeomlásából adódik, vagy pedig inkább arról van szó, hogy a kép lefordíthatatlanságának problémájában egy univerzális érvényű hermeneutikai kérdés mutatkozott meg?

Bár sokan tekintik a kép interpretációs problémáját kivételes hermeneutikai esetnek, annál fogva, hogy a *képiség* nem rendelkezik érvényes nyelvi helyettessel, míg például az irodalmi mű *ugyanazt* a nyelvet beszéli, mint a róla szóló interpretáció (vö. pl. BOEHM, i.m), nekünk mégis minden okunk megvan arra, hogy eltöprengjünk e válasz ellenkezőjének a lehetőségén. Feltételezhetjük, hogy az irodalmi mű kifejezőereje is ugyanabban az „aphon”, hangtalan megjelenítési folyamatban rejlik, amelynek során jelenségbe tűnik át a lét, s hogy az irodalmi szöveg is éppoly „nyelven kívüli” nyelven (is) szól, mint a kép. Az, amit Gadamer nyomán a szöveg hermeneutikai fogalmáról, valamint Jauss nyomán a mű esztétikai struktúrájának szerepéről korábban elgondoltunk, mindenképpen ezt a feltételezésünket látszik igazolni.

Figyeljük meg egy irodalmi szöveg példáján is, mit tud e kérdésről mondani nekünk maga az esztétikai tapasztalat.

József Attila: *Két hexameter*

Mért legyek én tisztességes? Kiterítenek úgyis!

Mért ne legyek tisztességes! Kiterítenek úgyis.

Ez a költemény nem tartozik az első olvasásra „kiemelkedő” alkotások közé; nem hívja magára a figyelmet különleges szótársításaival; inkább rövidségével és egyszerűségével lep meg. Mit is lehetne mondani róla?

Ez a vers minden bizonnyal nem lenne hálás érettségi tétel. Nem nagyon lehetne mást mondani róla, mint amit ő maga mond.

Ennél a megfigyelésnél érdemes megállnunk. A tény, hogy ez a költemény nem enged magáról mondani valamit, ám az erre irányuló törekvésünket önmagára irányítja vissza – mintegy megismételteti velünk önmagát –, arra figyelmeztet, hogy a vers önmagától akar mondani valamit nekünk.

S hogy ez a „valami” nem merül ki a szavak közvetlen jelentésében, azt már a cím megsejteti, s a „ráállásunk” arra, amit sejtet, annál erősebb, minél többször elolvassuk a szöveget. (Első olvasásra ugyanis inkább olybá tűnik, mintha ez a cím csak „jobb híján” került volna a költői ujjgyakorlatnak tűnő vers élére.)

A hexameterről minden átlagolvasó tudja, hogy klasszikus időmértékes versforma, hogy Homérosz ebben a versformában írta az *Íliászt*, Vörösmarty a *Zalán futását* stb. stb. De hát hol áll ennek a kétsoros versnek a terjedelme az eposzok monumentalitásától? Közismert ugyan egy hexameter-sort tartalmazó kis terjedelmű klasszikus műfaj is: ez az epigramma, ám ennek a versformája nem a tiszta hexameter, hanem az egy pentameter-sort is tartalmazó *disztichon*. József Attilának ez a verse valóban epigrammaszerű, csattanóra kihegyezett (ennek feszültségét jól lehet érzékelni már első olvasásra is), éppen ezért a címnek és a

szövegnek ez az össze nem illése kezdettől fogva „gyanakvást” ébreszt az olvasóban. Ez az ellentmondás valósággal arra „ingerel”, hogy utánanézzünk: csakugyan két hexameterből áll-e a vers. A vizsgálat eredménye ugyanazt mutatja, mint amit a cím már előrejelzett, s amit már az első olvasásban – majdnem tudattalanul – érvényesülő ritmusélmény is megerősített:

– UU/ – –/ – –/ – UU/ – UU/ – –
 – UU/ – –/ – –/ – UU/ – UU/ – –

Ha most az ábrában kifejezett ritmusképletre figyelünk, akkor az lep meg, hogy milyen egyhangúan követik egymást a daktilusok meg a spondeusok; ez a vers – úgy tűnik – nemigen használta ki a hexameter variációs lehetőségeit.

Megfigyelésünk ezúttal a két párhuzamosan futó sor szinte azonos szóanyagára irányul: „*Mért legyek én tisztességes? (...) Mért ne legyek tisztességes!*”, majd kétszer ismétlődik ugyanúgy a „*Kiterítenek úgyis*”. Kétségtelen, ez a legsúlyosabb, a legsokkolóbb mondat a versben: a haláltudatnak ez a nyers-kegyetlen kifejezése. A szöveg nem azt mondja rezignáltan, hogy „Meghalok én úgyis”, vagy „költőien”, „átesztétizálva”, mint Kosztolányi verse, hogy „*Ámde túl a fák már/ aranykezükkel intenek nekem*”. (Ezekben az eufemizáló kifejezésekben kétségtelenül van valami enyhítő személyesség.) A *Két hexameter* azt mondja sívárkeményen: „*Kiterítenek úgyis*”. A halál itt nem „eljön”, hanem „van”; ebben a halál bizonyosságával telített létben pedig az embernek két út között kell választania: a „tisztességes” vagy a „tisztességtelen” élet között.

Mindezt nem annyira a kijelentések közlik, mint inkább a versforma, a szókincs, a grammatikai szerkezet monotóniája mondja így el. A két hexameter-sor ritmikai rendjének azonosságában van benne, hogy a halálban egyforma véget érő élet megélésének két lehetősége pontosan, egyenlően van kimérve az ember számára. Az időmérték itt az élet tartamát is méri.

A versnek ebben a hallgatólagos dimenziójában felvetett kérdés – tudniillik, hogy az ember erkölcsi lény, és ez többek között abban fejeződik ki, hogy *választania kell* a tisztességes és a tisztességtelen létforma között – a filozófia és az etika alapvető problémája; olyan súlyos, nagy horderejű kérdés ez, amelyet a legillőbb módon a monumentalitást konnotáló, ünnepélyes, az évezredek költői gyakorlatában kimunkált antik hexameter közvetíthet. (A disztichon – szatirikus konnotációi miatt – csakugyan nem lett volna a legadekvátabb kifejezési forma.)

Az emberi lét egyik alapkérdése teljes nagyságában nyílt meg előttünk ebben a *létértelmező költeményben*, és – nyitva is maradt. Nyitva *kellett* maradnia, mert egy ilyen kérdés keresztjét mindenkinek – a saját életébe építve – kell tovább vinnie és a maga módján megválaszolni. A vers dolga, hogy felébressze bennünk a kérdést, de sohasem válaszolhat helyettünk.

Költeményünk azonban a maga módján mégiscsak „válaszolt”. Nem nekünk, inkább magának: eldöntött valamit anélkül, hogy ezt a döntést valakire is rákényszerítette volna. Erről a döntésről azonban a szavak most sem árulnak el semmit; hanem inkább az elrejtés módján juttatják azt kifejezésre. Figyeljünk csak például a központosásra. Ha leegyszerűsítjük a sorok tartalmát, rögtön nyilvánvalóvá válik az, amire a vers olvasásakor tudatosan nem figyeltünk fel:

- | | | |
|---------|------------------------------|--|
| 1. sor: | <i>tisztességtelen élet?</i> | <i>halál!</i> |
| | | (bizonytalanság) |
| | | (félelem, szorongás) |
| 2. sor: | <i>tisztességes élet!</i> | <i>halál.</i> |
| | | (erkölcsi parancs) |
| | | (bölcs belenyugvás az élet méltó lezárása) |

Ez a versszöveg – látszólagos nyelvi jelentéktelensége ellenére – nem a szavak hétköznapi jelentésével, hanem „puszta” megjelenésével”, szemünknek, fülünknek szóló ingereivel üzent, egész testével szólt hozzánk. Igazolódott, hogy az irodalmi szöveg természetéhez is hozzátartozik, hogy mindig van benne valami, ami éppen nem-kimondható volta miatt van jelen.

A szöveggel való találkozásban nyelv előtti és nyelven túli tapasztalatok is megmutatkoztak. Úgy is fogalmazhatunk, hogy „hermeneutikus tér”¹³⁵ keletkezett a szöveg körül, ahol a megértés elől elzárkózó értelem felébresztette a megértés igényét.¹³⁶

Tehát az irodalmi szöveg megszólalása ebben a tekintetben szintén „aphon”-nak tekinthető, akárcsak a képé, mert arról beszél „jól”, amiről nem beszél. Éppúgy, ahogyan a kép egy olyan poiétikus tevékenység eredménye, amelyben a lét folytonosan vált át a jelenségbe,¹³⁷ az irodalmi szöveg is olyan létösszefüggések tapasztalásszerű megértése, amelyek nem nyelvileg adóttak. Ennélfogva – visszatérve a gondolatmenetünk elején megfogalmazott kérdéshez – megállapíthatjuk, hogy az esztétikai tapasztalat hallgatólagos dimenziója nem képspecifikus, hanem univerzális esztétikai-hermeneutikai probléma. Sőt, Gadamer szöveg-konceptióját is figyelembe véve egyenesen azt állíthatjuk, hogy maga a kép is szöveggé viselkedik.¹³⁸ A

¹³⁵ A „hermeneutikus tér” problémájára (vagyis a műnek arra a tulajdonságára, hogy az elrejtés módján váltja ki az olvasóban a megértés szándékát), valamiképpen minden elméleti rendszer reflektált. Gondoljunk pl. a mű Ingarden által tételezett „kitöltetlen helyeire”, az Iser koncepciójában kulcsfontosságú „üres helyekre” illetve az ún. „konstitutív üresség formáira”, Ricoeur-nél az élőbeszéd és az írás feszültségében keletkező „alkotótérre”, vagy pedig a „szöveg aurájára” Barthes-nál, amely a kommunikáció töréseinek az eredménye, vagy akár a gadameri „játéktérre”, amely a mű és befogadója dialogikus találkozásának tere. A költők alkotói tapasztalata is megerősíti az elméletben ilyen hangsúlyosan felvetett probléma létjogosultságát. Nemes Nagy Ágnes esszéjében például ezt olvashatjuk: „Mert van-e erősebb érzelmenővesztő közeg a versben, mint a homály vagy a félhomály televénye? Régi dolog ez. Használ, de még mennyire használ a vers emóciókeltő erejének a fél értelem vagy alig értelem ezer fajtája, olyan apróságok, mint az idegen vagy elavult szó, és tovább, a versmondattöredezettsége, a képtelen kép, a sejtető dadogás, a ködös alany, az elharapott állítmány – mindaz, ami félig van, ami kiegészítésre, izgatott lelki aktivitásra készítet. Vagy ellenkezőleg, álomszerű lebegésbe, világos-sötét kavargásba úsztat saját, ismeretlen lelki tartományaink felé” (NEMES NAGY, 1992: 271.).

¹³⁶ Egyesek szerint korunkban az olvasás egyre inkább „negatív folyamattá” kezd válni, ugyanis az irodalmi szöveg befogadásakor a megértés alá van vetve az egyre inkább megzavart vagy megnehezített megértési szituációnak. Az irodalmi szöveg egyre nagyobb mértékben „értelmetlenné tett” (grammatikai kódjától megfosztott s a retorikai-poétikai kódnak alárendelt) szöveg, amely az értelemelvárás feszültségeiből töltekezve fordul felénk. Az olvasás „negatív folyamattá” válását mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az egyre inkább *elméleti problémává* kezd válni (vö. DE MAN, é.n: 97-114.).

¹³⁷ Gadamerrel így mondhatnók: „Megmutatkozik és napvilágra kerül benne az, ami egyébként mindig rejtve van és láthatatlan” (GADAMER, 1984: 95.).

¹³⁸ Gadamert – éppen e hermeneutikai jelenség univerzális jellegének felismerése következtében – élenként foglalkoztatta a költészet és a képzőművészet közös vonatkozásainak kérdése. „Miben áll a költészet és a kép igazi közössége? (...) mindkettőt a közvetlen jelenlét és az idő átívelésének képessége jellemzi. Az irodalmi mű, amelynek irodalmi rangot tulajdonítunk, minden időbeli távolságon átívelve szól hozzánk, ha értjük az illető nyelvet. Az a kép, amely műalkotás, éppenígy rendelkezik a hatalommal, amely képessé teszi, hogy elérjen bennünket” (GADAMER, 1994 a: 228.). Más szóval, az irodalmi mű és a képzőművészeti alkotások közötti legszembetűnőbb analógia abban ragadható meg, hogy a költői szöveg és a kép egyaránt „elkezd beszélni”, mihelyt a befogadó eltöprengő odafordulása, elidőző pillantása ezt lehetővé teszi. Éppen ezért a szövegre is, a képre is egyaránt jellemző, hogy „olvasni” kell. Sőt, az építményre is „éppúgy érvényes, hogy „olvasnunk” kell azt (i.m.: 161.).

költői szövegben is, a képben is megmutatkozik az esztétikai tapasztalat kommunikatív funkciója, a *katharsis*.

A tragikus gyönyörűség rejtélye

József Attila fentebb olvasott költeményére minden bizonnyal ráillik, amit azokra az alkotásokra szoktunk mondani, amelyek a „Változtasd meg élted!” imperatívuszát érvényesítik előttünk: *katartikus hatást* váltott ki bennünk.

Mit jelent ez?

A „katharsis” fogalmának közismerten „eredeti” meghatározása Arisztotelésznél található, aki a *Poétikában* a tragédia által kiváltott specifikus hatást értette rajta.

*A tragédia tehát komoly, befejezett, és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása, megízésített nyelvezett, amelynek egyes elemei külön-külön kerülnek alkalmazásra az egyes részekben; a szereplők cselekedeteivel – nem pedig elbeszélés útján –, a részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást.*¹³⁹ (ARISZTOTELESZ, 1969: 41.)

A köztudatban ismert értelmezés elsősorban a „félelem” és a „szánalom” (az „eleosz” és a „phobosz”) mozzanatait emelte ki ebből a meghatározásból, mint a katharsis (‘megtisztulás’) ismérveit. Ez az értelmezés azonban annál is inkább további magyarázatra szorul, mivel e két mozzanathoz a köztudatban egy harmadik is kapcsolódik, s ez a gyönyörködés. A *Poétika* szövege megerősíti ezeknek a fogalmaknak a (paradoxonszerűnek tűnő) összetartozását.

...mert nem akármilyen gyönyörűséget kell várni a tragédiától, hanem azt, ami sajátja. Mivel pedig a költőnek a szánalomból és félelemből származó gyönyörűséget kell felidéznie utánzás által, világos, hogy ezt az eseményekbe kell beleköltönie.” (I.m: 56.)

Hogyan lehet az, hogy a tragédia, mely a „szánalom” és a „félelem”¹⁴⁰ fájdalmas érzéseit váltja ki bennünk, mégis „gyönyörűséget” okoz, sőt, ennek a gyönyörűségnek a forrása éppen az említett két negatív élmény?¹⁴¹

¹³⁹ Mivel ez az egyetlen hely a *Poétikában*, ahol a „katharsis” kifejezés megjelenik, szükségesnek látszik, hogy a fenti, közismert fordítás mellett idézzük az újabb, Ritoók Zsigmond-féle fordítás szövegét is, amelyben a közismertebb „megtisztulás” kifejezés szerepel: „A tragédia tehát kiváló (*szpudaios*), teljes (*teleios*), bizonyos nagysággal rendelkező cselekvésnek (*praxis*) fűszerezett, a fűszerezettség egyes válfajait az egyes részekben külön-külön alkalmazó beszéddel való utánzás, nem elbeszélés útján, hanem úgy, hogy emberek cselekszenek, részvét és félelem útján vive végbe az ilyen indulatoktól való megtisztulást” (vö. ARISZTOTELESZ, 1997: 35.).

¹⁴⁰ Bonyhai Gábor Gadamer-fordításában „siralom” és „borzadály” szerepel (vö. GADAMER, 1984: 104.).

¹⁴¹ Ez Arisztotelész tragédia-felfogásának egyik legnagyobb rejtélye. Bolonyai Gábor a legújabb *Poétika*-fordításhoz készített jegyzeteiben számba veszi az évszázadok folyamán érvényesülő különböző katharsis-értelmezések típusait: az ún. „moralizáló értelmezéseket” (ezek szerint a *katharsis* a nézők erkölcsi megtisztulását jelenti), a „középre szoktatás” elméletét (eszerint a „két, alapvetően fájdalmas érzélem átélése (...) azért okoz gyönyörűséget, mert a néző a kellő mértéket, a „közepet” megtalálva saját jószágának örül”), a „purgáció-elméletet” (a felgyülemlett indulatoktól való megszabadulás elmélete), az „értelmi tisztázás elméletét” (amely szerint a katharsis „a félelmet és részvétet kiváltó események szellemi vagy értelmi tisztázása”), a „drámai megoldás elméletét” (a szenvedést okozó tett megtisztulásának tételezése) (vö. ARISZTOTELESZ, 1997: 121-122.), majd megállapítja: „A felfogások sokasága ellenére azonban ez a megoldatlan vita csak látszólag terméketlen: nagyon valószínű, hogy magát a *katharsisz*-rejtélyt még senki nem fejtette ugyan meg, de az egyes elemzések közül jó néhány képes volt valami fontosat megragadni abból a bonyolult folyamatból, amilyenek Arisztotelész a tragédia hatását leírja” (i.m.: 122.) A katharsis-értelmezések bemutatását lásd még Jaussnál is (JAUSS, 1983: 282-288.).

Mi az, ami a tragédiában „félelmet” és „szánalmat” vált ki?

Arisztotelész világossá teszi, hogy nem egyszerűen valamely tragikus esemény bekövetkezése az, ami ilyen felforgató hatást válthat ki a nézőben. A szemünk előtt lepergő eseményekben bekövetkező változásnak ugyanis mélyrehatónak – azaz *fordulatszerűnek* – kell lennie.¹⁴² A tragédia világában igazi „sorsfordulat” következik be: a hősré – aki egyfelől, hozzánk hasonlóan, *ember* (ennélfogva megértjük őt), másfelől *nagyhírű* nemzetségből származó ember (tehát példaértékű az, ami vele történik) – váratlan és mértéktelennek tűnő szerencsétlenség zúdul; ezért érzünk iránta „résztétet” és ugyanakkor „félelmet” is, hiszen sorsának radikális fordulata reprezentálja azt, ami bennünket is sújthat. Ez a radikális változás azonban mégsem marad (számunkra) felfoghatatlan, ugyanis a tragédiában az események „egymásból következőleg”, illetve „a valószínűség vagy szükségszerűség szerint” történnek, tehát *ésszerű* magyarázatot kapnak.

Hogyan is van ez?

Arisztotelész kedvenc példája Oidipusz király tragédiája, de gondolhatunk itt más antik tragédiahősök példáira is. Mi lehet az, ami a mai nézőt arra készíti, hogy belátáshoz jusson egy két és fél évezred előtti világ emberi dolgaiba, s hogy tragikus megrendülésben legyen része egy ilyen távoli világban bekövetkező sorsfordulat láttán? Miért érezzük kezdetől fogva pl. Antigoné „igazát” valamiképpen a sajátunknak is, annak ellenére, hogy sohasem rendelkezhetünk elegendő „korismerettel” ahhoz, hogy ebben a dologban teljesen „objektív” ítéletet mondhatnánk?¹⁴³ Miért fogadjuk el pozitívként annak a hősnek a tetteit, aki a király parancsa ellenében cselekszik, holott ez utóbbi – kinyilatkoztatott szándéka szerint – parancsával a város érdekeit védte? Miért fog el bennünket az „eleosz” és a „phobosz”, a „siralom” és az „aggódás borzadálya” akkor, amikor egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a katasztrófa be fog következni Antigoné sorsában?¹⁴⁴

Fel kell itt figyelniünk Arisztotelésznek egyik fontos megállapítására: arra, hogy a tragédiában a fordulatot gyakran *felismerés* kíséri.¹⁴⁵ Maga a hős is felismerheti a sorsában beálló

¹⁴² „A fordulat (...) a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, mégpedig, ahogy mondani szoktuk, a valószínűség vagy szükségszerűség szerint.” (ARISZTOTELÉSZ, 1969: 51.)

¹⁴³ Bécsy Tamás értelmezése szerint Szophoklész tragédiájának szövege nem szolgál egyetlen olyan támponttal sem, amely azt bizonyítaná, hogy Antigoné törekvése helytelen volna: „A nézőben egyetlenegyszer sem vetődik fel a gondolat, mert nincs rá a műben semmi alap, hogy Antigoné helytelen célért küzd, vagy hogy helytelen okból kívánja testvérét eltemetni. De a műben sem Iszméné, sem a Kar, még maga Kreón sem ejt ki egyetlen olyan szót, amely Antigoné erkölcsi igazát kétségbe vonná” (vö. BÉCSY, 1974: 72.). Bécsy szerint Antigoné azt az ősi erkölcsi törvényt képviseli, amelyet a régi görögök isteni eredetűnek tartottak: a halottakat el kell temetni. Kreón viszont – a város érdekeire hivatkozva – egy ennek ellentmondó parancsot ad (nem szabad eltemetni azt, aki a város ellen harcolt), s ezzel voltaképpen az istenekkel szegült szembe. „A testvérek vagy közeli hozzátartozók, sőt minden halott eltemetésének istenektől rendelt, erkölcsi parancsa, annak igaz, pozitív volta Antigonében háboríthatatlanul élt Kreón parancsa előtt, tehát a szituációba már beépített. (...) Ez az erkölcsi törvény csak akkor jelentkezik mint konfliktus-oldal, amikor léte, érvényesülése, teljesítése veszélybe kerül, vagyis Kreón parancsának elhangzásakor” (i.m.: 74.).

¹⁴⁴ „A főszereplő élete fókuszában áll, mint létének mindennél fontosabb része, az általa képviselt erkölcsi elv. S ezért nem képes élni olyan szituációban, melyben ez kerül veszélybe az ellenfél tette által.” (I.m.: 74-75.)

¹⁴⁵ „A felismerés, mint a neve is jelzi, a tudatlanságból a tudásba való átváltozás, amely a boldogságra vagy szerencsétlenségre rendelt emberek örömeire vagy fájdalmára következik be.” (ARISZTOTELÉSZ, u.o.)

fordulatot, ám ez nem föltétlenül kötelező szabályszerűsége a tragédia cselekményszövéseknek.¹⁴⁶ Éppen ezért feltehetjük magunknak a kérdést: nem gondolhatunk-e itt a „felismerés”-nek arra a másik értelmére, amellyel a *Poétika* negyedik fejezetében találkoztunk: a *művészi utánpótlást kísérő felismerés gyönyörűségére*, amely még olyan dolgok utánpótlása esetében is bekövetkezik, „amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk”? Nem gondolhatunk-e itt arra a felismerésre, amely a *néző* felismerése? Arra a megvilágosodásra, amely a tragédia katasztrófába forduló eseménysorának végigkövetése nyomán belátást nyújt abba, ami elkerülhetetlen?¹⁴⁷

Arisztotelész azt is hangsúlyozza a *Poétikában*, hogy a „szánalomból és félelemből származó gyönyörűséget” a tragédia „*saját*” hatásának tekinti.¹⁴⁸ A *sajátos* gyönyörűség, amelyet a tragédia kivált, a gyönyör „legjobb megnyilatkozásaihoz” – vagyis a tiszta gondolatot, a zenehallgatást, a szobrok szemlélését – kísérő gyönyörhöz fogható. Sőt – annál fogva, hogy Arisztotelész felfogásában a tragédia a *legtökéletesebb* műforma, mivel a legpéldásabban képviseli az *egységet*, a *teljességet* és a *szükségyszerűséget*¹⁴⁹ – az általa okozott gyönyörűség, a *katharsis* a művészi élvezet legmagasabb rendű megnyilatkozása.

¹⁴⁶ „Legszebb a felismerés, ha ugyanakkor fordulat is történik, mint az *Oidipuszban*.” (U.o.)

¹⁴⁷ Az *Antigoné* cselekménye akkor gyakorol ránk katartikus hatást, ha a szöveg olvasása vagy a színészi játék „ráhangol” bennünket Antigoné törekvésének feltétlen igazára, miközben *felismerjük* azt is, hogy igazának vállalása szükségszerűen megköveteli tőle egy olyan *hiba* elkövetését (ellenáll a királyi parancsnak), amely miatt mértéktelenül nagy büntetést kell elviselnie. Az emberi nagyság azonban, amelyre a katasztrófa elkerülhetetlenségének belátása rámutat, éppen e tragikus következmények aránytalanságában mutatkozik meg. Félelemmel tölt el bennünket a sors túlerejének felismerése, s ugyanakkor részvét fog el Antigoné törekvését látván, ami e túlerő kontrasztja révén még inkább megmutatkozik. Mégis, éppen törekvését teszi őt oly vonzóvá előttünk, hogy feltétlenül igenelni tudjuk azt a sors erejével mérkőző erőt, amely törekvéseben felismerhetővé válik.

¹⁴⁸ „...mert nem akármilyen gyönyörűséget kell várni a tragédiától, hanem azt, ami sajátja” (I.m.: 56.)

¹⁴⁹ E három követelmény szervesen összefügg egymással; ezért a poitikus tevékenység belső törvényszerűségei mintaszerűen mutatkoznak meg a tragédiaköltő munkájában. A költő feladata a részeknek az *egységes* egésszé való formálása, mégpedig a *teljességre* való előretételezés, valamint a *szükségyszerűség* törvényei szerint. A jól felépített tragédiában a részekből összeáll egésznek „nem akárhogyan összerakottnak kell lennie”, hanem „megfelelő nagyságúnak” (vö. ARISZTOTELÉSZ, i.m.: 45.). A tragédia így a maga *megfelelő* terjedelmével: tömörségével és arányos felépítésével – az esztétikai rend legmagasabb fokát képviseli. A tragédia szerkezete oly módon valósítja meg az *egységet*, hogy ezáltal a *teljességet* képviseli. „Teljes az, aminek van kezdete, közepe és vége” (u.o.) Ez azt jelenti, hogy a sok résznek úgy kell benne egységet alkotnia, hogy egyetlen rész elvétele vagy elmozdítása nyomán összezavarodjék az egész. „A jól összeállított történetnek tehát nem lehet csak úgy akárhonnan kezdődniök, sem találomra bevégeződniök” (u.o.). A cselekmény egysége – mely abban nyilvánul meg, hogy a részeket a *teljessé válás*, egyfajta *összegzés* felé irányítja – ilyenformán megfelel a tudomány beteljesedett *ésszerűségének*. Ez azt jelenti, hogy az egység és a teljesség tökéletes megvalósulásának feltétele a tragédiában, hogy az a *szükségyszerűség* nevében következzen be. Az események úgy alkotnak a tragédiában egységes történetet, hogy a történet kiteljesedése *szükségzerűnek* mutatja azok bekövetkezését, tehát hozzáférhetővé teszi az „ész” számára, hogy miért történnek a dolgok. Ezért Arisztotelész híres megállapítása a költészet és a történetírás különbségéről, amely *filozofikusságánál* fogva mutatja magasabb rendűnek az előbbit az utóbbinál – „A történetírót és a költőt ugyanis nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e (...), hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el” (i.m.: 47-48.) – voltaképpen arra vonatkozik, hogy a tragédia-

S épp ezen a ponton válik láthatóvá nála a *mimesis*-fogalom lényegi összetartozása a *katharsis* és a *poiesis* fogalmával. Mert ami a néző számára lehetővé teszi, hogy *felismerhesse a sorsfordulatot*, azt, ami elkerülhetetlen, az nem más, mint a tragédiának mint műformának a lehető legmagasabb fokú tökéletessége, az eseményekből szövődő hibátlan történet hibátlan logikája.¹⁵⁰ Arisztotelész a tragédiát tartotta a legrangosabb műformának, a poézis alapformájának. Ez a műfaj ugyanis szerinte az esztétikai rend legmagasabb fokát képviselte, s e tekintetben még az eposzköltészetet is felülmúlta.¹⁵¹ A tragédia befogadását kísérő sajátos gyönyörűség, a *katharsis* tehát a tragédia – mint utánzó művészet – tökéletes *megformálásának* a következménye.

Hogyan függ össze a tragédia mesteri felépítése a félelem és a részvét kiváltásával?

A *Poétika* szövegében több utalást is találhatunk arra, hogy Arisztotelész szerint a tragédia megformálásában a költőnek egyaránt előre kell tekintenie az egység, a teljesség és a szükség-szerűség beteljesítésének követelményére, s ugyanakkor a „műveltebb közönség” elvárásaira is,¹⁵² aki éppen ezeknek az elvárásoknak a horizontjában képes a tragédia gyönyörködő befogadására, a *katharsis*ra. Más szóval: *Arisztotelész Poétikája lehetővé teszi a katharsis fogalmának kommunikatív jellegű esztétikai tapasztalatként való értelmezését.*¹⁵³ Ez azt jelenti, hogy a tragédia létesülése, akárcsak minden műalkotásé, olyan dialógushelyzetben történik, amelyet a mű esztétikai struktúrája és a befogadás elváráshorizontja határoz meg.

A *Poétika* szövegében számos implicit utalást találhatunk ennek a „dialóguselvnek” az érvényesülésére. Bár Arisztotelész a poietikus tevékenység, a költő feladatai oldaláról közelítette meg annak az esztétikai rendnek a kérdését, amelyet a jó tragédiának be kell teljesítenie, ezt a követelményt mégsem egy elvont formaeszményhez igazította, hanem a „műveltebb” közönség elvárásaihoz.

költészet, akárcsak a filozófia, egy magasabb szférába – az ésszerű beláthatóság dimenziójába – transzcendálja mindazt, amit bemutat. A tragédiában bemutatott történet ennél fogva nem mechanikus utánzása az életnek, ellenkezőleg: túlkerül a gyakorlati élet szféráján, s az „általános” dimenziójába emelkedik. „...nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy szükségyszerűség alapján” (u.o.). E gondolatot a *Poétika* kontextusába visszahelyezve láthatóvá válik, hogy a valószínűség arisztotelészi törvénye nem annyira a témára, mint inkább a „szükség-szerűség szerinti” megformálásra, a szerkezet logikus felépítésére vonatkozik.

¹⁵⁰ Gondolatmenetünk szempontjából fontosnak mutatkozik itt felfigyelnünk arra, amit Arisztotelész tragédia-definíciójával kapcsolatban Gadamer is hangsúlyoz, hogy ti. az ókori filozófus „a tragédia lényegének a meghatározásába a *nézőre gyakorolt hatást* is bevette” (GADAMER, 1984: 104.).

¹⁵¹ „Mert ami megvan az eposzban, az megvan a tragédiában is; de ami ez utóbbiban van meg, az nincs meg mind az eposzban.” (ARISZTOTELESZ, i.m.: 41.)

¹⁵² Arisztotelész többször hangsúlyozza, hogy – bár a tragédia általában a színházi előadás közvetítésével jut el a közönséghez – annak szépségét mégis a *szöveg* megformálásának minősége dönti el. A színjáték közönsége gyakran alacsonyrendű, ezért elvárásaival tévútra vezetheti a költőt; a tragédia költőjének ezért a művelt *olvasóközönség* elvárásait figyelembe véve kell alkotnia. A XIV. fejezetben például a tragédia cselekményszövésének elsődlegességét hangsúlyozza a látványossággal szemben, amelyet a színjáték képvisel (ARISZTOTELESZ, 1969: 55.). A XXVI. fejezetben azt bizonyítja, hogy a tragédia a legmagasabb rangú műfajnak tekinthető, ugyanis olvasmányként a „műveltebb közönség” elvárásainak tesz eleget, ellentétben a színművészettel, amely alacsonyabb ízlésű közönséghez is szól (vö. i.m.: 88.).

¹⁵³ Mint már említettük, a *katharsis*nak kommunikatív esztétikai alaptapasztalatként való értelmezését Jauss dolgozta ki (vö. JAUSS, 1983: 167-192.).

A tragédia arányos szerkezete tehát nem egy ideális arányosságot kifejező, örökérvényű szabályrendszerre, hanem a befogadókra való tekintettel formálódik. Erre utal többek között az a követelmény, amely szerint a tragédiában „*az események a várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek*” (ARISZTOTELÉSZ, i.m: 50.). Eszerint a jó tragédiának olyannak kell lennie, hogy minden pillanatban meglepje és várakozásban tartsa az olvasót, ugyanakkor lehetővé tegye, hogy – ahogyan Jauss mondaná – a befogadó „végrehajtsa a szöveg partitúráját”, vagyis: „az egyes felől állandóan előlegezve a forma és az értelem egészét”, a kiteljesedő formára és értelemre való előretekintéssel kövesse végig a tragédia eseménysorát¹⁵⁴ (vö. JAUSS, 1981: 204.). Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a jó tragédia hibátlan szerkezete – mint *esztétikai szerkezet* – képes arra, hogy *megszólítsa* olvasóját, azaz, hogy bevonja őt abba a játéktérbe, amelyet a „játékosok” viselkedése, tehát a szöveg és befogadójának dialógusa határol körül.

A tragédia „megízesített nyelvezete”, de főként a „meghatározott terjedelmű cselekmény” utánzását megvalósító tökéletes kompozíciója nem úgy váltja ki tehát a befogadó gyönyörködését, mint valamiféle enyhítő „ráadás” a tragikus események keltette siralomra és borzadályra. Hanem úgy, hogy lehetővé teszi egy esztétikai játéktér körülhatárolódását, amelyben – mint korábban is láttuk – megtörténik a „fordulat”, azaz: egy addig hiányzó középpont köré rendeződik el minden. A tragédia szövege az első szavaktól kezdve a zárlatig a *sorsfordulatot* előkészítő s azt beteljesítő történet *megvalósulásaként* olvasható,¹⁵⁵ s az az olvasó vagy néző, aki ilyenként fogadja be a tragédiát, belátást nyerhet valamibe, ami egyébként a beláthatón túl van. (Hiszen éppen a sors nagy fordulatai azok, amelyeket az életben sohasem lehet előre látni, illetve „kiszámítani”).

A tragédia szövegébe tehát bele van írva az az elvárás is, amelyet a *mű* támaszt olvasójával szemben. A minden más műfajnál „magasabb rendű” gyönyörűséget ígérő tragédia „magasabb rendű” befogadást, „műveltebb közönséget” igényel magának; az ilyen közönség számára viszont valódi „megtisztulást” biztosít a katharsisban. A katharsisra fogékony néző ezért nemcsak a hős sorsában bekövetkező fordulatot ismerheti fel a tragédiában, hanem azt is, ami a sajátja.

A fordulat tartalma, amely a tragédia hatására bekövetkezhetsz az életünkben, a „Változtasd meg élted!” imperatívusza. Ám ez nem egyszerűen egy etikai értelmű parancs, amely a jövőre lenne érvényes; nem arról van itt szó, hogy a néző – a tragédia megtekintése nyomán – fogadalmat tesz arra, hogy ezentúl jobb lesz, mint annak előtte volt. De a *katharsis* értelme nem merül ki egy pusztán intellektuális jellegű fordulatban sem. Az sem elégséges magyarázat rá, hogy valami, amit addig a titok homálya vett körül, a tragédia cselekményének a végkifejletében ésszerű megvilágítást kap, s a néző – a magyarázatban megnyugodva – most végre megkönnyebbülhet. A fordulat – a lét gazdagodása – nem egy utólagos következménye a tragédia befogadásának, hanem a befogadásban magában megtörténő gyarapodás. Továbbá: ez a fordulat az életünknek nem pusztán egyik vagy másik partikuláris szféráját (etikai, intellektuális stb.) érinti, hanem létünk teljességét látja el az *esztétikai* dimenzió többletével.

¹⁵⁴ A tragédiára is érvényes az, amit Jauss e tanulmányában a lírai művekről mond, hogy ti. a „mű értelemegészét immár nem szubsztanciaként, időtlen, eleve adott értelemként, hanem feladatot jelentő értelemként kell megérteni” (vö. JAUSS, u.o.).

¹⁵⁵ Ezért hangsúlyozza Arisztotelész, hogy a tragédia „a szereplők cselekedeteivel – nem pedig elbeszélés útján” (i.m: 41.) váltja ki a katartikus hatást. Hitelesebben mutatkozik meg a sorsfordulat akkor, ha nem az elbeszélés közvetítésével, hanem közvetlenül, „a szereplők cselekedeteivel” jelenik meg előttünk.

A részvét és a félelem dialógusa

A „katharsis”-fogalom ezért bizonyára sokkal többet jelent annál, mint amit a *Poétika* fordításai valamint a köztudatban élő értelmezések ki tudnak fejezni. A katharsis nem egyszerűen *megszabadulás* a félelemtől és a részvéttől, nem is pusztán ezeknek a fájdalmat okozó indulatoknak a valamiféle *megtisztulása*.¹⁵⁶ Ezek a szokásosan negatív, a mindennapi életben menekülésre készítő lelkiállapotok – a „félelem” és a „részvét” – ugyanis mintegy „eltűnnek” a műalkotás játékterében, hogy a képződménnyé való átváltozás folyamatában a maguk felfokozott igazságában mutakozzanak meg. A „katharsis” voltaképpen *részesedést* jelent a félelem és a részvét igazságában.

Mit is jelent ez?

Mindenki tudhatja, miben áll a *félelem*, amely olyankor tölti el az embert, amikor egy tragikus esemény kapcsán a sors túlerejét tapasztalja. Azt is tapasztalhattuk, miképpen ébred bennünk *részvét* mások iránt olyankor, amikor nem közvetlenül viseljük el a sorcsapást, hanem bizonyos távolságból, mások sorsában szemléljük azt. A mindennapi tapasztalatban jól megkülönböztethető egymástól ez a két érzés, ugyanis a katasztrófa közvetlen átélése inkább félelmet, a mások sorsában való szemléltetése pedig inkább részvétet vált ki bennünk.

A katharsisban viszont a félelem és a részvét egymást feltételező, egymással szétválaszthatatlanul összetartozó tapasztalatává válik.

Honnan is nyerhetne hitelt előttünk egy két és fél évezred előtt formába öntött történet olyan mértékben, hogy *igazi részvét* ébredjen bennünk egy ismeretlen ember iránt, akit a sors csapása sújtott? Ennél is problematikusabb a tragédia félelemkiváltó hatásának a kérdése. Hogyan érezhetnénk *valódi félelmet* egy olyan történet hatására, amelyet nem magunk éltünk át?

Nyilvánvaló, hogy az antik tragédiák szövegének a létesülési folyamatában való cselekvő részvételünk az, ami ezt a hitelességet megalapozhatja.¹⁵⁷ A tragédiának az a „*felépítés-teljesítménye*”,¹⁵⁸ amelynek Arisztotelész *Poétikája* oly részletes elemzését nyújtja, *a szövegben rejlő követelményként irányítja a művel való együtt-tevékenységünket*. A tragédia szövege teremtő részvételt kíván meg tőlünk a *fordulat* felismerésében, s igazi teljesítménye éppen az, hogy ezt két és fél évezred távolából még mindig meg tudja tenni.

Az antik tragédia befogadásakor tehát nem egyszerűen az történik, hogy *szemlélői* vagyunk egy emlékezet előtti tragikus történetnek, vagy pedig, hogy *gyönyörködünk* egy klasszikus műalkotás mesteri felépítésében. A játék ugyanis, amelynek a szemléltetés (vagy az olvasás) által részesei lettünk, megköveteli tőlünk, hogy „belefeledkezzünk” abba, ami a szemünk előtt történik.¹⁵⁹ A „belefeledkezés” vagy „önfeledtség” egyfajta „magunkon-kívül-létet” jelent

¹⁵⁶ A *Poétika* magyar fordításai inkább az előbbi értelmet sugallják; Gadamer viszont a genitívusz-értelmet kifejező fordításokra hivatkozik, amelyek ugyancsak erősen vitatottak (vö. GADAMER, 1984: 104-105.).

¹⁵⁷ Mindig nagyobb a hitele előttünk annak, amit magunk tapasztalunk, annál, amiről csak hírközlés útján szerzünk tudomást. Oidipusz király vagy Antigoné történetét például akár a mitológiai lexikonokból is megismerhetjük, az ily módon tudomásunkra jutó események azonban korántsem váltanak ki bennünk olyan hatást, mint a tragédia.

¹⁵⁸ Gadamer kifejezése (vö. GADAMER, 1994 a: 47.)

¹⁵⁹ Arisztotelész hangsúlyozza a *szemléletesség* szükségességét a tragédiában, természetesen az esztétikai tapasztalat produktív oldala, a költő tevékenysége felől nézve: „Úgy kell megszerkeszteni és szöveggel kidolgozni a történeteket, hogy a lehető legszemléletesebbek legyenek. A költő így a dolgokat maga előtt látva, mintegy az események szemtanújaként a legvilágosabban megtalálja, hogy mi a megfelelő, és legkevésbé kerül el figyelmét ennek ellenkezője” (ARISZTOTELÉSZ, 1969: 62.).

(GADAMER, 1984: 101.), amely az előttünk lejátszódó történés lebilincselő erejéről tanúskodik (vö. i.m: 104.). Minden műalkotás, amely érdeklődő odafordulást vált ki bennünk, képzeletbeli átjárást biztosít a saját világába, lehetőséget ad a „nálaletre”.¹⁶⁰ Az a belefeledkezés azonban, amely lehetővé teszi az ilyen távoli világoktól tőlünk elválasztó határ átlépését, nem valamiféle teljes kiszakadást jelent a saját világunkból, hanem, ellenkezőleg, azt jelenti, hogy éppen a saját világunk lesz gazdagabb annak a másiknak a perspektívája révén, amelybe – képzeletünk ereje által – átjárást nyertünk.¹⁶¹ Így válhat a mű világába való belefeledkezésünk önmagunk megértésének alapjává.¹⁶²

A tragédia példájában mindezt éppen az egymással dialogikus kapcsolatban lévő, s így szétválaszthatatlanul összetartozó részvét és félelem tapasztalata világíthatja meg.

Az a fájdalom és szomorúság ugyanis, amelyet a tragédia hősének életében bekövetkező katasztrófa kivált bennünk, *valódi részvét*, melynek alapja a „másik” ember helyzetének a belátása, annak a „másik” világnak a megértése révén, amelyben ez a tragédia megtörtént. De hát hogyan is érthetjük meg – kérdezhetjük ismét – egy olyan ember helyzetét, akinek a sorstragédiáját beláthatatlan idő választja el tőlünk?

Amikor ezen a kérdésen eltöprengünk, számításba kell vennünk azt a lehetőséget is, hogy a tragédia elolvasása vagy megtekintése nyomán nem minden olvasónak támad az a meggyőződése, hogy *érti* azt, ami például Antigonéval történt. Sőt, gyakran tapasztalhatjuk, hogy az antik tragédiák is részesei annak a sorsnak, amely a klasszikus műveket mai tapasztalataink szerint egyre inkább sújtja: bár a köztudat elismeri róluk, hogy rangjuk „világirodalmi mércével mérhető”, mégsem tartoznak az igazán olvasott, „népszerű” alkotások sorába. Ám éppen az ilyen alkotások a példaértékű megnyilvánulásai annak a hermeneutikai felismerésnek, amely szerint a művek feltételeket támasztanak az „értve élvező”, illetve az „élvezettel értő” befogadásra. Az ilyen befogadás feltétele pedig nem annyira bizonyos „általános műveltség”, valamiféle „háttérismeretanyag” megléte, hanem inkább annak a kommunikációs készségnek az érvényesülése, amellyel az olvasó válaszolni tud a mű esztétikai struktúrájának a kihívására.¹⁶³

¹⁶⁰ Gadamer „*nálalet*”-nek nevezi a nézőnek a játékhoz való hozzátartozását. „A nálalet több, mint pusztán együttes jelenlét valami mással, ami szintén ott van. A nálalet részvételt jelent” (i.m: 101.).

¹⁶¹ „Az önfeledtség azonban – írja Gadamer – itt egyáltalán nem fosztó állapot, mert a dolog felé fordulásból ered, mely a néző saját pozitív teljesítménye” (GADAMER, 1984: 101.). Érdekes, hogy a *Poétikában* is benne van e megszorítás előzménye, természetesen ismét a tragédiaköltő feladatának perspektívájából nézve: „Amennyire lehetséges, a szereplők magatartásába is bele kell helyezkednie a költőnek; a legvalóságosabb hatást ugyanis – a természeti azonosság következtében – azok keltik, akik maguk is az illető szenvedély állapotában vannak, és így az izgatott izgat fel és a haragos kelt haragot a legvalóságosabban. Ezért a költészet inkább a született tehetség, mint a megszállottság dolga; mert amazok jó képzelőtehetségűek, emezek meg csak eksztatikus hajlamúak” (vö. ARISZTOTELÉSZ, 1969: 63.).

¹⁶² „A tragikus anyaggal és a tragikus művel való találkozás csak ekkor válhat önmagunkkal való találkozássá.” (GADAMER, 1984: 106.)

¹⁶³ Bécsy Tamás „világnézeti alap-ok”-nak nevezi azt a dráma szövegén kívüli világnézeti elvet, amelyen a konfliktusos dráma eseményeinek ok-okozati rendje nyugszik. Ezt az alap-okot, amely a főszereplő törekvéseiben mutatkozik meg, s amely egyúttal „a kor fókuszában álló problémával” van kapcsolatban, a dráma nézőjének bizonyítás nélkül hinnie kell. „Ha bizonyítás nélkül hiszi törekvéseinek pozitív voltát, akkor számára a dráma izgalmas. Ha nem hiszi, érdektelen” (vö. BÉCSY, i.m.: 70.). Nekünk azonban szükségesnek mutatkozik különbséget tennünk a dráma „eredeti” közönsége, illetve a mai nézője között. S ha elfogadjuk azt a hermeneutikai felismerést, amely szerint „a műalkotás nem az esztétikai élmény időtlen tárgya, hanem egy világhoz tartozik,

Az *Antigoné* esztétikai struktúrája egy olyan világba enged belátást, amelyben az antik világ mindent átfogó harmónia-elve mutatkozik meg, mégpedig éppen annak a válságba sodródása pillanatában. Ennek a harmónia-elvnek a számunkra való megmutatkozása érdekében nem föltétlenül szükséges előzetes kultúrtörténeti kutatásokat végeznünk. „Elégséges”, ha a sorról sorra kibontakozó történetben, a replikákban, a szereplők viselkedésében és konfliktusaiban, a szöveg modalitásában, s nem utolsó sorban annak magas fokú poétikai rendjében érzékelni tudjuk az elrejtőzve megmutatkozó *harmónia-elvet*.¹⁶⁴ Ennek az érvényességi erejét hirdeti egyébként az a szövegből is kitűnő körülmény, hogy a görögök isteni eredetűnek tartották azt. Mindezt a mai olvasó nem úgy veszi tudomásul, mint valami kultúrtörténeti kuriózumot, hanem úgy, mint ami magától értetődő annál fogva, hogy a szereplők replikái, valamint ezek egymáshoz való viszonyai éppen ezt a világnézeti közeget hozzák magukkal, s ez az alapja azoknak a beszédhelyzeteknek, amelyekben a tragédia eseményei zajlanak, amelyeknek a közegében a cselekmény érthetővé válhat. Mindez amiatt sem idegen az olvasó elvárásaitól, mert a harmónia-elvnek valamiképpen az ő életében is érvényessége van. Hiszen nem tagadhatjuk: mindannyian arra törekszünk, hogy egyensúlyban tartsuk az életünket, s hogy életünk harmóniájának a megbomlásaként érzékelünk mindent, ami boldogtalanná tesz

s jelentését csak ez határozza meg teljesen” (GADAMER, 1984: 127.), akkor fel kell tennünk azt a kérdést, hogy miképpen viszonyul a tragédia szerkezetét kibontakoztató „eredeti” „világnézeti alap-ok” amelyben a korabeli nézők bizonyítás nélkül hittek ahhoz, amely a tragédia mai befogadását lehetővé teszi. Azt semmiképpen sem feltételezhetjük ugyanis, hogy az eredeti „világnézeti alap-ok”, mely egyúttal „a kor fókuszában álló probléma” is volt, azonos lenne a maival. Feltételezhetjük vajon, hogy a drámában kifejezésre jutó „eredeti alap-ok” révén megmutatkozik számunkra egy másik, egy még rejtettebb, még eredendőbb „alap-ok”, amelyben ma is bizonyítás nélkül hihetünk? (Például abban, hogy az ember – bármely korban éljen is – mindig szembesül a sors erejével, s ez a szembesülés szükségszerűen erkölcsi döntéshelyzetekbe hozza?) Vagy inkább arra kell gondolnunk, hogy a szöveg esztétikai struktúrájának ereje két és fél évezred múltán is elegendő ahhoz, hogy a mű kérdés-értelmét megmutassa, s válasz-helyzetbe hozzon bennünket? (Persze, ez utóbbi változat esetében sem hagyhatjuk figyelmen kívül a mű kérdés-értelmének az „eredeti” horizontját. Ez – a tragédia befogadásának mai horizontjával szembesülve – új megvilágítást kaphat.)

¹⁶⁴ Nem arról van itt szó, hogy egy antik tragédia befogadásához ne lenne szükségünk bizonyos „háttérismeretekre”. A „háttérismeretek” voltaképpen bármely műalkotás befogadásában elengedhetetlenül szükségesek. Ez különösen akkor válik nyilvánvalóvá, ha kellőképpen hangsúlyozzuk a mű-olvasó viszony dialogikus jellegét. Mint minden beszélgetésben, a mű-olvasó dialógusában is *kettős háttérkeresés* zajlik: a partnerek kölcsönösen igyekeznek kipuhatolni egymás gondolatainak a háttérét annak érdekében, hogy megértsék, milyen érveket és előzetes tapasztalatokat kell előhívniuk onnan az egyetértés kedvéért, ugyanakkor pedig igyekeznek hozzáférhetővé tenni egymás számára a saját, közvetítésre szánt gondolataik háttérét (vö. FISH, 1996.). Ilyen háttérkereső „puhatolózás” (a befogadói elvárások számításba vétele) jegyében születik minden szöveg, a tragédia szövege is. Ugyanígy a befogadásban is meg kell történnie ennek a háttérfeltáró „puhatolózásnak”, s ez annál indokoltabb, minél inkább eltávolodott tőlünk a szöveg. Habermas „a korlátozottság hermeneutikai tapasztalatának” nevezi az olyan megértési nehézségeket, amelyek „nagy kulturális és időbeli vagy szociális távolságokból adódnak”. Szerinte a törés ilyenfajta tapasztalatának az a pozitív jelentősége, hogy elvi tájékoztatást nyújt arról, „milyen pótlólagos információkkal kellene rendelkezünk” a megértés érdekében (vö. HABERMAS, 1981: 283.). „Háttérismeretekre” tehát szükség van az antik tragédia megértéséhez is. Itt azonban azt kell hangsúlyoznunk, hogy – a befogadás dialógus-jellegéből adódóan – a háttérkeresés feladata nem szakadhat el magától a befogadástól, s nem válhat egy attól független feladattá. Tehát olvasás közben a szöveg maga *aktivizálja* ismereteinknek azt a *már meglévő* háttérstruktúráját, amelyre a megértéskor szükségünk van, másrészt pedig kijelöli azokat a „pótlólagos információkat”, amelyeket még meg kell szereznünk a megértés érdekében. Ha valóban érdeklődő odafordulással olvasunk, akkor a „háttérkeresés” esztétikai érdekeltségéből történik, tehát önkéntes jellegű aktus.

bennünket. Antigoné tragédiáját már csak azért is meg tudjuk érteni, mert van a helyzetében valami, ami éppen a magunk helyzetéből kiindulva érthető meg. Egyfajta sorsközösség kapcsol össze övele: hiszen – valahányszor megbomlik világunk addigi magától értetődősége és egyensúlya – mindnyájunkat „próbára tesz a sorsunk”; s mindannyiunknak *válaszolnunk kell* valamiképpen az élet ilyen kihívásaira. Ezért *valódi az a félelem* is, amit a tragédia története kivált bennünk: hiszen az igazi félelem forrása a *saját sors* elkerülhetetlenségének a felismerése.

Így – annak a világnak a perspektívájából nézve, amelynek másságába belátást nyertünk a tragédia játéktérében – eljuthattunk saját világunk mélyebb megértéséhez. A tragédia olyan *azonosuló* átjárást tett számunkra lehetővé, amely biztosította a visszatérést a saját világunkba, és fordítva: olyan esztétikai *távolságtartást* igényelt tőlünk, amely mégsem szigetelt el bennünket a mű imaginárius világától. Más szóval: a tragédia adekvát befogadási módja a *részvét* és a *félelem dialógusán*, valamint az *azonosulás* és a *távolságtartás* egységén alapuló elidőző befogadás,¹⁶⁵ a „nálalét”.

Egyidejűség, egyetértés

Mi hát a „katharsis”?

Miféle „felismerés” által kiváltott gyönyörűségre, illetve milyen „megtisztulásra” vagy „megszabadulásra” kell gondolnunk e fogalommal kapcsolatban?

Láttuk, hogy a tragikus események „utánzását” kísérő „felismerés” nemcsak a hős sorsában bekövetkező fordulatra, hanem a saját magunk életében beálló fordulatra is vonatkozik. E kettős felismerés bekövetkezésének feltétele az, hogy a befogadó cselekvő választ adjon arra a szólításra, amelyet a mű esztétikai struktúrája képvisel. A szöveg és a befogadó együttműködésének eredménye tehát az a sajátos gyönyörűség, amely a félelem és a részvét dialógusának a következménye.

A mindennapi tapasztalatainkból ismert félelem és részvét, valamint a katharsist kiváltó siralom és borzadály között azonban nem csupán annyi a különbség, hogy az előbbi esetben két, egymástól megkülönböztethető, a másodikban pedig két egymást dialogikusan feltételező érzelmi reakcióról van szó. A legmeglepőbb különbség közöttük az, hogy a tragikus élmény, amely a mindennapi életben a visszafordíthatatlan veszteség felismeréséből fakad, s amelyet – tapasztalataink szerint – csak az idő múlása és a feledés enyhíthet, a tragédiában különös vonzerővel hat ránk, s nem menekülésre, hanem, ellenkezőleg, „*elidőzésre*” készítet. Az elidőzés teszi lehetővé az elmélyülő belátást a tragédia világának másságába, s – e belátás tapasztalatával gazdagodva – a visszatérést önmagunkhoz. A tragédia elidőző olvasása ezért ugyanolyan radikális *fordulatot* eredményezhet az életünkben, akárcsak a bennünket ott érintő tragikus események, ám ez a fordulat korántsem a visszafordíthatatlan veszteség, hanem – éppen ellenkezőleg – a létmegértés általi gazdagodás és a gyönyörködés tapasztalatában részesít bennünket. Más szóval: a tragédia elidőző befogadása *megszabadít* a mindennapi életben érvényesülő szabályok és tilalmak kényszerétől, s cserében megajándékoz a mű esztétikai rendjébe való beilleszkedés örömeivel.

Aki tapasztalta már, mit jelent, ha egy mű vonzásába kerül az ember, ha mintegy „lebilincseli” őt az, amit a műben lát, hall vagy olvas, az megérti, hogy az elidőző befogadás voltaképpen a műalkotásnak mint képződménynek a velünk szemben támasztott, elkerülhetetlen követelménye, amely követelmény – eltérően minden más parancstól vagy tilalomtól – nem

¹⁶⁵ Az „elidőzés” is Gadamer kifejezése: A művészet időtapasztalatának az a lényege, hogy megtanulunk elidőzni. Talán ez a számunkra kiszabott véges megfelelője annak, amit örökkévalóságnak neveznek” (GADAMER, 1994 a: 71.).

korlátoz semmiben, s nem is a kényszer erejével hat ránk. Ez a követelmény kétségkívül: felszabadít és gazdagít. Ezért a mű elidőzésre hívásának ellenkezés nélkül szoktunk eleget tenni, még akkor is, ha ennek következtében olyan dolgokkal kell szembesülnünk, amelyeket „önmagukban nem szívesen nézünk”. Ilyenek a tragédiában az „önmagukban” félelmet és részvétet kiváltó események.

A „gyönyörködés”, amely a tragédia esztétikai szerkezete kihívásának elfogadása esetén éppen az ilyen számalomból és félelemből fakad, voltaképpen a tragédia poétikai rendjébe való beilleszkedésünk „jutalma”. A bonyolult, sok meglepetést tartogató, mégis egy kristálytiszta logikával egészzé rendeződő történet ugyanis csak akkor olvasható élvezettel, ha a befogadó már eleve a forma kiteljesedésére való előzetes tekintéssel követi a történetet.¹⁶⁶ A sok részlet csak egy előfeltételezett, átlátható, harmonikus egészben kapja meg az értelmét. Így hát még nyilvánvalóbbá válik, hogy a katharsisszal járó „megtisztulás”, „megszabadulás”, „megkönnyebbülés” semmiképpen sem annak a „jótékony távolságnak” a következménye, amely elválaszt bennünket a tragikus eseményektől. Nem arról van itt szó, hogy annak örülhetnénk: a katasztrófa nem velünk esett meg, s hogy – miután átestünk a tragikus események tudomásul vételéből származó első félelmünkön – végre nyugodtan gyönyörködhetünk a megformálás szépségében. Hanem arról, hogy – kellő „ritmusérzéssel” – válaszolni tudtunk a tragédia poitikus kihívására, s a vele való együtt-játszásban, egy harmonikus esztétikai rendbe való teremtő beilleszkedésünk folyamatában, a játékos teremtés örömeinek a meg tapasztalása közben szembesültünk sorsunk félelmetes erejével.

A katharsis tehát az *egyetértés* felszabadító érzéséből származó öröm, és mint ilyen, csak-ugyan *kommunikatív tapasztalat*.

Mit is jelent pontosan a tragédia esetében az „egyetértésből származó öröm”?

Aki ma tragédiát olvas, annak az olvasatába belejátszik annak a tudata is, hogy klasszikus művel áll szemben. Bármennyire is ellentmondásosnak tűnik, mégis így van: az igazán belefeledkező, elidőző olvasásnak ez esetben feltétele, hogy számításba vegyük az időbeli távolságot, amely az olvasottaktól elválaszt bennünket. Tulajdonképpen minden mű olvasásában szerepe van annak, hogy előfeltételezzük: *műalkotásként olvashatjuk*, illetve *akként érthetjük meg* az előttünk álló szöveget. Az ugyanis, amit valamely műben olvasunk, nem úgy érvényes, mint bármilyen más szóbeli vagy írásbeli közlés. A műként olvasott szöveg ugyanis – az olvasók elvárásaira is előzetes tekintő megformáltsága következtében – önmagára mutat, s ezzel az imagináriusba való átlátásra nyújt alkalmat. Amit a műben olvasunk, annak elsősorban nem a „manifeszt közléstartalmára”, hanem az ún. „indirekt közléstartalmára” (HABERMAS, 1981: 279.) figyelünk, annak az áttételes, metaforikus értelme érdek. Amit a műben olvasunk, annak valamiképpen példa-értéke van.¹⁶⁷ Különösen érvényes ez az antik tragédiák befogadására. Ha a tragédia elidőző olvasásába belejátszik annak a tudata, hogy klasszikus műalkotással állunk szemben, akkor a mű megértésében jelentőséget kap az is, hogy két és fél évezred távolából mutatkozik meg valami, amit ma is igaznak ismerhetünk el. Így az a felismerés, amely a tragédia hőse és a magunk sorsában egyaránt bekövetkező fordulatra vonatkozott, kiegészül az *egyetértés felismerésével* annak érvényességére vonatkozóan, amit évezredekkel ezelőtt formáltak műalkotássá.

¹⁶⁶ Ebben a tökéletességre előzetes tekintő művészi megformálásban kell inkább „bizonyítás nélkül hinnie” a nézőnek, mintsem – ahogyan Bécsy Tamás mondja – a „világnézeti alap-okban”. Természetesen ez a bizalom nem jelenthet kritikátlan elvakultságot a néző részéről, de mindenképpen szükség van a befogadásban az ilyen *előlegezett* bizalomra.

¹⁶⁷ Erre már a *Poétikában* is találunk utalásokat; pl. a következő híres részlet erre vonatkozik: „Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el” (vö. ARISZTOTELÉSZ, 1969: 48.).

Ezzel függ össze a műalkotás létmódjának az a sajátossága, amelyet Gadamer „*egyidejűség*”-nek nevez.¹⁶⁸ Az egyidejűség azt jelenti, hogy a néző – a műalkotástól őt elválasztó időbeli vagy kulturális távolság ellenére – *hozzátartozik* a művészet játékához; a tragédia esztétikai struktúrája ugyanis feladatként rója rá a játékához való hozzátartozást. Ezért sohasem kívül-állóként (az esztétikai tudat távolságtartásával) viszonyulunk ahhoz, ami a tragédiában játszódik, még akkor sem, ha két és fél évezrednyi távolság választ el tőle. Az egyidejűség azonban nem jelentheti azt sem, hogy egyáltalán nem veszünk tudomást az időbeli távolságról, amely a műtől elválaszt bennünket. Éppen ellenkezőleg: a távolság felismerése teszi számunkra feladattá annak áthidalását.

A katharsis tehát nem más, mint a mű és a befogadó kommunikatív egyidejűsége az „együtt-játszás” eredményeként fellépő *egyetértés* felismeréséből származó öröm tapasztalata.

A dialógus poétikája

Az „összjáték” öröme

Mint láttuk, a „katharsis” fogalmában rejlő paradoxont – azt, hogy a tragikus eseményeket utánzó, félelmet és részvétet kiváltó műalkotás egyszerre mind gyönyörködtet is – feloldotta a fogalom hermeneutikai értelmezése; eszerint a katharsis a tragikus mű hatásának illetve befogadásának dialógusszerű viszonyában jön létre.

Arisztotelész köztudottan a tragédia *sajátos* hatásának tekintette a katharsist; számunkra azonban most szükségesnek mutatkozik, hogy az ő tragédia-konceptiójának értelmezéséből származó felismeréseinket kiterjesszük az esztétikai tapasztalat más, a tragédia műfaján kívüli területeire is.¹⁶⁹ Igazolja-e a katharsis-fogalom hermeneutikai értelmezéséből származó belátásainkat például a lírai alkotások tapasztalata?¹⁷⁰

¹⁶⁸ „... az „egyidejűség” itt azt jelenti, hogy valami, ami megmutatkozik nekünk, bármennyire távoli eredetű is, megmutatkozásában teljes jelenlétre tesz szert.” (GADAMER, 1984: 102.)

¹⁶⁹ A hagyományos *Poétika*-értelmezésekkel ellentétben ma egyre gyakrabban találkozhatunk olyan magyarázatokkal, amelyek azt hangsúlyozzák, hogy Arisztotelész tragédia-felfogása a korabeli élő irodalom befogadói tapasztalatára épült. Eszerint a tragédia sajátos hatásaként felfogott katharsis nem azért sajátja a tragédiának, mert ez a műfaj felelt meg a leginkább a *Poétikában* megfogalmazott műfaji előírásoknak, hanem inkább fordítva: mert az Arisztotelész által ismert alkotások közül éppen a tragédiák befogadásának tapasztalatában mutatkozhatott meg a legpéldásabban a mű hatásának és befogadásának az a *kölcsönviszonya*, amelyet ő a „katharsis” fogalmában próbált megragadni. „A tragédia a katarzist nem általában váltja ki, hanem azért, mert pontosan olyan, amilyen az *Oidipusz király* vagy az *Antigoné*” (vö. SZILI, 1993 b: 128.).

¹⁷⁰ Annál is indokoltabb éppen a lírai alkotások tapasztalatára hivatkozni, mert a lírai alkotások kérdése a *Poétika*-értelmezések egyik érzékeny pontját is érinti: azt a kérdést tudniillik, hogy miért nem szerepel az Arisztotelész által rangosnak tartott műfajok között a líra is. (Hiszen az irodalmi köztudat által számon tartott másik két műnemnek – a drámának és az epikának – képviselőit ott van a *Poétikában* a részletesen bemutatott tragédia és eposz műfaja.) A hagyományos értelmezésekkel szemben – amelyek szerint Arisztotelész azért hanyagolta volna el a lírai műnemet, mert esztétikailag kisebb értékűnek tartotta volna azt a drámánál és az eposznál – Szili József vetette fel annak az értelmezésnek a lehetőségét, hogy a líra nem a többi műnemnél „érték-telenebb”, hanem inkább olyan műnem volt, amely a korabeli irodalmi kánonban még nem kapta meg a maga szilárd helyét (vö. SZILI, 1992 b.). (A közönség egyszerűen nem olyan elvárásokkal viszonyult hozzá, mint például a Nagy Dionüszia drámai versenyein kitüntetett figyelmet elnyert

E kérdés kapcsán érdemes visszatérnünk József Attila *Két hexameter* című költeményének egy olyan vonatkozásához, amelyet még nem világítottunk meg érdemben.

Már az első megközelítés alkalmával felfigyeltünk a költemény katartikus hatására, arra, ahogyan e rövid vers a nagy sorskérdések súlyát tudta magára venni. Megfigyeltük azt is, hogy e hatás kiváltásában jelentős szerepe volt annak, ami nem volt szó szerint kimondva a versben, ami inkább az elrejtés módján – a versmérték, a párhuzamosan ellentétező szerkezet, a központosági jelek közvetítésével – jutott kifejezésre. A vers befogadását kísérő reflexiónk ismét alátámasztotta azt a felismerésünket, amely szerint az a bizonyos *fordulat*, amely a képződménnyé való átalakulás folyamatában lehetővé teszi a „túl-látást a láthatón”, voltaképpen a mű és a befogadó együtt-játszásának az eredménye. Nem kapott azonban még kellő hangsúlyt az a tapasztalatunk, amely szerint ez az együtt-játszás örömelemmennyel jár.

Első látásra talán hihetetlennek tűnik ez az állítás éppen egy ilyen komor, tragikus atmoszférájú költeménnyel kapcsolatban. A hagyományos irodalmi gondolkodás nem is igen tűri az effajta társítást, vagy ha igen – mint például az „áesztétizált halál” motívuma esetében –, akkor a költői gyakorlat egészétől elkülöníthető jelenséggént kezeli azt. Ez a preconcepció felfogás voltaképpen annak az esztétikai szemléletnek a következménye, amelyben a mimesis, a poiesis és a katharsis mozzanata egymástól elválasztva jelenik meg, s amely az utánzást – amennyiben annak gondolatát egyáltalán elfogadja – valamely utánzóhoz viszonyítja, az alkotást olyan poiétikus tevékenységnek tekinti, amelynek eredményeképpen egy, az életvilágtól független, „teremtett világ” keletkezik, a katharsist pedig olyan lelkiállapotnak, amelyet egy mintaszerűen megformált alkotás hatásának passzív elfogadása vált ki a befogadóban. Abban a – hermeneutikai – felfogásban azonban, amely e három mozzanatot az esztétikai tapasztalat egymástól elválaszthatatlan, egymást kölcsönösen feltételező alaptapasztalatainak tekinti,¹⁷¹ nem idegen az örömelemvű olvasás gondolata.¹⁷²

Hangsúlyosabb figyelmet érdemel tehát most az a tapasztalatunk, hogy József Attilának ez a komoly, súlyos „mondanivalót” hordozó költeménye voltaképpen nem (csak) a mondani-valója súlyával, hanem játékosságának könnyedségével váltotta ki bennünk azt a bizonyos

tragédiához.) Szili kimutatta, hogy a *Poétikában* voltaképpen nincs is nyoma a mai értelemben vett műfaji hármasság gondolatának (az eposz például nem az epikai műnem képviselőjeként szerepel), ennél fogva a *Poétika* nem föltétlenül egy olyan normatív irodalomkoncepció nevében értelmezhető, amely bizonyos kompozíciós előírásoknak való megfelelés mértéke alapján rangsorolná a műveket és a műfajokat. Más szóval: feltételezhető, hogy a *Poétika* „más jellegű irodalmiságot fejezett ki, mint ami a triáson alapult” (i.m.: 309.).

¹⁷¹ Mint már hivatkoztunk rá, Jauss az élvező esztétikai magatartás három alapkategóriájaként a poiesist, az aisthesist és a katharsist nevezte meg; szerinte ezeket „önálló funkciók összefüggéseként kell felfognunk: nem vezethetők vissza egymásra, de kölcsönösen következményes viszonyba léphetnek” (vö. JAUSS, 1997: 174; 176.).

¹⁷² Azok, akik ma az olvasás örömkeltő erejét hirdetik, az irodalom játék-jellegét állítják szembe annak haszonelvűségével (vö. pl. BARTHES, 1984, 1991, 1996, 1997; GADAMER, 1984, 1994 a; JAUSS, 1977; PICARD, 1986, 1989; STAIGER, 1995 a, b. stb.). Ezeknek a felfogásoknak közös vonása, hogy valamennyien megfogalmazzák a játék komolyan vételének követelményét. Ez a követelmény valamilyen módon érintkezik (vagy éppen egybeesik) a szöveg komolyan vételének a követelményével. A szöveget komolyan venni azt jelenti, hogy – azzal a hagyományos felfogással szemben, amely valamely „készen kapott humanisztikus, szociális vagy politikai eszmék szószólójának szerepét” rója a műalkotásra (STAIGER, 1995 b: 124.) – az olvasó visszaadja a szöveg szabadságát, s „belemegy” abba a játékba, amelyet a szöveg maga kínál; mintegy „beleolvassa magát” a műbe, „belefeledkezik” az olvasmányába. Mégis különbséget lehet tenni e felfogások között aszerint, hogy a gyönyörködő olvasás alapját képező játékot teljes mértékben a szövegnek (a „végtelen jelölési játéknak”) tulajdonítják-e, vagy pedig a szöveg és az olvasó együttműködésének.

„katartikus hatást”. A kis szöveg ugyanis, még mielőtt erre ráeszmélhettünk volna, máris együtt-játszásra hívott. Emlékszünk még, milyen hirtelenséggel mozgósított és ütköztetett a vers a tudatunkban bizonyos poétikai-műfaji, illetve egzisztenciális-tartalmi elvárásokat. Mindezt nem fokozatosan, a feszültség-feloldás fázisainak ráérős, töprengésre alkalmat adó váltakoztatásával tette, mint ahogyan az a köztudat szerint a gondolati költeményekhez „illik”, hanem hirtelen, meglepetésszerűen, a hexameter ünnepélyességét az epigramma csattanójával, a haláltudat komorságát a „költői ujjgyakorlat” könnyedségével szembesítve.

Ami pedig mindezt játékká avatta, az éppen az a dialógushelyzet volt, amely az olvasás számára játékteret alakított.

Hogyan is formálódott ez a játéktér?

Mindenki ismeri az olvasmányban való „elmélyülésnek” a tapasztalatát; azt a folyamatot, ahogyan az olvasó egyre inkább „belemerül” a könyvbe, egyre inkább „beleolvassa magát” a szövegbe.¹⁷³ Hogy ilyenkor mennyire erős a szöveg „centripetális energiája”, azt a legjobban talán annak a bosszúságnak a mértéke mutatja, amelyet olyankor élünk át, amikor valaki vagy valami hirtelen elszólít bennünket a könyv mellől; ilyenkor fogjuk fel igazán, hogy nem is „mellette”, hanem „benne” voltunk az olvasmányban (vö. BARTHES, 1996.). Ám nekünk most nem is annyira a szöveg, mint inkább a játék centripetális energiájára kell gondolnunk, arra a játékra, amelynek mi is részesei vagyunk.

Hogy melyik is az a pillanat, amikor hirtelen benne találjuk magunkat az alkotó olvasás játékában, azt nem is igen tudjuk megmondani. Egy szöveg elolvasásához ugyanis mindig egy előzetes értelemelvárással kezdünk hozzá. (Ez már a mi „produktív” részvételünk kezdete a szöveg értelmének a kialakításában.) A szöveg úgy válaszol erre az aktív (produktív) olvasói hozzáállásra, hogy a maga részéről részben beteljesíti, részben pedig megcáfolja ezeket az előzetes elvárásokat, s ezáltal újra aktív reagálásra – Bahtyin szavával: „válaszpozícióra” (BAHTYIN, 1986: 371.) – készíteti olvasóját. A szöveg ily módon egyre bennebb „csalogatja” a befogadót (így válik ő maga is „befogadóvá”), s a játéknak ez a kölcsönös feltételezettsége egymásra utalja a játékosokat.

A szöveg „csalogató” illetve a befogadás „percepció” összjátékának tere a legváltozatosabb formákat öltheti. Már a cím, illetve a szöveg grafikai megjelenítése, vagy akár a lelőhelye is körvonalazhat egy olyan elváráshorizontot, amely a dialógus különböző fázisaiban radikális változásokon (fordulatszerű „átváltozásokon”) megy át.

Gyakori olvasói tapasztalatunk, hogy a szöveg végéről tekintve hirtelen megvilágosodik – akár a címben is – valami, ami addig homályban volt, sőt, aminek addig még a rejtélyessége sem mutatkozott meg.¹⁷⁴ Játékteret formál tehát az a távolság is, amely a még el nem olvasott

¹⁷³ Barthes éppen ebben az „elmerülésben” látja a „szöveg öröme” a forrását. Egyik tanulmányában például az olvasás háromféle élvezetéről beszél: 1) a *metaforikus* vagy *poétikus* olvasás öröme elsősorban a lírai művek befogadásakor következik be, amikor az olvasó valósággal belevész az olvasott világ, a szavak bűvöletébe, mintegy örömet leli a szavakban, a szavak elrendezésében; 2) a *metonimikus* olvasás örömeiben kiváltképp az elbeszélő művek részesítenek bennünket: az olvasó izgalmasnak találja az olvasottakat, ezért arra törekszik, hogy minél előbbre haladjon az olvasásban: valósággal „falja” a könyvet; 3) a *produktív* olvasás örömeiben olyankor lehet részünk, amikor a szöveg olvasása azt a vágyat ébreszti bennünk, hogy magunk is írni kezdjünk (vö. BARTHES, 1996.).

¹⁷⁴ Elképzelhetünk például egy olyan befogadót, aki úgy olvassa végig Umberto Eco *A rózsza neve* című regényét, hogy közben nem sokat ügyel a cím jelentésére, s csak az utolsó mondat – amely a jegyzet tanúsága szerint középkori versidézet – („...stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus”) ébreszti rá – nemcsak a cím értelmére, hanem arra is, hogy a mű, amelyet elolvasott, nem bűnügyi regény, hanem annál sokkal több... Egy ilyen fordulat – különösen, ha ennyire későn, a regény zárlatában következik be – mindenképpen kiváltja a második elolvasás igényét.

szövegre való előretekintés, illetve a már elolvasott szöveg végéről való visszatekintés nézőpontjait dialógushelyzetbe hozza.¹⁷⁵ A még olvasatlan szövegre való előretekintés a (viszonylag) *tiszta recepció nézőpontjának* tekinthető: az olvasónak ekkor még csak sejtései lehetnek arról, amit a szöveg „már tud”. A kiteljesedett olvasásból való visszatekintés viszont már a *produktív recepció nézőpontja*: az olvasó a már – általa is – kiteljesített forma ismeretében tekint vissza olvasatának azokra a korábbi állomásaira, amelyek értelme éppen e visszatekintés által mutatkozik meg. A dialogikus játék energiatartaléka viszont mégsem „sül ki” ezen a ponton; hanem – éppen e két nézőpont közötti feszültségből táplálkozva – újratöltődik, s az újraolvasás hajtóerejévé válik.

Ha ezt a megfontolásunkat most példaszövegünkre, József Attila *Két hexameter* című költeményére vonatkoztatjuk, akkor beláthatjuk, hogy a dialogikus játéknak micsoda kivételes intenzitása formálta itt a befogadás játékterét. A szöveg terjedelme ugyanis lehetővé tette, hogy a minimálisra csökkenjen az a távolság, amely az első olvasás (receptív) nézőpontját a második olvasás (produktív) nézőpontjától elválasztja, és így az olvasás és az újraolvasások horizontjai (majdnem teljesen) egybeessenek; egyszóval: a szöveget (majdnem teljesen) egyszerre olvashassuk az elejéről és a végéről is. Így olyannyira rövidre volt zárva a cím keltette elvárás valamint a verszárlat feszültsége, hogy szinte egymásban csattant a két ellentétes irányból egymásnak sodródó poétikus erő.

Ha utólag mégis megpróbáljuk – akár egy lassított filmfelvételen – megkülönböztetni egymástól az elvárás és a hatás tüneményes gyorsasággal pergő dialógusának a mozzanatait, akkor még szemléletesebbé válik az a felismerésünk, amely szerint a versszerkezet nem önmagában, hanem inkább egy dialogikus játékhelyzet részeseként katartikus hatású. Ha például a végéről – az első olvasás éppen kiteljesedő hatása felől – nézzük a szöveget, világosan érzékeljük, hogy ez a költemény túl rövid ahhoz, hogy a sokkoló szikársággal megfogalmazott kijelentések megértésébe bele ne játszanék – már az első olvasás alkalmával is – a cím-ígérte versmérték reflektálatlan érzékelése. Ha pedig megpróbáljuk – bár ez utólag nagyon nehéz – felidézni azt a pillanatot, amikor még az elejéről – a kezdeti elváráshorizont felől néztünk előre az elolvasandó költeményre, akkor úgy érezzük, hogy innen nézve is túl rövid volt a szöveg ahhoz, hogy a címnek az első látásra még a költői műhelymunka kifinomult légkörét idéző hatásába bele ne szólt volna – már az első olvasás alkalmával – a csattanó nagyon is elevenbe vágó keménysége.

A metaforizációs játék

Tapasztaltuk, hogy a művészi szöveg gyakran igen „kemény próbatételek” elé állíthat bennünket.¹⁷⁶ Az ilyen „különc” szövegben¹⁷⁷ ugyanis nem egyszerűen „előre”, a kiteljesedő

¹⁷⁵ Jauss ezzel kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy az első olvasás horizontja a második olvasás horizontjává válik, s így tovább (vö. JAUSS, 1981.).

¹⁷⁶ Umberto Eco írja regénye – *A rózsza neve* – „utóéletéről”: „Miután a kiadóban a barátaim elolvasták a kéziratot, azt tanácsolták, hogy rövidítsem le az első száz oldalt, amit nagyon megterhelőnek és fárasztónak találtak. Ezt habozás nélkül visszautasítottam, mert kitartottam amellett, hogy ha valaki be akar jutni az apátságba, és ott akar élni hét napon át, akkor fel kell vennie az ottani élet ritmusát. Ha ez nem sikerül, sohasem tudja végigolvasni a könyvet. Vagyis az első száz oldalnak bünbánati és beavató funkciója van, és akinek ez nem tetszik, úgy kell neki: a hegy lábánál marad” (vö. ECO, 1985: 75.).

¹⁷⁷ A „különcség” kifejezést Ricoeur használja a vallásos szövegek modalitásának jellemzésére. A vallásos szövegeknek ez a rendkívülit a hétköznappal vegyítő vonása (RICOEUR, 1995 a: 108.), mely „az elbeszélés páratlanságát biztosítja” (u.o.), a művészi szövegre is érvényes, amennyiben

jelentés által vezérelve haladunk, hanem minduntalan „visszafelé” is; pontosabban: a percepció játék állandóan ide-oda mozog, válaszképpen a szöveg elrejtős játékára, amely a távolabbi pontokról a közelebbiekhez utal és fordítva. Ez a percepció játék nem csak a szöveg szintagmatikus (lineáris) síkján, hanem a paradigmatis (nem lineáris) tengelyén is érvényesül. Ez viszont a mi belátásunk szerint nem egyszerűen a szöveg zárt formáján belül zajló kombinációs játékot jelenti (mint ahogyan azt a szöveg autonómiáját – s általa az értelem immanenciáját – valló strukturalista irodalomtudomány hirdeti), hanem olyan transz-textuális játékot, amelyben az értelmező is részt vesz. A szöveg metaforikussága ugyanis csak egy *metaforikus folyamatban*, azaz a metafora értelmezésére, a rejtély tevékeny megfejtésére való törekvésben érvényesülhet (vö. RICOEUR, 1995 a: 91–93.).

Ricoeur azt is hangsúlyozza, hogy a „metaforikus referencia” világfeltáró képességét csak egy sajátos olvasói képesség működésbe lépése mozgósíthatja. Csak az *értelmezésben* artikulálódhat – az elsődleges illetve a másodlagos referencia-utalások feszültségében – a műalkotás metaforikus értelme (vö. RICOEUR, 1984: 341–343; 380–383.). A szöveg és az olvasó világa *metszi egymást*, mondja Ricoeur, és horizontjaik *konfliktusos fúziója* lesz a forrása annak a felforgató erőnek, amelyet a mű élet- és világlátásunkra gyakorol (vö. RICOEUR, 1986: 34.).

József Attila szóban forgó verse nem kimondottan „metaforikus” szöveg – legalábbis a szó megszokott értelmében nem az. Hagyományosan ugyanis a metafora: *trópus*, azaz szókép, amely a költői beszéd „felékesítését” vagy pedig a szemantikai újítását szolgálja. Ilyen értelemben vett metaforákat József Attilának ez a verse nem tartalmaz. Ricoeur „élő metafora”-elmélete azonban e fogalom vizsgálatát a szó szintjéről átcúsztatta a mondat, pontosabban a beszéd szintjére, s ez az elmozdítás radikális változást hozott a metafora mibenléte és szerepe felfogásában (vö. RICOEUR, 1975, 1995 a,b.). E felfogásban a metafora nem egyszerűen a költői nyelv „ékessége” vagy pedig „deviáns kifejezés”, amelynek csak a költői szöveg zárt struktúráján belül, a referenciális funkció teljes felfüggesztése árán lenne értelme, hanem – épp ellenkezőleg – olyan kifejezésmód, amely a konkrét beszédhelyzetre vonatkozó referenciális funkció felfüggesztése árán lehetővé teszi a belépést a nyelv egy másodlagos referenciális tartományába, a valóság egy másik szférájába (vö. RICOEUR, 1975: 16–17; 1995 a: 96.). Ilyen értelemben a *Két hexameternek*, bár nincsenek benne a „szókép” értelmében vett metaforák, mégis van metaforikus referenciája. Már a cím felfüggeszti ugyanis a versben foglalt két kijelentés szó szerinti értelmezhetőségét (azaz: az elsődleges referenciáját), s ezzel lehetőséget teremt a benne foglaltak *újszerű értelmezésére*. A *metaforikus referencia* által a műalkotás *újraírja a valóságot*, azaz olyan radikális referenciális erők felszabadulását teszi lehetővé, amelyek világunk *kimondhatatlan* lényegére vonatkoznak. Ezért a művek „egzisztencia-horizontunk kitágulását” teszik lehetővé, s ezzel a *mi világunkat* teremtik meg, nem pedig egy, a miénkkel ellentétes világot.

A szöveg és értelmezője között zajló metaforizációs játék állandó határátlépésre ad alkalmat; hiszen a metaforikus beszéd (Ricoeur szavával: a „határnyelv”) olyan beszédmód, amely a közvetlen jelentésén túlra, az „Egészen Más” felé irányul (i.m: 115.). Ám hangsúlyoznunk kell, hogy ezt az irányultságot a határnyelv csak az értelmezővel való együttműködésében kaphatja meg, aki a költői beszéd jelentettjeként felismeri azt a felfüggesztő-megszakító erőt, amelyet az élet „határtapasztalataiban” – vagyis az olyan a tragikus tapasztalatokban, mint a szenvedés, a halál, a bűn; valamint az élet csúcsmélységeiben: a kreativitásban, az örömben (i.m: 57.) – tapasztalt, s ugyanakkor felismeri azt a teljessé formáló, helyreállító erőt is, amely

ennek a kibontakozása is „logikai botrányt” képvisel (i.m: 124.), amelynek a kommunikációs következménye többek között az, hogy „a kérdőre vont hallgatóság az elgondolhatatlan elgondolására kényszerül” (i.m: 111.).

a potenciális teljességre való előretételezés jegyében működtet minden megértést, minden alkotást és minden tovább-élést.

Hogyan zajlott ez a metaforizációs játék a *Két hexameter* olvasásakor?

Jól emlékezhetünk arra a pillanatra, amikor a vers címe a szöveg elolvasására szólított bennünket. Ez a szólítás legalább két hangon ébresztette fel bennünk az elolvasás igényét: egyfelől felidézte a költői műhelymunka kissé ezoterikus világát, ugyanakkor azonban (talán a rövidsége látszatával is) valósággal becsalogatott ebbe a távolságtartó közegbe. Mintha azt mondta volna ez a hang: 'A *Két hexameter* rövid és könnyű játék, amelyben, ha kedved tartja, te is részt vehetsz'. Így aztán az olvasó – ha csak minimálisnak mondható verstani ismeretekkel és egy kevés klasszikus irodalmi tájékozottsággal rendelkezett is – könnyen és pontosan ráállhatott arra a ritmusra – a hexameterre –, amellyel elboldogulhatott e költemény világában. A cím *mozgósítani tudta* az olvasó legjobb tudását, illetve mindazokat az előzetes tapasztalatait, amelyekre szüksége volt a vers értő olvasásában. Aztán, a két kemény, költőietlen szikársággal szóló verssor befogadásának folyamatában, amelyek szembesítették őt életének legsúlyosabb *határtapasztalataival*, az olvasó részese lehetett egy igazi alkotói játéknak. A költői ujjgyakorlat pontos újrajátszásával, a hexameter-beszéd gyakorlásával ugyanis tevékenyen beilleszkedhetett a költészet játékterébe, abba, amely még a klasszikus görögség idejéből hagyományozódott ránk. Az élet súlyos tapasztalatai így a teremtés boldogságának tapasztalatával olvadtak eggyé – a „tragic joy” belső dialógusában.¹⁷⁸ Olvasatában dialógushelyzetbe kerültek azok a műfaji elvárások is, amelyeket a szöveg – formai felépítésének játékával – felidézhetett: az emberi sorsot méltóságteljes epikai távlatokba helyező *eposzé*, amelyre a hexameter-sorok pontosan kimért lüktetése utalt, valamint az élet

¹⁷⁸ Kabdebó Lóránd úgy ítéli meg, hogy a modern „dialogikus versbeszéd”-nek egy sajátos változatába való bekapcsolódás József Attila életének és költői pályájának egy jól meghatározott korszakában következett be, mégpedig „a *Nagyon fáj* utáni, életrajzilag tragikusan megszakadó pályaszakasz” idején, amikor a *Téli éjszaka*, az *Óda*, vagy akár az *Eszmélet* tudatállapota, s az ehhez tartozó, „kauzalitással végiggondolt objektiválás” poétikája válságba került, s amikor a költő „egyfajta poétikailag leírható derű megfogalmazására” törekedett. Ezáltal József Attila költészete bekapcsolódott a kor nagy költészetei – Yeats, vagy még korábban Rilke, a magyar irodalomban pedig Babits és Szabó Lőrinc nevei – által fémjelzett költői törekvések áramkörébe. A „tragic joy” például, amellyel Kabdebó az életrajzi-poétikai válságot az alkotói öntudat poétikai derűjével ellenpontoszó, dialogikus versbeszéd gyakorlatát minősíti, Yeats költészetéből kölcsönzött kifejezés (vö. KABDEBÓ, 1996: 139-154.). A mi *Két hexameter*-olvasatunk – „a *Nagyon fáj* utáni pályaszakasz” terméseként – maradéktalanul igazolni látszik Kabdebó hipotézisét (amelyet a szóbanforgó tanulmányban ő egy másik József Attila-vers, a „*Költőnk és Kora*” értelmezésével támasztott alá), és fordítva: a tanulmány igazolni látszik a mi értelmezésünket. Mindazonáltal most nem elégszünk meg a két értelmezésnek egy ilyen harmonikus dialóguspozícióban való találkozás(t)ásával, ugyanis éppen a „tragic joy” szókapcsolat – amely Kabdebó tanulmányában is olyan jó közvetítőnek bizonyult, amikor a József Attila-i versbeszédet a kortárs nyugati költészettel kellett dialógushelyzetbe hozni – biztat bennünket eddigi észrevételeink továbbgondolására. E sokatmondó kifejezés sugallata arra ihlet ugyanis bennünket, hogy a *Két hexameter* értelmezéséből nyert tapasztalatunkat kapcsoljuk össze az antik tragédiák olvasatából származó hasonló tapasztalatainkkal, és kockáztassuk meg azt a feltevést, hogy a „tragic joy” belső dialógusa nem csupán „a húszas évektől kiteljesedő, a század reprezentatív poétikai formációját jelentő dialogikus versbeszéd egyik megvalósulásaként méltatható” (i.m.: 141.), hanem valamiképpen alapját képezi minden esztétikai tapasztalat kommunikatív mozzanatának, annak, amelyet Jauss – Arisztotelész kifejezésével élve – *katharsis*-nak nevez. (Természetesen ez nem azt jelenti, hogy elvitatjuk az említett kitűnő József Attila-tanulmány felismeréseinek érvényességét – épp ellenkezőleg! –, inkább azon leszünk, hogy felismerjük: vajon nem sokkal tágabb érvényű dologról van-e itt szó, mint amire a hagyományos esztétikai szemlélet gondolni engedhetett volna bennünket.)

etikai szférájának fordulópontjait szatirikus éllel feltáró *epigrammáé*, amely a verszárlat kemény csattanójával vágott bele a költeménynek a klasszikus derű ígéretét hordozó ritmusába.

Mindez – ne feledjük – a vers és az értelmezés közös metaforizációs játékanak volt a teljesítménye. A vers „határnyelvének” megértése közben ugyanis túlléptünk a szöveg határain – az „Egészen Más” irányába. A megértésre való törekvésünk révén metaforikus távlatot kaptak – azaz sorskérdéseként mutatkoztak meg – a vers elevenbe vágó kijelentései, ugyanakkor önmagukon túlmutató – az élet tragikumát az alkotás örömeivel ellenpontoszó – jelentőséget kapott a versforma is.

Az erkölcsi döntés pedig, amelynek életbevágó feladatával mindannyiunkat szembesített ez a költemény, éppen a kompozíció dialogikus játékterébe való beállásunk „szükségszerű” következménye volt, akárcsak a görög sorstragédiák esetében.

A keretezés

A „katharsis”-fogalom rejtett értelme

Arisztotelésznek az a gondolata, amely szerint a tragédia által kiváltott gyönyörűség *sajátos* (azaz csakis az illető műalkotás által kiváltható hatás), most éppen egy lírai mű „sajátos hatásának” megfigyelésével nyerhetett újabb igazolást. Szükségesnek mutatkozik azonban, hogy ezt a tapasztalatot megpróbáljuk további tapasztalatokkal elmélyíteni, valamint szembesíteni a hagyományos *Poétika*-értelmezésnek az európai teoretikus tudatban, sőt, az ízlésben is működő előítéleteivel. Annak ugyanis, hogy Arisztotelész éppen a tragédiára alkalmazva dolgozta ki katharsis-fogalmát, egy későbbi – felvilágosult-racionalista – elméleti beállítódás értelmezésében egy erősen normatív beállítódottságú, drámaközpontú kritika-rendszer meghonosodása lett a következménye.¹⁷⁹ E normatív jellegű irodalmi gondolkodás kialakulása minden bizonnyal összefüggésben állt a münemi hármasság elvére építkező irodalomfogalomnak az elméleti kánonná mélyülésével. A *Poétika*-értelmezés az európai teoretikus tudatban gyakorlatilag alárendelődött a hármasság münemi felosztás gondolatának, amely műfajilag megszabta az irodalom határait, s így váltak a jó tragédia Arisztotelész által leírt ismérvei mindhárom műnem alkotásaiban (elsősorban az epikában) követendő szabályszerűségekké, az ökonomikus (drámai) kompozíció elve pedig olyan normává, amelynek megvalósulása biztosíthatja bármely műalkotás esztétikai értékességét.¹⁸⁰

Ha Arisztotelész *Poétikáját* elsősorban nem elméleti, hanem történeti – tehát alkalmazott – poétikaként olvassuk (vö. SZILI, 1992 b: 314.), akkor ez lehetővé teszi számunkra az elmozdulást abból az értelmezési pozícióból, amelyben korábban álltunk, s így feltárulhat előttünk az európai poétikai hagyomány eddig rejtőzködő horizontja.

A *Poétika* eredeti horizontjával kapcsolatban mindenekelőtt az a körülmény érdemel említést, hogy a münemi hármasság gondolata akkor még ismeretlen volt.¹⁸¹ Tehát Arisztotelész műve

¹⁷⁹ Szili József – Earl Miner tanulmányára hivatkozva – megállapítja, hogy „a világirodalom történelme során két nagy kritikarendszer jött létre”. Az európai, a „nyugati kritikarendszert a dráma alapozta meg”, a keleti poétikai gondolkodás legmagasabbra értékelt műfaja, s ennél fogva hivatkozási alapja viszont a líra (vö. SZILI, 1993 b: 103.).

¹⁸⁰ A *Poétika* új olvasata, s katharsis-fogalmának újraértelmezése ezek szerint feltételezi a három-műneműség elméleti kánonjának újragondolását is.

¹⁸¹ A münemi hármasság gondolata csak a XVI-XVII. századtól kezdett meghonosodni az európai elméleti gondolkodásban, s irodalmi kánonná csak a XVIII. század vége felé vált (vö. Szili, 1992 b: 302; 1993 b: 103.).

csak egy retrospektív nézőpontból – a felvilágosodás esztétikai gondolkodásának pozíciójából – igazolhatja a normatív kritikai gondolkodásnak azt a vonatkozását, amely a tragédia Arisztotelész által leírt kompozíciós elveit állítja – követendő norma gyanánt – a másik két műnemhez sorolható alkotások elé.¹⁸² A történeti retrospekciónak egy másik pontjáról nézve viszont létjogosultságot nyerhet egy (vagy akár több) más *Poétika*-értelmezés is, különösen, ha megpróbálunk – amennyire ez lehetséges – tekintettel lenni azoknak az értelmezési horizontoknak a változásaira, amelyekben Arisztotelésznek ez a szövege megszólalt. Ebből a belátásból tekintve feltűnik egy újabb fontos körülmény: az, hogy a *Poétika* középkori arab fordítói számára ismeretlen volt a drámai műnem, s hogy a középkori keresztény kultúrában – amely az említett arab fordítók közvetítésével jutott hozzá Arisztotelésznek ehhez a művéhez –, szintén ismeretlen volt az arisztotelészi értelemben vett dráma; ezért a prózai elbeszélésre vagy pedig a filozófiai dialógusra alkalmazva értelmezték a tragédiáról mondottakat (vö. SZILI, 1993 b: 104.). Talán éppen ezzel magyarázható az a tény, hogy a későbbiek során – a műnemi hármasság elvének elterjedésével – sem alakult ki az európai teoretikus gondolkodásban egy elbeszélésre alkalmazott kritikarendszer;¹⁸³ hiszen hagyománnyá vált az a gyakorlat, hogy a (cselekményes) tragédia ökonomikus építkezésének elvét elsősorban a (szintén cselekményes) epikai művekre (is) alkalmazták.¹⁸⁴

Szili József (Earl Miner nyomán) éppen az elbeszélés elemi formáinak, valamint olyan modern epikai alkotásoknak a tapasztalatára hivatkozva, amelyek nem illeszthetők be az arisztotelészi tragédia kompozíciós elvét megvalósító epikai alkotások sorába, tett javaslatot egy epikacentrikus kritikarendszer kimunkálására. Ez szerinte lehetővé tenné egy akritikus – tehát nem értékelő, nem normatív jellegű elmélet megalkotását (vö. SZILI, i.m: 105.).

Bennünket azonban most nem egy olyan elmélet kialakíthatóságának a kérdése foglalkoztat, amely – az eddigiekhez hasonlóan – a háromműnemség elvére épül (mert hiszen az epikacentrikus kritikarendszer is megőrzi a műnemi hármasság elvi alapját), hanem az, hogy olvasói tapasztalatainkra való reflektálásunkat Arisztotelész *Poétikájának* új olvasatával támasszuk alá. Ennek érdekében – anélkül, hogy figyelmen kívül hagynók az európai teoretikus hagyományba mélyen beépült műnemi hármasság elvének létezését – arra kell törekednünk, hogy feltárjuk egy olyan horizont létjogosultságát, amelyben megszólalhat a *Poétika* szövegének egy mostanáig figyelmen kívül hagyott értelme is. Más szóval: érvényesülni segítjük Arisztotelész *katharsis*-fogalmának azt a – szerintünk minden jól megalkotott mű befogadásának tapasztalatában működő – *dialogikus* értelmét, amelyet a műnemi hármasság elvével együtt járó eltárgyasító műkonceptió nem engedett megmutatkozni. Feltételezzük tehát, hogy van Arisztotelész „*katharsis*”-fogalmának egy olyan értelme is, amely – műnemi hovatartozásától függetlenül – bármely jól megalkotott mű befogadásának tapasztalatában tetten érhető;

¹⁸² Gadamer szerint azonban a felvilágosodás ahistorikus gondolkodása, valamint „az összes előítélet elvi diszkreditálásában” megnyilvánuló előítélete „az a pont, ahol a történeti hermeneutikának kritikailag be kell avatkoznia” (GADAMER, 1984: 197.). Más szóval: ideje, hogy egy történeti hermeneutikai megközelítésben megvilágítódjék a racionalista alapokon álló *Poétika*-értelmezés „előítéletmentességének” és „helyességének” a viszonylagossága.

¹⁸³ Szili József – Minert idézve – megállapítja: „a világ kritikarendszereinek többsége a líra alapján meghatározott irodalomból származik. A görögök rendszere kivételes, talán egyedülálló abban, hogy a drámával kezdték”. Ugyanakkor „hiányzik az olyan kritikarendszer, amelyet az elbeszélés határoz meg” (SZILI, 1993 b: 104.).

¹⁸⁴ „Az arisztotelészi értelemben tehát a kompozíció csakis a tragédia cselekményszervezéséből vezethető le, az eposznak is ez a mintája jó esetben, hiszen egyébként szó sem lehet kompozícióról, egységről, teljességről, megfelelő tagolásról és valószínűsége vagy szükségszerűsége alapjánul kohézióról és hihetőségről.” (SZILI, i.m: 105.)

azokban a művekben is, amelyek nem teljesítik az arisztotelészi tragédia kompozíciós szabályait.¹⁸⁵ Nem az a célunk ugyanis, hogy megállapítsuk azokat a normákat, amelyekhez mérve eldönthető lenne egy műalkotás rangja és műfaji hovatartozása, hanem az, hogy meghatározzuk a kommunikációnak azokat a feltételeit, amelyek között a műnek és befogadójának a találkozása katharsist eredményez.

Induljunk el ezúttal egy olyan epikai mű befogadásának a tapasztalatából, amely – legalábbis első látásra – nem felel meg a tragédia Arisztotelész által leírt kompozíciós alapelveinek.¹⁸⁶

Kerettörténetek

Italo Calvino *Láthatatlan városok* című „tudományos fantasztikus regénye” először is nem cselekményes epikai alkotás, legalábbis a szó hagyományos értelmében. Inkább a halmozó és a láncmesék lineáris szekvencialitáson alapuló kibontakozására emlékeztet¹⁸⁷ az az elbeszélésfüzér, amely Marco Polo Kublai kánnak szóló beszámolóiból bontakozik ki előttünk. Az ifjú velencei azokról a „láthatatlan városokról” mesél a tatárok császáranak, amelyek a birodalom majdan leomlásra ítélt falain és tornyain *túli*, vágyakból és emlékezetből, jelekből és képzeletből épülő *valóságát* mutatják, azt, „amelyen még a természetzhangyák sem képesek keresztülhatolni”. A női neveket viselő városok leírásának sora a végtelen felsorolás elvét megvalósító katalógus-szerkezetet képviseli.¹⁸⁸ E regény esetében tehát nem beszélhetünk az eseményeknek egy olyan egységes cselekményszerkezetté való kiteljesedéséről sem, amely a „szükségyszerűség” logikája szerint haladhatna a történet addigi ok-okozati összefüggéseit látszólag cáfoló „fordulópont”, illetve a fordulatnak végül mégiscsak értelmet adó végkifejlet felé.

Nincsenek a regénynek a szó hagyományos értelmében vett, egymással konfliktusba kerülő hősei sem, akiknek a jellemzése valamiféle „szükségyszerűség szerint” lezajló, egyetlen

¹⁸⁵ Itt felmerülhet az az ellenvetés, hogy Arisztotelész katharsis-fogalmát egyértelműen a tragédiára tartotta érvényesnek. Ezzel kapcsolatban emlékeztetnünk kell egy korábbi belátásunkra: arra, hogy Arisztotelész művében a görög tragédia kikristályosodott formájának a befogadói *tapasztalatára* hivatkozva beszélt úgy a tragédiáról, mint a legrangosabb műfajról. Ennélfogva feltételezhetjük, hogy Arisztotelész katharsis-fogalma egy olyan mélyebb értelmű, a művészet mibenlétének kérdését érintő, az antik tragédia tapasztalatában megtestesülő, de azon mégis túlmutató felismerést rejteget, amelyet megvilágítva mélyebb belátást nyerhetünk a bennünket foglalkoztató – a műalkotás létmódjára vonatkozó – kérdésekre is.

¹⁸⁶ Szili József az elbeszélés primér formáira (a halmozó- és a láncmesére, a ráolvasásokra, a keleti katalógizáló gyűjtőformákra stb.), a világirodalom néhány klasszikus alkotására (*Odüsszeia*, a hellenisztikus görög regényforma példái, Shakespeare hellenisztikusan regényes színművei), valamint a modern epikai irodalom jó néhány, immár klasszikusnak számító alkotására (*József és testvérei*, *Ulysses*, *Finnegan ébredése*, *Prae*) hivatkozva bizonyítja, hogy az epikai alkotások nem föltétlenül az arisztotelészi tragédia teljesség- és szükségyszerűség-elvének megfelelően formálódnak, ellenkezőleg: „az elbeszélés lelke a határtalan lineáris kiterjedés” (vö. SZILI, 1993 b: 106.).

¹⁸⁷ „Ezeknek a szövegeknek a progresszív konstrukciója annyira kötött, szabályozott, hogy felírható egyszerű képletük (algoritmusuk) és így a láncolat vég nélkül generálható. (...) a befejezetlenség, az elvileg végtelen folytathatóság valamennyi típust belsőleg jellemzi” (i.m: 112.).

¹⁸⁸ Csak első látásra tűnik valamennyi városnév női névnek; közöttük ugyanis elég sok „pszeudo női név” is szerepel, olyanok, amelyek valamely kontinens vagy ország, sőt, valamely – tudomány-elméleti, irodalomelméleti – *fogalom* nevét idézik. (Íme néhány példa, az előfordulás sorrendjében: *Diomira*, *Isidora*, *Dorotea*, *Zaira*, *Anasztasia*, *Tamara*, *Zora*, *Despina*, *Zirma*, *Isaura*, *Maurilia*, *Fedora*, *Zoe*, *Zenobia*, *Eufemia*, (...), *Cloe*, (...) *Entropia* stb. – összesen ötvenhárom város.

konfliktus körül szerveződő cselekménysorral állna kapcsolatban.¹⁸⁹ *Marco Polo és Kublai kán története voltaképpen egy dialogikus játéktér kibontakozása*, amelynek során a kán és a követ egymás kezére játszó játékosává válnak egy olyan birodalom képzeletbeli előteremtésének, amely nem a meghódított területek, nem a birtokba vett városok, nem a befizetett adók és a legyőzött népek országa, hanem a láthatókon túl belátható birodalma az emberi élet, a halál, a sors, a történelem egyetemes tapasztalatainak.

Mi vonzza tehát az olvasót e „regényben”; mi készíti arra, hogy egyre bennebb haladjon benne? Hiszen még a műfaji megjelölés ígéretének sem felel meg ez az olvasmány.¹⁹⁰ min-denekelőtt a „fantasztikus” kalandirodalomra jellemző fordulatossá cselekmény hiányzik belőle.

Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ennek ellenére ez a regény valamiképpen mégiscsak megfelel a „fantasztikus irodalom” minősítésnek – igaz, hogy nem a cselekményesség tekintetében, hanem annál fogva, hogy – a maga sajátos módján – valóban sok dolgot ad az olvasó képzeletének.¹⁹¹ A városok – mint megannyi színes kép vagy filmfelvétel – pazar felvonultatása önmagában is igényli, hogy az olvasó ráálljon ennek a képzeletbeli utazásnak a logikájára.¹⁹² Így a végeérhetetlen előrehaladás egy végtelenné tágitott tér- és idődimenzióban¹⁹³ már az olvasó *saját* erőfeszítésének eredménye is.¹⁹⁴ Ilyenformán a „bonyodalom” helyett egy pazar, mesés látványosságokban rendkívül gazdag utazás újabb és újabb részletei tartják ébren a képzeletet.

¹⁸⁹ „Világos tehát, hogy a cselekmény megoldásának is magából a jellemzésből kell következnie” (Arisztotelész, 1969: 59.).

¹⁹⁰ A science fiction: „természettudományos-technikai fantasztikus regény, novella, dráma és vers (...), amely a tudomány és a technika eredményeire alapítva a *kalandirodalom* cselekményének helyszínét – többnyire – a világűrrel bővíti, időpontját a jövőbe helyezi” (KUCZKA, 1992: 695.).

¹⁹¹ Képzelete segítségével az ember mindig túllát a láthatón; ennek köszönheti, hogy egyazon pillantásával egybefoghatja azt, ami van, azzal, ami volt vagy lehetett volna, valamint azzal, ami *a kettő közötti különbség* varázsként hozzáadódik világához. Ezt lehet belátni a második ciklus első városában, Mauriliában:

„Mauriliában az utazót felszólítják, hogy nézze meg a várost, és ugyanakkor szemléljen meg bizonyos régi képeslapokat, amelyek olyannak ábrázolják, amilyen régen volt. (...) a metropolissá vált Maurilia pompája, gazdagsága, összehasonlítva a régi vidéki Mauriliával, nem kárpótol bizonyos elveszett bűbájért, amelyet azonban csak most, a régi képeslapokon lehet élvezni.”

¹⁹² „A Marco Polo által meglátogatott városok leírásainak az volt az érdekük, hogy lehetett bennük jár-kálni, eltévedni, megállni, egy kicsit hűsölni vagy futva elmenekülni – gondolatban” – olvashatjuk a második ciklus záradékában. Ez a megállapítás azonban csak összegzése annak, amit az olvasó az utazás kezdetétől tapasztalhatott: azt, ahogyan a leírás nyelvi pompája, a kincsek katalógusszerű számbavétele már a legelső városban magával sodorja, akár az *Ezeregyéjszaka* meséiben:

„Elindulván arra és három napon át kelet felé haladva, az utazó Diorimában találja magát, a városban, ahol hatvan ezüstkupola magasodik, minden isten szobra bronzba öntve, az utcák ónnal kikövezve, a színház kristályból épült, az egyik torony tetején pedig minden reggel aranykakas énekel. Mind e sok szépséget ismeri már az utazó, mert más városokban is láthatta. Ennek a városnak azonban az a sajátossága, hogy aki egy szeptemberi estén érkezik ide, amikor a napok már rövidülnek, és a pecsenyesütő boltok ajtaja fölött egyszerre gyullad fel valamennyi színes lámpa, valamelyik erkélyről női hang sikolt: uh! – azt elfogja az irigység mindazok iránt, akik most azt hiszik, átéltek már egy estét, mint ez, és hogy akkor boldogok voltak.”

¹⁹³ Ebben a tekintetben a regény már megfelel a sci-fi műfaji szabályainak: „A sci-fi tárgyát az embernek a tér és az idő végtelenségével való kapcsolatában jelölik meg” (KUCZKA: u.o.).

¹⁹⁴ Voltaképpen erről szól ez a könyv: arról a bizonytalanságról, amely a kétféle valóság – az empirikus-tapasztalható, illetve a képzelet és a nyelv által teremtett – között lebegtetni az ember életét. A regény hetedik ciklusát záró dialógusban olvashatjuk:

Az olvasó kezdettől fogva tapasztalhatja itt a katalógikus felsorolás sodró erejét: ennek az „epikai áramlásnak” a részeseként magunk teremtjük meg annak a világnak a dimenzióit, amelyben átjárhatókká lesznek a „láthatatlan városok” felé vezető utak.

Az ilyen, lineárisan előrehaladó szerkezetet megvalósító elbeszélés – olvasói tapasztalataink szerint – gyakran útítörténet vagy napló (vö. SZILI, 1993.b: 120.). Azonban az az út, amelyet képzeletünk – e szöveg útmutatásai szerint – megtesz, nem minden tekintetben felel meg e műfaji elvárásnak. Ez az út ugyanis egyszerre progresszív előrehaladás a végtelenség irányában, ugyanakkor pedig egy helyben lebegés. Ennek az utazásnak nincsen eleje és nincsen vége: a dialógus játéktérében, „magában lebeg”.¹⁹⁵ Mégsem unatkozunk, és nem is tévedünk el ebben a határtalan, a végtelenségig szétterjedőnek tűnő szerkezetben, ugyanis az – sajátos megformáltsága révén – lehetőséget ad a metaforizációs játéokra.

Más szóval: ha az olvasó megtanulja – akárcsak Kublai kán – a szöveg – azaz Marco Polo – által kezdeményezett dialogikus utazás szabályait – azt, hogy a képzeletnek egyszerre kell követnie a végtelen úton való előrehaladás *lineáris*, valamint az út metafizikus dimenzióinak *alinear*is logikáját –, akkor az olvasás átjárását biztosít számára a metaforikus referencia világába, és ez a „kitöltött idő” tapasztalatában részesíti őt.¹⁹⁶ Így a befogadó nem egyszerűen egy utazás „történetének” lett a résztvevője, hanem az élet, a sors, a történelem teljességének is.

Vajon nem éppen a „szükségyszerűség” arisztotelészi törvényének egyik módosulása érvényesült itt? – kérdezhetjük.

A „szükségyszerűség” törvénye az antik tragédiákban, mint láttuk, a cselekményvezetés hibátlan logikájában, valamint a „fordulatnak” a bonyodalom belső valószínűsége alapján kibontásában testesült meg; Calvino regénye azonban mind a cselekményesség, mind a bonyodalom tekintetében szegényesnek bizonyult. És mégis, az, ami a tragédiában a „szükségyszerűség” elve érvényesítésének *eredménye* volt – vagyis a „katharsis”, a „tragic joy”: az

„*POLO: – (...) hogy akik a táborhelyeken és a kikötőkben robotolnak, csak azért léteznek, mert mi ketten elgondoljuk őket, bezárva ide az öröktől mozdulatlan bambuszszövények közé.*”

KUBLAI: – Hogy nem létezik fáradtság, jajkiáltások, a sebek, a bűz, csak ez az azáleanövény.

POLO: – Hogy a teherhordók, a kötőrők, az utcaseprők, a tyúkok beleit tisztogató szakácsnők, a kő fölé görnyedő mosónők, az újszülöttek szoptatása közben rizst kavargató családanyák csak azért léteznek, mert mi elgondoljuk őket.”

¹⁹⁵ Kettejük beszélgetésében a dialógus világ- és közösségteremtő ereje mutatkozik meg: az, ahogyan két olyan különböző világ is, mint amilyen az ifjú európai utazóé, illetve az agg keleti uralkodóé, meghitt közösséggé válik a dialógus játéktérében.

„*A velencei tudta – olvashatjuk a könyv második fejezetét bevezető „kerettörténetben” –, hogy amikor Kublai megneheztel rá, azt csak azért teszi, hogy jobban tudja követni valamelyik gondolatmenetének fonalát; és hogy válaszlai és ellenvetései már helyet kaptak a nagyán elméjében. Vagyis kettejük között mindegy volt, hogy kérdéseket és válaszokat hangosan kimondanak-e, vagy mindketten hallgatagon tovább tépelődnek. Némán ültek tehát, félig lehunytt szemmel, párnákon terpeszkedve, függőágyon hintáztak, és hosszú ámbrapipájukat szívták.”*

Később a dialógusjáték valódi játéktevékenységek formáit ölti: a császár írja le a városokat, Marco csak „ellenőrzi”, hogy léteznek-e, aztán szó-, később sakkjátékban tárgyasul stb.

¹⁹⁶ A „kitöltött idő” Gadamer kifejezése; mint az idő egyik alaptapasztalatát, a „kitöltendő idő” tapasztalatával állítja szembe. Míg az utóbbi mindennapi tevékenységeink ideje: az az idő, „amellyel rendelkezünk”, amelyet ki kell töltenünk („üres struktúrájú idő”), addig a „kitöltött idő” már eleve a sajátunk: az az idő, amely „magától érkezik el” (mint a gyermekkor, az öregkor, a halál). Ilyen „saját idője” van a műalkotásnak is; ez abban is megnyilvánul, hogy a mű „megállít”, „elidőzésre” készlet bennünket (vö. GADAMER, 1994 a: 65-66.).

emberi sors mély tragikumának a teremtőerő bizonyosságával ellentétező átélése –, az itt is bekövetkezett, mégpedig annak eredményeképpen, hogy az olvasó ráállt a szövegben működő katalóguselv játékszabályára, a teljes sorhoz közeledés „szükségyszerűség szerint” előrehaladó logikájára.¹⁹⁷ E képzeletbeli utazás feszültsége többek között abból származott, hogy – bár az olvasásban felépülő „történet” egységét nem biztosította a történetnek egyetlen középpont körül való „lekerékítése” –, az epizódok sorából – a befogadó aktív hozzájárulásával – mégis létrejött egyfajta teljesség, s egy „kezdő” és „vég” – sőt, „közép” – nélküli kompozíciós egység keletkezett.

Hogyan is történhetett ez?

Fel kell figyelni arra, hogy Calvino regénye a katalógusszerkezetnek azt az – elsősorban a keleti mesegyűjteményekből ismert – változatát képviseli, amelyben a számszerű viszonyok rendezik az epizódokat.¹⁹⁸ Itt is – akárcsak az *Ezeregyéjszaka* meséiben – egy „kerettörténet” szabja meg az epizódok számát. A keretnek tehát – itt is, ott is – az a szerepe, hogy határt szabjon a végtelenség irányában szétterjedő szerkezetnek, anélkül azonban, hogy ezzel megszüntetné a folytathatóság benyomását. A keret biztosítja a megjelenített végtelenség szabályozottságát, s így a teljesség „szükségyszerűség szerinti” bizonyosságát képviseli.

Figyelemre méltó, hogy ez a kerettörténet mindkét említett esetben egy *dialogushelyzetet* rögzít, mégpedig nem is akármilyet, hanem olyan beszédhelyzetet, amelynek az egyik résztvevője a realitáson túli imagináció játéktérébe interpretálja át a partnerét. Az *Ezeregyéjszaka*ban élet-halál kérdése múlik azon, hogy ez az interpretációs játék sikerül-e vagy sem; a dialógus egyik pólusának életbevágó érdeke, hogy azt a dialógushelyzetet, amelyben ő – elbeszélései révén – a realitáshoz képest „másik” világ dimenziójában tartja a másik partnert, minél tovább fenntartsa. A kerettörténet ennél fogva tudja feszültséggel teljes egységgé összefogni a mesefüzérnek ezt a végtelenség felé tartó katalógusszerkezetét. Ennek a feszültségnek a forrása tehát nem az immanens összefüggések zárt világában, az epizódok egymáshoz való viszonyában keresendő, hanem az epizódokon *túli* beszédhelyzetnek az elbeszélte történet-sorhoz való viszonyában.

A *Láthatatlan városok* kerettörténetében nincsen ilyen tematikailag megragadható feszültségkeltő mozzanat. Az ifjú velencei és a tatár kán között kialakuló dialógushelyzet nélkülözi

¹⁹⁷ Itt ismét idézhetjük a science-fiction egyik kanonizált követelményét: „Hívei bizonyos „játékszabályok” betartását várják el az írótól (...). Így pl. azt, hogy az alapszituáció fantasztikus, valószínűtlen volta ellenére a cselekmény logikus rendszert alkosson; legyen a mű emberileg, pszichológiailag és minden egyéb tekintetben reális; a szerző valóban értsen a tudományhoz” (vö. KUCZKA, i.m.: 699.). Ebből is látszik, hogy a *Láthatatlan városok* sok lényeges dologban megfelel a tudományos-fantasztikus regények műfaji követelményeinek; azt az egyet kivéve, amely a cselekményességre, illetve annak szélsőséges változatára, a kalandosságra vonatkozik. És ami a „tudományhoz való értést” illeti? Vajon nem kockáztathatnánk-e meg azt a merész feltételezést, hogy Calvino regénye *esztétikai-hermeneutikai sci-fi*? A metaforizációs játék ugyanis, amelyet ez a regény lehetővé tesz, (többek között) ebbe az irányba mutat. A láthatatlan városok leírásában minduntalan felismerhető a *Láthatatlan városok*, azaz a műalkotás *elmélete*. Íme például egy részlet a „hat folyón és három hegyláncra túli” város, Zora bemutatásából:

„A bejárat útvonala minden ismeretanyaga és minden pontja között azonosulási vagy ellentétes kapcsolatot teremthet, ez majd az emlékezet azonnali felébresztésére szolgál. (...)

De hiába indultam útnak, hogy meglátogassam a várost: miután kénytelen örökre mozdulatlan és önmagával mindig azonos maradni, hogy jobban emlékezzenek rá, Zora ellankadt, széthullott és eltűnt. A Föld megfeledkezett róla.”

¹⁹⁸ „Az elbeszélésciklusok számszerű elrendezése alighanem a Kelet hozzájárulása az irodalmi hagyományhoz.” (SZILI, 1993 b: 120.)

a konfliktus-mozzanatot; itt az „átinterpretálódás” logikáját inkább a kettejük *egyétértésben formálódó dialógus-játéka* irányítja. És mégis, a keret legalább olyan feszültségben tartja a benne foglalt epizódláncnak a „kezdetet” és „véget”, sőt a „középet” is nélkülöző teljességét, akár az *Ezeregyéjszaka* meséiben. Akárha itt is a halál kijátszása lenne a mesélés tétje...

Vajon mi is működik itt?

Ennek a regénynek a „kerete” – Marco Polo és Kublai kán beszélgetése – észrevehetően bonyolultabban kimunkált, mint az *Ezeregyéjszaka* vagy akár a *Dekameron* kerettörténete. Itt a keret bűvópatakszerű vissza-visszatérése rendezi ciklusokká az epizódokat; ez utóbbiak viszont nem elkülöníthető tömböket alkotnak (mint például a *Dekameron* novellái), hanem maguk is – úgy, mint egy sok ágból szőtt fonat mívés elrendezésben összedolgozott szálai – újra meg újra előbukkannak.¹⁹⁹

A *Láthatatlan városok* ily módon kimunkált katalógusszerkezete elárul nekünk valamit arról, hogy kik is valójában a keretet alkotó dialógusszituáció érintett résztvevői. Első látásra úgy tűnik, hogy a két partner nem más, mint Marco Polo (vagyis az Elbeszélő Én) és Kublai kán (a Befogadó). Kettejük viszonyának természete²⁰⁰ tartalmaz valamit e dialógusviszony önmagán túlmutató értelméből; azt sugallja, hogy a követ és a kán beszélgetése az irodalmi kommunikáció metaforájaként is értelmezhető.

Közbe kell vetnünk itt azt a megjegyzést, hogy a kerettörténeteknek *általában* ez a szerepük: egy dialógusszituáció megteremtése, amelynek az a legfőbb rendeltetése, hogy – a metaforikus referencia poiétikus energiájának felszabadítása érdekében – felfüggeszse önnön kontextusához való referenciális kapcsolódását.²⁰¹ Így teszi lehetővé a keretes mű, hogy belátást nyerjünk a világnak azokba a dimenzióiba, amelyek nem közvetlenül adóttak számunkra.

¹⁹⁹ A ciklusok címe így nem az egyes tömbök élén jelenik meg (ezeket csak római számok jelölik), hanem az egyes epizódoknak a „fonatból” épp felbukkanó ágai viselik – saját „címükként” – magukon azokat. Így az I. ciklus elindítja az első négy „szálat” (*A városok és az emlékezet 1., A városok és az emlékezet 2., A városok és a vágy 1., A városok és az emlékezet 3., A városok és a vágy 2., A városok és a jelek 1., A városok és az emlékezet 4., A városok és a vágy 3., A városok és a jelek 2., A karcsú városok 1.*), a további tömbök pedig az így elkezdett „minta” alapján viszik tovább az epizódok összefűzését, úgy, hogy mindegyik tömb „kifuttat” – vagyis ötödik darabjáig visz el – egy szálat, és helyette fölvesz egy újabbat. Így megy ez a VIII. tömb végéig (az eközben fölvetett új szálak a következők: *A városok és a cserék, A városok és a szemek, A városok és a név, A városok és a holtak, A városok és az ég, A folyamatos városok, A rejtett városok*), a IX. tömbben viszont visszafordul a sor, s most már a csökkenés, a „szálok elvarrásának” irányában halad.

²⁰⁰ Kettejük beszélgetésének száalai olyan mívésen és szétválaszthatatlanul fonódnak össze, akár a „városkatalógus” ciklusalkotó fonadéka. Ezt szemlélteti az alábbi részlet is a második tömböt nyitó dialógusból:

„Marco Polo elképzelte, hogy azt feleli (vagy Kublai képzelte el válaszát), minél mélyebbre elbolyong távoli városok ismeretlen területein, annál inkább megéri a többi várost, amelyen áthaladt, míg odaért, (...).

Ekkor Kublai kán félbeszakította, vagy elképzelte, hogy félbeszakítja, vagy Marco Polo képzelte, hogy félbeszakítja elbeszélését ilyesfajta kérdéssel, mint: – Állandóan hátrafordítod a fejed, miközben előrehaladsz?”

²⁰¹ A *Dekameron* kerettörténete például arról szól, hogy tíz ifjú – miközben közvetlen környezetében pestisjárvány dúl és arat a halál – szépen kimunkált történeteket mesél egymásnak; így „interpretálják át” magukat az életnek abba a dimenziójába, amely föléje emeli őket a rettenetnek. Megjegyzendő, hogy a halál veszélyét és annak tudatát ezzel nem kerülhetik el, s ennek maguk is tudatában vannak. A kerettörténet így a metaforikus referenciának a világok közötti átjárást biztosító energiáját is szemlélteti.

Ám e mű esetében ennél sokkal merészebb felismerésekhez juthatunk el. A kerettörténet által lehetővé tett másodlagos referencia gazdag kibontakoztatásához itt nem elegendő a történet szereplőinek poititikus energiája. Figyeljük meg: bármennyire adekvát módon válaszol is a kán Marco Polo elbeszéléseire, bármennyire is cselekvő (azaz beszélő) részese is a „láthatatlan városok” elképzelésének, valamit azonban – és éppen a leglényegesebb játékszabályt – ő mégsem veheti észre: és ez a regény katalógusszerkezetének rafináltan kimunkált logikája. E műves szerkezetű beszédmód titka senki más előtt nem nyílhat meg, mint az *olvasó-befogadó* előtt, aki a *Láthatatlan városok* írott szövegével találkozhat.

Ebben a jelenségben megmutatkozik az élőbeszéd és az írott szöveg közötti alapvető eltérés; az, hogy a beszéd és az írás különbsége nem merül ki az előbbinek egy külső, grafikai tényezővel való kiegészülésében (vö. RICOEUR, 1995 b: 102.). Ennél sokkal többről van szó. Az *írás* révén – az élőbeszédhez képest – *másfajta dialógushelyzet* jön létre. Ennek az a legfontosabb sajátossága, hogy elősegíti a szöveg dekontextualizálódását, azaz feloldja azt a konkrét beszédhelyzetre vonatkozó referenciális kötöttségei alól, s így lehetővé teszi annak más, az eredeti beszédhelyzettől eltérő beszédhelyzetekben való értelmezhetőségét, vagyis: az *olvashatóságát*. Az a távolság, amely az írott szöveget elválasztja létrejöttének konkrét szituációjától, utat nyit a metaforikus referenciák – s így az interpretációk – sokasága számára (i.m: 103.). Bármilyen számottevő is tehát a hasonlóság Kublai kán és a *Láthatatlan városok* olvasójának szerepe között, mégis alapvető különbség mutatkozik a lehetőségeikben; míg ugyanis a kán egy élőbeszéd-szituáció szereplőjeként, addig az olvasó egy írott szöveg *olvasójaként* vesz részt a poititikus játékban. Ez a különbség – mint látni fogjuk – a leginkább éppen a keretezésben való részvételt érinti.

A megsokszorozódott középpont

A *Láthatatlan városok* nem cselekményes mű, ezért nincsen benne olyan bonyodalom, amely egy *fordulat* köré szervezhetné a mű szerkezetét – állapítottuk meg korábban is. Ennek ellenére tapasztalhattuk, hogy a regény mégis izgalmas olvasmány.

Milyen köze lehet ennek a jelenségnek a keretezés műveletéhez?

Az imént felfigyeltünk már arra, miképpen sodródik bele az olvasó e regény folytonos gazdagodást mutató, a végtelen folytathatóságot a „szükségyszerűség szerint” ígérő narrációs láncolatának áramába. Lényegében ugyanarról a folyamatról volt itt is szó, mint amikor „beleéljük magunkat” egy izgalmas regény vagy dráma cselekményébe. Azt azonban, hogy az ilyen „beleélős” játékban sokkal többről van szó, mint passzív befogadási folyamatról, azt éppen az ilyen „cselekmény” és „bonyodalom” nélküli szöveggel való találkozásunk mutatja meg igazán.

E regény olvasása közben ugyanis azt tapasztalhattuk, hogy nemcsak a „láthatatlan városokról” szóló narráció játékterébe kerültünk bele „szükségszerűen”, hanem a keret bűvópatakszerűen építkező játékába is. A Szöveg valósággal „társ szerzősége” kínált fel nekünk a művesen építkező poititikus dialógusban. Az Olvasó „hatásköre” ennél fogva sokkal kiterjedtebb lett, mint akár a Kublai káné, akinek a cselekvő részvétele nélkül nem épülhetett volna föl a láthatatlan birodalom.

Bár az egymást végeérhetetlen láncban követő városleírások nem jelölték ki ebben a katalógusban a *fordulat* helyét, olvasás közben mégis *fordulópontokat* érzékelünk, például azokon a helyeken, ahol a keret-dialógus „tartószálai” periodikusan felbukkantak, s mintegy összegezték mindazt, ami a városkatalógus színes szövedékében addig észrevehetően megjelent.²⁰²

²⁰² Íme egy részlet az első tömböt záró keretből:

De, hogy mi lehetett „észrevehető” az egymástól szinte megkülönböztethetetlen áradatban sorakozó városok arcán, az első látásra a leírások fonadékában feltűnő címek utalásai szerint dőlt el. Ezek a címek (*A városok és az emlékezet*, *A városok és a vágy* stb.) eleve az empirikus tapasztalatokon „túli” irányában mozgósították a képzeletet, mivel azonban a keret itt mélyen beépült a narráció katalógus-szerkezetébe, s az olvasó cselekvően részt vehetett a keretezés műveletében, ezért részesedhetett a képződménnyé való átváltozásnak – a fordulatnak – a tapasztalatában is.

A fordulat – mint korábban láttuk – tágabb értelemben azt jelenti, hogy egy addig hiányzó középpont köré rendeződnek a világ elemei. E regény azonban zavarba ejtő ravaszsággal rejtette el magában a világrendező mozgás középpontjának elvét. Mivel a katalógikus narráció lineárisan előrehaladó szerkezete nem jelölte ki a fordulat helyét (pl. úgy, mint a bonyodalomra épülő elbeszélő szövegek), ezért inkább az *olvasói elvárás* segítette a virtuális teljesség irányában haladni a történetet.²⁰³ Ez az elvárás – mint láttuk – voltaképpen a kerettörténet újra meg újra felbukkanó szálai mentén bontakozott ki.²⁰⁴ Ha azonban – ezen a nyomon haladva –

„A kán tudatában a birodalom labilis és egymással felcserélhető adatok sivatagaként tükröződött, a jelek olyanok, akár a homokszemek, és ezekből emelkedtek ki a velencei ember szójátékaival felidézett városok és tartományok.”

²⁰³ Ez az elvárás együtt halad a szöveggel, és természetesen annak zárlatában (az utolsó város leírásában) óhajt – önnön kiteljesedése révén – feloldódni. A Calvino-regény „ravaszsága” itt is megmutatkozik: úgy teljesíti ezt az elvárást, hogy egyben meg is fordítja annak irányát. Berenice, az „igazságtalan város” magában rejt saját „igazságos” változatát is; így egyszerre *bontakoztatja ki* a városleírások sorában addig megmutatkozó lehetőségeket, s ugyanakkor *magába is zárja*, mintegy önmagába visszacsavarja azokat. Így a zárlat magában foglalja az újabb kiteljesedés lehetőségét, s ez a szöveg „visszafelé olvasásával” meg is valósítható.

„Miután mindezt elmondtam, ha nem akarom, hogy szemed elé elferdített kép táruljon, fel kell hívnom figyelmedet ennek az igazságtalan városnak egy belső értékére, amely titokban sarjad az igaz titkos városban: ez (...) az igazság iránti lappangó szeretetnek lehetséges újjáéledése, (...). De ha még mélyebben tekintünk az igazság eme új sarjadékának bensejébe, felfedezünk benne egy foltocskát, amely úgy terjed szét, akár a növekvő hajlam arra, hogy azon át, ami igazságtalan, kényszerítsük ki mindazt, ami igazságos, és ez a foltocska talán egy hatalmas metropolisz csírája...

Elbeszélésemből nyilván azt a következtetést vontad le, hogy az igazi Berenice a különböző városok időben történő egymást követése, melyek felváltva igazak és igazságtalanok. De amire figyelmeztetni akarlak, egészen más: az, hogy valamennyi jövődöbeli Berenice már jelen van ebben a pillanatban, egyik a másikba csavarodva, összeszorultan egybepréselve szétbonthatatlanul.”

²⁰⁴ Így például, úgy a regény közepe táján, a VI. tömböt bevezető dialógusban Velence említésében érzékelünk valami fordulatszerűt. Nemcsak azért, mert – egy valóságos város nevéként – kiemelkedik a női nevet viselő álmvárosok sorából; hanem azért is, mert nem a megszokott leírások sorozatában, hanem a keretszövegben foglal helyet.

„– Valahányszor leírok egy várost, mondok valamit Velencéről.

– Ha más városokról kérdezek, azokról akarok tőled hallani. És Velencéről, amikor Velencéről kérdezek.

– Hogy megkülönböztessem a többi értékeit, ki kell indulnom egy legelső városból, amely a többiben benne foglaltatik. Számomra ez Velence.”

Úgy tűnik, mintha Velence – Marco Polo szülővárosa – lenne az a mindent egybegyűjtő középpont, amely ötvözi magában az addig növekvő sorrendben bemutatott városok minden gazdagságát. Ugyanakkor ebből a középpontból indul el a csökkenő sornak a megsemmisülés felé tartó működése is.

„– Az emlékezet képei, ha szavakkal rögzítjük, letörlődnek – mondta Polo. – Talán attól félek, hogy egyszerre veszítem el egész Velencét, ha beszélek róla. Vagy talán más városokról szólva, apránként már el is veszítettem.”

megpróbáljuk a kerettörténetből és a narrációból összeszőtt hálószerű szerkezet valamelyik metszéspontjában megkeresni a fordulatot,²⁰⁵ kiderül, hogy ennek a szerkezetnek – a matematikai pontosságú építkezés látszata ellenére – nincsen középpontja. Pontosabban egy olyan „ kozmikus térformát” öltő szerkezet útvesztőjében találjuk magunkat,²⁰⁶ amelynek annyi középpontja mutatkozik, ahány nézőpontból közelítünk hozzá, s ezek a középpontok nem egymástól jól elkülöníthető térben és időben foglalnak helyet, hanem (majdnem teljesen) egybeesnek. Sőt – bizonyos perspektívából tekintve – külön univerzumnak bizonyul a katalógus minden egyes eleme, s ezek egybevillanó középpontjait szintén egy „ multidimenzionális” nézőpont jelöli ki. Így hát a *Láthatatlan városok* birodalmának szerkezetét egy olyan gondosan csiszolt gyémánthoz lehetne hasonlítani, amelyet – valamiféle varázslatos technika segítségével – *kifordítottak* úgy, hogy a drágakő számtalan csiszolt lapja *egymásba* tükröződjék vissza.²⁰⁷ A szövegben való előrehaladásunk nemcsak, hogy újabb és újabb „ fordulópontokhoz” juttatott el, hanem folytonosan egymásba villantotta az e fordulatokat működtető középpontokat, s így a katharsist, amely a mindig helyreálló világrend felismerésének

²⁰⁵ A kiszámíthatóság szerint a szerkezetnek azon a pontján kell például fordulatlannak lennie, ahol a katalógusszerkezetet alkotó szálak számának növekedése helyett a csökkenés irányába fordul át a kompozíció, vagyis a IX. tömb negyedik darabjánál (*A rejtett városok* 2.); ezt ugyanis már nem követi egy újonnan bevezetett cím első előfordulása. Elvárásunkat, úgy tűnik, be is teljesíti ez az epizód: a Raissa város hétköznapijainak „ boldogtalanságát” bemutató felvezetés után olyan tartalmi fordulat következik, amely a legtisztább katalógusszerkezetet megvalósító formában jut kifejezésre. Érdemes megfigyelni a lineáris narrációnak a láncmesékből ismert, a kiteljesedés (mint fordulópont) felé töretlenül előrehaladó mozgását:

„És mégis, Raissában minden pillanatban akad egy gyerek, aki az ablakból ránevet egy kutyára, amely felugrik egy fészere, hogy megragadja a puliszkadarabot, ami egy kőműves kezéből esett ki, amikor az állványzat tetejéről kiáltott: – Boldogságom, engedd, hogy belemártsam! – egy fiatal pincérlánynak, aki egy tányér ragulevest visz a lugas alá, boldogan, hogy felszolgálhatja az esernyőkészítőnek, aki ünnepel, mert jó üzletet kötött a fehér csipkés napernyővel, (...), de még boldogabb volt a lova, amely átrepült az akadályokon, és közben látta az égen szállni a franklin-fajdot, a boldog madarat, melyet egy festő kiszabadított kalitkájából boldogan, mert lefestette a madarat, minden egyes, pirossal és sárgával pettyezett tollát is a miniatűrképre, a könyvnek azon az oldalán, ahol a filozófus ezt írja: „Raissában, a szomorú városban is fut egy láthatatlan szál, amely egyetlen pillanatra összeköt két élőlényt, majd szétbomlik, aztán újra kinyúlik mozgó pontok irányába új, gyors alakzatokat rajzolva, ily módon a boldogtalan város minden pillanata magában foglal egy boldog várost, amely azt sem tudja magáról, hogy létezik.”

Ahogyan a filozófus írása magában foglalja Raissa boldogtalanságot és boldogságot egybefogó hétköznapijainak titkát, így sűríti magában *A rejtett városok* 2. a *Láthatatlan városok* szerkezeti és tartalmi fordulatának summáját, éppen a szöveg szerkezeti fordulópontjában...

²⁰⁶ Körülbelül úgy, mint a Vasarely-kompozíciók nézése közben: a hajszálpontosan kialakított képszerkezetnek itt sincs „középpontja”, éppen, mert egyszerre sok középpontja van; a sok-sok elemből építkező, szemképráztató kompozícióban egyszerre láthatjuk a magasság és a mélység, a növekvés és a csökkenés, a domborúság és homorúság kiképződésének a folyamatát. A kép ugyanis nemcsak, hogy rengeteg perspektíva érvényesítését engedi meg, hanem egyetlen pontban képes összegyűjteni és ütköztetni is ezeket a perspektívákat.

²⁰⁷ Ennek a szerkezetnek egy igen pontos leírásával egy Borges-novellában, *Az Alef*-ben is találkozhatunk:

„Most érek elbeszélésem kimondhatatlan lényegéhez; itt kezdődik írói kétségbeesésem. (...) Hogyan közöljem másokkal ezt a végtelen Alefet, melyet csak alig fog fel félénk emlékezetem? (...) Egyébként a főkérdés megoldhatatlan: a végtelennek akár csak részleges felsorolása. Ebben a mérhetetlen pillanatban sok-sok millió gyönyörű vagy borzasztó eseményt láttam; de egyik sem ejtett úgy bámulatba, mint az, hogy minden ugyanazon a helyen mutatkozott, de átfedés és áttetszés nélkül. Az én szemem mindent egyidejűleg látott: leírni csak sorjában tudom, mert ilyen a nyelv.

megvilágosodásszerű pillanataiban öltött testet, a végtelenségig megsokszorozta.²⁰⁸ Így lett ez a szöveg egy centripetális és egy centrifugális erő együttes működésének a színhelye, amelyben ezek az erők nemhogy kioltották volna, hanem éppen felerősítették egymást.

Ám a regény varázslatos hatását mégsem tulajdoníthatjuk egy mozdulatlan kristályszerkezet önmagában álló szépségének; ez a hatás csakis a befogadásban, illetve a befogadásnak ezzel az átláthatatlanul sok dimenziójú „kristályszerkezettel” való együtt-játszásában valósulhatott meg. Ez a mű pedig – mint kivételes művességgel megalkotott keretes szerkezetű alkotás – jól megmutatta számunkra, hogy az együtt-játszás voltaképpen a keretezés műveletével függ össze.

Átléphető keretek

Hagyományos értelemben a műalkotás kerete az „esztétikai megkülönböztetés” legfőbb eszköze. A képkeret vagy az írott szöveg önmagából kimunkált „kerete” arra való, hogy a mű világát mintegy kiemelje, elkülönítse azt az élet gyakorlati szférájától, az empirikus értelemben vett valóságtól. A „keretezés” így voltaképpen egy olyan „mesterséges” beszédhelyzetnek a megteremtését jelenti, amelynek az a funkciója, hogy megszüntessen minden kapcsolatot a „természetes” beszédhelyzetek bármelyikével. (Azzal is, amelyben az alkotó létrehozta, s azzal is, amelyben az olvasó befogadja a művet.) A műalkotás e felfogásban nem más, mint a poétikai konfigurációk zárt világa, amelynek semmi köze nincsen a rajta kívüli realitáshoz. E hagyományos szemlélet szerint a műalkotások helyes értelmezését az „esztétikai megkülönböztetés” képessége biztosíthatja, vagyis az a képesség, amellyel az értelmező a mű világát teljes mértékben függetleníteni tudja a rajta kívüli, „természetes” beszédhelyzet komponenseitől.

Calvino regénye azonban – s a világirodalomból ismert más keretes történetek – nemhogy igazolnák, hanem éppen cáfolják az esztétikai megkülönböztetésnek ezt a kizárólagos érvényét, s ugyanakkor alátámasztják egy dialogikus poétika létjogosultságát.

²⁰⁸ Mint Kublai kán Marco Polo elbeszéléseiben, úgy az olvasó is a *Láthatatlan városok* szövegében egy „tökéletes városra”, egy „teljességre” való előretételezés névében haladt előre. Ám menet közben mindketten arról győződhetek meg, hogy nincs ilyen „tökéletes város”, nincsen ilyen „teljesség”, csak töredékek vannak. E töredék-jelleg felismerésének folytonos megismétlődése azonban mindannyiszor a *megvilágosodás* (a katharsis) erejével hatott, s ezek a felismerések – előre- és visszamenőleg is – egymásban is érvényesítették hatásukat. Így az, ami új felismerésként világosodott meg a szöveg valamelyik pontján, nemcsak a szöveg *további* részével kapcsolatos elvárásainkat mozdította el, hanem a *korábbi* fejezetekre is visszautalt, mint egy már ott is működő lehetősége a katharsisnak. Különös varázst adott a szövegben való előrehaladásnak az a tény, hogy a regény egyetlen pillanatra sem szűnt meg okot adni a katharsisra. Valóságos „térhatású katharsis” keletkezett a szöveg és a befogadó együtt-játszásában. Íme például a regény zárata, a kerettörténet dialógusának utolsó, megvilágosodást hozó bekezdése, amelynek felvillanó világa ettől kezdve a szöveg valamennyi pontján megismétlődik:

„Polo válasza:

– Az élők pokla nem olyasmí, ami majdan lesz; ha van ilyen, akkor az az, ami már itt van, a pokol, amelyben mindennap lakunk, amelyet együtt alakítunk ki. Két módja van, hogy ne szenvedjünk tőle; az egyik sokaknak könnyen sikerül: elfogadni a poklot, és részévé válni olyannyira, hogy már nem is látják. A másik kockázatos, és állandó figyelmet és tanulást igényel: megkeresni és felismerni tudni, ki és mi az, a pokol közepette, aki és ami nem pokol, s azt tartóssá tenni, annak teret adni.”

E művek kerettörténete és a bennük foglalt narráció viszonyában az ún. „természetes” illetve a „mesterséges” beszédhelyzetek viszonyának analógiáját ismerhetjük fel: valaki (a kerettörténet hőse) az adott („természetes”) körülmények között mesélni kezd, s az általa elbeszélte fiktív történetek olyan „mesterséges” beszédhelyzetekre épülnek, amelyeknek – látszólag – semmi közük a keretben foglalt szituációhoz.

Azonban – akár az *Ezeregyéjszaka* meséiben is – jól érzékelhetőek a két szituáció közötti, *létfontosságú* kapcsolatok. A kerettörténetből ugyanis nemcsak azt tudjuk meg, hogy Sehrezád mesélni fog – tehát egyfajta „mesterséges beszédhelyzetet” hoz majd létre –, hanem azt is, hogy az általa teremtett mesterséges beszédhelyzet nagyon is függvénye annak a helyzetnek, amelyben ő maga van: mesélésének módját, időtartamát, meséinek hosszát, érdekességét és bonyolultsági fokát ugyanis alapvetően meghatározza az a tény, hogy élete vesztélyben forog, s hogy a mesélés árán megmentheti az életét.

Ezzel a megállapítással szemben azt az ellenvetést lehetne megkockáztatni, hogy – éppen, mert a főhősnő élete attól függ, hogy elég ügyesen tudja-e *eloldani* az általa elbeszélte történetek világát az adott szituációtól (attól a helyzettől, amelyben Sahriár király őt halállal fenyegeti) – a keretezésnek mégiscsak az esztétikai megkülönböztetés a szerepe. Ha azonban mélyebben megfigyeljük a két (a „természetes” és a „mesterséges”) beszédhelyzet közötti viszonyt, akkor kiderül, hogy az említett következménynek éppen az ellenkezőjéről van szó. A másodlagos dialógusszituáció-teremtés sikerének ugyanis pontosan az a tétje, hogy a történetek hallgatója, a király *átjárást* nyerjen abba a *másik*, csodálatos világba, amelyben nem érvényesek a féltékenységre, a gyűlöletre és a halálos fenyegetésre ösztönző „természetes beszédhelyzet” mozzanatai. Hogy ez az átjárás nem jelenti a két szituációnak az egymástól való teljes elszakadását, azt az is bizonyítja, hogy végül – az elsődleges beszédhelyzet keretei közé *visszatérve* – megtörténik a csoda: a király gyűlölete szerelemmé változik át, s a hősnőnek nem kell meghalnia (vö. BETTELHEIM, 1985: 121.). A *fordulat*, a csodálatos átváltozás tehát éppen az egyik világból a másikba való *átjárás* helyén következett be.

Hangsúlyoznunk kell azt, hogy a fordulat bekövetkezéséhez szükség volt a *keretezés metakommunikációs gesztusára*. Nemcsak a mesélőnek kellett gondot viselnie ennek a sikerére, hanem a hallgatónak is: a királynak is meg kellett tanulnia, hol a határ a reális szituáció és az imaginárius világ között. Hogyan is ébredhetett volna rá szerelmének tudatára, hogyan is nyerhette volna vissza életének épségét, ha nem járta volna meg annak a csodálatos világnak az útját, amelybe Sehrezád történetei őt elvezették, s ha nem tért volna onnan vissza a saját, azelőtt elviselhetetlennek vélt világába?

Nem kell azonban itt megfélemlenünk arról, hogy az *Ezeregyéjszaka* olvasója számára a kerettörténet megértése is éppolyan másodlagos beszédhelyzetben történik, mint a keretbe foglalt mesék megértése azok befogadója – Sahriár király – számára. A keretes történetek befogadása tehát egy olyan másodlagos beszédhelyzetben valósul meg, amelynek megkettőződése magában a keretben tematizálódik.

A keretezés ezek szerint egy olyan dialógusszituációnak a mindkét partner általi megteremtését jelenti, amely a két világ – a reális és az imaginárius – közötti átjárást biztosítja. A keretezésnek minden műalkotás létesülésében működnie kell; természetesen a nem keretes művek esetében is.

Térhatású katharsis

Calvino regényének olvasata révén bizonyosságot nyerhettünk afelől, hogy a keretezés műveletében mennyire nélkülözhetetlen a befogadó szerepe. A kerettörténet és a narráció rafinált egybeépítése révén ugyanis különös jelentőséget kapott a szöveg *írótsága*.

Az írott szöveg, mint tudjuk, nemcsak rögzít magában egy értelmet, hanem el is távolítja azt attól a beszédshituációtól, amelyben a szöveg létrejött.²⁰⁹ Az írott szöveg ennél fogva eleve keretezett szövegnek tekinthető, hiszen az eredeti, élő beszédshituációhoz képest másodlagos kommunikációs helyzetet teremt. A másodlagos dialógushelyzet megteremtésének, a keretezésnek további fontos eszközei a poétikai kimunkálásnak azok az eljárásai, amelyek a szöveg „írottságára” irányítják a figyelmet.

Így Calvino regényében a kerettörténet mívelés kimunkálása a másodlagos beszédshituáció létrejöttének kommunikációs feltételeire mutatott rá: arra, hogy az olvasónak bele kell mennie a keretezés játékába. Ez a feltétele annak, hogy olvasás közben eloldódjunk a hétköznapi élet világától, amelyben a százféle tennivaló és gond között úgy érezzük, hogy feldarabolódik az életünk, megosztódik az énünk, hogy semmire „nincs időnk”, vagy pedig, épp ellenkezőleg, „üres az időnk”: nincsen, amivel kitöltenünk azt. Ez a feltétele annak is, hogy átjárást nyerhessünk a *Láthatatlan városok* vágyakkal, emlékekkel, titkokkal teljes birodalmába, ahol eljőhet a „saját időnk”, ahol minden beteljesedik, s visszanyerhetjük önmagunkat.

A gondosan kimunkált írott szöveg játékában való részvételünk idején arról is bizonyosságot nyerhettünk, hogy az imaginárius birodalomba való átjárás nem szakíthatott el bennünket teljes mértékben a realitás világától. Az írás figyelmeztetett rá, hogy nem szakadás, hanem *távolság* van a két világ között, amelyet az olvasással át lehet hidalni. Pontosabban: azonosulás és távolságtartás egysége működik az olvasásban, s ezt a keretezés művelete tartja fenn.

Az olvasottakba való belemélyülés, az elidőző, azonosuló olvasás egy ezzel látszólag ellentétes mozzanatot hordoz magában: a távolságtartást, az olvasottak eltávolítását a saját világunktól.

Hogyan is lehetséges ez?

Nem másról van itt szó, mint a metaforikus referencia Ricoeur által megfogalmazott feltételéről. Annak érdekében, hogy belefeledkezzünk egy könyv olvasásába, meg kell tudnunk feledkezni arról a konkrét adottságról, amelyben éppen benne vagyunk. Más szóval: ahhoz, hogy az írott szöveg értelmét a magunk számára érthetővé tegyük, szükség van arra, hogy megszüntessük annak minden konkrét vonatkozását egy természetes beszédshituációhoz, hogy ezzel utat nyissunk a másodlagos referencia (a metaforikus értelem) kibontakozása számára.²¹⁰ Ez a feltétele annak is, hogy az olvasás által „megvilágosodva”, gazdagabban térhessünk vissza a saját világunkba.

Bele kell hát menni a játékba, amelyet Calvino regényének kerettörténete kínál; ki kell tenni magunkat a szöveg játékos kedvének, amellyel bevezet bennünket egy olyan dialógushelyzetbe, ahonnan szabad átjárásunk nyílik a *Láthatatlan városok* sokarcú birodalmába. Sőt, a szöveg olyan együttműködési játékot kínál számunkra, amelynek az *eredményeként* tapasztalhatjuk meg ezt a minden lehetőséget önmagába gyűjtő, végtelenül változatos világot.

Ez a szöveg azonban – sajátos építkezése folytán – nemcsak azt teszi lehetővé, hogy átlépjük egy végtelenül gazdag imaginárius birodalom határát, majd onnan megbékélve, „élményekben gazdagon” újra visszatérjünk oda, ahonnan elindultunk. Ha egyszer ugyanis belementünk az általa kínált játékba, akkor végig kell járnunk a keretnek a benne foglalt elbeszélésekkel való sokszoros találkozását, s ennél fogva meg kell tapasztalnunk az egyik világból a másikba átvezető sokszoros határlépést. A két szituációt oly bonyolultan egybefonó szerkezet nem is

²⁰⁹ Bizonyára emiatt volt különösen alkalmas éppen a szöveg fogalma a modern poétika dekontextualitás-elvének az alátámasztására.

²¹⁰ Ezt nevezi Ricoeur „távolságtartás általi önmegértésnek”: önmagunkat csak az emberi kultúra jeleinek, a műalkotások megértésének nagy kerülője árán érthetjük meg (vö. RICOEUR, 1995 b: 107.).

engedi elkülöníteni egymástól e határátlépések egyes mozzanatait. Mivel itt minden pillanatban megtörténik az egyik világból a másikba való „átjárás”, az olvasás az *azonosulás és a távolságtartás feszültségteljes egységének* permanensen megmutatkozó jelenlétében zajlik. Az imaginárius helyzetnek a kerettel való gyakori konfrontációiban megsokszorozódnak a „közeppontok”, azaz a *Láthatatlan világok* birodalmába való oda-visszajárás minden pillanatban megvilágosodásszerű fordulatot tartogat.

Tehát e mű „közeppontja” nem a narrációnak egy meghatározott helyén keresendő, nem egy statikus struktúra mozdulatlanul sugárzó fókuszpontjaként működik. De nem is egyszerűen a megsokszorozott perspektíva játékaról van itt szó (a befogadási folyamatnak arról a felgyorsult perspektívaváltásáról, amelyre bizonyos művek „poliperspektivikus” szerkezete készíti a tekintetet). Itt a befogadó szubjektum önfelismerésének a megsokszorozódásáról beszélhetünk. A sokszoros fordulatot lehetővé tevő sokszoros határátlépés tapasztalatában ugyanis a befogadó sokszoros – és sokféle – önmagára ismerhet rá. Mivel ez a permanens határátlépés, a közép pontok egymás általi megsokszorozódása olyan módon és olyan ütemben történik, hogy nincsen mód az egyes mozzanatok megkülönböztetésére, e regény olvasása egyfajta „térhatású katharsisban” részesít bennünket. Ez azt jelenti, hogy az azonosulásnak és a távolságtartásnak ezekben a villódzásszerű dimenzióváltásaiban a szubjektum sokféle és megosztott önmagára ébredhet rá, s mintegy egybegyűjtve látja önnön életének megosztottságát.

De hiszen éppen ennek a megosztottságnak a tapasztalata keseríti meg gyakran a hétköznapjainkat! Életünk szétaprózódottságának, kaotikusságának ez a kínzó tudata tesz bennünket kiszolgáltatottá, s készítet arra, hogy kétségbeesett és hiábavaló küzdelmet folytassunk világunk törvényei ellen. Ennek a szövegnek a játékkerébe kerülve azonban mindez mint a gazdagság lehetősége mutatkozott meg, s önmagunk elfogadásához juttatott el.

Hogyan is volt ez lehetséges?

Azáltal, hogy eleget tettünk a mű esztétikai struktúrája szőlítésének. Ez a struktúra – mint láttuk – nem a klasszikus művekre jellemző, a perspektivikus látás számára egyetlen pillanattal átfogható szerkezet volt. De nem is a modern alkotásokból immár ismerős „szétaprózott perspektívának” a befogadói tekintet gyors perspektívaváltásokra készítő változatáról volt itt szó. Ennek a műnek a matematikai pontossággal megkomponált szerkezete nem az euklidészi geometria elveit érvényesítette, inkább valamiféle „ kozmikus perspektíváltságot” valósított meg. A kozmikus teljesség újjáteremtésére szólította fel tehát a befogadót; egy olyan „ kozmikus játékkeret” hozott létre, amelyben egyszerre érvényesült egy igen erős centripetális és egy centrifugális erő. E két erő egymást erősítette a mű „ kozmikus terében”. A centripetális energia a mű önmagára irányuló ereje; az az erő, amellyel a szöveg valósággal magába sodorta a befogadó figyelmét. A centrifugális mozgás a műből kifelé sodró mozgás, amely révén a szöveg mintegy „átlépte önmagát”, ráhangolódott a befogadó elvárásaira, és hozzásegítette őt a világmindenségben való részvételre. Tehát mindkét erő – a centripetális meg a centrifugális egyaránt – egy dialogikus tér létrehozását segítette elő.

Ami pedig a befogadónak e dialogikus térbe való belépését illeti, azt a tapasztalatot kell ennek kapcsán szóvá tenni, amely szerint ez a belépés örömmélnnyel jár. A mű „magával ragadja”, „magába sodorja” olvasóját, az említett kétféle erő együttes érvényesítésével, s ezzel arra készíti, hogy „kilépjen önmagából”, eleget téve „a másikkal való egybeolvadás” „alapvető és elrendeltetett ösztönének” (ELIADE, 1993: 94.). Calvino regényének dialogikus terébe kerülve a kozmikus tér teljesség-ígézetének sodrásában találta magát az olvasó, ennek „újjáteremtésében” vehetett részt. A művel való találkozás a világ teljességét adta így vissza neki. Ám ez a „teljes világ” nem valami jól átlátható, birtokba vehető tökéletesség volt; ellenkezőleg: a kozmikus rend minden titkát, zavarba ejtő rejtelmét megőrizte és magában hordozta. A mű nem úgy adta vissza olvasójának világát, mint valami „megoldott problémát”, hanem

inkább sokféleségének, rejtelseinek teljességét felmutatva. Ebben a világban megmerítkezve az olvasó is ráébredt saját megosztott életének épp sokfélesége által gazdag mivoltára. A mű dialogikus terében tehát az olvasó elveszettnek hitt önmagát is visszakaphatta. Ez a „visszanyert én” viszont már nem valamiféle autoritárius, a sokféleséget uralni tudó szubjektum, hanem olyan, aki megtapasztalja és tudomásul veszi énjének és világának sokféleségét. A mű tapasztalata megszabadította őt megosztottságának kínzó tudatától; ez a megszabadulás azonban nem valamiféle „menekülés” volt a saját valóságából egy másik, imaginárius világba, hanem *részvétel* a mű dialogikus terében, beilleszkedés annak kozmikus rendjébe. E beilleszkedés viszont az „önmagából való kilépés” árán történhetett meg.²¹¹ Így esett meg a dialogikus térben az én és a világ kölcsönös és ugyanakkor játékos *átváltozása* (vö. RICOEUR, 1995 b: 108.).

Mindebből újra hangsúlyosan kitűnt, hogy a keret a dialogikus játéktér kialakításának, illetve a szöveg és az olvasó dialogikus együttműködésének az eszköze, s nem az esztétikai megkülönböztetésé. A keretezés legalább kétirányú határátlépő mozgást kell, hogy lehetővé tegyen: egyrészt a szövegnek kell megnyitnia határait az olvasók irányában: lehetővé kell tennie, hogy az túllépheessen konkrét adottságai korlátait, s belátást nyerjen a mű imaginárius világába; másfelől pedig az olvasónak kell megnyílnia a szöveg irányában, s elvárásait annak igényeihez igazítva, törekednie a közös játéktér körülhatárolására.

Dilemma a „remekművek” körül

Ezek után Italo Calvino *Láthatatlan városok* című regényének katartikus hatása tagadhatatlan. Úgy tűnik, hogy e mű olvasatának tapasztalata is bebizonyította, hogy katharsisról nemcsak meghatározott műfajú és meghatározott struktúrájú művek esetében beszélhetünk. Ezzel kapcsolatos következtetésünket úgy is meg lehetne fogalmazni, hogy *lehet* katharsis-hatásuk azoknak a műveknek is, amelyek nem tartalmazznak arisztotelészi értelemben vett „fordulatot”, s szerkezetük nem teljesíti a „teljességnek” a *Poétika* által előírt követelményeit (legyen a műnek „eleje”, „közepe” és „vége”). A mi olvasatunk legfontosabb tanulsága azonban nem ez, hanem – valamilyen értelemben – ennek a konklúciónak éppen az ellenkezője.

Mi ugyanis már kezdettől nem arra voltunk kíváncsiak, hogy át lehet-e alakítani a katharsis arisztotelészi fogalmát úgy, hogy az megfeleljen a háromműneműség modern irodalomelméleti premisszájának, hanem arra, hogy van-e a katharsis-fogalom „eredeti” értelmének olyan mozzanata, amelyet érdemes feltárni és a saját esztétikai tapasztalataink tudatosításának szolgálatába állítani.

Calvino-olvasatunk éppen azt igazolta, hogy igenis, van a katharsis-fogalomnak egy, a műnemi hármasság gondolatától függetleníthető értelme is; és ez nem a „fordulat és teljesség nélküli katharsis” tételezését képviseli, hanem olyan katharsis-fogalmat jelent, amelynek alapvető összetevői („fordulat”, „középpont”, „teljesség”) megőrződnek, de értelmük radikális fordulatot vesz a felvilágosult-racionalista interpretációjukhoz képest.²¹² Értelmezésünkben

²¹¹ „Olvasóként csak önmagam elveszejtésével találhatok rá önmagamra.” (RICOEUR, 1995 b: 108.)

²¹² A katharsisnak a *Poétikában* található meghatározása értelmezésében *áthelyeztük a hangsúlyokat*. Értelmezésünkben a hagyományosnál sokkal kisebb jelentőséget kapott az a követelmény, amely szerint a katharsis cselekményes műveknek – jelesen a tragédiának – a sajátos hatása, s fölerősödtek azok a hangsúlyok, amelyek a szerkezeti követelményekre, illetve (és főként!) ezeknek a közönségre gyakorolt hatására irányulnak. Az a vád érhet itt bennünket, hogy önkényesen figyelmen kívül hagytuk azt a körülményt, hogy Arisztotelész katharsis-elméletét éppen a tragédiára alapozva fejtette ki. Úgy gondoljuk azonban, hogy a *Poétika* megírásának kontextusát is figyelembe véve más értelmet kaphat maga a kiemelt mozzanat. Ha figyelembe vesszük, hogy Arisztotelész

tehát a „fordulat”, a „szükségszerűség”, a „teljesség”, a „közép” továbbra is fontos – és egymással korreláló – mozzanatai maradtak a katharsisnak, ám ezek a mozzanatok nem föltétlenül egy statikus struktúrához kötve, hanem a mű és befogadója viszonyát képező dialogikus játéktérben érvényesülhettek.

Ezen a ponton felvetődik az a kérdés, hogy a dialógus poétikája alapján értelmezett katharsis-fogalom érvényesítése elvezethet-e egy nem normatív irodalomszemlélethez. Ugyanis – mint láttuk – a *Poétika* hagyományos értelmezésére épülő európai kritikarendszer erősen normatív jellegű, s voltaképpen az antik tragédia ökonomikus drámai szerkezetének elvét kéri számon minden műalkotáson. Az ilyen merev normativitás azonban minduntalan ütközik a művek befogadásának tapasztalatával, s ez a feszültség természetes módon váltotta ki az „akritikus kritika” kimunkálásának igényét.²¹³

Amikor viszont ez a probléma előttünk is felvillantja egy „akritikus kritika” kialakításának a lehetőségét, akkor fel kell tennünk azt a kérdést, hogy vajon beszélhetünk-e a művek tökéletesen „anormatív” megközelítéséről. Vajon feltételezhetjük-e, hogy a mű-befogadó viszonyának dialogikus játéktérben teljes érték- és értékelésmentesség érvényesül?

Nincsen ugyan itt alkalmunk arra, hogy mélyen belevágjunk az irodalmi mű értékének és értékelésének izgalmas elméleti kérdéskörébe,²¹⁴ hadd idézzük fel mégis Bojtár Endre szellemes példáját, mégpedig az irodalmi művek értékeléséről szóló tanulmányából, amelyben a műértékelés relativitását és igen bonyolult mivoltát így szemléltette: „A kérdés az, hogy összemérhetők-e a különböző konvenciórendszerekhez tartozó művek? A populáris regiszter mesterműve, mondjuk Rejtő Jenő *Piszkos Fredje* vajon egyenértékű-e az arisztokratikus regiszter remekével, pl. Thomas Mann *A varázshegyével*? A csábítóan demokratikusnak tűnő igenlő válasz arra a tényre hivatkozik, hogy a szépirodalomnak nem egyetlen funkciója van, melyet a művek jobban vagy kevésbé betöltenek, s ennek alapján különbözik értékük” (BOJTÁR, 1992: 43.). A kommentár enyhén ironikus hangneméből kicseng, hogy Bojtár – bár nagyon is lehetségesnek tartja – egy kissé mégis túlzónak „értékeli” az igenlő választ a példa kapcsán feltett kérdésre. Véleménye szerint két különböző konvenciórendszerhez tartozó mű értéke nem mérhető össze, annál fogva, hogy „a különböző érték- és jelentésrendszerek az irodalom lehetséges funkciói szerint különülnek el, s az egyik nem helyettesíthető a másikkal” (u.o.), de – megfogalmazása enyhe öniróniájának tanúsága szerint – ez az összemérhetetlenség még egy olyan „összehasonlítást” sem bír el, mint amely Rejtő Jenő és Thomas Mann művét szellemesen „egyenértékű”-nek minősítette.²¹⁵ Nekünk azonban

alkalmazott poétikát írt – tehát a maga korának *legjobb* minőségű irodalmi anyagára gondolva alkotta meg a katharsis eredményező mimetikus művek poétikáját, akkor talán megkockáztathatjuk azt a feltételezést, hogy gondolatainak érvényessége későbbi korokban éppen azon mérhető le, hogy azok mennyire alkalmazhatóak az illető kor „legjobbának” minősülő alkotásaira (amelyek viszont nem föltétlenül tragédiák!).

²¹³ Mint már említettük, vannak olyan törekvések, amelyek egy „akritikus kritikarendszer” létrehozását célozzák. Ilyen lehetne például – Earl Miner elképzelésében – a kimunkálásra váró elbeszélés-központú kritikarendszer (vö. SZILI, 1993 b.).

²¹⁴ Ezzel kapcsolatban lásd például *A strukturalizmus után* című kötet két kitűnő tanulmányát (vö. BOJTÁR, VERES, 1992.).

²¹⁵ Bojtár ebben az eszmefuttatásában – úgy tűnik – rejtett „vitát” folytatott egy korábbi (1983-as) tanulmányának azzal a mozzanatával, amelyben határozottabb „igent” mondott az e példa kapcsán feltett kérdésre. A korábbi tanulmány részletét Horváth Iván idézi: „Bojtár Endre egyenesen így teszi fel a kérdést: „A populáris regiszter mesterműve, mondjuk Rejtő Jenő *Piszkos Fredje*, egyenértékű az arisztokratikus regiszter remekével, például Thomas Mann *A varázshegyével*?” S mindjárt válaszol is rá: „Bármily megbotránkoztató, a válasz: igen” (vö. HORVÁTH, 1992: 63.).

érdeemes felfigyelnünk az összehasonlításnak egy olyan mozzanatára, amely Bojtár kérdés-feltevésének horizontjában figyelmen kívül maradt.

Rejtő Jenő és Thomas Mann művének – bármennyire különböző konvenciórendszerekhez tartoznak is – Bojtár tanulmánya szerint is van egy közös minőségük: az, hogy mindkettő „remekmű”.²¹⁶ *Egymással* nem mérhetők ugyan össze, mert eltérő konvenciórendszerekhez tartoznak, s az irodalom más-más funkcióját képviselik, mégis: remekművek.

Mi alapján lehetett ezt eldönteni?

Az értékelés alapja valamely mércéhez, normához való viszonyítás.²¹⁷ Mi legyen hát az a mérce, amelyhez mérve egy műalkotás értékesnek minősül?

A *Piszkos Fred* és A *varázshegy* egymás mellé állítása – bármilyen bizarnak tűnik is ez első látásra – jól példázza azt a módot is, ahogyan a normatív jellegű esztétikai értékelés a fenti kérdésre válaszol. Éppen az a körülmény árul el erről valami lényegeset, hogy már maga az egymás mellé helyezés lehetősége megbotránkoztatónak (vagy legalábbis komikusnak) tűnik. A köztudatban ugyanis Thomas Mann műve „világirodalmi rangú” alkotás, a Rejtő Jenőé ezzel szemben „csak” szórakoztató lektűr. A két mű összemérhetetlenségének alapja lehet tehát például a funkcióbeli különbség (erre hivatkozott Bojtár Endre is). A hagyományos esztétikai gondolkodás ezek szerint magukat az irodalom által betölthető funkciókat állította rangsorba; a *funkciók rangsora* volt az a mérce, amelyhez képest egy mű értékességének a kérdése eldőlt. (Ezzel a szemlélettel fordult szembe – teljes joggal – az említett tanulmány.)

A két regény értékét azonban más szempontok szerint is eltérőként fogja fel a hagyományos ízlés; ez pedig a szövegek megformáltsága, kompozíciójuk jellege. Míg Thomas Mann műve, felépítését tekintve is, „az európai regényirodalom legjobb hagyományait folytató alkotás”, addig a Rejtő-könyv erőnyei között nemigen szokták a kompozíció veretességét emlegetni. Úgy tűnhet, hogy ez utóbbi különbségtételt már nem valamely külső mérce, hanem a szövegek immanens értékei határozzák meg. Elég azonban, ha csupán a Calvino-regény olvasatának tapasztalatára gondolunk, hogy meggyőződünk arról, hogy ez csupán a látszat! Hiszen „az európai regényirodalom legjobb hagyományait” képviselő művek többnyire az arisztotelészi kompozíciós logika szabályait követik.²¹⁸ Ezzel szemben viszont – olvasói tapasztalataink legalábbis erre utalnak – nem minden jó regény kompozíciója épült e szabályok alapján, s nem minden regény értékes csupán e normák betartása következtében.²¹⁹ Tehát ez

²¹⁶ A korábbi tanulmány határozottabb igenlő válaszából kicseng az a feltételezés, hogy a két „remekmű” – bármennyire eltérő funkcióit képviseli is az irodalomnak – éppen közönségére gyakorolt *hatása* alapján helyezhető egymás mellé.

²¹⁷ Veres András – Zdenko Škreb álláspontját idézve – írja: „S joggal hivatkozik arra, hogy *az érték is feltételezi az értékelést* (nemcsak az értékelés az értéket), *ez pedig az értékelőt és azt az axiológiai szabályrendszert, amely alapján az érték azonosítható*” (vö. VERES, 1992: 240.).

²¹⁸ Ez a szemléletmód, amely minden műalkotáson az arisztotelészi tragédia kompozíciós szabályait kéri számon, olyannyira beleivódott az európai ízlésbe, hogy ott valósággal tudatosítatlan előítéletként működik. „... el kell ismernünk – írja Szili József is –, hogy ez a kritikai magatartás nemcsak a tételes poétikákban, hanem általában a nyugati ízlésben is jelen van” (SZILI, 1993 b: 106.).

²¹⁹ Ez tulajdonképpen nemcsak a regényekre, hanem a drámai irodalomra is érvényes tapasztalat; lásd például Shakespeare-nek „az arányérzék hiányát” tükröző jó néhány drámáját (az ún. „román-cokat”), amelyekkel meglehetősen ellenségesen bánt régebben és ma is a kritikusok egy csoportja, szemben egy másik csoporttal, amely e késői darabokat egyenesen az életmű „koronájának” tekinti. Az utóbbi időben Géher István értelmezései hozzájárultak ahhoz, hogy a magyar olvasóközönség is elismerje e drámák értékességét (vö. GÉHER, 1991.). Vannak olyan művek is, amelyek korábban éppen annál fogva nyerték el a „klasszikus” minősítést, hogy szerkezetük megfelelni

esetben sem a mű „immanens” értékei voltak a mérvadóak az értékelésben, hanem az az – európai ízlésbe is beépült – poétikai hagyomány, amely egy statikus szerkezet normáit kérte számon minden műalkotáson, holott azoknak csak bizonyos „remekművek” tudtak megfelelni.

A hagyományos normatív értékelés mércéje tehát mindkét fent említett esetben valamely művön kívül helyezett axiológiai szabályrendszer volt (vö. funkcióbeli, illetve struktúrabeli különbség). Minden esztétikai értékelés legnagyobb paradoxona mutatkozott meg ebben: hogy a mérce, amely alapján egy mű értékességét eldöntjük, mindig művön kívüli, tehát semmi sem szavatolhatja az értékelés interszubjektív ellenőrizhetőségét!²²⁰

Egy lehetséges megoldás erre a nyugtalanító paradoxonra a másik véglet lehetne: az esztétikai értékelés és az értékek *abszolút relativizmusának* elismerése. Eszerint bele kellene törődni abba, hogy a művészetnek oly eltérő konvenciói élnek egy időben, amelyek egymással teljesen összeférhetetlenek, másrészt pedig, hogy az értékelés hátttere, kontextusa is olyan végtelenül sokféle, hogy az értékek között semmiféle rangsort nem lehet állítani, s hogy ennél fogva minden értékelésnek egyforma létjogosultsága van. Ha azonban teljesen komolyan vesszük az értékek „abszolút relativitásának” elvét, akkor végül eljutunk – legalábbis elméletileg – az értékek s az értékelés tagadásának a konklúziójához. (Ha *minden* érték, akkor – végső soron – *semmi* sem az!)

E konklúzió ellen viszont már a saját esztétikai tapasztalataink is tiltakoznak! Mert hiszen minden ember úgy érzi, úgy tapasztalja, hogy *vannak* esztétikai értékek, hogy *vannak* remekművek, s *vannak* értékbeni különbségek az alkotások között! Meggondolkoztató az is, hogy látjuk, tapasztaljuk, hogy az emberek (tehát rajtunk kívül *mások* is) „remekműveknek” tartanak bizonyos alkotásokat, s hogy oly *különböző* műveket tartanak egy időben „remekműveknek”, mint amilyen például a fentebb említett két regény.

Mi hát az említett értékelméleti paradoxon megoldása?

Igen csábító volna most az a lehetőség, amelyet Kant „sensus communis” fogalma kínál e kérdésen való eltöprengésre, ám ez az út most túlságosan messzire vezetne. Maradjunk inkább azoknál a tapasztalatainknál, amelyekre Arisztotelész „katharsis” fogalma kapcsán reflektáltunk. Nézzük meg, milyen tanulságokkal szolgál e kérdésre vonatkozóan!

Mindenekelőtt próbáljunk a hagyományos beállítódottságunktól kissé eltérően, más szemmel nézni a fentebb egymás mellé helyezett két „remekműre”. Ha már túl vagyunk a megbotrán-

látszott a szigorú kompozíciós előírásoknak. Ma ugyanezek a művek lassan kikophatnak a kánonból, hacsak meg nem tudják mutatni másképp-olvashatóságukat. Zrínyi Miklós *Szigeti veszedelmét* például szinte valamennyi értelmezője a tökéletes szerkezet, a „vaskövetkezetességű kompozíciós logika” miatt dicsérte. Zrínyi „a kompozíció dolgában sohasem téved” – állapította meg Arany János. Vajon e mű mai értelmezéseiben nem erősödhetnének-e fel olyan vonások, amelyeket eddig nem méltattak figyelemre? Lehetséges volna, hogy például a látomások, álomlátások gazdag jelenetsorát már ne annyira egy tökéletes kompozíció tökéletesen illeszkedő elemeiként értékeljük, hanem hatásuknak más vonatkozásait tudatosítsuk? Észrevegyük például, hogy ezek a látomásos jelenetek olyan erővel bontják egymásba a reális és az irreális világ határait, hogy ezzel egy bennünket is befogadó, végtelen világ benyomását teremtik meg? Hogy a kalandok, a bonyodalmak, a külső és a belső történések olvasás közben átlépik a mű reális terének és idejének a határait (Szigetvár, 1566. szept. 7.), és így részeivé válnak a mi életünknek is?

²²⁰ Nem hozott megoldást e problémára az „immanens kritika” nagy kísérlete sem, hiszen, mint láttuk, a műben rejlő „immanens” értékek voltaképpen egy már előzetesen kanonizált szabályrendszernek felelnek meg. Egy mű „leghitelesebb” értelmezése is voltaképpen az értelmező által előzetesen kiválasztott mérce viszonylatában nyer érvényességet.

kozáson vagy a nevetésen, amellyel a – valljuk be – mégiscsak az „európai” esztétikai gondolkodáson nevelkedett ízlésünk válaszolt e két „összeférhetetlen” alkotás egymás mellé helyezésének a gesztusára, akkor gondolkodjunk el egy kissé azon, hogy mi indokolhatja mégis ezt a társítást. (Hiszen, mint láttuk, valakinek mégiscsak eszébe jutott ezt megtenni, mégpedig éppen egy olyan tanulmányban, amely az irodalmi művek értékeléséről szól!) Kanyarodjunk vissza a tanulmányíróhoz ahhoz az „elszólásához”, amelyben „remekműnek” minősítette mindkét alkotást.

Mi alapján tehette ezt?

Azt nem tudhatjuk, hogy a tanulmány írójának mi volt a személyes vélekedése erről a kérdésről. (Hogy tudniillik ő maga *egyformán* remekműnek tartotta-e mind a két alkotást vagy sem.) De nem is kell ezt a kérdést különösebben firtatnunk, hiszen neki sem az lehetett a célja, hogy saját értékelését kifejezze, hanem az, hogy megfogalmazza azt a feltételezését, amely szerint más-más értékelő közegben ugyan, de *mindkét regény lehet remekmű*. Más szóval: mindkét szövegnek van esélye arra, hogy adott helyzetekben, bizonyos befogadókra *katartikus hatást* gyakoroljon.

Milyen feltételek között gyakorol egy mű katartikus hatást az olvasóra?

Ha most a Calvino-regény olvasatának tapasztalatát vesszük figyelembe, annak először is azt a tanulságát kell felidézni, amely szerint a katharsis nem valamely előírt strukturális szabályrendszernek megfelelő mű sajátja, hanem az olvasó és a mű dialogikus együttműködésének az eredménye. Más szavakkal: az olvasónak és a műnek az együttműködése a dialógus sikere érdekében a „keretezés” tevékenységében valósul meg. A keretezés műveletére – mint emlékszünk – annak a másodlagos dialógusszituációnak a megteremtése érdekében van szükség, amely egy újabb – imaginárius – dimenziót képes adni életünknek. Ha a keretezés művelete sikeres, akkor „ráállunk” a mű esztétikai struktúrájára, mintegy „kilépünk önmagunkból”, hogy a mű játékterébe transzcendálódva részesei legyünk a teremtésnek, s „létünkben gazdagodva” találjunk vissza önmagunkhoz. A keretezés művelete ezek szerint nem más, mint maga a katharsis: az én és a világ játékos átváltozása a közösen létesített dialogikus térben.

E felfogásban tehát a katharsis nem egy olyan funkció, amelyet külön lehetne választani a műalkotástól, s mint valami külső mércét, eléje lehetne helyezni azt. A katharsis kimondottan a dialogikus játéktéren belül valósulhat meg, s forrása a keretezés sikeréből fakadó öröm.

Ennek kapcsán még egyszer hangsúlyoznunk kell, hogy a keretezés nem egy mozdulatlan teljesség „elkülönítését”, elzárását jelenti világunk egészétől; ellenkezőleg: a sikeres keretezés „átjárást” biztosít a határokon.

Azt a műalkotást tekintjük tehát „remekműnek”, amelynek játékterében a teremtés örömeiben részesülhetünk; s ez, mint láttuk, nemcsak a mű struktúráján múlik, hanem a dialóguspartnerek közös „keretezési” tevékenységének az eredménye. Ebben az együttműködésben csakugyan szerepet játszik a mű struktúrája is, ám ennek „szabályai” nem köthetők semmilyen előzetes műfaji vagy szerkezeti előíráshoz. A mű struktúrája *esztétikai struktúraként* vesz részt a dialógusban, s ez azt feltételezi, hogy a mű és a befogadás szerkezete – az „egyetértés” érdekében – megfelelően egymásnak.

Ha tehát egy műalkotást „remekműnek” tartunk, az egy bizonyos értelemben *normatív jellegű értékelés* eredménye. Az értékeléshez szükséges „norma” viszont nem egy olyan mérce, amelyet kívül lehetne helyezni a műalkotáson, s ahhoz lehetne hasonlítani azt, ami a műben megvalósult. Ez a „norma” benne marad a dialógus játéktéren, és a *sikerülés feladatában* ölt testet. E *feladat* létezését érdekes módon éppen abban a *gyönyörködésben* érzékeljük, amelyet egy „remekművel” való találkozásban élünk meg. Ilyenkor úgy érezzük: ez a mű valóban „jól

meg van csinálva”, minden a helyén van benne, oly módon, hogy valósággal gyönyörködtet bennünket; érdemes tehát *belemélyülnie* az embernek. Abban, hogy ez megtörténhet, természetesen része van a befogadó kompetenciájának is, aki képes volt arra, hogy ezt a megalkotottságot, mint a műnek a hozzá szóló elvárását, észrevegye, s hogy cselekvő módon válaszoljon is szólítására.

A Calvino-regény olvasata is meggyőzhetett bennünket arról, hogy a „jól megcsináltság” benyomását elsősorban nem a mű empirikusan megragadható, elemzésnek is alávethető szerkezete váltja ki. (Hiszen van olyan mű is, amelynek nincs is „elemzésnek alávethető” szerkezete, a vele való találkozás mégis katharsist eredményez.)²²¹ Ez viszont azt bizonyítja, hogy a mű értékelésének „normája” nem a mű „immanens struktúrájában”, hanem a *keretezés sikerességében* ragadható meg.

Esztétikai tapasztalataink sodrából most viszont előbukkannak az avantgarde művészetnek olyan darabjaival való találkozásaink, amelyeket a „talált tárgy” fogalmával tart számon a művészet elmélete. Hogyan beszélhetünk e „művek” esetében a „keretezés sikerességéről”, ha az ilyen „alkotások” – mint elnevezésük is mutatja – nem művészi alkotómunka eredményei, hanem olyan tárgyak, amelyeket eredeti környezetükből kiragadva, műalkotásokként bocsátottak a közönség elé. Vajon nem éppen ezek az alkotások cáfolják azt, amit a keretezés sikerességének követelményéről mondtunk? Hiszen – így tűnik – a keret itt épp arra szolgál, hogy műalkotásként mutasson valamit, ami voltaképpen nem az, tehát végső soron „kompromittálja” a művészetet, s ugyanakkor magát a keretezés műveletét is, hiszen azt mint a műalkotáshoz lényege szerint nem hozzátartozót leplezi le.

„Talált tárgy” az esztétikai tapasztalat mérlegén

Mivel ez a kérdés igen érzékenyen érinti gondolatmenetünket, vizsgáljuk meg azt egy közismert példán: Örkény István *Mi mindent kell tudni?* című egyperces novelláján!

E novella értelmezését kétféleképpen is elkezdhetjük: vagy annak az olvasónak a tapasztalatából kiindulva, aki a villamosjegy szövegével annak „eredeti helyén” találkozott először, ennél fogva az egypercesként való olvasatába már eleve belejátszott a kétféle beszédhelyzet ütköztető összehasonlítása; de értelmezhetjük annak az olvasónak a tapasztalatát is, aki – nem lévén magyarországi – nem ismerhette az „eredeti” szöveget, ezért eleve műalkotásként olvasta azt, és csak később ismer(het)te meg a novella keletkezésének körülményeit.²²² Mindkét út igen érdekes és tanulságos lehet, a mi kérdésünk szempontjából azonban most a második változat látszik termékenyebbnek.

²²¹ Ezt mutatják például azok az értelmezések, amelyek ún. „apória-struktúrájú” művekről szólnak, vagy pedig – mint a következő részlet is – olyan képről, amely magában foglalja „a hagyományos képtapasztalat tagadását is”. (A részlet Barnett Newman *Ki fél a vöröstől, a sárgától és a kéktől* című képének értelmezéséből való.) „Newman képe hatalmas, s közelről kell nézni, így aztán áttekinthetetlen, azaz kényszeríthetetlen. (...) Minden fogalmi, matematikai, geometriai vagy esztétikai eredetű bizonyosság eltűnik, s eltűnik – az uralkodó vörös kontinuum áttekinthetetlensége miatt – mindenféle kompozicionális realitás is. (...) A vörös kiterjedtsége – hiába, hogy sokat köszönhet a képmező kiterjedtségének, amelyet egyben legitimál is – úgy jelenik meg a szemünk előtt, mint egy megalapozhatatlan, immateriális, amorf és a szegélyező kék és sárga interakciója következtében vibráló jelenség. A vörös felület nem a tényszerű, materiális képfelület színes bevonata, sőt, ez utóbbit az előbbi átformálja – a materiális képfelület az immateriális vörös felület függvényeként jelenik meg: a képpel minden formális rend segítségét kizáró kinyilatkoztatásként kell megbirkóznunk” (IMDAHL, 1993: 134-135.).

²²² Én magam az utóbbi olvasók kategóriájába tartozom.

Olvassuk hát újra a novellát, s próbáljuk meg rekonstruálni annak az olvasónak az *első* olvasatát, aki eleve műalkotásként olvasta ezt a szöveget:²²³

Érvényes két díjszabási övezet beutazására, egy órán belül, legfölbbe négyszeri átszállással, a felszállóhelytől az utazás céljához vezető legrövidebb útvonalon. Átszállni csak keresztezéseknél, elágazásoknál és végállomásoknál lehet, de csak olyan kocsira, melynek útvonala az előzően igénybe vett kocsik útvonalától eltér. Egy utazás során csak egy Duna-híd és minden útvonal csak egyszer érinthető.

Kerülő utazás és útmegszakítás tilos!

Mi tehát a titka annak, hogy a fenti szöveget – amely Örkény István egyperces novellákat tartalmazó kötetében található – *eleve* szépirodalmi alkotásként lehet olvasni?

Mindenekelőtt arra a tapasztalatra hivatkozhatunk, amely arra vonatkozik, hogy az irodalomként kínált szövegekhez eleve másként közeledünk, másként értjük azokat, mint a nem irodalmi szövegeket. Nincs ennél jobb igazolása annak a megállapításnak, amely szerint a művészet felkínálja a befogadónak azt a lehetőséget, hogy egy másodlagos beszédhelyzetbe interpretálja át magát. Egy irodalomként kínált szöveg befogadásakor tehát nem egy konkrét beszédhelyzetre vonatkoztatva értjük meg az olvasottakat, hanem eleve a szöveg metaforikus referenciájára irányul a figyelmünk.

Így történik ez a fenti szöveg első olvasásakor is: eleve azzal az elvárással kezdünk hozzá az elolvasásához, hogy szövege mást (is) jelent, mint amit szó szerint jelent.

E szöveg példája azonban a befogadásnak egy másik érdekes mozzanatára is felhívja a figyelmünket. A szöveg ugyanis meglehetősen eltér a novella megszokott formájától – nincsenek benne például elbeszélő szövegekkel váltogatott párbeszédek, nincsenek szereplők, de legfőképpen hiányoznak belőle a szilárd támpontok annak a beszédhelyzetnek az elképzelésére, amelyre vonatkoztatva a szövegnek értelmet lehet tulajdonítani –, ezért e „novella” igen sürgős tennivalókat ad az olvasói képzeletnek. Ezeket a tennivalókat ugyan máskor is el kell látnia a képzeletünknek, de, ha ennyire „meglepetésszerűen” éri őt a feladat, mint ennek a szövegnek a befogadásakor, akkor – önkéntelenül is – erősebben kell reflektálnia rá, mint máskor.²²⁴ A költői szövegek igen gyakran élnek ezzel az olvasót „kihívó” lehetőséggel: látszólagos „helyzetnélküliségükkel” „munkára” kényszerítik az olvasói képzeletet.

Milyen helyzetet rekonstruált az olvasói képzelet a *Mi mindent kell tudni?* első olvasatában?

Ha ekkor már működésbe lépett a tudatunknak az a képessége, amellyel akár egy közleménytörödének alapján is fel tudjuk idézni a szöveghez tartozó beszédhelyzetet, akkor megértettük, hogy ez az „egyperces” egy közlekedési szabályokat bürokratikus körmönfontossággal megfogalmazó szöveget tartalmaz, egy (valószínűleg) budapesti közlekedési vállalat által kibocsátott közlemény (autóbusz- vagy villamosjegy, esetleg plakát vagy szórólap; mindenképpen írott szöveg) formájában, hogy e közlemény befogadója az „egyszerű utas”, aki

²²³ Persze, annak a belátásával tesszük ezt, hogy az első olvasás *tökéletes* rekonstruálása a második (vagy sokadik) olvasás horizontjából már nem lehetséges. Ha pontosabbak akarunk lenni, akkor inkább azt kell mondanunk, hogy megpróbáljuk dialógushelyzetbe hozni a két olvasatot.

²²⁴ Stanley Fish elméletére kell itt hivatkoznunk, aki szerint a kommunikáció csakis a kontextuson, illetve az értelmezési közösségen belül történik. Abban, amit kimondunk, benne van nemcsak a nyelvtanilag kódolt jelentés, hanem az a háttér is – helyzetünk, érdekeink, megfontolásaink szövevénye –, amely megszólalásra készítetett bennünket. Ezért a megértésbe is mindig belejátszik annak a kontextusnak a megértésére való törekvés, amely a megnyilatkozást szükségessé tette. „...csakis helyzetekben vagyunk meghívva a megértésre – írja. – Helyzetekben, amelyek érdekekkel írják körül azt, hogy mit lehet mondani, és hogy mi fog érvenek hangzani” (vö. FISH, 1996: 266.).

igénybe veszi a közlekedési vállalat szolgáltatásait, feladója pedig a vállalatnak egy személytelen alkalmazottja. Feltártuk tehát azt a háttérrel, amelyet a szöveg utalásai alapján rekonstruálni lehetett – ez a feltárás egyébként nem esett nehezünkre, hiszen gyakran hasonló elemekből állnak össze korunk mindannyiunk által jól ismert világának hétköznapi élethelyzetei is –; ám a szöveghez tartozó kontextust itt mégsem egyszerű hétköznapi életszituációként ismertük fel, hanem eleve egy másodlagos beszédhelyzetre vonatkoztatva értelmeztük. Vagyis: az „egyszerű utasból”, a „személytelen alkalmazottból” s az általa megfogalmazott „közlekedési szabályokból” felépülő szituáció mintegy idézőjelbe került, s átvetítődött a metaforikus érthetőség dimenziójába, oda, ahol – többek között – Örkény István novellái foglalnak helyet.

S mivé lett az így felismert szituáció ebben a metaforikus dimenzióban?

A közlekedési szabályokat ilyen szélsőségesen bürokratikus stílusban tudtul adó szöveg először is komikus hatást keltett: felfigyeltünk az aprólékos, körmönfont, fontoskodó megfogalmazására, a nevetséges terjengősségére (jól szórakoztunk rajta, mert észrevettük, hogy még azt is szabályokba foglalja, ami a dolgok természetes rendje szerint sem történnék másként), a funkciótlan redundanciájára (elképzeltük a jelenetet, amint a jóhiszemű utas, a szabályok megértésére törekedvén, lekési a villamost) stb. A metaforizáció mozgása azonban nem állt meg e komikus hatás felidézésénél.

A novella metaforikus dimenziójában valami más, ennél több is történt. A nevetés, amelyet a szöveg komikuma kiváltott, nem rekedt meg a „másodlagos beszédhelyzet” dimenziójában, hogy ott az általa felszabadult energiát önmagában el is eméssze, hanem hirtelen visszafordult, s megvilágítván azt az „elsődleges beszédhelyzetet”, amelyet a metaforizációs mozgás mintegy „maga mögött hagyott”, átértelmezte azt. Hirtelen megmutatkozott általa valami, amit nemigen szoktunk (nem is igen szeretünk) észrevenni: hogy *milyen is valójában a világ*, amelyben élünk; „mi mindent” is kell nekünk tudni, mennyi tilalmat, szabályt veszünk tudomásul anélkül, hogy észrevennők, hogy azok már nem az ember biztonságát szolgálják, hanem, éppen ellenkezőleg, túlszabályozzák az életünket, s így – egy személytelen hatalom eszközeiként – valósággal ellenünk fordulnak.

Azt is mondhatnók: e novella olvasása olyan katharsist eredményezett, amelyben nem a „félelem” és a „részvét”, hanem a *nevetés* energiája hozott fordulatot. Miközben „belemenünk a nevetésbe”, átjárás keletkezett a kétféle beszédhelyzet között, s a nevetés „térfeléről” nézve megmutatkozott a másik, a „nevetés nélküli”, hétköznapi világ: a fölösleges tilalmak és szabályok világa, amelynek mi is a rabszolgái vagyunk, s ezt a leggyakrabban még csak észre sem vesszük. Lényeges hangsúlyoznunk itt a fordulat jelenlétét. A komikumnak az a változata ugyanis, amely nem világít át a metaforikus dimenzióból az életvilág dimenziójába, hogy ott valamiképp felvillantsa előttünk a létezés értelmének a kérdését – egyszóval: a fordulat nélküli komikum – inkább csak egy vicclap vagy kabaréműsor poénjához elegendő. A novella és a vicc komikuma között éppen a fordulat megléte, illetve a hiánya a leglényegesebb különbség. A fordulat, mint korábban is láttuk, képződménnyé válást, valamint önmagunknak a szöveg általi megértését is jelenti; ez az önmegértés pedig az azonosulás és a távolságtartás egységében valósulhat meg. (A vicsben nincs azonosulás, csak távolság: ott mindig valaki *másról* van szó, sohasem rólunk.) A novella más minőségű feladatot ró tehát az olvasóra, mint a vicc a hallgatójára; ez a feladat pedig nem más, mint a *keretezés* tevékenysége, amely egyesíti magában az identifikációt az esztétikai távolságtartással.

De hogyan lehetett ezt a szöveget egyáltalán „irodalomként”, művészi alkotásként olvasni? Hiszen – mint utóbb megtudtuk – megalkotása mégsem Örkény István érdeme, hanem – akár hisszük, akár nem – mégiscsak annak a bizonyos közlekedési vállalatnak az alkalmazottjáé.

Hogyan válhat műalkotássá egy „objet trouvé”? Elég volna ehhez az „irodalomként kínálás” gesztusa?²²⁵

A műalkotások, mint láttuk, esztétikai struktúrájuk kihívása révén vonják be az olvasót a befogadás dialogikus játéktérébe. A *Mi mindent kell tudni?* esetében viszont úgy tűnik, hogy nem beszélhetünk ilyen, az író által kimunkált esztétikai struktúráról. Legfeljebb a kötetbe való beemelés gesztusát ismerhetjük el az író „érdeméül”, no meg a szövegnek a címmel való ellátását.

Induljunk ki ebből a két mozzanatból, s nézzük meg, hogy csakugyan oly jelentéktelen gesztusokról van-e itt szó, mint amilyenek azok első pillantásra tűnnek.

Ha a kötetbe emelés írói gesztusát szembesítjük a saját olvasói tapasztalatunkkal, el kell ismernünk, hogy ez a gesztus teljesen meggyőző és eredményes volt. Az az olvasó ugyanis, aki nem tudta, hogy „talált tárgyat” tart a kezében, fenntartás nélkül „elhitte”, hogy valódi műalkotással van dolga. A szöveg ugyanis – ezt meg kell állapítanunk – nem *akárhová* került, miután eredeti közegéből kiemelték, hanem éppen Örkény István egyperces novelláinak a szöveggörnyezetébe. Ez a kontextus pedig rögtön kijelölte számára az irodalomként olvashatóságot; nem egyszerűen azzal, hogy „idegen származása” ellenére, egy kötetben adott neki helyet, hanem az Örkény-egypercesek olvasati tapasztalata által is. Az az olvasó, aki találkozott már Örkény-egypercesekkel (s a kötet olvasati előírása szerint ennek már meg kellett történnie, hiszen a *Mi mindent kell tudni?* a könyvnek nem valamely szembetűnő pontján foglal helyet, hanem jó mélyen beágyazva a kötettestbe), egész bizonyosan *másképpen* olvassa ezt a szöveget, mint az, aki nem olvasott még Örkény-novellákat.²²⁶

Az egypercesek esztétikai struktúrája – így tűnik – tökéletesen magába tudta fogadni a *Mi mindent kell tudni?* szövegét. Nem arról van itt szó, hogy a villamosjegy feliratát, mint valami idegen testet erőltették volna be a könyv testébe, hanem arról, hogy e szöveg valósággal „bekíváncozott” Örkény István egyperces novelláinak esztétikai struktúrájába.²²⁷ Ne feledjük azonban, hogy mindez nem „magától”, hanem az olvasó együttműködésének köszönhetően történt így, aki válaszolni tudott ennek az esztétikai struktúrának a kihívására, s irodalomként tudta olvasni az egypercesek között ezt a szöveget is.

Erőteljes kihívás volt a másodlagos beszédhelyzet teremtésére a cím is. (Ennek megalkotása viszont – tagadhatatlanul – már az író „érdeme”.) A cím ugyanis már önmagában felidézte bennünk az irodalmi olvashatóság konvencióját; a címmel ellátott szövegek ugyanis általában *írott* szövegek (s ezeket, mint korábban már megállapítottuk, *másképpen* értjük, mint az élőbeszédet), arról nem is szólva, hogy az irodalmi szövegeknek általában címük szokott lenni. A befogadás során tehát a cím segített felidézni mindazt, amit a címmel ellátott szövegekről általában, s az Örkény-novellákról speciálisan tudtunk, tehát mozgósította azt az *előzetes értést*, amelynek horizontjában a *Mi mindent kell tudni?* irodalomként volt olvasható.²²⁸

²²⁵ E kérdésre – tapasztalataink alapján – azonnal nemmel válaszolhatunk. Elég, ha például a szocialista propaganda-irodalom számos alkotására gondolunk, amelyek jól példázzák, hogy egy szöveg attól még nem lesz „irodalom”, hogy kötetben kinyomtatják, s – akár díszkötésben is – megjelentetik.

²²⁶ Ezt a megállapításomat tanári gyakorlatom támasztja alá, ugyanis sokszor volt alkalmam eljárni – különböző életkorú tanítványaimmal együtt – e novella kínálta lehetőségekkel.

²²⁷ Az *intertextualitás* izgalmas kérdésköre mutatja itt meg magát, s ez módosítja – többek között – a művészi alkotómunkáról szóló tudásunkat; elgondolkodtat például arról, hogy a költő nem biztos, hogy alkotás közben „a szavak között válogat”; lehet, hogy inkább szövegekben kellene gondolkodnunk.

²²⁸ Arról a jelenségről beszélünk itt, amelyet Jauss „az irodalomértés horizontstruktúrájának” nevez. Szerinte a mű esztétikai struktúrája mindig előfeltételez valamit, amit már előzetesen értünk. Ezért már az első olvasat egy előzetes értés horizontjában zajlik. Ebbe a horizontba épül bele a megértés minden további mozzanata, s az olvasás minden egyes momentuma a következő lépés horizontjává

A címnek azonban nemcsak annyi volt a szerepe, hogy szavatolja e szöveg létjogosultságát a többi egyperces között, hanem az is, hogy kijelölje az ironikus nézőpontot, ahonnan nézve feltűnhetett annak a hétköznapi életszituációnak a komikuma – s egyben abszurditása is –, amelyben megszokottá és elfogadottá válhatott az ostoba szabályok és tilalmak uralma. A cím segített előhívni a szöveg hiányzó háttérét is, mégpedig úgy, hogy rámutatott arra a kérdésre, amely által a szöveg létezésünk értelmét érintette. A cím a szó szoros értelmében „a szöveg kapuja” lett (vö. VAILLANCOURT, 1997.), amely belépést biztosított nemcsak a „szöveg templomába”, hanem átjárást teremtett a szöveg háttéréként szolgáló kétféle – elsődleges és másodlagos – beszédsszituáció között. A cím hangsúlyos szólítás volt a keretezés műveletére.

Ennélfogva a szöveg érvényesíteni kezdte azt a centripetális energiát, amellyel önmagára irányította a figyelmünket, s – bár eredetileg nem az író fogalmazta meg – arra késztetett, hogy a „megformáltságára”, „különtségére”, s az ebből fakadó metaforikus referenciára figyeljünk. Ennek köszönhetően tűnhetett föl az olvasónak a szöveg komikuma (nem biztos, hogy „utasként” ezt észrevette volna), valamint ennek az egypercesnek a „mássága” is Örkeny többi egyperceséhez képest. Mert ez a szöveg – mint minden igazi műalkotás – nemcsak be- teljesítette, hanem egyúttal meg is újította azt a műfajt, amelynek a konvencióját magára vállalta.

Ebben az értelemben a keretezés, mint minden poiétikus tevékenység – az alkotás és a befogadás oldaláról nézve is –, a „valamire való előrettekintés” nevében történik. Ez – az elmondottak értelmében – nemcsak a mű struktúrájának valamiféle „teljességére” való előrettekintést jelenti, hanem a kommunikáció „teljességére” való tekintést is. Ez valójában nemcsak egy „előre” irányuló mozgásban valósul meg, hanem általában, a „túl-látás” mozgásterében. Egy mű létesülésében alapvető szerepe van például a művészeti tradíció horizontjára való *visszatekintésnek*, a világ valamennyi dimenziójára való *előrettekintésnek*, valamint a kommunikációs partner elváráshorizontjára való *körültekintő figyelemnek*. Mindez a keretezésben valósul meg, amely tehát nem a műalkotástól elkülönülő, hanem azzal létmódjában összetartozó művelet.

Mint bármelyik érték, az esztétikai érték is kontextus- és érdekelttség-függő. A fentebbiek értelmében az esztétikai érték kontextusa: a sikerrel kimunkált másodlagos dialógus-szituáció; az érdekelttség pedig, amelynek megfelel, nem más, mint az ember esztétikai érdekelttsége (katharsis-igénye).

A mérték

Ezek után fel kell tennünk a kérdést: mi a keretezés sikerességének *mércéje*? Hiszen az értékelés valamiképpen mégiscsak viszonyítást jelent, még akkor is, ha az összehasonlítás alapja nem egy előírt szabályrendszer.

Mint láttuk, ez a mérce nem lehet sem valamiféle szabályokba foglalt előírás, sem pedig egy másik műalkotás mintaszerűként elismert szerkezete mint előírás. Ha elfogadjuk, hogy a keretezés egy dialogikus játéktér létrehozása, akkor a „mércét” is e *játéktéren belülre* kell állítanunk. Ez a mérce csakis a dialógust alkotó *viszonyrendszerben* bontakozik ki és csakis azt érintheti. Ez az értékelési rendszer voltaképpen spontánul és láthatatlanul, mintegy „magától” működik. Hiszen minden mű olvasatába belejátszanak – kisebb-nagyobb mértékben – mindazok a tapasztalatok, amelyeket más művek olvasása árán szereztünk, s ezeknek a

válík. Így lesz a mű első olvasata a második olvasat horizontjává és így tovább (vö. JAUSS, 1981.). Ebből a megfontolásból – vagyis a mű esztétikai struktúrájának a befogadás horizont-struktúrájával való megfeleltetéséből kiindulva – sokkal nagyobb eséllyel beszélhetünk a szóban forgó „objet trouvé” esztétikai struktúrájáról, mint pl. a műközpontú elemzések, amelyek a mű hatását a szöveg kész struktúrájának mint artefactumnak a leírásából vezetik le.

tapasztalatoknak az igazi értékét az új olvasás játéktérébe való bekapcsolódásuk erőssége dönti el. És fordítva: az éppen olvasott mű értékét az fogja végül eldönteni, hogy ez az olvasat milyen mértékben tud majd belejátszani újabb olvasataink dialogikus terébe. (Ilyen alapon igenis *egymás mellé* kerülhet – az egyéni olvasatok értékrendjében – Thomas Mann és Rejtő Jenő regénye!)

Az individuális olvasatok világa azonban korántsem alakít külön szigeteket, melyek el lennének zárva mások olvasatainak játéktérétől; éppen ellenkezőleg, ezek a dialogikus terek erős és láthatatlan szálakkal összeszövődnek – a szinkrónia és a diakrónia síkján egyaránt. Örkény István egypercesét – de minden más irodalmi alkotást is – csak ennek köszönhetően olvashattuk – irodalmi műként. Az irodalmi szövegek „különcsége”, mondja Ricoeur, csak más beszédmódokhoz viszonyítva ismerhető fel (RICOEUR, 1995 a: 109.). A *Mi mindent kell tudni?* szövege beépült az Örkény-novellák, s ezzel az irodalmi művek korpuszába, s így *megkülönböztethetővé* vált a mindennapi beszédhelyzetekben elhangzó szövegektől – így a villamosjegy szövegétől is. Az irodalmi mű beépülése az irodalomba tehát *hozzátartozik a szöveg értelméhez*.²²⁹

Mint láttuk, e „beépítéshez” nem volt elég a szerző felajánlása, hanem a befogadó elvárása is szükséges volt hozzá. Egy tágabb értelemben vett „keretezési tevékenység” mutatkozik meg ebben. A szerző műként kínált alkotása – bármilyen „eredeti” legyen is az – a maga pusztá erejéből még nem kerülhetne az irodalom korpuszába átváltoztató keretébe; a szerző eleve úgy alkot, hogy számíthatnia kell a *közönség* együttműködésére. „... a művész előkészített lelkeket szólít meg, s ehhez azt választja, ami hatást ígér. Eközben ő maga is ugyanannak a hagyománynak a talaján áll, mint a közönség, amelynek művét szánja, s melyet maga köré gyűjt” (GADAMER, 1984: 106.). A „mérce” tehát a tágabb értelemben vett dialógus terében is működik; ez szabja meg, hogy egy értelmező közönség mit fogad el irodalomként, és mit nem. Így létesül az a mindent átfogó kulturális játéktér, amely működésének egyik megnyilvánulása a tág értelemben vett kulturális értékelő rendszer, a *kanonizáció*.

Nem lehet célunk, hogy a kanonizáció igen bonyolult és szerteágazó kérdéskörében itt állást foglaljunk. Mégis meg kell állnunk egy pillanatra e kérdéskör egyik pontjánál, az *interpretációnál*. Ez ugyanis a művészeti értékelés jelenségének az a területe, ahol látható nyomai is maradnak a „keretezés” dialóguson alapuló tevékenységének. Mivel az interpretáció műfajai javarészt írásos műfajok, ezért ezen a területen alkalom nyílik a dialogikus viszonyokban működő értékelési rendszer visszakeresésére, illetve bizonyos értelmű tudatosítására.²³⁰ Meg lehet vizsgálni például, hogy egy írott interpretációban miképpen viszonyul egymáshoz a mű esztétikai struktúrája és a megértés horizontstruktúrája, össze lehet vetni a különböző értelmezéseket stb. Abból a megfontolásból kiindulva, hogy a mű esztétikai struktúrája a befogadás valódi premisszája, különbséget lehet tenni „az önkényes és a konszenzusképes, a csupán eredeti és a normaalkotó értelmezések között”, mint ahogyan azt Jauss is feltételezi (vö. JAUSS, 1981: 206.). Az értelmezések összehasonlításának alapja természetesen „csak a szövegek esztétikai jellegében kereshető, mely mint regulatív elv, lehetővé teszi, hogy egy irodalmi szöveghez interpretációk sora tartozzon, melyek az értelmezésben különböznek, s a konkretizált értelem tekintetében mégis egyesíthetők” (u.o.). (Így kerülhet tehát igazából az értékelés középpontjába „maga a mű”, s nem valamely rajta kívüli előírás.)

²²⁹ Ricoeur ezt a parabola és az evangélium műformájának kapcsolatát illetően állapította meg (vö. RICOEUR, 1995 a: 113.); az összefüggés azonban – meglátásunk szerint – az irodalomra is érvényes.

²³⁰ Az is igaz viszont, hogy az írásos rögzítés lehetősége teszi a leginkább lehetővé korunkban, hogy a kanonizáció intézményei a hatalmi beavatkozás módján működjenek. A kanonizáció kérdéséről lásd Szegedy-Maszák Mihály árnyalt elemzését (vö. SZEGEDY-MASZÁK, 1995.).

A mű értékelése tehát nem olyan fajta normativitást feltételez, amely megengedné, hogy mindig a „másikra” hárítsuk át a „norma teljesítésének” felelősségét. Olyan felelősség ez, amely kiegyensúlyozott módon hárul a műre és befogadójára, a könyvekre és az olvasóközönségre. Az, aki ebben a játéktérben benne áll, nem vonhatja ki magát az értékelés – és ezzel az önértékelés – felelőssége alól.

Gadamer kifejezéseire utalva²³¹ így is fogalmazhatunk: a műalkotásokkal való találkozásban olyan *mérték* érvényesül, amelyet nem kívülről alkalmazunk a tárgyra, mint valami mércét („*metron*”), hanem amelyet a művek „saját magukban hordoznak”, s amelyet mint *követelményt* érvényesítenek. Ez a mérték az ún. „*metrion*”. „Úgy ismerjük ezt, mint ütemet (...), ami nem csak az újkori zenének egy jelensége” (GADAMER, i.m.: 280); a metrion ugyanis „megfelelő” *magatartást* is jelent, „tapintatot”, amellyel rá tudunk hangolódni a művel való dialógus „saját időjére”. A „*metrion*” így nem más, mint a *kommunikatív esztétikai tapasztalatban* (a *katharsisban*) érvényesülő törekvés a mindkét partner számára megfelelő „közép” felállítására.

Az a mérték tehát, amely a művek értékét magában az esztétikai tapasztalatban eldönti, amely rangsort teremt közöttük, s ugyanakkor az új művek születéséhez szükséges elváráshorizontot is formálja, „magától” is működik, mégpedig az esztétikai tapasztalat szűkebb és tágabb értelemben vett dialogikus játéktérében. E körülmény felismerése új feladatot jelent korunkban a kanonizáció intézményei – az irodalom- és művészetkutatás, a kritikai és az interpretációs gyakorlat, valamint az oktatás – számára: normaalkotás helyett egy harmóniateremtő (hermeneutikai) relativitás-elv kimunkálásának és érvényesítésének a feladatát.²³²

A műfaj mint beszédmód

A dialógus poétikája abban az értelemben valóban „akritikusnak” mutatkozik, hogy nem jelez rangsorbeli különbségeket a műnemek között, s ezért a lírai, az epikai és a drámai alkotások megközelítésében egyaránt érvényesíthető. Mivel a hagyományos, erősen normatív beállítódású irodalomszemlélet a háromműneműség irodalomelméleti premisszájára épült, feltételezhetjük, hogy a dialógus poétikájának „relativitás-elmélete” visszahat a műnemek s a műfajok felfogására, és átértelmezi azt.

A hagyományos felfogás szerint a műnem (illetve a műfaj) „a műalkotások meghatározott jellemvonások alapján történő rendszerezésének, csoportosításának központi fogalma” (KIRÁLY, 1992: 664.), tehát osztályozási fogalom, a művek besorolásának alapja. Ha azonban a műalkotásoknak nem a pusztá szövegszerűségét helyezzük előtérbe, hanem elismerjük, hogy azok részei egy élő, működő dialógusszituációnak, akkor a műfaj kérdésében is a dialógus működési feltételei kerülnek az érdeklődésünk középpontjába, s nem az osztályozáséi.²³³

²³¹ „...a mérték fogalmában különbséget kell tenni metron és metrion között.” (GADAMER, 1997: 279.)

²³² Ezeknek az intézményeknek a működése bizonyára sokkal termékenyebb lehetne, ha a norma előírása és őrzése helyett inkább azoknak a feltételeknek a feltárását vállalnák magukra, amelyekben a mércék kimunkálódnak; ha a tekintélyelvű beavatkozás helyett az emberek befogadási igényének a szolgálatába állítanák az interpretáció gyakorlatát, s ha egyensúlyteremtésre törekednének az esztétikai tapasztalat sokféleség-igénye és az elmélet rendszerképző hajlama között.

²³³ A strukturalista és a hermeneutikai szemlélet alapvető különbsége mutatkozik itt meg: míg a strukturalizmus „az az általános szemlélet, amely az elbeszélés filozófiai státusát a „szövegben” jelöli ki (RICOEUR, 1995 a: 79.), addig a hermeneutika azt a feladatot tűzte ki, hogy a „kódtól” visszatérjen a „közleményhez”, a „struktúrától” a „folyamatszerűség” vizsgálatához, a „mélystruktúrától” a „felszíni struktúra” szemrevételezéséhez (i.m.: 83.). „...a hermeneutika tárgya nem a szöveg, hanem a szöveg mint beszéd és a beszéd mint szöveg” (i.m.: 84.).

Ezen a ponton kap jelentőséget számunkra Bahtyin beszédműfajelmélete, illetve az a gondolata, amely szerint az irodalmi műfajok *megnyilatkozások*, s – mint ilyenek – dialogikus természetűek (vö. BAHTYIN, 1986.). Bahtyin elméletében a műfajok – az irodalmi és az élőbeszéd műfajai egyaránt – „viszonylag megszilárdult megnyilatkozás-típusok” (i.m: 359.), amelyekkel sohasem találkozhatunk tiszta formájukban, hanem kimondottan csak a – valóságos beszédhelyzetekhez kötött – *megnyilatkozások* képviselőjében.²³⁴ A beszédműfajokat „úgy kapjuk, mint az anyanyelvet”; ezek „adnak formát a beszédünknek” (i.m: 387.). Az irodalmi műfajokra vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy ezek egyfajta „irodalmi anyanyelv” szabályaiként hagyományozódnak tovább. Tehát éppúgy, ahogyan az élőbeszédben sem bizonyos műfaji előírások szabályszerűségeinek „betartásával” fejezzük ki magunkat, hanem – előzetes nyelvismeretünk alapján – egyszerűen „beszélünk”, olvasás közben sem műfajokkal találkozunk, hanem műalkotásokkal, amelyekben viszont mindig megtestesül az irodalmi beszéd előzetes ismerete, s érvényesülnek az irodalmi megformálás hagyományos szokásai. (Ezeket szokták a műfajelméletben „műfaji szabályoknak” nevezni.) Mivel pedig az irodalmi beszédmódnak ezek a „szokásai” *írott* szövegek által hagyományozódnak, ezek (látszólag) könnyen megragadhatók, és könnyen rögzíthetők szabályok formájában is.²³⁵ Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy ezeket a „műfaji szabályokat” olvasás közben nem változatlan szabályszerűségekként ismerjük fel, hanem megformálási szövegminták nyomaként érzékeljük őket az éppen olvasott szövegben.²³⁶ Ezek a „műfaji szabályok” ráadásul úgy öröklődnek tovább, hogy szövegről szövegre meg is újulnak, s a gyakorlott olvasó érzékeltetni képes ezeket a történeti elmozdulásokat is.

A dialógus poétikája ezek szerint eltörli a műfajok és a műnemek közötti határokat? – vetődhet fel itt a kérdés.

Gondolatmenetünk előzményeiből egyértelműen következik a válasz: nem törli el, csak átjárhatóvá teszi azokat. Ezúttal egy Cortázar-novella olvasatának tapasztalatán fogjuk ellenőrizni e válasz létjogosultságát.

²³⁴ Egybecseng ezzel Ricoeur felfogása is, aki a műfaj fogalmát a ‘beszédmód’ szinonimájaként kezeli. „...a beszédmód vagy irodalmi műfaj nem más, mint az egyedi közlemény létrehozását, a beszéd sajátos *stílusát* biztosító eszköz. (...) A műfaj nem a besorolás kategóriája – nem az osztályozás, hanem az alkotási folyamat eszköze” (vö. RICOEUR, 1995 a: 85-86.).

²³⁵ Talán ezzel magyarázható az a jelenség, amelyre Bahtyin az irodalmi műfajok „monologikus kompozíciójának” fogalmával utal (vö. i.m: 367.). Az élőbeszéddel ellentétben, ahol a megnyilatkozások határainak kijelölésében csak ritkán játszik szerepet a műfajiság *tudata*, az irodalmi beszéd megnyilatkozásainak a megformálásába és a befogadásába is egyaránt belejátszik a tudatos reflektálás a műfajiságra. Ha a műfajiságra való összpontosítás oly mértékben leköti a poétikus tevékenység energiáit, hogy a dialogikus viszony tudata számottevően a háttérbe szorul, akkor számolhatunk a műfajkompozíció „monologizálódásával”. Valószínűnek tarthatjuk, hogy a műfaj „monologikus” vagy „dialogikus” kompozíciójának problémája az irodalmi kommunikáció szokásának kérdése, és korhoz kötött jelenség. Azaz: vannak korok, amelyek nagyobb gondot fordítanak a műfajok megújítására – s ez mindig összefügg úgy az alkotásra, mint a befogadásra, illetve a kettő viszonyára való fokozottabb reflektálással –, más korok viszont kánonörzőbbek, ezért a figyelem inkább a műfaji szabályok betartására irányul. Ámbár – és számunkra most ez a lényeges belátás – a műalkotás létesülése mindenképpen dialogikus folyamat eredménye.

²³⁶ Egy verset például nem az epigramma műfaji szabályainak a felismerése révén olvasunk epigrammaként, hanem korábban olvasott epigrammák – és „nem-epigrammák” – tapasztalata alkotja meg az aktuális olvasatnak azt a kontextusát, amelyben egy költemény „epigrammaszerűségét” érzékeltetni tudjuk.

Műfajiság és dialógusszituáció

Annak az olvasónak a tudatában, aki *A tenyér vonalai* című Cortázar-novella elolvasására készül, már az olvasás kezdete előtti pillanatban sokféle *elvárás* ébred; s ezek között számottevő szerepet töltenek be a *műfaji elvárások*. Bizonyos, hogy az ilyenformán, spontánul teremtdő *elváráshorizont*, amely már az elolvasás előtt vonzódik a műhöz, és kész annak befogadására, olvasónként eltérő, egyéni színezetű;²³⁷ ám az is bizonyos, hogy ennek a sokféle formát öltő horizontnak vannak hasonló vagy éppen közös elemei is, ezek pedig éppen a műfajra vonatkozó előzetes elvárások. Nem nehéz belátni, hogy melyek is a közös elemei e novella eltérő befogadásai során működésbe lépő elváráshorizontoknak: ezek – nagy valószínűség szerint – egy *történetre* néznek előre; a várt történet viszonylag *rövid terjedelmű* (pl. a regény terjedelméhez viszonyítva); szerkezete (a történet menete) *lineárisan előre-haladó*, a főhősre és az eseményekre összpontosító: fontos szerepet kap benne a *fordulat*, amely megtöri a cselekmény addigi logikáját, s felgyorsítja a novella tempóját.

Honnan „tudja” mindezt előre az olvasó? Hiszen nem ismeri még a művet, egyelőre csak annyit tudott meg róla, hogy *novellát* fog olvasni. Nem valószínű, hogy mindenki emlékszik az iskolából a novella műfajának a meghatározására, mégis, a műfajjal kapcsolatos elvárások lámpáskái máris kigyúlnak (a legtöbb esetben tudatosítatlanul), mihelyt a műfaj egyik „példányával” találkozunk.

Mivel magyarázható ez? Hogyan is működnek ezek a műfaji elvárások?

Gondolatmenetünk korábbi megfogalmazásával élve azt válaszolhatjuk: úgy, ahogyan az anyanyelv szabályai. Az élőbeszédben is – előzetes kommunikációs tapasztalataink alapján – összegyűjtöttünk olyan ismereteket, amelyek segítenek bennünket abban, hogy mondani-valónkat megfelelő formába öntsük. Nagyon jól tudjuk például, hogy még az azonos beszéd-tartalomnak is eltérő formát kell adnunk a különböző beszédhelyzetekben. Az élőbeszéd műfajainak előzetesen tapasztalt „szabályai” segítenek bennünket abban, hogy mondanivalónkat mindig a helyzetnek megfelelően építsük fel, tegyük mások számára hozzáférhetővé. Ebben az értelemben a műfajok a közlemények kompozícióját működtető kódrendszerek (vö. RICOEUR, 1995 a: 84.), s mint ilyenek, a közlemény kódolásához és dekódolásához szükséges szabályokról gondoskodnak (i.m: 86.). Ezért a közlemény megvalósult formája „a megértés közös alapja” (i.m: 87.), s ennek különös jelentősége van az irodalmi alkotások esetében. Aki tehát olvasott már novellát, azt maga az olvasás tanította meg arra, hogy melyek e műfaj kódolásának legfontosabb szabályszerűségei, s főként, hogy melyik a megértését segítő legmegfelelőbb olvasói beállítódás. Az, amit a műfajelméletben a novella „műfaji szabályai”-ként tartanak számon, voltaképpen – a befogadás szabályaiként – „magától” kezd el működni, amikor olvasunk.²³⁸

Most pedig olvassuk el Cortázar novelláját!

Egy asztalra dobott levélből kiindul egy vonal, végigfut az asztal fenyőfa lapján, és leereszkedik az egyik asztallábon. Ha jobban megnézzük, rögtön látni, hogy a vonal folytatódik a parketton, és fölfut a falra, ahol egy képen – egy Boucher-reprodukción – megrajzolja egy

²³⁷ Egy általam több ízben elvégzett kísérlet eredménye: a novella címe alapján, még annak elolvasása előtt egy olvasócsoport (a tanítványaim) valamennyi tagja más-más *történetre* vonatkozó elvárását rögzítette.

²³⁸ Ismételten meg kell jegyeznünk, hogy a valóságos olvasási folyamatban nem így – tehát nem ilyen lassan és nem ilyen reflektáltan – történik mindez; úgy kell tehát kezelnünk ezt a leírást, mint ahogyan a lassított filmfelvételeket szoktuk: beleszámítjuk a nézésébe, hogy ez a valóságban másképpen fest, mégis érdeklődve figyeljük, mi az, ami *így* jobban megmutatkozik benne.

díványon heverő nő hátát, majd kiszökik a szobából az ablakon át, és a villámhárítón lejut az utcára. Ott már nehéz követni a forgalom miatt, de ha jól odafigyeliünk, látjuk, hogy fölmászik a sarkon megálló autóbusz kerekére, amelyik a kikötőbe viszi. Ott leszáll egy rikitóan szőke nő nylonharisnyáján, és behatol a vámhivatal ellenséges területére, ahol egész a nagy mólóig lopózik, kúszik és kacskaringózik, és ott (persze nehéz kivenni, csak a hajóra igyekvő patkányok követik) fölmege arra a hajóra, amelyiken épp most indítják meg a turbinákat, végigfut az első osztály padozatán, nagy nehezen eléri a felső fedélzetnyílást, és lecsúszik az egyik kabinba, ahol egy szomorú férfi konyakot iszik és az induló hajó szirénáját hallgatja, fölhasználja a nadrágja varrásán, majd tovább a kardigánja szélén, lesiklik a könyökéig, és egy utolsó erőfeszítéssel menedéket keres a jobb tenyerében, amelyik ebben a pillanatban zárul össze egy pisztoly ravaszán.

Dés Mihály fordítása

Ha folytatni akarjuk az olvasás folyamatára vonatkozó, lassított filmfelvételhez hasonló reflexiókat, akkor legelőször azt kell megállapítanunk, hogy ez a novella – mint *novella* – nagyon sok mindenben *nem felelt meg előzetes elvárásainknak*, tehát valamiképpen csalódást okozott.

Már a terjedelme is meglepő, hiszen még a novellai történet megszokott méreteihez viszonyítva is túlságosan rövid. Nem is lehet elbeszélni a „tartalmát” úgy, ahogyan egy novella eseményeit általában el lehet mondani a saját szavainkkal. (Ezt ki lehet próbálni: ha megkísérelnénk „elmesélni”, a szöveg valósággal kényszerítene arra, hogy ragaszkodjunk hozzá, s az *ő* „saját szavait” ismételjük meg az elmondásban.)

Meglep a novella azzal is, hogy a főszereplője nem valamely „típus”, hanem – egy *vonat*.

Lehet, hogy első olvasásra nem is értjük egészen, mi történt itt –, az elbeszélés azonban valamiképpen mégis hatással van ránk. A szöveg *atmoszférája* ellenállhatatlan, a bűvkörébe ránt, magával sodor. Ez az első benyomás hátrálásra kényszeríti előzetes elvárásainkat, megbontja „csatarendjüket”, átalakítja soraikat.

Ez a novella tehát éppen attól „novella” (a szó eredeti értelmében is „újdonosság”), hogy nem felel meg azoknak a műfaji szabályoknak, amelyeket a szövegével és a kontextusával felidézett. Ennek az alkotásnak az olvashatóságát tehát nem a műfaj szabályai jelölik ki, hanem – éppen fordítva – a mű alakítja át a már ismert műfaji szabályokat. Ha ugyanis másképpen *íródott*, mint a szokásos történetek, másképpen is kell *olvasni* azt; a mű megformálása ezt megköveteli magának. Aki nem tud megfelelni ennek a követelménynek, aki nem tud – megfelelő „tapintattal” – ráhangolódni erre a „másképp-olvasásra”, aki úgy akarja megérteni ezt a szöveget, ahogyan a hagyományos elbeszéléseket szoktuk, annak bizonyára értelmetlen marad e novella, ahelyett, hogy igazi „újdonosság” lehetne.

E rövid látlet során tulajdonképpen arra a jelenségre figyelhettünk fel, amely a mű és befogadójának dialógusszerű kapcsolatában mindig is történik, s amely a dialógus poétikája számára kötelezővé teszi a „hermeneutikai relativitás” (más szóval: a mértékkereső „tapintat”) elvének érvényesítését.

Arról van szó, hogy az olvasó előzetes elvárása és a mű esztétikai struktúrája sohasem illeszkedik tökéletesen egymáshoz. Az irodalmi szöveg esztétikai struktúrája mindig csak részben tesz eleget az olvasó esztétikai elvárásainak azzal, hogy kisebb vagy nagyobb mértékben beilleszkedik a kompozícióját működtető hagyományos kódrendszerbe, vagyis (részben) megfelel a műfaji elvárásoknak. Másfelől azonban olyan beszédmódot képvisel, amely – kisebb vagy nagyobb mértékben – ellentmond az elvárásoknak, ezért elmozdítja a már kialakult elvárásainkat. Az olvasónak tehát mindenképpen szembesülnie kell az *alteritás problémájával* (vö. JAUSS, 1997: 286.); ennél fogva a szöveggel való dialógusa csak akkor

lesz sikeres, ha ő maga kész „a másíknak a maga másságában való felismerésére és elismerésére” (u.o.). Ez azt jelenti, hogy abban az elváráshorizontban, amelyben az olvasó a mű felé fordul, benne kell lennie annak az elvárásnak is, amely a szöveg másságára vonatkozik, és fordítva: a műalkotás esztétikai struktúrája „másságának” is „tartalmaznia kell és hozzáférhetővé kell tennie valamit, ami még az idegenségben is újrafelismerhető” (i.m: 287.).

Ez a novella például először is azzal lepett meg, hogy egy *vonaltól* mondott el egy történetet. Ez a történet viszont – s ez furcsamód mégis egybeesett előzetes elvárásainkkal – lineárisan előrehaladó, a „főhősre” összpontosító elbeszélésben valósult meg, s ily módon jutott el a fordulathoz, ahonnan kezdve eszeveszetten felgyorsult a sebessége.

A történet elbeszélését az egymásból kibomló események vitték előre; ez szinte csak az *igék* rendjében valósult meg. Akár egy detektívtörténetet is rá lehetne építeni erre az igerorra, szabályos (rejtett) ok-okozati összefüggéseire.

kiindul, végigfut, leereszkedik, folytatódik, fölfut, megrajzolja, kiszökik, lejut, fölmászik, leszáll, behatol, lopózik, kúszik, kacskaringózik, követik, fölmegy, végigfut, eléri, lecsúszik, (iszik), (hallgatja), fölkúszik, lesiklik, (menedéket) keres, (zárul össze).

Az „ok”: „*kiindul*” egy vonal, „a levélből”, amelynek a tartalmát nem ismerhetjük, de – az okozatból, a zárlatból visszatekintve – következtethetünk rá. Az „okozat”: „*menedéket keres*” egy pisztoly ravaszán. A szöveg tehát felidézi egy olyan hagyományos (regény)struktúrának (a detektívregénynek) a tapasztalatát is, amelynek a feszültségét a cselekmény gyors előrehaladása biztosítja. Ugyanakkor azonban meg is cáfolja ezt a tapasztalatot, hiszen itt nincs olyan részletező, extenzív elbeszélésvilág, mint amelyet a regényben, vagy akár a novellában (Boccacciótól Maupassant-ig, Mikszáthig) megszoktunk.

Másképpen kell tehát olvasni ezt a novellát, mint ahogyan általában a novellákat olvasni szoktuk.²³⁹ „Másképp olvasni” azt jelenti: mindig az adott mű igényei szerint olvasni, engedni tudni ennek az igénynek, ráhangolódni a szöveg ritmusára, követni tudni a mű „vonavezetését”, az első betűtől az utolsóig.

Ha most megpróbálunk reflektálni arra, *ahogyan* a szövegben kibontakozó idő megszabta számunkra az olvasás ritmusát, ahogyan önmagára hangolt bennünket, úgy, hogy szinte még a lélegzetvételünk ütemét is vezényelte az olvasás idején, érdekes dologra figyelhetünk fel. Ezt a novellát rövid idő alatt, „gyorsan” kellett elolvasni; nemcsak azért, mert a terjedelem ezt *megengedte*, hanem azért is, mert a történetbonyolítás sebessége ezt *meg is követelte*. S miközben így – az elbeszélés elejétől a vége felé haladva – végigkövettük a vonal útját az asztalon fekvő levélről (amelynek a tartalmát nem ismerhettük, de egyre erősebben *sejtettük* azt az elbeszélés előrehaladtával) a hajókabinig, ahol végül utolérte az öngyilkos férfit, akinek a tenyerében „menedéket keresett”, mintegy „sűrítve” átélhettük egy detektívtörténet izgalmain, s ugyanakkor egy romantikus elbeszélésben csapongó szenvedélyek sodrását, vagy akár azt a „félelmet” és „részvétet”, amelyet egy tragédia válthat ki. A novella elolvasásának rövid ideje alatt egy sűrített megértési folyamat zajlott; nemcsak egy történetet értettünk meg, hanem egy teljes életet, egy sorsot, annak mélységeivel és magasságaival.

Ez az értelemléteőség azonban nem mutatkozott meg az olvasás kezdetétől; első ízben akkor villant fel, amikor a szöveg végére értünk. Ebben a pillanatban újra érdekes dolog történt: a szöveg igényelni kezdte, hogy másodszor is elolvassuk, s ebben értelmének a kiteljesedettebb megmutatkozását ígérte.

²³⁹ Az eddigiek logikája szerint ez azt jelenti: *minden* novellát, *minden* művet *másképpen* kell olvasni, mint ahogyan addig szoktuk.

Az olvasás e pillanatának „rögzített filmfelvételén” elkülönülve mutatkozott meg a befogadás folyamatának Jauss által leírt két horizontja: egyfelől az *esztétikai észlelés* (ez az a bonyolult összhatás, amelyet a mű esztétikai struktúrája a szövegnek az elejétől a végéig haladó, *első olvasásában* kivált; ebben benne van az elváráshorizont és a szöveg feszültségteljes dialógusának minden – többnyire reflektálatlan – tapasztalata); másfelől pedig a *retrospektíve értelmező olvasás* (ez az újraolvasás igényében és megvalósulásában testesül meg; az értelmező újraolvasást a szövegnek a még mindig rejtőzködve megmutatkozó, enigmatikus mivolta váltja ki, s horizontja ráépül az esztétikai észlelés tapasztalathorizontjára).²⁴⁰

Jauss annak érdekében tartotta szükségesnek az olvasás horizontjainak ilyenszerű elkülönítését, hogy megmutathassa: „a strukturális szövegleírást ma hermeneutikailag a recepció-folyamat elemzésére kell alapozni” (JAUSS, 1981: 200.). Erre azért van szükség, hogy a költői szöveget valóban a maga *esztétikai funkciójában* lehessen megragadni. Ez csak úgy lehetséges, „ha azokat a poétikai struktúrákat, melyeket a kész esztétikai tárgyról mint ismertetőjegyeket leolvassunk, a leírás objektívációjából ismét visszafordítjuk a szöveg tapasztalatának a folyamatába, mely az olvasónak lehetővé teszi, hogy részt vegyen az esztétikai tárgy keletkezésében” (i.m.: 201.). A mű hagyományos, eltárgyasító felfogása ugyanis a megértést az értelmezés (vagyis a „műelemzés”) eredményének tekintette; a hermeneutikai reflexiónak meg kell fordítania ezt a sorrendet, s meg kell mutatnia, hogy a művek értelmezése „előfeltételezi az esztétikai észlelést mint előzetes megértést” (u.o.), s hogy a megértés nem lehet ráutalva az értelmezésre, már csak azért sem, mert az értelmezés a költői szöveg bonyolult összhatását lehetséges jelentéseinek *egyikére* redukálja. A retrospektíve értelmező olvasás tehát egyfelől ráépül az esztétikai észlelés horizontjára, másrészt annak az összbenyomásnak a tematizálására törekszik, amely az első olvasás folyamán az újraolvasás igényét kiváltotta, s miközben ezt az értelmet kiteljesíti, le is egyszerűsíti azt a mű lehetséges jelentéseinek egyikére.²⁴¹

A retrospektíve értelmező olvasás tehát arra törekszik, hogy – most már visszafelé haladva, vagy akár alinearisan – feltárja az első olvasásban zajló, előrehaladó értelemalkotás akkor még tudatosítatlan folyamatát. Tekintsünk vissza tehát a novellánkra, amely, mint láttuk, zárlatával valósággal utasított a szöveghez való ismételt visszatérésre.

A vonal útja, amelynek nyomán kibontakozott a novella története, egyúttal megrajzolta e történet terének körvonalait is – a fenyőfa asztalt, a parkettet, a Boucher-akt reprodukcióját a falon, az ablakot, a villámhárítót, az utca forgatagát, az autóbusz kerekét, a kikötőt, a szőke nő nylonharisnyáját, a vámhivatal „ellenséges területét”, a mólót, a patkányokat, a hajót, az első osztály padozatát, a fedélzetnyílást, a kabint, a szomorú férfit, aki konyakot iszik, a nadrágja varrását, a kardigánja szélét, végül a jobb tenyerét, ahol a vonal „menedéket keres”, és „amelyik ebben a pillanatban zárul össze egy pisztoly ravaszán” – mégpedig úgy, mint egy emberi élet tartozékait (anyagi helyzetét, szellemi igényeit, sorsának válságosra fordulását). Eközben – szinte észrevétlen hanghatások kíséretében, amelyekhez azonban azonnal igazodott a belső hallásunk – *életterek* bontakoztak ki: a *szoba* mint belső élettér, a magánélet szférája: az otthon, amely mégsem a védettség, hanem a *kietlen csönd*, a magányba zártság színtere; ennek ellentéte a *város* forgalma, *zajos* forgataga, a társadalmi élet nyílt színtere, amely

²⁴⁰ „A költői szövegek értelmezése mindig előfeltételezi az esztétikai észlelést mint előzetes megértést; csak olyan jelentéseket konkretizálhat, amelyeket az interpretáló az előző olvasások horizontjában lehetségesnek látott vagy lehetségesnek láthatott volna.” (JAUSS, 1981: 201.)

²⁴¹ Ennélfogva kaphatnak kitüntetett jelentőséget azok a „több-pólusú dialógushelyzetek” (például az iskolai műértelmezések, az irodalmi lapokban folytatott viták stb.), amelyekben lehetőség nyílik arra, hogy maguk az értelmezések is dialógushelyzetbe kerüljenek, s így a partnerek egymás véleménye által is gazdagodhassanak a mű sokféle értelmét illetően.

azonban nem tudott megszabadítani attól a magánytól, amely elől villámgyorsan menekülni kellett; végül az induló *hajó*, „*dübörgő*” turbináival, az utazás, a múlt magunk mögött hagyásának eszköze, a menekülés kísérlete a teljes nyitottságba, az ismeretlenségbe, amely kísérlet azonban csődöt mondott, hiszen a „menekülő” sorsvonal még idejében utolérte azt, akihez tartozott.

Érdekes felfigyelni arra, hogy – miközben az elbeszélte történetben, illetve annak terében előrehaladtunk – kibontakozott egy ezzel ellentétes irányú történet is, amely mintegy „vissza-felé haladt” az időben: a férfi előélete, azok az események, amelyek a tragédia pillanatához vezettek. A vonal útjának előrehaladása – utalásszerűen – kibontakoztatta képzeletünkben a végzetes esemény előzményeit; a történet hőse már a hajókabinban volt, de mi visszamenőleg ismertük, sejtettük, értettük meg életének tragédiához vezető történetét, anélkül, hogy ennek retrospektív elbeszélésére a novellában sor került volna.

Most, hogy elkülönítettük egymástól a novella két különböző irányú olvasatát: a lineárisan előrehaladó esztétikai észlelést, valamint az alineáris retrospektív értelmezést, hirtelen feltűnik még valami: az a jelenség, amelyet a hagyományos poétika „műfaji átcsapásnak” szokott nevezni. Ha azonban jobban megfigyeljük ezt a jelenséget, rájövünk, hogy itt nem éppen erről van szó. Nemcsak annyi történik, hogy egy bizonyos műfajban íródott alkotás magára vesz néhányat egy másik műfaj jegyeiből is. Itt egyenesen „műnemi átcsapásról” kellene beszélni, mert – mint látni fogjuk – ez a novella sok tekintetben a lírára jellemző módon bontakozik ki. De nem egészen pontos az „átcsapás” kifejezés sem, mert nem arról van szó, hogy a szöveg bizonyos tekintetben „átcsapna” egy olyan műnem területére, amely nem a sajátja, hanem arról, hogy ez a mű *egyszerre* olvasható a lírai és az epikai kód szerint is.²⁴²

A szöveg egésze – az elejéről nézve – egyetlen *megszemélyesítés* (a levélből kiinduló vonal cselekszik), a végéről nézve pedig metonímia, hiszen útja végén kiderül, hogy – a tenyér vonalaként – azt a férfit „képviselte”, akinek a sorsa útját megrajzolta. E kép részletező kifejtése viszont úgy hat, mint az elbeszélések leíró szakaszai: a helyzetek, a történés, a környezet elképzeltetésével viszi előre (vagy inkább „vissza”?) az olvasást. Egyszerűen nem lehet eldönteni, hogy ez a szöveg inkább lírai vagy inkább epikai jellegű alkotás-e. Líraiságának legszembevetőbb jegye a tömörsége; ezt a szöveget úgy is fel lehet fogni, mint egy, a szokásosnál részletesebben kifejtett metaforát. Más oldalról nézve viszont ugyanebben a szövegben feltűnik az epikára jellemző elbeszélésszerűség; ez nemcsak abban nyilvánul meg, hogy egy esemény elbeszélését tartalmazza (olyan eseményét, amely a főhős életének fordulópontját képviseli, akárcsak a hagyományos novellákban), hanem abban is, hogy ez az elbeszélés – a narrátor szerepe révén – távolságot tart önmaga és tárgya között, s azt úgy „ábrázolja”, mint rajta kívülállót (múlt idő, egyes szám, harmadik személyben beszél el a történetet). Az az érdekes, hogy sem a metaforikus, sem a metonimikus szerkezet nem rendelődik alá a másiknak,²⁴³ hanem egyszerre, egyforma erővel érvényesül.

A legérdekesebb viszont az, hogy olvasás közben mindez nem is tűnik föl; észre sem vesszük, hogy itt valamiféle műfaji deviancia, határsértés, „átcsapás” történt volna. Ennek a szövegnek

²⁴² Bár a prózai forma valamint a szöveggörnyezet (elbeszéléskötetben foglal helyet) olyan elvárás-horizontot formál, amely az epikai kódra érzékenyebb, mint a líraira.

²⁴³ Kulcsár Szabó Ernő *Metaforikusság és elbeszélés* című tanulmányában abban jelölte meg a hagyományos és a modern regény közötti alapvető különbséget, hogy míg az előbbi inkább metonimikus szerveződésű epikai formákban ölt testet (ezeknek az olvasását az oksági rendben kibontakozó epikus folyamat irányítja), addig az utóbbi formái a metaforikus szerveződés irányában mozdulnak el (tehát nem olvashatók hagyományos módon; a metaforikus szinten létrejött összefüggések nélkül már nem lehet értelmezni ezeket a szövegeket) (vö. KULCSÁR SZABÓ, 1984.).

a „műfaji újszerűsége” nemcsak abban áll, hogy ha egyik oldalról nézem, líra, ha a másik oldalról nézem, akkor epika, hanem abban, hogy arra készlet: egyszerre nézzem mindkét oldalról, mert mindkét műnem jegyeit magába gyűjtve sugározza azt a művészi hatást, amellyel olvasóját lebilincseli. Más szóval: e novella olyan beszédmod által szólított meg bennünket, amely egyszerre mozgósította bennünk a lírai és az epikai alkotások megértéséhez szükséges előzetes műfaji tapasztalatainkat.

A műnemek közötti *átjárást* tehát nem a szöveg önmagában, hanem a szövegnek és befogadójának – a „metrion” elvét érvényesítő – dialogikus viszonya biztosítja.

(El)hallgatás és válaszpozíció

Itt felmerülhet az a kérdés, hogy csakugyan dialógushelyzetnek tekinthetjük-e azt a szituációt, amelynek a pólusait az imént – akár egy lassított filmfelvételen – azonosítottuk? Valóban két egymással párbeszélő megnyilatkozás horizontjaként kezelhetjük-e a szövegre való előretekintésünk *elváráshorizontját*, illetve a kiteljesedett olvasatban megmutatkozó *szöveghatás horizontját*?

E kérdés megválaszolásához ismét Bahtyinnak a beszéd műfajairól illetve a nyelvi megnyilatkozások határaitól szóló elméletét hívhatjuk segítségül.

Bahtyin elméletének számunkra is figyelemre méltó kiindulópontja az, hogy a kommunikáció reális alapegysége nem a szó, még csak nem is a mondat, hanem a *megnyilatkozás* (BAHTYIN, i.m.: 375.). A megnyilatkozások határait a kommunikációban a beszédalanyok változásai jelölik ki; ennél fogva minden megnyilatkozásnak jól érzékelhető kezdete és vége van. A megnyilatkozás „előttjének” tekinthető a többi beszédalany előző megnyilatkozásainak közege, „utánjának” pedig a többiek válasz-megnyilvánulásai (i.m.: 377.). Fontos még e felfogásban a megnyilatkozások lezártágának elve. Ezt a beszédalanyok cserélődése biztosítja; alapfeltétele pedig az, hogy érzékelni lehessen a megnyilatkozás végét, azt, hogy itt egyelőre mindent elmondtak, amit az adott helyzet terében, az adott pillanatban el lehetett mondani, s ezért a megnyilatkozás a másik beszélő válaszoló megértésére vár (i.m.: 379–383.). E felfogás szerint tehát a megnyilatkozás határait nem valamely grammatikai vagy szerkezeti előírás alapján lehet kijelölni, hanem maga a kommunikációs szituáció, illetve az azt működtető dialogikus viszony határozza meg azokat. Ugyancsak a partnerek közötti dialogikus kapcsolat jelöli ki a megnyilatkozásnak mint „egésznek” a szervező „középpontját” is. Ezt az „egészet” mindig a *másik* „válaszoló megértésére” való előretekintés formálja (ennél fogva ez a középpont *mozgó*).

Gondolatmenetünk számára mindennek előtt azt a gondolatot kell kiemelnünk, hogy a műalkotások mint beszédműfajok *határait* a beszédalanyok cserélődése jelöli ki. Nem valamely műfaji-szerkezeti előírás szabja meg tehát, hogy milyen legyen egy mű terjedelme, felépítése, beszédmodja stb. Hanem az, hogy miképpen lép be „a többi beszédalany megnyilatkozásainak” a közegébe, vagyis az irodalmi művek, műfaji kódok intertextuális terébe; s hogy a „többiek válasz-megnyilvánulásai” miképpen formálják meg a kontextusának másik határát (vagyis az „utánját”), azaz, miképpen kapcsolódik be a mű az irodalmi hagyományba, milyen fogadtatása, miképpen fogadja be az irodalom élő vérkeringésébe a kritika, a könyvkiadás, az olvasóközönség stb.²⁴⁴

²⁴⁴ Igen szemléletesen jellemzi alkotás és befogadás dialógusszerű viszonyának az élő irodalom minőségét eldöntő jelentőségét Mikszáth Kálmán *Jókai Mór élete és kora* című könyvének pl. a következő részlete (is):

Megfontolásra érdemes továbbá a műfajok (megnyilatkozások) lezártságának elve is, az, hogy a szöveg határát a dialóguspartner (tehát az olvasó) válaszpozíciója jelöli ki.

Vajon úgy kell ezt értenünk, hogy e felfogásban a mű visszanyeri azt a pozícióját (immanencia, autonómia), amelyet – a dialógus elve nevében – korábban „elvitattunk” tőle? „Lezártáson” olyan elszigeteltséget kell-e érteni, amelyet a „határok” *őrizni* hivatottak?

A „határ” fogalmának a dialógusszituációval illetve a „válaszpozíció” felvételével való összekapcsolása jól sejteti, hogy nem erről van szó. Ellenkezőleg: a „határ” szerepe a dialógusban éppen az, hogy megnyíljk, és a partnerek számára bejárást biztosítson a dialógus terébe.

A beszélők a mindennapi kommunikációs szituációkban is jól érzékelik azt a *határt*, ahol a partner mondanivalója végére ért, és arra vár, hogy a válasz előremozdítsa a beszélgetés folyamatát. Valami ehhez hasonló történik az irodalmi kommunikációban is. A mű megformálása az olvasói válaszpozícióra való előretekintéssel történik, kiteljesedése pedig a válaszpozíció felvételére készíti az olvasót.

Az imént olvasott mű tapasztalata is megmutatta, mit jelent a „válaszpozíció felvételére” való szólíttatás. Bár ez a novella jóval rövidebb volt a szokásosnál, amikor a végére értünk az olvasásának, mégis úgy éreztük: ‘itt mindent elmondtak, amit ebben a helyzetben mondani lehetett és kellett’. A kiteljesedő formának erre a jelzésére már azzal is válaszoltunk, hogy végigolvastuk a szöveget, s főként, hogy érzékeltük a szólítását az újraolvasásra. Az újraolvasás késztettsége azt mutatta: az olvasó válaszpozíciót vett fel, „játékba hozódott”. Ezt a készségét az váltotta ki, hogy érzékelt a szöveg kiteljesedését, hogy érzékelt a *határt*, amelynek átlépésével ez a teljesség beláthatóvá válhatott számára.

A szöveg „lezártága” tehát ebben az értelemben nem más, mint az a *teljesség*, amelyre való előretekintés a szöveg a megformálását és megértését egyaránt vezérli. Az olvasás tehát nem más, mint válasz a szövegben megtestesülő teljesség szólítására; olyan poitikus viselkedés, amely által megnyílik a teljesség perspektívája. E perspektíva megnyitását – Iser olvasáselmélete szerint – maga a szöveg is segíti azzal, hogy az olvasó számára ún. „üres helyeket” jelöl ki; ezek a „szöveg-olvasó viszony kapcsolódási pontjai, amelyek lehetővé teszik, hogy az olvasó kiteljesítse a szöveg jelentését (vö. ISER, 1996: 249.). Ezek szerint a (művészi) szöveg beszédessége nagyon gyakran az elhallgatás módján valósul meg.²⁴⁵ A szöveg ezekkel az „üres helyek”-kel tesz eleget annak a követelménynek, amely a válaszpozíció felvételét tőle is megköveteli. Ezek az „üres helyek” nyitják meg az olvasó számára is a megnyilatkozás határait, s mutatják meg, hogy milyen irányban kell elindulnia a megértés aktusának.

„Az elbeszélő művészetnek ebben a stádiumában azt lehetne hinni, könnyű lesz Jókainak feltűnnie briliáns tulajdonaival. Mert Eötvös ugyan fölrázta a közönséget „A falu jegyzője”-vel, mely a jobbagyság szörnyű sorsát rajzolja, Kemény Zsigmond elbeszélései egy nagy komprehenzív elmének gondolatvilágát tárják elé, de ezek bármekkora nagy kaliberű emberek a maguk nemében, valójában egyik sem mesélő talentum. Jósika Miklós tud ugyan meséket szöni, csattanós helyzeteket kihozni, meglepő fordulatokat előkészíteni, de ő sablonos és patronokon keresztül fest, mint a szobapiktorok. (...) mégis nehéz volt egy új embernek gyorsan, rohammal prosperálni. Mert ha olyanok is írták a regényeket, akik voltaképpen mást lettek volna hivatva írni, az olvasók is hasonló módon toborzódtak össze. Ha nem voltak született elbeszélők, nem voltak született olvasók sem, akiket egy belső vágy és inger hajtott volna. Nem vált még az olvasás napi szükségletté.”

²⁴⁵ „...a kimondott dolgok csak akkor tűnnek beszédesnek, ha arra utalnak, amit elhallgatnak. Mivel azonban az elhallgatottak a kimondottak implikációi, ezért csak általuk körvonalazódnak.” (ISER, 1996: 248.)

Cortázar novellája három ízben is rámutatott a történetben az olvasó számára fenntartott helyre. (A szobában: „*Ha jobban megnézzük, rögtön látni, hogy a vonal folytatódik a parketton...*”; az utca forgatagában: „*Ott már nehéz követni a forgalom miatt, de ha jól odafigyelünk, látjuk, ...*”; végül a kikötőben: „*(persze nehéz követni, csak a hajóra igyekvő patkányok követik)*”). A többes szám első személy megosztotta velünk a szemlélés, a konstatació elbeszélői nézőpontját az olvasóval; *mi* is bevonódtunk hát a novella világába, de úgy, hogy mégsem avatkozhattunk be a történésbe; kívülről, tehetetlenül kellett végignéznünk a szemünk előtt lejátszódó tragédiát. Ez valamiképpen mégis arra készítetett bennünket, hogy önmagunkra is reflektáljunk. Ahogyan *mi* is csak szemlélői lehetünk mások élete tragédiájának, magunknak is egyedül kell elviselnünk azt, amit a sors számunkra előír – figyelmeztetett bennünket e novella olvasásában ránk mért szerepünk.

E szerepnek köszönhetően képzeletünk nagy „területet” járhatott be az olvasás rövid ideje alatt is. A konkrét, valóságos idő tehát, amely alatt ezt a novellát elolvastuk, átlényegült, és életünknek egy sűrítettebb, átfogóbb dimenzióját képviselte ahhoz viszonyítva, mint amelyet a mindennapi élet konkrét tér- és idődimenziói fognak keretezni.

Így válhatott a Cortázar-novella elolvasása életünknek egy kivételes, gazdagító pillanatává.

Átkelések az időn

Irodalomtörténet, csak másként

Az irodalmi recepciófolyamat leírásában Jauss – az „esztétikailag észlelő olvasás” valamint a „retrospektíve értelmező olvasás” horizontjai mellett – elkülönített egy harmadik „horizontot” is, a „történeti olvasását”.²⁴⁶ Ennek figyelembevételét az az időbeli távolság teszi szükségessé, amely a szöveg horizontját az értelmező horizontjától elválasztja, s amelyet a megértésnek mindig át kell hidalnia.

Mit is jelent ez az időbeli távolság: elszigetelődést attól, ami tőlünk eltávolodott, vagy pedig éppen annak a lehetőségét, hogy tapasztalatot szerezzünk róla? Hogyan lehet áthidalni ezt a távolságot? Van-e esélyünk az áthidalására? – A hermeneutika legrégebbi és máig a legérzékenyebb kérdéseiről van itt szó. A műalkotás létmódjának dialogikus felfogása minden esetre lehetőséget nyújt e kérdések pozitív értelmű (újra)megnyitására.

Az elmúlt évtizedekben az időbeli távolság problematikáját új megvilágításba helyező irodalmi hermeneutikának egyaránt reflektálnia kellett az elméleti hagyomány két erőteljes irányzatának – egymással ellentétes – elméleti hozadékára: a hagyományos (pozitivistá fogantatású)

²⁴⁶ „Ha mi most a szöveg esztétikai konstrukcióját mint recepciójának premisszáját akarjuk kidolgozni, mely nélkül lehetetlen volna számunkra az időbeli távolságot áthidaló megértés, akkor kézenfekvő, hogy egy első, esztétikailag észlelő olvasás horizontjait elkülönítsük egy második, retrospektíve értelmező olvasástól, s egy harmadik, történeti olvasást csatoljunk hozzá, hogy a szöveget másságának és a mi tapasztalatunktól való eltérésének a horizontjában is láthatóvá tegyük. Ez a történeti olvasás annak az elváráshorizontnak a rekonstrukciójánál kezdődhet, amelybe a szöveg a kortársi olvasók számára a megjelenésével belépett; de a hermeneutikai hármasság megkövetelt egységének csak akkor tesz teljesen eleget, ha ismét feldolgozzuk a szöveg és a jelen közti történeti távolságot, és megvilágítjuk az olvasások tradícióját, melyek a legújabb applikáció számára megépítették az utat.” (JAUSS, 1981: 200.)

irodalomtörténetírásnak a tényfeltárást előtérbe helyező történeti objektivitás-eszményére,²⁴⁷ valamint a modern formalista irányzatok „ahistorikus időtudatára”.²⁴⁸

Hans Robert Jauss 1967-es felforgató erejű tanulmányában világított rá először az irodalom-kutatásnak az önreflexió hiányából fakadó anomáliáira, s egy új történeti tudat szükségességére (vö. magyarul: JAUSS, 1980.). Jauss e tanulmányában abból indult ki, hogy a hagyományos irodalomtörténeti kutatás *kívül maradt a történeti dimenzió*n annál fogva, hogy az általa vizsgált dokumentumok, keletkezési körülmények, szerzői életrajzok, tények, adatok stb. voltaképpen *az irodalmi műveken kívül eső szempontot érvényesítettek*; holott *az irodalom eleven történeti létét* nem ezeknek az adatoknak a feltárása, hanem *befogadásuk mindig megújuló folyamata* biztosíthatja. Más szóval: a művek csak akkor élnek tovább, ha mindig van, aki olvassa őket. E felfogásban tehát az irodalom története nem az „irodalmi tények” megszakítatlan kronológiai rendbe állítható sorozata, hanem a művek meg-megszakadó, majd ismét megújuló *befogadásának* a folyamata.

Jauss e tanulmányában nem kímélte a marxista esztétika és a látszólag vele szemben álló formalista iskolák (közös) szemléletbeli ellentmondásait sem; kimutatta a két vonulat közös jegyét, azt, hogy mindkettő megfosztotta az irodalmi jelenséget a hatás és a befogadás dimenziójától, azaz éppen attól a dimenziótól, amely a mű esztétikai jellegét biztosítja. A marxista esztétika a társadalom *ábrázolását* tekintette az irodalom legfőbb funkciójának, s így az olvasó – akárcsak a szerző – csak mint bizonyos társadalmi réteg képviselője jöhetett számításba: abban az értelemben, hogy milyen mértékben érti vagy nem érti „helyesen” a „társadalmi valóság leleplezését” (vagyis az ideológiai konnotációt) a műalkotásban. Ám a befogadó a formalista irányzatokban sem kapott ennél sokkal jelentősebb szerepet; e felfogásban az olvasó – mint a művészi *tárggyal* szembenálló *szubjektum* – feladata abban merült ki, hogy a szöveg utasításait követve felismerje a művészi forma eljárásait.²⁴⁹ Márpedig *a mű elsősorban az olvasóhoz szól* – figyelmeztetett Jauss –, de sem a pozitivisták, sem a marxisták, sem a formalista irányzatok nem engedték őt érvényesülni esztétikai befogadói szerepében.

²⁴⁷ A kelet-európai irodalomszemléletben a mai napig is erőteljesen érvényesíti hatását az irodalom-történeti kutatásnak ez a múlt századi eredetű felfogása; mi sem mutatja ezt jobban, mint az irodalomoktatásban még mindig hangsúlyosan érvényesülő történeti szempont.

²⁴⁸ Habermas szerint az „esztétikai modernség érzülete”, amely a művészetek terén elsősorban az avantgarde irányzatokban bontakozott ki, „megváltozott időtudatot” eredményezett. Ez – többek között – az ahistorikus szemléletben, annak hagyományellenes energiájában nyilvánult meg. „Az egyes korszakok elvesztik arcukat a jelennek a legtávolabbihoz legközelebbihez kapcsolódó heroikus affinitása javára. A dekadencia közvetlenül a barbárban, vadban és primitívben ismeri fel magát” (HABERMAS, 199: 262-263.) A műközpontú kutatások elvei és eredményei a 60-as évektől az irodalom oktatásába is behatoltak, elsősorban a nyugati országokban. E.D. Hirsch amerikai professzor egyenesen azt állítja az egyik tanulmányában, hogy az immanens irodalom-szemlélet elterjedését és diadalát az irodalomtudományban annak köszönhetette, hogy műelemzési módszereivel sikerült behatolnia az iskolákba (vö. HIRSCH, 1987.).

²⁴⁹ „Az ortodox marxista esztétika ugyanúgy bánik az olvasóval – ha egyáltalán figyelembe veszi –, mint a szerzővel: vagy a társadalmi helyét kutatja, vagy az ábrázolt társadalmi rétegződésből próbálja ugyanezt megállapítani. A formalista iskola csak észlelő szubjektumként igényli az olvasót, akinek – a szöveg utasításait követve – meg kell különböztetnie a formát, vagy fel kell ismernie az eljárást. Az olvasót egy filológus elméleti felfogóképességével ruházza fel, aki a művészi eszközök ismeretében képes megnyilatkozni; a marxista iskola viszont egyenesen a történelmi materializmus tudományos érdeklődésével helyezi azonos szintre az olvasó spontán tapasztalatát – mintha az utóbbinak is alap és felépítmény kapcsolatát kellene felfednie az irodalmi műben.” (JAUSS, 1980: 14-15.)

Jauss e tanulmányában ráébresztette magukat az irodalomtudósokat is szerepük meghasonlottságára; hiszen egy olyan irodalomkutató, aki azt a célt tűzi ki maga elé, hogy kizárólag objektív, ellenőrizhető, oksági rendbe helyezhető dokumentumokat vizsgáljon, eközben kénytelen lesz „esztétikai önmegtartóztatást” gyakorolni. A művek esztétikai hatása ugyanis az ő tudományos szempontjából nézve nemcsak, hogy „nem érdekes”, de egyenesen zavaró, a tárgyilagosságot veszélyeztető „szubjektív mozzanat”. Így aztán – mutatott rá Jauss – szakadás támadt az irodalomkutató „tudósi” és „olvasói” énje között. Korunkban ugyanis az irodalom fogalma *esztétikai értékfogalomként* él a köztudatban; a pozitívista objektivitás-elvet valló irodalomtudósok viszont a kutatás idejére ajánlatos volt zárójelbe tennie a benne is természetesen működő értéktudatnak ezt a vonatkozását, hogy még a látszatát is elkerülje a szubjektivitásnak.

Jauss tanulmányának mozgósító hatása nemcsak azzal magyarázható, hogy bírált egy elavult szemléletmódot és tudományos gyakorlatot, hanem azzal is, hogy *megmutatta az ebből következő meghasonlottság feloldásának lehetőségét*: azt, hogy az irodalomtudós visszaszerezheti tudósi és emberi szerepeinek harmóniáját, ha vállalni tudja saját értéktudatát illetve esztétikai elvárásait, korának, világának természetes értékrendjét. A tanulmány a történetiség elvének olyan érvényesítését javasolta, amely nem fosztja meg a befogadót az olvasás gyönyörűségétől, sőt, éppen ennek az energiáját használja föl a múltól bennünket elválasztó időbeli távolság áthidalására.²⁵⁰

Írásbeliség és történetiség

A befogadás esztétikai jellegének elismerése alapvető fordulatot képviselt mind az irodalomtörténeti, mind pedig az irodalomelméleti kutatások hermeneutikai megújításában; lehetővé tette annak a feladatnak a teljesítését, amelyet Gadamer a „történeti látszat” (a kulturális hagyomány egyoldalú elismeréséből fakadó elvakultság) illetve a „progresszív látszat” (a hagyományt egyoldalúan kizáró esztétikai tudat elvakultsága) közötti közvetítésben, valamint a múlt és a jelen közötti „mélyebb kontinuitás” feltárásában jelölt meg (vö. GADAMER, 1994 a: 71.).

A tudományos magatartásnak e fordulata, a saját perspektíva vállalása, úgy tűnik, újabb és újabb „provokációt” képvisel a mai irodalomtörténeti és -elméleti kutatások számára egyaránt: egyre kiélezettebben vetődnek fel például azok a kérdések, amelyek az irodalom „határeseiteivel” kapcsolatosak.²⁵¹ Sőt, magának az irodalom létmódjának a felfogásában is változás következett be.

²⁵⁰ Jauss felfogásának szemléletfordító erejét még az őt bíráló Paul de Man is elismeréssel illeti, s ez az elismerés Jauss elveinek és módszereinek alapos szemrevételezésében jut kifejezésre. Ez a szemléleti energia többek között abban a közvetítő erőben rejlik, amellyel a Jauss által kimunkált kategóriák dialogikus viszonyt teremtenek az elméleti hagyomány korábban egymással ellentétes elvei között. Így lesz például az „elvárási horizont” közvetítő a mű egyéni eredete illetve kollektív befogadása, a zárt struktúra és annak külső hatása között; így tolmácsol a történeti olvasás mint befogadás a formai struktúra illetve a társadalmi változás között; így válik átjárhatóvá a „belátó befogadásesztétika” révén az irodalom elmélete és gyakorlata (vö. DE MAN, 1996 a: 299.). De Man további megfigyelése, hogy Jauss észrevette és demonstrálta a befogadás és a szemiotika összeköttetését: „Irodalomtörténet és strukturális elemzés összesűritése az esztétikai kategóriája mentén történik, és lehetőségét e kategória stabilitásából nyeri” (i.m: 303.).

²⁵¹ Különösen érdekesek lehetnek ebből a szempontból azok a kutatások, amelyek nagyon régi szövegek poétikai kutatását tekintik céljuknak. Itt ugyanis jól megmutatkozik a poétikai és a történeti szempont összekapcsolásának elkerülhetetlensége, valamint az időbeli távolság hermeneutikai produktivitása is. Jellemzőnek tekinthetjük, hogy nem sokkal a Jauss-tanulmány meg-

Gadamer felfogásában az irodalom kérdése „határhelyzetet” jelent a művészet létmódjának kérdéskörében, annál fogva, hogy az *írás* révén hagyományozódik, s létezésének az *olvasás* általi megértés a feltétele (vö. GADAMER, 1984: 123–126.). Úgy is mondhatnók: az *írás* megőrzi, de ugyanakkor el is rejti a benne rögzített értelmet, ezért minden más művészetnél nyomósabban megmutatja az időbeli távolság hermeneutikai funkcióját.²⁵²

Ám az *írás* és az *olvasás* dialektikája az irodalom esetében nemcsak annyit jelent, hogy valamely gondolatot, melyet az *írás* megőrzött és grafikai jelek formájában visszakereshetővé tett, az *olvasás* segítségével újra fel lehet ébreszteni „csipkerózsika álmából”. Az *írás* e felfogásban nemcsak grafikai jelhordozó; s az *olvasás* is több, mint a betűk összeolvasásának tudománya.

Az *írás* nyelve nem pusztán az élő beszédnek a grafémákba való átkódolása; kis túlzással azt is mondhatnók, hogy az *írás* nyelve akár egy „másik” nyelv is lehetne a beszélt nyelvhez viszonyítva;²⁵³ Gadamer felfogásában az *írás*beliség mindenképpen „minden nagy költészet

jelenése után a magyar irodalomtörténeti kutatásban is megmutatkozott az általa meghirdetett program alkalmazhatósága. Horváth Iván 1982-ben megjelent Balassi-monográfiája alcímével is utalt erre a lehetőségre (*Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*), de – külön fejezetben – elméletileg is reflektált az általa vállalt és követett módszernek, a *konnotáció-elemzés*nek a befogadásesztétikai jellegére: „Mi a történeti poétikai módszer lényege? (...) miután Balassi verseiben elkülönítettem a vizsgálandó fogalmat (meghatároztam pl. a rá jellemző kompozíciót), megkerestem párhuzamait („kontextus”) és lehetőleg konnotációját a korabeli hazai – s ha ott nincs, az európai – anyagban. Tehát nem az egyes költeményt, hanem a *költői beszéd hagyományát* vizsgáltam. A költemény egyszeri megszólalás, a *költői beszéd hagyománya* pedig az, amit az egyszeri mivoltától megfosztott, mert megismételhető elemek halmazának tekintett költeményből tudományosan leltárba tudunk venni. (...) A módszer, a konnotáció-elemzés, nem az egyszeri költemények, hanem az ismétlődő költemény-elemek szintjén végzett összehasonlítás, kontextus-megállapítás” (vö. HORVÁTH, 1982: 295-296.). Lényeges továbbá, hogy az új szemléletnek máris megmutatkozik az irányzat-szervező energiája; a magyar irodalomtudományban például meghatározza egy egész kutatócsoport irodalomszemléletét: „Az irodalmi művet egyikünk sem [ti. a Szövegmagyarázó Műhely tagjai] a szöveggel azonosítja, hanem úgy tartjuk, hogy a szöveg és a befogadó együttműködése, hiszen az irodalmi művekről csak olvasatok nyomán van egyáltalán tudomásunk. Nemcsak a szöveg, hanem a befogadó is dönt abban, hogy a szöveg benne esztétikai tárgyat hoz-e létre vagy mást. (...) Számunkra, akik az olvasó részéről minden esetben alkotó hozzájárulást tételezünk fel, az irodalomtörténetírásban óhatatlanul benne maradó szubjektivitás nem csődöt, hanem szükségszerű kiindulópontot jelent. Az egzaktság, a precízió igénye így természetesen nem felel meg annak a (...) pozitívista ábrándnak-babonának, hogy a szubjektivitás kiküszöbölendő, hiszen ez értelmetlen kijelentés. (...) Elsősorban nyilván magát az irodalomkutató olvasót minősíti, hogy az általa vizsgált szövegekben a *nemzeti eszme* kifejeződésének, az *esztétikai élménynek*, a *realista valóságábrázolásnak*, vagy a *népi gyökereknek* örül-e mindenekelőtt” (I.m: 298.).

²⁵² „Semmi sincs olyan idegen és ugyanakkor semmi sem követeli annyira a megértést, mint az *írás*. (...) Semmi sem annyira tisztán a szellem lenyomata, de nincs is semmi annyira ráutalva a megértő szellemre, mint az *írás*.” (GADAMER, 1984: 125.)

²⁵³ Gondolhatunk itt például a magyar középkori kultúra – nyelvükben is „elkülönböződő” – diskurzusformáira: míg az *írás* nyelve a latin volt, az volt egyúttal a kultúra nyelve is (vö. HORVÁTH, 1980.); a magyar nyelv funkciója – egy ideig kizárólag – a mindennapi kommunikáció volt. A reformáció mozgalmának kultúrtörténeti jelentősége éppen abban állt, hogy kifejlesztette az igényt az anyanyelvű kultúrára, azaz az anyanyelvű *írás*beliségre. Ez az irodalomtörténeti evidenciaként kezelt fordulat azonban sokkal nagyobb jelentőségre tesz szert akkor, ha tekintettel vagyunk a „kétféle nyelv” létmódbeli különbségére, s belátjuk, hogy a magyar nyelvű *írás*beliség voltaképpen egy „új nyelv” megteremtését feltételezte.

eredeti adottságához tartozik” (i.m: 123.). „Az írásbeliség sokkal régebbi, mint valaha gondoltuk, s úgy látszik, hogy eredendően a költészet szellemi lételeleméhez tartozik. Tehát a költészet már ott is „irodalomként” létezik, ahol még nem olvasmányanyagként fogyasztják.”²⁵⁴ (U.o.)

E kijelentés látszólagos ellentmondásosságát az irodalom történeti és dialogikus létmódjáról alkotott felfogás oldja fel. Az irodalmi mű „nem egy elidegenedett lét élettelen fennmaradása, mely szimultán módon lenne adva a későbbi korok élményvalóságának” (i.m: 124.), hanem „a szellemi megőrzés és hagyományozás funkciója, s ezért minden jelenbe beleviszi rejtett történetét” (u.o.). Más szóval: az irodalmi mű csak állandóan megújuló befogadása révén létezik, s ez – történjék akár az olvasás, akár a rapszódosz előadása formájában – nem más, mint maga az „eleven képzéshagyomány, mely a meglevőt nem csupán konzerválja, hanem mintának ismeri el, és példaképként adja tovább” (u.o.).

Hogyan is következhet be az a „csoda”, hogy egy időben tőlünk hosszú évszázadokra távolodott szöveg ismerősként tűnik fel és olvasásra kínálja magát?

Gadamer a „klasszikus” mű (esztétikai) erejére hivatkozva válaszolt erre a kérdésre.²⁵⁵ „Bármennyire változnak is az ízlések, kialakul az a hatástényező, melyet „klasszikus irodalomnak”

²⁵⁴ Más szavakkal ezt úgy lehetne megfogalmazni, hogy már azelőtt volt irodalom, hogy feltalálták volna az írásos rögzítés technikáját. Ezt a paradoxonszerű kijelentést alátámasztják a képződ-ménnyé váló átváltozás folyamatával kapcsolatos korábbi megfontolásaink. Az általa támasztott elméleti kihívásra a leginkább az irodalomkutatás „határeseiteivel” kapcsolatos kérdésekkel érdemes válaszolnunk. Az egyik ilyen kérdés az írott és a szóbeli költészet határvidékén tevődik fel: „irodalomnak” tekinthető-e a népköltészet, vagy sem? Anélkül, hogy e kérdés kimerítő megválaszolására törekedhetnénk, érdemes itt mégis egy pillantást vetnünk magára a kérdésre: arra, hogy miképpen nyitja meg azt számunkra újra az irodalomról való gondolkodás horizontjának elmozdulása. A köztudatban is benne élő válasz ugyanis elzárja a tovább-kérdezés útját, ezért nem elégedhetünk meg vele; eszerint a népköltészet alkotásai „szóbeliségünkél” fogva anonim alkotások, ezért ki vannak téve a változatképződésnek, viszont megformálási sajátosságaik feljogosítanak bennünket arra, hogy irodalomként kezeljük őket. A népköltészet esete a mi nézőpontunkból tekintve ennél sokkal bonyolultabbnak mutatkozik: ugyanis egyszerre példája a kánonképzés költészetteremtő erejének s az eredet homályba vesző végtelenségének. Ennyiben „irodalom”. Mivel azonban nem rendelkezik a kánon rögzítésének a képességével (hiszen a lejegyzés, a megőrkítés éppen a saját éltető közegéből, az élő szóbeliségből ragadja ki; a könyv ezért számára koporsó, s a „begyűjtés”, melyet éppen haldoklásának felismerése tett szükségessé, végérvényessé teszi a halálát), a népköltészet nem élhet a kánonképzés dialógusteremtő, éltető lehetőségével. Mivel ugyanis a kánont élőszóban hagyományozza, az a mindenkori „fogyasztója” számára (aki az élő népköltészet esetében egy személyben alkotó és befogadó) mindig „jelenvalóként” adott, azaz nem ad lehetőséget a distanciateremtésre, vagyis a hatástörténet érvényesülésére. Ebben az értelemben a népköltészet radikálisan nem-irodalom. E belátás nyomán a népköltészet és irodalom kapcsolatára vonatkozó kérdést újra fel kell tenni. Ettől viszont azt is remélni lehet, hogy nemcsak a népköltészet, de az irodalom létmódjával kapcsolatos újabb belátásokat is lehetővé fog tenni. Megmutatkozik például, hogy a lejegyzés aktusa, amely – mint megjegyeztük – megfosztja a népköltészetet éltető közegétől, s halott lenyomatává teszi annak a szóbeli alkotásnak, amely e közegben született, ugyanakkor fel is támasztja azt egy *másik élet* számára; s ez az írott irodalom, a magas kultúrának a népi kultúrától „elkülönöződő” élete. Így hát éppen a népköltészet példája mutatta meg az írás kánonképző funkciójának működését az irodalomban: az írás akkor „irodalmi” írás, ha éppen rögzítettsége árán biztosítja e rögzítettség feloldását: a dialogikus létet, életének történetiségét.

²⁵⁵ Itt meg kell jegyeznünk, hogy Gadamer elméletének ez a pontja igen érzékenynek bizonyult a kritika előtt. Jauss is, aki bevallotta Gadamer koncepciójából kiindulva törekedett irodalmi hermeneutikájának kiépítésére, e kérdés kapcsán vitába szállt mesterével. Szerinte „a megértés aktív és passzív meghatározása közötti ellentmondást nem lehet nem észrevenni az *Igazság és*

nevezünk, s amely valamennyi későbbi nemzedék maradandó példaképe” (u.o.). A klasszikus mű ismérve, hogy még mindig meg tud szólítani bennünket, s még mindig „a világé” tud lenni, annak ellenére, hogy ezt a világot „hatalmas távolság választja el attól az eredeti világtól, amelyhez a mű szólt” (u.o.). Gadamer itt a goethe-i „világirodalom” fogalmának bevezetésével alapozta meg a hermeneutikai irodalom-fogalom normatív értelmét.

Hadd hivatkozzunk itt – e felfogás tapasztalati kontrollja kedvéért – egy hozzánk közeli példára, Balassi Bálintra, akit „irodalmunk első klasszikusaként” szoktak emlegetni.

Mi az, ami áthidalhatóvá teszi a mai magyar olvasók számára azt a történeti távolságot, amely Balassi verseit a mi világunktól elszakítja, s ami költészetének érvényességét a mi világunk részévé teheti? Miért tekinti az irodalomtörténeti hagyomány Balassit az „első magyar költőnek”, annak ellenére, hogy a XVI. századból gazdag magyar nyelvű irodalom maradt ránk, tehát költők és művek előzték meg – vagy legalábbis kortársai voltak – az „első” magyar költőnek?

Ha egybevetjük Balassi „első költőségének” két szakavatott indoklását – a Horváth Jánosét és a Horváth Ivánét –, akkor ez gondolatmenetünk szempontjából fontos következtetésekre vezethet bennünket.

Horváth János érve: Balassi szakított az énekvers hagyományával és megteremtette a szövegverset (vö. HORVÁTH, 1980.). A Horváth Iváné: Balassi költészete teremtette meg irodalmunkban az arisztokratikus regisztert (vö. HORVÁTH, 1982.). Nem nehéz belátni, hogy Balassi költészetének a két irodalomtörténész által megnevezett két erénye mélyen összefügg: az arisztokratikus regiszterben költésnek ugyanis feltétele volt a szövegvers művelése. A „szövegvers” megteremtésének a jelentősége nemcsak abban állt, hogy a vers szövege „levált” a dallamról és képessé lett arra, hogy önálló életet éljen, hanem abban is, hogy ez a szöveg oly módon (és éppen azáltal) kezdhette el élni a maga önálló életét, hogy írásban rögzítette azt a kódot is, amelyet Balassi a kor költészetének normái szerint tudatosan megteremtett. (Hiszen „poeta doctus” volt, aki jól ismerte az európai reneszánsz költészetének az imitáció elve szerint működő kánonját; azt is mondhatnók, hogy az ő költészete lépett először dialógusba az európai *írott költészet* hagyományával.) Balassi versei tehát azért szövegversek,

módszerben (JAUSS, 1997: 283.). Azzal ugyanis, hogy Gadamer a klasszikus szövegek esztétikai erejére hivatkozva látta áthidalhatónak a tőlük elválasztó időbeli távolságot, voltaképpen megszüntette azt a termékeny feszültséget, amely a múlt és a jelen horizontja között lehetővé teheti a befogadás hermeneutikai produktivitását. Ám az *Igazság és módszerben* is vannak olyan kijelentések, amelyek úgy hatnak, mintha előlegezett válaszok lennének a recepcióesztétika majdani elveire: „Tehát az irodalom művészeti formája csak a műalkotás ontológiájából érthető meg, nem pedig az olvasásfázisok lefolyásában bekövetkező esztétikai élményekből” (GADAMER, 1984: 124.). Az ez után következő mondat azonban valamelyest mégis feloldja a kritikai élet nemcsak az „előlegezett” szembenállásnak, hanem a később ténylegesen bekövetkező vitának is, ugyanis Gadamer itt az *olvasás* aktusát nevezi meg mint az irodalom létmódjának alapvető meghatározóját: „Az irodalmi műalkotáshoz az olvasás ugyanúgy lényegileg tartozik hozzá, mint az előadás” (u.o.). Más tanulmányaiban újra meg újra megerősíti, hogy nála az *olvasásnak* hermeneutikai elsőbbsége van az *írással* szemben; felfogása szerint ugyanis minden írott szöveg olvasás általi értelmezésre szorul. „...az írás olvasásra való. (...) Írást nem lehet anélkül olvasni, hogy ne „értenénk”, vagyis hogy ne artikulálnánk-modulálnánk, ugyanis ez anticipálja az egész értelmét. Csakis így válhat újra beszéddé az írás (ami semmiképpen sem „hangos olvasást” jelent)” (GADAMER, 1991 b: 57.). Nincs szó tehát Gadamernél valamely kánon kritikátlan elfogadásáról, vagy pedig a megértés dialogikus kölcsönössége elvének feladásáról. (Bár ez utóbbi vádat a „horizontfúzió” fogalmával is kihívta maga ellen.) Mindazonáltal Gadamer – mint ahogyan azt Jauss is megállapítja – „a hetvenes évek hermeneutikavitéját ezzel bizonyosan előremozdította” (JAUSS, i.m.: 283.).

mert rögzítették és tovább vitték az időben azt a kánont, amely ettől kezdve minta lett: kövendő példa az írott magyar nyelvű költészetben. Más szóval: Balassi versei azért szövegversek, mert az arisztokratikus regiszterben születtek. Horváth Iván szerint Balassi annál fogva lett irodalmunk első klasszikusa, mert a magyar irodalom történetének utána következő folyamatában – bármennyire is változtak az ízlések – a költészet kánonjának a változásai mindig azt a kánonképzési folyamatot képviselték és folytatták, amelyet az ő költészete indított el. Ez a kánonképző (intencionált folyamatképző) erő különbözteti meg az „arisztokratikus regiszterbe” tartozó műveket a „populáris regiszterbe” tartozóktól. Az írott irodalom ugyanis „a meglévőt nem csupán konzerválja, hanem mintának ismeri el, és példaképként adja tovább” (GADAMER, i.m: 124.).

Ám azt sem kell elfelejteni, hogy ezt a „mintaelsimítő” funkcióját az irodalom csak akkor gyakorolhatja, ha mindig van, aki a mintát elismerje. A jelen horizontjából dől el, hogy mi tekinthető élő hagyománynak, arról nem is beszélve, hogy a jelen nemcsak emlékezhet, hanem felelhet is – ezért az irodalom élete nemcsak folytonosság, hanem a megszakítások sorozata is. Balassi példájára tekintve úgy is fogalmazhatnánk, hogy Balassinak előbb az európai költészeti hagyomány értő befogadójának kellett lennie ahhoz, hogy kánonteremtő költő lehessen. (Ezért nem tekinthető mégsem az ő költészete a magyar költészet „abszolút eredetének”.) Mint ahogyan az is igaz, hogy Balassi versei mai olvasójának sem elég csak kibetűznie tudni e költemények sorát ahhoz, hogy meghallhassa azok hozzá szóló értelmét, hanem meg kell tanulnia azt a költői beszédmódot a benne rejlő kánonképző nyomokkal együtt, amelyet éppen Balassi költészete teremtett meg – pontosabban nem is egyedül Balassi, hanem az a korabeli magyar (bár kisszámú) olvasóközönség, amelynek igénye volt már az arisztokratikus regiszterben született költészet.²⁵⁶

Ha valaki hangsúlyozni akarja Balassi költészetének jelentőségét, azt is mondhatja róla, hogy „világirodalmi rangú”, „klasszikus értékű” költészet. Az előbbiek értelmében ez azt jelenti, hogy ez a költészet maradandó jelentőségű műnek bizonyult, hogy évszázadokon át mindig megújuló erővel tudott megnyilatkozni, hogy mindig mondani tudott valami érvényeset a világnak, s hogy a mi világunk részévé tudott válni.

Mi az, ami Balassi költészetének érvényességét a mi világunk részévé teheti? – kérdezhetjük újra.

Az *írásbeliség* gadameri fogalma adhat választ erre a kérdésre, amely, mint láttuk, „eredendően az irodalom szellemi lételeméhez tartozik” (i.m: 123.). Összefüggésbe hozható ezzel, hogy Gadamer-nél a műalkotás „ergon”, azaz képződmény, mely a megalkotottság sajátos módusában létezik. Ebben az értelemben a képződménnyé válás folyamatát az irodalom esetében éppen annak írásbelisége teszi lehetővé. Hiszen „mindenre, ami írásban szállt ránk, érvényes, hogy a tartósság akarása teremtette meg a fennmaradásnak azt a sajátos formáját, amelyet irodalomnak nevezünk” (i.m: 125.). Korábban láttuk (az építészet példáján), mit jelent a „tartósság akarása”. Éppúgy, ahogyan az építészeti műalkotás tartóssága sem merül ki az időtálló nyersanyag kiválasztásában, hanem azt jelenti, hogy az épület időtállóan magával viszi az időben rendeltetésének összefüggéseit, az írásban „reánk szállt” művek tartósságának is van egy olyan vonatkozása, amely túlmutat a grafikai rögzítettség lehetőségein. Az írás az időbeli határok folyamatos átlépésére csak akkor képes, ha – mint Balassi költészete – rejtett

²⁵⁶ Horváth Iván írja: „A magyar irodalmi intézmény (az irodalmi élet) megszerveződése Balassi halála után még csaknem kétszáz évig fog várni magára. Mégis, *Balassi egyes művei már az irodalmi célú irodalomba tartoznak*, olyan szövegek, melyek mintha már kifejezetten az irodalmi intézmény számára készültek volna. Ilyen irodalmi célkitűzésnek tartom Balassi részéről azt, „hogy a régi poétákat ebbe is kövesse”, mivel ezt a célt csak egy kifejezetten irodalomra vágyó közönség értékelhette” (HORVÁTH, 1982: 302.).

szálakkal képes bekapcsolódni abba a folytonosan változó kommunikációba, amely újra meg újra lehetővé teszi az olvashatóságát;²⁵⁷ vagyis, ahogyan mondani szokták: ha „beépül a kánonba”, s ezzel megteremti a lehetőségét a kánon folytonos megújításának.

Az irodalom történeti létmódját tehát az *írás* teszi lehetővé, s az elmondottak értelmében most már az is láthatóvá vált, hogy „az irodalom történeti létmódja teszi lehetővé, hogy valami a világirodalomhoz tartozik” (GADAMER, i.m: 124.).

A játékba hozott hagyomány

Az irodalom hermeneutikai értelemben vett történeti létmódjának elismerése azonban nem egy lineáris történetiség-felfogás érvényesítését jelenti; az időben változó irodalmi kommunikációba való bekapcsolódás iránya ugyanis nem egyvonalú. Más szóval: az irodalomtörténet nemcsak „előlről hátrafelé”, „a kezdetektől napjainkig” vonalán olvasható, hanem „vissza-felé” is, a kortárs irodalomértés felől a múlt(ak) irányában haladva. Lényeges azonban, hogy sem a múlt, sem a jelen horizontjának nincs valamely kijelölhető „végpontja” (nincsen a múltnak „eredete”, a jelen pedig nem „végkifejletként” értendő), s egyik irányban sem lineáris „előrehaladásról” van szó, hanem egy ennél sokkal mozgékonyabb és ugyanakkor biztonságosabb „kötéseket” eredményező, dialogikus mozgás(rend)ről.

²⁵⁷ Talán érdemes itt különbséget tennünk Barthes „olvashatóság” fogalmának értelme valamint aközött, amelyet – Gadamer gondolatmenetét követve – mi itt használunk. Barthes az „írhatóság” fogalmával állította szembe az „olvashatóság” fogalmát. Mindkét fogalom az irodalmi szöveghez való viszonyra vonatkozik, s annak értékét minősíti. Az ő értelmezésében az „írható” szöveg az „ideális szöveg”, ugyanis ez – „pluralitásánál” fogva – produktív befogadást tesz lehetővé, olyan mértékben, hogy az már-már nem is befogadásnak (a szöveg „felfalásának”), hanem valósággal a szöveg újraírásának tekinthető: „amit ma is lehetséges megírni (újraírni) – ezt nevezzük *írhatónak*” (BARTHES, 1997: 14.). A „csak olvasható” szöveg ezzel szemben – ilyenek Barthes szerint a klasszikus szövegek – passzív befogadásra ítélt; az ilyen szöveg ezért nem produktív, hanem „produktum” (vö. i.m: 15.). Az írható szöveg lehetőséget ad önnön „újraírására”; az újraírás annyit tesz, mint a szöveget „disszeminálni, szétszórni a végtelen különbözőség terében” (u.o.). A „csak olvasható szöveg” értékét viszont legfeljebb az „újraolvasás” adhatja vissza: „Az újraolvasás, mely ellentétes társadalmunk fogyasztói és ideológiai szokásaival, amelyek azt diktálják, hogy a már elfogyasztott („felfalt”) történetet „kihajtsuk”, csak azért, hogy aztán újabb történetre vethessük magunkat, (...) nos, ez az újraolvasás (...) itt kezdettől fogva javallott, mert csak ez menti meg a szöveget az ismétléstől (aki nem újraolvas, az szükségképpen mindenhol ugyanazt a történetet olvassa), csak az újraolvasás sokszorozza meg a szöveg sokrétűségét és pluralitását” (vö. i.m: 28.). Bár az idézetek alapján is érzékelni lehet e felfogás *rokon* vonásait a hermeneutikai koncepcióval (pl. a *produktív befogadás*, az *elidőző olvasás* szorgalmazását illetően), most mégis lényegesebb, hogy az eltérésekre figyeljünk. A két koncepció közötti alapvető különbség talán abban mutatkozik meg a leginkább, hogy míg Gadamernél a szöveg is egy Te, partnerünk a dialógusban, addig Barthes-nál „a szöveghez közelítő „én” maga is más szövegek, végtelen, pontosabban (eredetében) végtelenbe vesző kódok sokasága” (i.m: 21.). Az „olvasható” szöveg a hermeneutikai koncepcióban nincsen ellátva a „csak” határozóval; annál fogva, hogy az olvasás dialogikus viszonyt jelent a szöveghez, nem pedig „értelemtalálást” vagy pedig „a szöveg pluralitásának megállapítását”, annak „széttördelését”, „félbeszakítását”, mint Barthes-nál. Az olvasás produktivitása tehát nem azt a feladatot rója ránk, hogy „mozgassam, tologassam a rendszereket, melyek perspektívája nem záródik le” (i.m: 22.), hanem azt, hogy nyitottak legyünk a szöveg értelemigényére, „azaz igényét ne eresszük el a fülünk mellett, s engedjük, hogy mondjon magáról valamit” (GADAMER, 1984: 253.). A klasszikus szöveg ennél fogva nemcsak, hogy nem hárítja el a produktív értelmezés lehetőségét, hanem éppen lehetővé teszi azt „másságának” megmutatásával.

Vannak olyan művek, amelyek befogadásában különös relevanciával mutatkozik meg a hermeneutikai relativitás elvének érvényesülése, ugyanis az erre való érzékenység hiányában nem is lehet igazán „élvező megértéssel” olvasni őket. Ilyen például Kovács András Ferenc költészete, amelyet – annál fogva, hogy olyan „emlékezet megszólalásának eszköze, amelyik minden aktuális konnexióban a maga történetiségét teszi láthatóvá” – egyik értékelője a „memória poézisének” nevezett (vö. KULCSÁR SZABÓ, 1994: 193;195.).

Figyeljük meg, hogy miért is nem lehet (vagy inkább nem érdemes) az alábbi költeményt a hagyományos befogadási stratégiák statikus pozíciójából olvasni.

Magát az planétákhoz méri

*Mint ama hét bolygó, kedvedben tébolygó
Ferge rabként kerengek...
Mély fagyokba hullok, fényemtől elmúlok,
Ha lelked nem melenget...
Isten tenyeréből, világ kegyelméből
Semmibe vet, elenged.*

Mindenekelőtt fel kell idéznünk a kontextust, amelyben ez a vers olvasható (nem annyira a „filológusi pontosság” követelményének, vagy valamely módszertani előírás teljesítése kedvéért, mint inkább azért, mert „rendes körülmények között”, ténylegesen épp ebben a közegben találhat rá korunk olvasója): a pécsi Jelenkor valamint a bukaresti Kriterion könyvkiadó gondozásában 1995-ben megjelent *És Christophorus énekelt* című „kettőskönyv” második egységének – *Én, Scardanelli (1992–1994)* – egyik versciklusában, melynek címe: *Júliának különb dicséreti*. Ez a kontextus ugyanis már eleve megkérdőjelezi a befogadó megszokott pozícióját, amely egyfajta stabil felülnézetből engedné érvényesülni a rálátást akár a szerző, akár a „lírai én” helyzetére, akár pedig a „szövegartikuláció sajátosságaira” – amely sajátosságok alapján elvégezhető lenne a mű rangsorolása vagy akár az irodalomtörténetben „elfoglalt helyének” rögzítése. A kötet-, s azon belül a „könyv”-, a ciklus-, valamint a verscím egybevillanása megakadályozza annak a monologikus olvasási módnak a működésbe lépését, amely – akár a szerző, akár a fiktív „lírai én” vallomásaként olvasva a verset – készen áll e vallomás alanyának a szerepén való osztozkodásra, más szóval: az azonosuló, behelyezkedő befogadásra. Hiszen e kontextus egyszerre több, időben-térben távoli beszédhelyzetet is megidéz, vagyis egy időben több lehetőségét is megnyitja az irodalmi szituáció megteremtésének. Sőt, ha a helyzet úgy hozza, hogy éppen a könyv „filológiai apparátusának” a vonzásában lépünk be az olvasás játékterébe, akkor még a kiadásnak az az eléggé prózai vonatkozása is külön (és ugyanakkor más) jelentőséget kap, hogy a kötet egy magyarországi meg egy romániai kiadó közös kiadványa. Van ugyanis a kötetben egy paratextuális utalás²⁵⁸ erre a körülményre: a függelék címe, a *Tizenhét jegyzet a kettőskönyvhöz*. Ez a cím – az említett körülménnyel való viszont-utaltságában – azt a konnotációt

²⁵⁸ E vers megközelítésének feladata nélkülözhetetlenné teszi azoknak a terminusoknak a használatát, amelyeket Gérard Genette dolgozott ki a szövegek transztextuális kapcsolatainak a meghatározására. Genette ötféle transztextuális kapcsolatot különített el: a *transztextualitás* minden olyan működésmód neve, amely a szöveget nyílt vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel; az *intertextualitás* egyik szövegnek a másik szövegben való effektív jelenlétére utal; a *paratextualitás* az a kapcsolat, amelyet a szöveg a maga közvetlen környezetével tart fenn (a címmel, az alcímmel, az előszóval, a jegyzetekkel stb.); a *metatextualitás* a szövegre vonatkozó (de azt esetleg meg sem nevező) kommentárokat jelenti; a *hipertextualitás* az olyan új szövegre utal, amelyet egy szöveg egyszerű átalakításával vagy utánzásával hoznak létre; az *architextualitás* azokra a „taxinómikus” viszonyokra utal, amelyek a szöveget kimondatlanul valamilyen műnemi kategóriához fűzik (vö. GENETTE, 1982; illetve ANGIALOSI, 1996.).

hordozza, amely szerint e könyv nemcsak azért „kettős”, mert két nagyobb egységből áll, amelyek közül az első a nyolcvanas évek második felének, a második pedig a kilencvenes évek első éveinek vertermését foglalja magában, s még csak nem is azért, mert két ország kiadója működött közre a megjelenítésében, hanem inkább annál fogva, hogy egy időben-térben-horizontban *vállalt kettősséget* testesít meg. Ez a könyv ugyanis nem az *egyik* vagy a *másik* világhoz kötődik (korhoz-országhoz-kultúrához), ugyanakkor azonban egyszerre *mindkettő*; nem sajátítható ki egyik számára sem, viszont mindkettőhöz hozzátartozván, a határaikon átívelve, összeköti azokat.²⁵⁹

De ha az olvasó nem a filológiai apparátus megfigyelhető részleteire fogékonyan, hanem csak úgy, kedvtelésből olvassa e verset, elvárásai akkor is másképpen fognak szembesülni a szöveg által kínált szemléleti és formanyelvi kihívásokkal, mint egy olyan mű esetében, amely megengedi a befogadói pozíció rögzítettségét (is).

A hagyományos elemzési stratégiák „bevetése” esetén a költőiség sajátos megnyilvánulásait, az irodalmi „eljárásokat”, az „eredetiség” jegyeit, az innováció kódját keresnénk a versben – ez esetben azonban nem jutnánk messzire, hiszen e költemény nem bővelkedik a megszokottól eltérő, az „eredetiségét” bizonyító költői eszközökben; inkább az erre való törekvés hiánya tűnik fel benne, pontosabban az, hogy szóhasználatában, szerkezetében, versformájában a régi magyar irodalom első „klasszikusát”, Balassi Bálintot követi.²⁶⁰ Aki azonban csak ennyit vesz észre, annak a számára e szöveg nem több Balassi-parafrázishoz, jobb esetben egyfajta „transztextuális játék”-nál. Ám, ha valaki megengedi, hogy a költemény maga igényeit érvényesítse az olvasatában, akkor az ilyen olvasót nem a parafrázis-jelleg megragadható jegyei fogják elsősorban érdekelni, hanem önkéntesen át fogja magát adni az imitációs játék varázsának, amelynek következtében önmagát mint „játékost”, a verset pedig (mégiscsak) „önálló” és „eredeti” műalkotásként ismeri fel.

Hogyan is történik ez?

Ha válaszolni akarunk erre a kérdésre, úgy kell ismét a költészetre gondolnunk, mint mimetikus játéktevékenységre, amelynek – Gadamer szerint – „ismeretelmélete az újrafelismerés” (GADAMER, 1984: 95.). Kovács András Ferenc verse is úgy „utánoz”, hogy abban nem az „utánzott” megismétlése, hanem az *utalás*, a *rámutatás gesztusa* (költői játéka) válik fontossá, és így – e mimetikus játék eredményeképpen – „valami többet” ismerhetünk meg annál, mint amit már addig is ismertünk. Más szóval: e vers olvasásakor nem egyszerűen a (Balassi-)szöveg-

²⁵⁹ Az értelmezés e lehetőségének létjogosultsága nem ellenőrizhető sem a szerzői intenció, sem pedig a szöveg immanens tulajdonságainak visszakeresésével, ugyanis azt – mint a metaforizációs játék lehetőségét – az értelmező és a könyv közötti dialogikus viszony rejti magában. Valami hasonló jelenségről ír Umberto Eco *A rózsza nevéhez fűzött Széljegyzeteiben*. „Semmi sem bátorítja jobban egy regény szerzőjét, mint olyan olvasatok fölfedezése, amikre nem is gondolt, amiket az olvasók tulajdonítanak neki” (ECO, 1985: 60.). Eco voltaképpen a szerzői intenció egyeduralmát kérdőjelezi meg töprengéseiben. Szerinte ugyanis a szöveg – amely születése pillanatától építeni kezdi saját világának törvényeit – belső világrendje szabja meg a szerzőnek, „hogyan kell a történetnek a továbbiakban folytatódnia” (i.m: 70.). A szöveg hatása ezért nem más, mint a *szöveg* képessége arra, „hogyan különböző olvasatokat hozzon létre anélkül, hogy bármikor is teljesen kimerítené önmagát” (i.m: 62.). „A szerzőnek – írja Eco a rá jellemző szellemes (ön)íróiáival –, miután elkészült művével, meg kellene halnia. Hogy ne zavarja a szöveg útját.” (vö. i.m: 61.). A hermeneutika ehhez képest eggyel tovább lép, és a szöveg és olvasó *együtműködését* tételezi. Mint emlékszünk, Ricoeur szerint csak az *értelmezés* artikulálhatja – az elsődleges illetve a másodlagos referencia-utalások feszültségében – a műalkotás metaforikus értelmét (vö. RICOEUR, 1984: 341-343; 380-383.).

²⁶⁰ Genette tipológiája szerint e vers tehát a „hipertextualitás” példája lehetne.

minta nyomait ismerhetjük fel, hanem annál többet: azt a létfolyamatot, amellyel a vers utalásos játéka a bemutatott (az „utánzott” minta) létét gyarapítja.²⁶¹

Arra az ellenvetésre, amely szerint e vers „bemutatottja” nem egy, a fizikai realitás világából az „ábrázolás” számára kiemelt „mintakép”, nem is olyan „cselekvés”, amely – Arisztotelész szerint – a tragédiaköltő utánzására érdemes, hanem „csak” egy szövegminta, a költői hagyománykészletnek egy szelete, azzal a kérdéssel válaszolhatunk, hogy miért is lenne kevésbé „reális” (még fizikai értelemben is) Balassi költészete, mint bármi más, ami a művészet „ábrázolásában” megjelenik. S a költői tevékenység miért ne minősülhetne legalább olyan mértékben „cselekvés”-nek, mint azok az emberi megnyilvánulások, amelyeket a tragédiákban vagy az elbeszélő művekben történetté formálva „utánozni” szoktak? Nem bizonyítja vajon eléggé a szövegminta „realitását” az, hogy az olvasó a mai költő versében is *felismeri* a rá való utalásokat, s *felismeri* benne azt is, ami *több* annál, mint amit addig ismert: *felismeri*, amint az olvasott vers „létszerűen kommunikál a leképezettel” (i.m: 112.)? S a költői tevékenység cselekvés-jellegét nem éppen az mutatja, hogy az olvasó *felismeri* a mai versben is az *imitáció*nak – mint kétségtelenül költői *cselekvés*nek – azokat a megnyilvánulásait, amelynek *mintáját* költészetünkben éppen Balassi teremtette meg az *imitáció* elvének tudatos követésével?

Milyen tehát a *megmutatás* természete ebben a költeményben? Egyáltalán: mi itt a *megmutatott*, s mi az, ami általa – mint többlet – megmutatkozik?

Nyilvánvaló, hogy ennek a költeménynek nem egyedüli „tárgya” a szerelmi megnyilatkozás, a lírai én szerelméhez(-ről) szóló „vallomása”, hanem legalább annyira a költői tradícióra való utalás, a (metaforikus) referencia, amely a versbeli megszólalást a szerelmi líra hagyományához köti.

A költői szóhasználatnak, a versformának, a vers hangzásának, a kompozíciónak az esztétikai észlelésben még tudatosítatlanul (is) ható effektusai már az első olvasásban legalább két (időben, térben, horizontban) eltérő vershelyzet felidézésére hangoltak rá. A cím, az archaikus nyelvhasználat, a Balassi-strófa parafrázisa, s ezzel együtt a „fin’ amors” megszólaltatásának lírai beszédhelyzete, a reneszánsz szerelmi líra ismert megnyilatkozási formáinak (a viszonzatlan és a viszonzott szerelem képeinek, a vágy transzcendentális telítettségű megszólaltatásának stb.) a megjelenése előhívta a befogadásra való hangoltságunknak azt a regiszterét, amelyet a *Balassi-versek* olvasásának tapasztalata alakított ki bennünk; ezzel egy időben viszont kiváltotta a *kortárs lírai alkotás* befogadására való késztettségünket is. Ez utóbbi elvárás megnyílása nemcsak annak volt a következménye – mint ahogyan azt első látásra hinnők –, hogy tudtuk: egy mai költő versét olvassuk. Feltűntek ugyanis úgy a vershangzásban, mint a képek hangulatában, a retorikai felépítésben olyan „felhangok” is, amelyek tagadóan válaszoltak a Balassi-hagyomány felidézése által előhívott elvárásunkra, s ezáltal szükségessé tették az olvasónak más elvárási horizontokba való szimultán „beállását” is.

Feltűnt például a hasonlattal kezdődő híres Célia-versek architextusára rájátszó kép („*Mint ama hét bolygó...*”) hangulati elkülönбöződése a műfaji minta hangvételeitől: míg ott a hasonlatnak szinte barokkos nyelvi pompája uralkodott el, s vette magára a látvány konstituáló megidézésének feladatát, itt a költői beszéd mintha inkább a József Attila-versek recepciójának horizontjára állt volna rá, ahol a kép – valamiféle „ellenbeszéd” gyanánt – a szerelem teljesség-eszményét állította szembe a szerelem-nélküli valósággal, a hiánnyal, a létvesztettség állapotával.²⁶² Felsejlett azonban – mégpedig a vers ritmusában – egy, ennek a tragikus

²⁶¹ Emlékezzünk: Gadamer szerint „a megmutatás léte több, mint a bemutatott anyagé, a homéroszi Akhilleusz több, mint mintaképe” (GADAMER, 1984: 96.).

²⁶² Példaként álljon itt egy-egy versszak Balassi illetve József Attila verseinek említett dimenziójából:

utalásnak mégis ellentmondó (vagy inkább azt ellensúlyozó) hatástényező is: a Balassi-strófa külön sorokba tördelt, s ezzel itt kiemelt helyen szerepeltetett verssor-záró egységeiben mint-ha a XVI. századi költemények „veretes” (szólamnyomatékos elvű) ritmusától eltérő, annál könnyedebb, játékosabb hangzás – az anakreóni hetesé – oldotta volna föl belső hallásunkban a József Attila-allúzió tragikus komolyságát. Így a Csokonai-versek „keserédes” emléke is belejátszott a vers olvasatába.²⁶³

Balassit idézte továbbá a hasonlatnak a harmonikus, hármas tagoltságú versszerkezetben való kibontása, amely által a mindenség került érzékelhető közelségbe; valamint a kép tartalma is: egyik oldalán a kozmikus háttér (mint *hasonló*), a másikon – *hasonlítotként* – a világ egyetemes rendjéből kiszakadó szubjektum (a lírai én), aki éppen az egyetemes harmóniának a versbeszéd általi megidézésével mutatott rá a teljesség iránti vágy elpusztíthatatlanságára, s arra, hogy ez a vágy nála a szerelmi érzés ‘örök és maradandó voltában’ testesül meg. Ezzel együtt további formai-modális, illetve értelemelvadások is felidéződtek. Ilyen volt a szerelem tárgyától való függés metaforája, a szerelmi rabság motívuma, mely már Balassi lírájában a szubjektum kettős (ellentmondásos) léthelyzetének volt a kifejezője (a szerelem olyan „rabság”, amelyből a szabadulás létveszteséggel jár). A szerelemnek és a teljességnek ez az egytlényegűsége a Balassi utáni líra egyik állandósult szemléleti elemévé vált, s úgy tűnik, versünk igenlően válaszolt arra az elvárásra is, amelyet ez a „szemléleti állandó” az irodalmi köztudatban máig is fenntart: a szerelem olyan középpont, amely körül a lírai én léte forog, akárcsak a Nap körül kerengő bolygóké. A szerelem energiaforrás, amelynek kimerülése a modern költészet konvenciója szerint a lét lemerülését eredményezi.²⁶⁴

Az esztétikailag észlelő olvasás horizontjában azonban mindez még nem juthatott el a tudatosodás dimenziójába, csak az (össz)benyomás szintjén érvényesülhetett. Fontos azonban, hogy megfigyeljük: ebben az összbenyomásban már egy, a fent leírtakkal ellentétes hatástényező is elkeveredett. A lírai ént a hasonlatban képviselő kifejezés („planéták”) többes száma ugyanis a váratlanság effektusával válaszolt a modern lírai hagyomány felidézése által ébresztett elvárásainkra, s ezáltal érzékelhetővé tette a jelen (a posztmodern) horizontját is. A vers alanyát ugyanis – a megszokottól eltérően – itt nem lehetett egy személyként azonosítani; ő – a hasonlat tanúsága szerint – nem *egy* bolyongó lélek a kozmikus tér végtelenjében, nem is *egyik* planéta a sok közül, hanem egyszerre testesül meg mind a hétben. Ami ebben a váratlanság erejével hatott, az nem volt más, mint a klasszikus modernitás alanyi személyességének a felszámolása; annak a kifejeződése, hogy a „lírai én” helyzete nem rögzíthető,

„Mint szép lilomszál, ha félben metszve áll, fejét földhez bocsátja,/ Úgy Celia feje vagyon le-figesztve, mert vagyon nagy bánatja,/ Drágalátos könyve hull mint gyöngy görögve, vagy mint tavasz harmatja.” (Balassi: *Kiben az kesergő Céliárul ír*)

„Az árnyékok kinyúlanak,/ a csillagok kigyúlanak,/ föllobognak a lángok,/ s megbonthatatlan rend szerint,/ mint űrben égítést, kering/ a lelkemben hiányod.” (József Attila: *Az árnyékok...*)

²⁶³ „A rózsza szép virágszál,/ De tüske szúrdal ágán./ Ha mézet ad is a méh,/ Fülánkja néha megcsíp./ A bor betölt örömmel/ S mámort okoz gyakorta./ Szép vagy te, Lilla, s édes, –/ Vidít kegyes szerel-med;/ De mennyi – ah, de mennyi/ Kín is gyötör miattad!” (Csokonai: *Keserédes*)

²⁶⁴ Vö. pl. Nagy László versének következő részletével:

„Létem ha végleg lemerült,/ ki rettent a keselyűt!/ S ki viszi át fogában tartva/ a Szerelmet a túlsó partra!” (Ki viszi át a szerelmet)

További fejleménye a modern lírában a szerelem és teljesség szemléleti összetartozásának a teljesség és költészet azonosításának konvenciója; így hárul az utóbbira minden olyan érték őrzésének a funkciója, amely a teljesség eszményét testesíti meg valamiképpen, mint például a szerelem is. (Nagy László verse már ezt a konvenciót képviseli.)

mert az nem a „vallomástevő” megszokott pozíciójában van, hanem – „megsokszorozódott”. Úgy is fogalmazhatunk, hogy megszűnt a korábban egységes „lírai én” integritása.

Az tehát, ami kezdetben e költeményben Balassi költészetéhez való parafrázáló viszonynak tűnt, voltaképpen a modernitás költészetének teljes hagyományára vonatkozott, s nem egyszerűen e hagyományt megismétlő imitációként, hanem azt újrateremtő mimetikus játékként mutatkozott meg. Amit a vers megmutatott, az benne magában teremtdött; ami általa megmutatkozott, az a *megmutatott és a megmutatás* – esetünkben a lírai hagyomány és annak „átírása” – *létmódbeli összetartozása* volt (vö. i.m: 92.). Ezt úgy is meg lehet fogalmazni, hogy Kovács András Ferenc versében láthatóvá vált önnön létmódbeli összetartozása a modern líra hagyományával. A (szerelmi) költészet hagyatékának benne megmutatkozó nyomai az *átváltozás* módján jutottak kifejezésre.

Az „átváltozás”, mint emlékszünk, Gadamer meghatározásában a műalkotás mint képződmény „önálló és magasabb létmódja” (i.m: 95.); „a valóság felemelése a maga igazságába” (u.o.). Az a „valóság” pedig, amely ebben a költeményben „a maga igazságába” felemelkedett, nem más, mint a lírai költészet hagyománya, Balassitól József Attiláig, Nagy Lászlóig.

Lényeges továbbá, hogy megemlékezzünk itt Gadamernek arról a megállapításáról is, amely szerint az *átváltozás* nem egyszerűen ‘megváltozást’ jelent. Ez esetünkben azt jelenti, hogy versünkben a lírai költészet történetének az *átváltozás* módján megmutatkozó elemei nem egyszerűen megismétlődnek, de nem is valamiféle eltorzítás, vagy az „eredeti” tulajdonságok eltűlése révén létesülnek (mint például a paródiában vagy a parafrázisban). *Átváltozásuk* azt jelenti, hogy „valami hirtelen s mint egész valami mássá válik, hogy ez a más valami, amellyé átváltozott, az igazi léte” (i.m: 94.).

Mit jelent ez költeményünk esetében?

A szokványos értelmezői gondolkodás ilyen esetben hajlik arra, hogy „költői szintézis-teremtéssel” magyarázza az újító törekvéseknek a hagyományhoz fűződő viszonyát, s olyan „összegzési” törekvést mutasson ki a költemény vizsgálata során, amely által a költő egyéni hangja egyetlen összhangzattá forrasztja az elődök költészetének eltérő regisztereiből felhangzó szövegeket; illetve olyan „újító szándékot”, amely révén a mű eredetisége mégis elfedi a történeti forrásokat, az „új kód” eltünteti a hagyományos kódokat. Versünk tapasztalata azonban nem enged e megszokott értelmezési kód érvényesítésének. Ez a költemény ugyanis úgy „eredeti”, hogy nem el-, hanem inkább *felfedi* azt a „megszüntethetetlen vonatkozást”, amely „saját világához”, azaz: önnön „eredetéhez”, a líra történetének hagyományaihoz kapcsolja.²⁶⁵ Más szóval: Kovács András Ferenc költeménye láthatóvá teszi a líra történetének azokat a *horizontjait*, amelyek – az ő verse által is – kapcsolatba kerülnek a jelen horizontjával. A különböző horizontok pedig a nyelvhasználat által meghatározottak.

A vers nyelve – mint erre már felfigyeltünk – elsősorban a Balassi-költemények elvárás-horizontjával szembesítette a befogadást; s ez nemcsak az archaizáló szóhasználatnak vagy pedig a híres Balassi-strófa gyorsan felismerhető (szótagszámtartó) ritmus- illetve rímképletének tulajdonítható, hanem annak is, hogy az e formai elemek megidézése által felébresztett

²⁶⁵ Ez azt jelenti, hogy e mű befogadása eleve felment bennünket a megközelítés azon hagyományának érvényesítése alól, amelyet Gadamer „esztétikai megkülönböztetésnek” nevez. Mint emlékszünk, az esztétikai megkülönböztetés az esztétikai tudat (negatív) teljesítménye, amely abban nyilvánul meg, hogy „mindentől elvonatkoztatunk, amiben egy mű mint eredeti életösszefüggésében gyökerezik” (GADAMER, 1984: 78.). Az esztétikai tudatnak ezzel a „szimultán jellegével” állítja szembe Gadamer az „esztétikai meg-nem-különböztetés” elvét, amely voltaképpen azonos a hermeneutikai relativitás elvével; ennek „szimultaneitása az ízlés történeti relativitásán alapul, melynek tudatában van” (u.o.).

(formanyelvi) elvárások rögtön felkeltették azt az *értelemelvárást* is, amelyet Balassi szerelmi költészete alakított ki az irodalmi köztudatban.²⁶⁶

A különböző beszédmodok, hangnemek játéka azonban – mint láttuk – a modern szerelmi líra hagyományának sok más regiszterét is felidézte. A lírai én megszólalása nem monológként, hanem sokpólusú dialógusként (polyológusként) hatott.²⁶⁷ Esztétikai teljesítménye ezért nem az „összegezés”, hanem a *költői hagyomány megszólaltatása* volt, illetve *válaszolás e hagyomány szólítására*. Más szóval: e vers alanya a költői hagyomány polylogikus játéktérébe lépve konstituálódott, annak a játéknak az alanyaként, amelyet a (szerelmi) költészeti hagyomány egésze kínált fel neki – „nem készletként”, hanem „az időbeli létmódból következő dialogikus változások, jelentésmódosulások és horizontmozgások kulturális világaként” (vö. KULCSÁR SZABÓ, i.m.: 184.).

A vers megértésének ezért éppen az volt a tétje, hogy – a hangnemi polifónia utasításai szerint – bele tudjunk helyezkedni a beszédhelyzeteket megsokszorozó játékba, amelynek eredményeképpen hallhatóvá vált számunkra nemcsak az „első költő” hangja, de a szerelmi költészet hagyománykincsének teljes „hanganyaga” is. Más szóval: ebben a polifónikus telítettségű hangzásban felismerhetőkké váltak az egyes szólamok, amelyek ezt a mait nem egyszerűen „megelőzték”, hanem – éppen e hagyománykincs történeti létmódjának következtében – meg is teremtették.

Mivel az, ami a műben (mint játékban) megmutatkozik, éppen a játék (játszottság) általi *átváltozás* módusában mutatkozik meg, a műben a *megmutatott* elsősorban a *játszottság* maga; vagy, ahogyan Gadamer fogalmaz: „a játéknak – s így a műalkotásnak is – az önmegmutatás az igazi lényege” (i.m.: 96.). Ez versünk esetében azt jelenti, hogy a benne megmutatkozó hagyomány éppen „játszottságában”, azaz létesülésének folyamatában (úgy, amint éppen „éltetik”) mutatkozik meg, s nem úgy, mint valami „féltve őrzött” ereklye, a saját (éltető) közegéből kiemelt múzeumi tárgy.²⁶⁸

Az imitáció-elv játékos megkettőzése alkalmat adott rá, hogy erre a befogadás is reflektáljon. A cím és a szövegtest paratextuális egymásra-utalásaiban is feltűnhetett például az eltérő horizontok játékosan dialogizáló pozíciója: az archaikus szóhasználat és a cím szerkezete Balassit, a versalany többes száma, a szójátékok viszont a kortárs versíró, Kovács András Ferenc horizontját idézte már az első olvasásban is – nem beszélve a költészet más korokból való horizontjainak a „szóba-hozásáról”. Így a versben, mint a tükörben visszatükrözött tükörkép, láthatóvá vált nemcsak a benne előhívott tradíció, hanem annak előhívója is, aki az

²⁶⁶ Kulcsár Szabó Ernő ezt így teszi szóvá a költőnek egy másik versével kapcsolatban: „A vers (...) azt az olvasásmódot igazolja, amelyik az értelemelvárások és a formahagyománybeli elvárások megfeleltetéséből indul ki s egybehangzásuk követelménye szerint értelmezi a szöveget” (vö. i.m.: 177.).

²⁶⁷ A „polyológus” Kulcsár Szabó Ernő kifejezése. Kovács András Ferenc egy másik verse kapcsán írja: „(Hiszen József Attila, Füst Milán vagy Nagy László éppúgy ott „beszél” ebben a polyológusban, mint Yeats, Pound vagy T.S. Eliot.)” (vö. i.m.: 179.). A *Magát az planétához méri* című vers olvasójára vonatkoztatva úgy lehetne parafrázálni ezt a megállapítást, hogy olvasatában „ott hallgatnak” a költészettörténeti hagyomány általa ismert művei közül mindazok, amelyeket e vers olvasásának tapasztalata mozgósítani tudott, s „ott hallgatnak” azok az értelmezői közösségek is, amelyeknek az elváráshorizontja lehetővé tette e hagyomány folytonosságát.

²⁶⁸ Gadamer – hogy ezt világossá tegye – többek között éppen a színjáték és az általa bemutatott költői mű viszonyát említi: „Amit a játékos játszik, s amit a néző megismer, az maguk az alakok és maga a cselekmény, ahogy a költő gondolta. Tehát itt *kettős mimézisről* van szó: a költő megmutat, és a játékos megmutat. De épp ez a kettős mimézis *egy*: mindkettőben ugyanaz jut létezéshez” (GADAMER, i.m.: 97.).

imitáció elvének megkettőzésével, játékos iróniával játszott rá a szerepére. Ennek az imitációs játéknak az olvasásra nézve az lett a következménye, hogy annak (a végtelenségig) kellett tovább nyitnia a „tükörkép-sokszorozásnak” ezt a játékát.

A befogadás köztes beszédhelyzete

Nem mást jelentett ez, mint azt, hogy az olvasónak „játékfeladatot” kellett magára vállalnia. Ez a költemény – mint minden igazi játék – mimetikus együtt-játszásra hívta olvasóját. Cselekvő részvételt kívánt meg a vers létesülési folyamatában, abban a *fordulatban*, amely feltétele a *képződménnyé való átváltozásnak*.

A képződmény – mint már hivatkoztunk rá – Gadamer szerint „ergon, s nem csupán energiea”, azaz „műjellege van” (GADAMER, i.m: 92.), tehát „elvileg megismételhető, s ennyiben maradandó” (i.m: 93.). Ez azt jelenti, hogy az olvasó bekapcsolódását a mimetikus együtt-játszás folyamatába a játéknak ez a „műjellege”, azaz a mű esztétikai struktúrája irányítja. Az esztétikai viselkedés azonban mégsem valamiféle passzív elviselését jelenti a mű esztétikai hatásainak, hanem aktív részvételt a megmutatkozás létfolyamatában. Ez a művészetnek mint játéknak a megmutatás-jellegéből következik, hiszen „minden megmutatás valaki számára megmutatás” (i.m: 92.), ezért a játék csak akkor teljesezhet be, ha a „néző” (azaz a befogadó) is „belemegy a játékba”, vagyis engedi, hogy a játék bevonja őt a maga birodalmába, és eltöltse a maga szellemével (i.m: 93.). A játékfeladat vállalása tehát „valójában önmagunk játékba hozása” (i.m: 92.), „a játékmozgás ide-oda ingázása”, ritmusfelvétel, amely – mint az esztétikai viselkedés megnyilvánulása – „elhatárolódik a viselkedés egyéb fajtáitól” (u.o.).

Olvasatunkban az eddigiek során is megmutatkozott, hogy Kovács András Ferenc versének felépítés-teljesítménye eltér a megszokottól. Milyen következményekkel járt ez a befogadás játékmozgásának rendjét illetően?

A befogadás hagyományosan kialakult „reflexeit” eddigi megfigyeléseink alapján a leginkább az zavarta meg, hogy e költemény egyszerre több elváráshorizontot is megnyitott, amelyek mindegyikére egyszerre kellett „ráállni” az olvasásban. E játékfeladat vállalása azonban valami miatt mégsem esett nehezünkre; ellenkezőleg, szinte észrevétlenül ment végbe már az első olvasásban, úgy, hogy csak az utólagos reflexióban tudatosulhatott, hogy mi is történt (velünk, általunk) olvasás közben.

A Balassi-hagyományra való utalás már maga is kettős horizontot idézett fel: a szöveg hasonlattal való építkezése ugyanis inkább a (kései) Célia-versek, szöveggörnyezete viszont (a versciklus, amelynek ez a költemény is része), a Júlia-versek szövegmintáját idézte.²⁶⁹ Erre azért érdemes figyelmet szentelni, mert a versbeli szubjektum helyzetének meghatároz(hat)atlansága összefügg azzal az igénnyel, amelyet a vers a befogadói pozíció mozgékonyosságát illetően támaszt. Nincsen ugyanis egyértelműen eldöntve, hogy Balassi versei mely csoportjának formai-modális elváráshorizontjához kell igazítanunk az értelemelvárás horizontját; más szóval: nem derül ki világosan, hogy „melyik Balassi” helyzetébe – a Júliát vagy a Céliát szeretőébe – kell-e „belehelyezkednünk” annak érdekében, hogy „helyesen” értsük a kései

²⁶⁹ Ez utóbbihoz – illusztrációképpen – álljon például az alábbi versszak:

*„Ó nagy kerek kék ég, dicsőség, fényesség, csillagok palotája,/ Szép zölddel béborult, virágokkal
ujult jó illatú föld tája./ Csudákat nevelő, gallyakat viselő nagy tenger morotvája!” (Balassi:
[Látván, hogy Juliát sem beszéddel, sem érvekkel nem tudja szerelmére felgyújtani, panaszával
 eget, földet és tengereket betölti, felháborodással fogadkozva, hogy Julia kedvéért ezután semmi-
féle verset nem énekel])*

utód, Kovács András Ferenc rá hagyatkozó, az ő versei formakincséből ihletődő szerelmi vallomásának „üzenetét”.

A hét „planéta” szerepeltetése is olyan utalásos (nyelvi) játékokra adott lehetőséget, amelynek ingamozgása egy permanens átinterpretálódási folyamatot indított el az olvasói tudatban. A címbeli „planéták”-ra úgy válaszolt az első sorbeli „bolygó”, hogy ezáltal átlendített a „hét planéta” ismeretének idejéből abba a korba, ahol már (kilenc) „bolygó”-ról tudunk; erre pedig – valószínűleg – éppen egy játékos nyelvi utalás, a „hét bolygó”-val rímelő „kedvedben tébolygó” eszméltetett rá. A második verssorban már „önállóan” is folytatni tudtuk az így elindított szójátékot: a „kerengek”-et önkéntelenül is rájátszottuk a régies hatású, homályos jelentésű „ferge” jelzőre é.i.t. A konstrukció játékfeladat, amelyet ezennel magunkra vállaltunk, korunknak, a nyelv játékos „szétjátsztatását” kedvelő posztmodernnek az elvárási horizontjára eszméltetett bennünket.

Ez – a nyelv közvetítésével történő – ingamozgás költészettörténeti korok határait ívelte át, miközben megnyitotta – Janus Pannoniustól József Attiláig – mindazokat az elvárási horizontokat, amelyeket a korábban szerzett olvasói tapasztalatainknak valamint a szöveg utalásainak a dialógusa lehetővé tett.²⁷⁰

A horizontoknak-beszédmódoknak ez a játéka nem engedte érvényesülni a jól megszokott monologikus olvasási módot: az olvasónak ugyanis nem egyetlen kijelölt helye van a játékban, hanem egyszerre több is. Nem a „vallomástevő” versalannyal kellett azonosulnia a megértésre való törekvéseben, hanem saját megsokszorozódott „pozíciójának” a lehetőségeivel. Egy belső dialógus lehetősége teremtdőtt meg a jelenbeli olvasat és a saját korábbi olvasatai között. (Jól megmutatkozott ebben, miképpen „játszatja” a műalkotás egyik legfontosabb játékosát, az olvasót.)

Így tette a mű láthatóvá az esztétikai tapasztalatnak azt a fontos feltételét is, amelyet Jauss a „szereptávolság felvételének” nevezett (vö. JAUSS, 1983: 49.). A szereptávolság felvételét az olvasónak az a képessége teszi lehetővé, amellyel eloldódik helyzete kötöttségeitől annak érdekében, hogy túl-lásson a láthatón, s megnyíljk számára a szöveg által kínált „másik” világ perspektívája. Jauss szerint az esztétikai tapasztalat éppen annál fogva oly fontos az ember életében, mert a mindennapi élet illetve a mű által kínált „partikuláris világ” törésvonalában válik számára lehetségessé saját énjének felismerése (u.o.), illetve – Gadamerrel szólva: az *önmegértése*.²⁷¹ A gyakori horizontváltások, illetve a világok közötti átjárás lehetőségeinek a megsokszorozása révén Kovács András Ferenc költeménye megsokszorozta az ilyen „én-felismerésekre”, illetve az esztétikai tapasztalásra alkalmas „helyeknek” a számát is. De rámutatott a műalkotás létmódjának egy másik, ezzel összefüggő, fontos aspektusára is: arra, hogy az *esztétikai tapasztalás egyéni lehetősége mélyen összefügg annak a kultúra egészét átfogó jellegével*. Mindezt pedig – s ezt nem kell elfelejteni – a mimetikus együttjátszás folyamatában, magában az olvasás tapasztalatában mutatta meg.

²⁷⁰ Vö. pl. Janus Pannonius *Ad animam suam*, József Attila *Reménytelenül*, A hetedik c. verseivel stb.

²⁷¹ Az azonosulás és távolságtartás egységének szükségességét a befogadásban Ricoeur is hangsúlyozta. Szerinte az olvasó természetesen törekvése, hogy közelíteni (alkalmazni) próbálja saját helyzetéhez a szövegben olvasottakat, ugyanakkor ezt a törekvést hozzá kell igazítani az írott szöveg „távolító effektusához”. (Az írás ugyanis már eleve „felmentette” a szöveget annak bármely konkrét beszédhelyzethez való rögzíthetősége alól). Az írott szöveg megértése ezért „távolságtartás általi megértés”. Az írott szöveg (a mű) tehát olyan közvetítő, amely önmagunk világának a megértéséhez vezet el, a szöveg által kínált más világok megértésének kerülő útján. (Vö. RICOEUR, 1995 b: 106-107.)

Például már a vers „címezettjének”, Júlia nevének a kettős jelentése is korokon átívelő dialógusjáték-szituációt teremtett. Balassi Júlia-versei ugyanis, mint tudjuk, többek között éppen e név areferenciális jelentése által kapcsolódtak a kor költészetének arisztokratikus regiszterébe, Kovács András Ferenc versében viszont Júlia neve (mint a költő feleségéé) akár a vers reális címezettjeként is értelmezhető. Ez az (eltérő) egybeesés lehetőséget adott arra, hogy a korokon átlendítő „ingajáték” „összeolvastassa” velünk a költészettörténeti dialógus két pólusán elhelyezkedő szövegeket, s ezáltal felerősítse a közöttük lehetséges transztextuális kapcsolatokat. Megmutatkozott például, amint – a jelen horizontjából nézve – Balassi „visszafelé” is olvashatóvá válik, s ennek következtében olybá tűnik, mintha Júlia nevének hajdani areferenciája nemcsak a reneszánsz költészet arisztokratikus regiszterének arche-textjeire (például Dante, Petrarca lírájára) utalna *vissza*, hanem egyúttal *előreutalna* egy hozzá képest távoli jövőben írandó „szövegmintát” (Kovács András Ferenc verse) *akkor* még virtuális címezettjére is.²⁷² A mai költő versében viszont – ha Balassi felől olvassuk – éppen az életrajzi referencia kerül át a másodlagosság dimenziójába, hogy ott *metaforikus referencia*-ként („élő metaforaként”) fejtse ki határátlépő energiáját (hogy visszaüljön *valamennyi Júliára*).

Ennélfogva ez a költemény olyan *olvasatként* is értelmezhető, amely – az egykori konvenciók dialógusba-hozásával – újfajta érdeklődést ébresztett az irodalmunk arisztokratikus regiszterét megalapozó költészeti hagyomány iránt.²⁷³ Mindezt oly módon valósította meg, hogy nemcsak a múltbeli hagyományt tette a jelen számára hozzáférhetővé, hanem azt is megmutatta, *miképpen* változtatja a jelen a maga számára termékennyé a múltat, miközben *önmagát* megteremti.²⁷⁴ Más szóval: Kovács András Ferenc költeményében *megmutatkozott* a költészeti hagyományhoz való viszony történetisége s egyben dialogikussága, s a versben ezáltal bizonyos metatextuális utalások is szerepet kaptak.²⁷⁵

Ha a szövegnek ezt a transztextuális játékát olyan metaforikus folyamatnak tekintjük, amelyben az értelmező is részt vesz, akkor azt mondhatjuk, hogy e vers metatextuális utalásainak metaforikus referenciája nem más, mint az írás és az olvasás egymásra utaltsága.²⁷⁶

²⁷² A kortévesztés gyanújának elkerülése érdekében meg kell itt jegyeznünk, hogy szó sincsen itt egy költői intenció feltételezéséről (a Balassiéről), hanem az esztétikai tapasztalat – ezúttal a befogadásban érvényesülő – határátlépő erejére szeretnénk figyelni, arra, amely – Jass szerint is – az „utópikus előre-látásban” és a „retrospektív felismerésben” egyaránt megmutatkozik (vö. JAUSS, 1983: 54.), s amely lehetővé teszi életvilágunk újabb dimenziókkal való gazdagítását.

²⁷³ Horváth Iván épp ebben jelölte meg a történeti-poétikai Balassi-kutatás értelmét. „Ha viszont az egykori konvenciók felderítésével és ismertetésével nem a meglevő érdeklődés szolgálatában járunk, hanem új érdeklődést kreálunk, az út nehezebben járható, de ígéretesebb is lesz. (...) A kérdés az, hogy vajon elvben képes-e az irodalompedagógia új érdeklődést teremteni” (vö. HORVÁTH, 1982: 202.).

²⁷⁴ A „hatástörténeti tudat” működése válik itt láthatóvá. „...a hatástörténeti tudat, ahogy én használom – írja Gadamer – bizonyos kétértelműséget mutat. Kétértelműsége abban áll, hogy egyrészt a történelem által előidézett és a történelem által meghatározott tudatot, másrészt pedig magának ennek az előidézettségnek és meghatározottságnak a tudatát jelenti” (vö. GADAMER, 1984: 15.).

²⁷⁵ Genette meghatározása szerint a *metatextualitás* „kommentár”-nak nevezett kapcsolat, amely egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél (vö. GENETTE, 1996: 85.).

²⁷⁶ Ezt az egymásra utaltságot abban a ricoeur-i értelemben véve, amely szerint az írás – amely nem egyszerű módosulása az élő dialógushelyzetben születő beszédnek, hanem a „hermeneutikai eltávolítás” módján létezik – ráutalt az olvasásra, s ugyanakkor *feltétele az interpretációnak* (vö. RICOEUR, 1995 b: 103.).

Eszerint a metaforikus referencia az olvasó pozícióját is érinti, illetve: a lírai interszubjektum versbeli köztes pozíciójának megfelel *a befogadói interszubjektum köztes beszédhelyzete*.²⁷⁷

Ez azt jelenti, hogy a vers befogadásában nem egy jól meghatározható történeti (vagy kulturális) távolság (monologikus) áthidalása történt, hanem szükségessé vált – a történeti és egyben dialogikus olvasás révén – a hermeneutikai relativitás elvének a (spontán) érvényesítése; másként szólva az, hogy engedjük újra megnyílni mindazokat az elváráshorizontokat, amelyeket a korábban szerzett olvasói tapasztalataink valaha már megnyitottak számunkra.²⁷⁸

Ez a felismerés erősen relativizálta az olvasó „teljhatalmát”: a befogadás nem lehetett „elsajátítás”, hiszen sohasem egyedül olvasunk, hanem mindig „velünk együtt olvas” az a teljes értelmezői hagyomány is, amely mostani olvasatunkat megalapozta, s ezáltal lehetővé tette.

A „polylógus” játékterében

Az esztétikai észlelés folyamatban megvalósuló „összbenyomásban” feltűnik még valami figyelemre érdemes: az, hogy sem a lírai én „szétszóródása”, sem pedig a befogadói pozíció integritásának megingása (amelyek jelenlétét ugyancsak az olvasói tapasztalatban azonosítottuk) nem járt együtt valamiféle kiábrándult ironikussággal, tragikus pátosszal vagy akár elégikus „nosztalgiázással”; más szóval: a szöveg modalitása nem sugallta valamely érték elvesztésének a gondolatát, nem állította szembe a jelen dimenzióját az értéktelítettként tételezett múltéval, de nem is szigetelte el azt a lét más dimenzióitól valamiféle „értéksemlegesség” ürügyén. Ennélfogva az olvasónak sem kellett magára vállalnia az ún. „érték-szembesítő magatartást”. („Élet” és „művészet” nem egymást kizáró dimenziókként tűntek fel.)

²⁷⁷ A „köztes beszédhelyzet” Kulcsár Szabó Ernő kifejezése; olyan „szövegviszonyokat” ért rajta, „ahol a vers beszélője egyfajta „interszubjektum”-ként őrzi helyzetét köztességét” (KULCSÁR SZABÓ, 1994: 178.). Ez a „köztes beszédhelyzet” olyan mozgó horizont, amely lehetővé teszi a transztextuális kapcsolatoknak az idő dimenziójába való helyezését. „Nem szinkrón teljesség, nem mennyiségi birtokolhatatlanság ez, hanem nyitott és (főként) időbeli folytonosság, lezárhatatlanság, mely a nem szűnő átrendeződések világaként mutatja azt, amit megszakítások, diszkontinuitások – „másként-visszatérések” (...) – tesznek folyamattá” (i.m.: 180.). Mi itt azt szeretnénk megmutatni, hogy a mű szubjektumának ez a „köztessége” egy ugyancsak „köztes helyzetű” olvasói szubjektumot feltételez.

²⁷⁸ Az intertextualitás fogalmának arra az értelmére gondolhatunk itt, amelynek történeti aspektusát Kristeva is elismeri: „A megismerő alany számára az intertextualitás az a fogalom, amely jelzi azt a módot, ahogyan a szöveg a történelmet olvassa, és ahogyan beilleszkedik a történelembe” (vö. KRISTEVA, 1996: 18.). Megjegyzendő, hogy Kristeva az intertextualitás fogalmát a „szöveg produktivitásának” tételezéséből vezette le, nem pedig a szöveg és értelmezés dialogikus viszonyának elismeréséből. A „szöveg produktivitásának” elve elbírja ugyan a dialogizáltság elismerését, de csak a szövegek, illetve egy kultúra különböző diskurzus-típusai *egymással* való párbeszédének értelmében. E felfogásban a könyvek *egymással* beszélgetnek; a hermeneutika dialógus-elve azzal egészíti ki ezt a felismerést, hogy a szövegek dialógusa az értelmező (közössége) közvetítő tevékenysége révén történhet. Az intertextualitás fogalmának a hermeneutikai dialógus- illetve történetiség elvével való összekapcsolását egyébként Bahtyin beszédműfaj-elmélete már lehetővé tette: „Az irodalomtörténet szempontjából fontos az a kérdés, hogy mi a beszéd címzettjéről kialakult uralkodó felfogás (hogyan érzékeli és képzei el magának a beszélő vagy az író azt, akihez szól). Minden korszak, minden irodalmi irányzat és stílus, minden irodalmi műfaj fontos kor- és tendencia- meghatározó jellegzetessége, hogy milyen éppen az irodalmi mű címzettjéről alkotott közkeletű elképzelés, hogyan érzékeli és érti az író azokat, akik olvassák, hallgatják, akik az ő számára a nyilvánosságot, a népet jelentik. Kivételesen izgalmas és fontos feladat e koncepciók változásának történeti kutatása” (BAHTYIN, 1986: 413-414.).

Mi lehet ennek a magyarázata?²⁷⁹

Emlékszünk még arra, hogy az egyik legelső benyomásunk (amelyre reflektáltunk is) a vers olvasása nyomán, a *játék-jelleg* felismerése volt. Észrevettük az imitációs játékot, amelyet a költő – a vers közvetítésével – kezdeményezett, s miközben ez megtörtént, már mi magunk is benne voltunk a játékban. Aki tehát *felismerte* Kovács András Ferenc versében az imitációs játékot, az nem egyszerűen egy „költői eljárás” azonosítását végezte el, hanem maga is teremtmény részese lett ennek a *poiétikai* játéknak, a képződménnyé való átváltozás folyamatának.

Az esztétikai tapasztalat kommunikatív jellege mutatkozott meg ebben; a *katharsis* maga vált – mint az együtt-játszás teljesítménye – *reflektáltságában* megtapasztalhatóvá. Jól megmutatkozott ebben az, amit már korábban is megállapítottunk: a *gyönyörködés* nem csupán ráadás volt arra az „üzenetre”, amelyet a műalkotás számunkra „eljuttatott”, hanem *részesedés* a poiétikus tevékenységben, a képződménnyé való átváltozás játékában.

Korábban azt is többször megfigyelhettük, hogy a képződménnyé való átváltozás egy olyan mélyreható változás, amely a *fordulatban* történik meg; a fordulat pedig azt jelenti: ‘egy addig hiányzó középpont körül rendeződik el minden’.

De hát hol van e versben a középpont? – kérdezhetjük. Hiszen – eddigi megfigyeléseinkben – éppen a középpont hiánya, a szubjektum egységének a felszámolódása, a megosztottság benyomása hangsúlyozódott.

E költeményben a lírai ének – nem annyira a megosztottsága, mint inkább a megsokszorozódása – a középpontot is megsokszorozta, s ez a multiplikált középpont – a megidézett költői beszédmodok közvetítésével – a költészeti hagyomány horizontjainak sokaságát nyitotta meg. Balassi, Csokonai, Petőfi, József Attila, Nagy László és a többiek: valamennyien megszólaltak, ám nem valamiféle szimultán egyidejűségben, nem a kisajátítás, a saját költészetbe való beolvasztás módján, hanem a megszólaltatás, a dialógus által. A költemény *játéktere* így egyben a *polylógus tere* is lett, amelyben az „új megszólalásra képes kulturális potenciál megtapasztalható létezőmódja” (KULCSÁR SZABÓ, 1994: 190) mutatkozott meg. A megosztottság ezért éppen a gazdagság forrásaként vált érzékelhetővé; az én multiplikálódása ugyanis megsokszorozta a személyesség – s vele a lírai kifejezés – lehetőségeit.

Mindez természetesen éppen a mi játékba való bevontságunk „helyein” vált számunkra megtapasztalhatóvá. *Résztételünk* a képződménnyé való átváltozás folyamatában éppen e multiplikálódás-nyújtotta lehetőségekben való *részesedésünket* jelentette. A játék ugyanis, amelynek rendjébe a vers olvasása révén bevonódtunk, a *nálalét* módján tartott a vonzásában, s ez, mint ahogyan már többször megfigyeltük, egyfajta „magunkon kívül léte”, „extázist” jelentett: világunk és sorsunk korlátainak az áttörését – anélkül azonban, hogy ezáltal kiszakadtunk volna a saját világunkból. Inkább átjárást nyertünk a létezésnek egy (vagy ezáltal inkább több) *más* szférájába, s ezáltal új dimenziókkal gazdagodott az életünk. És így – mindazt, amit a mindennapokban sokszor összehangolatlanságként, sötét zűrzavarként, embertelen diszharmóniaként éltünk át – a versben mint vonzerőt tapasztalhattuk meg.

Hogyan lehetséges ez?

Tudjuk jól: korunk legjellemzőbbnek érzett sajátosságát, a fragmentáltságot az elszemélytelenedés, valamint a korlátozottság tapasztalása teszi számunkra sokszor elviselhetetlenné.

²⁷⁹ Végérvényes magyarázatra persze nem törekedhetünk (nem is akarjuk ezt), ám ha mégis kísérletet teszünk a hatás artikulálására, azzal voltaképpen versünk szólításának teszünk eleget; ez a költemény ugyanis – a dialogikus pozíció felkínálásával, illetve a metatextuális utalásaival – nemcsak olvasásra készített, de arra is, hogy minduntalan reflektáljunk is arra, ami olvasás közben történt.

Az ember úgy érzi: be van zárva saját világába, amelynek nincs kapcsolata más világokkal, s ezért menthetetlenül eltávolodik, szétszóródik a világ-töredékek összehangolatlan, kaotikus eredet- és végnélküliségben. Sőt, már a „saját világ” létezése is rég megkérdőjeleződött, az „én” integritása is bizonytalanná vált.

Hogyan lehetséges, hogy mindez a versben a sokféleség gazdagságaként, a lét gyarapodásaként tudott mégis megjelenni?

Jó lesz, ha ennek a kérdésnek a kedvéért ismét felidézzük Arisztotelésznek a művészet két okáról szóló megállapítását, amely szerint a művészet létesüléséhez az *utánzás ösztöne* mellett a *ritmus érzékére* van szükség. A versben a sokféleség tapasztalata a – nemcsak a ‘vers-mérték’ értelemben vett – *ritmus* révén olyan játékkeret határolt körül, amelyben a *polylógus harmóniája* uralkodott el. A középpontok sokasága így szabályos játékkendőt alkotott, amelynek ritmusára az olvasásnak rá kellett hangolnia a maga lélegzetvételt. Ez oly módon vált lehetővé, hogy a zárt játéktér, amelyet a vers ritmusának mozgásrendje körülhatárolt, mégis *nyitott* maradt: keretei ugyanis nem az elszigetelést, hanem éppen a befogadás számára való megnyílást tették lehetővé. Az ebben a ritmusban való részvételünk azt jelentette: a *mindenségben* részesedhettünk, amelynek harmóniáját talán már elveszettnek hittük; s ez a diszharmónia korlátaiból való felszabadulás *örömét* adta meg nekünk.

E költemény esztétikai struktúrája arra szólított bennünket, hogy részt vegyünk a polylógus terének a létrehozásában

Mindazonáltal az ezzel járó „magunkon-kívül lét” nem jelentett kiszakadást a saját világunkból; a vers ugyanis nem az ellentét módján állt szemben azzal, „ami van”. Ellenkezőleg: az olvasásban azt tapasztalhattuk, hogy annak, „ami van”, éppen ez – a versben megtestesülő dialogikus-poliperspektivikus harmónia – az *igazi* mivolta. A beszédmódok sokfélesége ugyanis itt nem bábeli zűrzavarként, hanem a költészet polifóniájaként, a kultúra sokféleségéből származó gazdagságként mutatkozott meg, s az „egyetemes harmónia ideálját” testesítette meg.²⁸⁰

Összefügg ezzel olvasatunknak az a tapasztalata is, amely azt igazolta, hogy – a lírai beszédhelyzet bizonytalansága ellenére – versünkben mégsem vészett ki a személyes hang, sem pedig a (szerelmi) vallomás meghittsége és őszintesége. Ellenkezőleg: mintha a lírai költészet hagyománykincsének dialogikus megidézése inkább fölerősítette volna ezt a személyességet. (Úgy tűnt, mintha a költeményben a teljes líratörténeti hagyomány együtt zengett volna a költővel, Júlia szerelméért „esedezvén”).

Katharsis és időbeliség

A szerelem beszéddé formálása nem kis feladat a költő számára sem; s ezt éppen a sok évszázados költői hagyomány bizonyítja. (A sok vers: megannyi, befejezhetetlen kísérlet arra, hogy a kimondhatatlan kimondhatóvá váljék.) A költőre, aki ezt *ma* felismeri, az a feladat hárul, hogy a teljes költészeti tradíciót megszólaltassa. A címben – *Magát az planétákhoz méri* – úgy tűnik, többek között éppen ez a felismerés tematizálódott: úgy kell a szerelem költői kimondása számára játékkeret teremteni, hogy annak szabályai a költészet teljességé-

²⁸⁰ A kulturális harmónia egyetemesen érvényesülő eszményére gondolhatunk itt, amelyről Hirsch beszél tanulmányában (vö. HIRSCH, 1987 a.). A vers tapasztalatában való részesedésünk példát adott továbbá annak az eszménynek a teljesülhetőségére, amelyet Gadamer fogalmazott meg a bibliai Bábel-történet értelmezésében: a sokféleség alázatra int, a másság elismerésének erényét tanítja; Isten a sokféleséggel nem sújtani akarta az emberiséget, ellenkezőleg: általa mentett meg bennünket a pusztulástól (vö. GADAMER, 1991 a.).

hez, illetve az abban kiemelkedő „planéták”-hoz igazodjanak. Mindazonáltal a „mindenség” ezúttal nem a kozmikus tér teljességét jelenti, hanem a *történelmi idő egészét*: a kultúra, az irodalom teljességét. A vers „polylogikus terében” egy nem hagyományos – tehát nem egyvonalú –, hanem a dialógus révén poliperspektivikussá tett időbeliség tapasztalatában részesülhettünk.

A heideggeri „időbeliség” tapasztalatára kell itt gondolnunk, az időtapasztalás „legeredendőbb és legautentikusabb formájára”, vagyis „a jövőbeliség, a voltbeliség és a jelenléte tétel” dialektikájára, amely – a „vulgáris idő” képzetének nivelláló tendenciáját meghazudtolván – egy új (nem-lineáris) történetiség-fogalom érvényesítését tette lehetővé. (Vö. RICOEUR, 1986: 17.)

Ricoeur (többek között) e heideggeri koncepcióra építette az ún. „hármass mimézis”-elméletét;²⁸¹ ennek most elsősorban az az (egyik alap)gondolata lehet számunkra tanulságos, amely szerint „az utánzás a cselekvés *artikulált* jelentésének kidolgozása” (u.o.), másrészt pedig az, ahogyan Ricoeur a – Heidegger nyomán kimunkált – „időn-belüliség” analízisét összekapcsolta az elbeszélésnek mint az artikuláció végrehajtásának az elemzésével. Ennek lényege „a mostok egyszerű egymásutánjaként értett lineáris időképzettel való szakításban” ragadható meg, illetve abban, hogy ezáltal „sikerült hidat vernünk az elbeszélés és a Gond rendje között. Az időn-belüliség az a talapzat, amelyre felépülnek a narratív konfigurációk, valamint az időbeliség számunkra megfelelő, kidolgozottabb formái” (i.m: 19.). Leegyszerűsítve, ezt úgy lehetne megfogalmazni, hogy a heideggeri koncepció lehetőséget teremtett arra, hogy a narráció rendjének elgondolását ne a vonalszerűen „előrehaladó” idő elvére alapozzuk, hanem az „időn-belüliség” tapasztalatára (a „Gond rendjére”) építsük.²⁸²

²⁸¹ Ricoeur hármass mimesis-elméletének lényege röviden a következő. A narratív művek világa két irányban is túlmutat önmagán: egyfelől a művilág *előtérítésére*, arra a tapasztalati világra, ahol a cselekvések lezajlanak és elbeszélhetőkké válnak, másrészt pedig a mű *utánjárására*, a befogadó világára, amelyben a mimesis aktusa befejeződik. A mimesis első szintje – az individuális eseményeknek a paradigmatiszma szintjéről a szintagmatikusba való átlépése, vagyis az „incidensek” történetévé való összeállása – egyfajta poitétikus művelet, a *meseszövevény* eredménye. A meseszövevény poitétikus aktusában megtestesül a mimesis második szintje is, ugyanis a konfiguráló dimenzió olyan diszkurzív jegyeket ad hozzá az elbeszélte eseményekhez, amelyek révén az *jelentő totalitássá* (történetévé) alakul át. A poitétikus tevékenység energiája azonban nem korlátozódik az *utánzó* és az *utánzat* közötti mimetikus közvetítés beteljesítésére, hanem kiterjed az arisztotelészi mimesis-koncepció másik elemére, a *felismerés* dimenziójára is. A művészi konfiguráció ugyanis nemcsak, hogy jelentésszerű történetévé fogja össze az utánzó eseményeket, hanem *felismerhetővé*, azaz *követhetővé* teszi azt az olvasó számára. Ahhoz, hogy a befogadó megértse az olvasottakat, szükséges, hogy *teremtő* képzelete latba vetésével részt vegyen abban konfigurációs (újjáírási) munkában, amely révén az individuális események olyan történetekké állnak össze, amelyek önmaguknál többet jelentenek (szimbolikusan közvetítettek). (Vö. RICOEUR, 1983.)

²⁸² A Gond – „a gondoskodás modalitásában” – „arra törekszik”, hogy az időt azzá tegye, „amiben” nap mint nap cselekszünk, amelyben „benne” vagyunk, azzá a „mosttá”, amellyel számolunk – egyszóval, amely mi magunk vagyunk (vö. i.m: 17-19). Ez a „most” nem a szent ágostoni hármass osztású jelen – „az eljövendő dolgok jelene, az elmúlt dolgok jelene és a jelenvaló dolgok jelene” (i.m: 16.) –, hanem – ahogyan Heidegger fogalmaz – „a jelenléte tevése, amely önmagát értelmezi” (HEIDEGGER, 1927; idézi RICOEUR, i.m: 19.). Fontos itt megjegyezni, hogy ebben a „most”-ban a múlt és a jövő nem oldódik föl valamiféle homogén „idősíkká”; ez a „most” „maga az idő”; s számunkra „az a mód a lényeges, ahogyan a mindennapi gyakorlat a jövő, a múlt és a jelen jelenét egymáshoz viszonyítva elrendezi, mivel ez a gyakorlati artikuláció alkotja az elbeszélés legelemibb indukáló elemét” (i.m: 16.).

Azok a – mimesis, poiesis és katharsis összetartozásáról szóló – töprengéseink, amelyeket az eddigiek során a „dialogus poétikája” szolgálatába igyekeztünk állítani, talán indokoltá teszik azt a „merészséget”, amellyel Ricoeur fentebb idézett meghatározását a mimesisről e gondolatmenet szolgálatába állítjuk, s ennek értelmében módosítjuk. Így azt kell mondanunk, hogy az *utánzás (nem pusztán a cselekvés, hanem) a poietikus cselekvés artikulált jelentésének a kidolgozása*. Ez egyfelől azt jelenti, hogy a mimesis nem műnemhez kötött fogalom (tehát nemcsak a tragédiában vagy – újabban – az elbeszélő művekben „azonosítható”, hanem akár a lírai alkotásokban is), másfelől pedig azt, hogy a mimesis csakugyan mindig valamely *cselekvés* artikulálása, ám ez a cselekvés nem *tárgya* az utánzásnak, nem választható el tőle, hanem – bizonyos értelemben – egybeesik vele: ez a cselekvés a poietikus tevékenység maga. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a mimesis – mint játék – voltaképpen „önmagát utánozza”; pontosabban szólva: önmagát teremti.²⁸³ Ennélfogva a narrativitás és időbeliség egybeesésének ricoeur-i elvét a *poiesis és időbeliség egybeesésének* elvével helyettesíthetjük, s ez – verspéldánkhoz (is) visszatérve – azt jelenti, hogy ahol a poiesis révén dialogikus tér keletkezik, ott „önmagát értelmező jelenné tevés”, azaz (heideggeri-ricoeur-i értelemben vett) *időbeliség* van.

Ebből következően a katharsis is – mint az esztétikai tapasztalat kommunikatív oldala – egybeesik a fenti értelemben tekintett – „időbeliség”-gel. Az ezzel összefüggő „keretezés” művelete – amely az elsődleges és másodlagos beszédhelyzet közötti átjárhatóságot mindkét kommunikációs partner közreműködésével biztosítja – voltaképpen ennek az időbeliségnek a jegyében történik, s a történeti távolság dialogikus áthidalását, a „hatástörténeti tudat” érvényesítését jelenti. Ez annál fogva válik lehetségessé, hogy a recepció elvárásai is történetiek; hogy befogadói horizontjaink (időbeli) pluralitása működik minden olvasásban, s ez a pluralitás ott rejtőzik mindazoknak a műveknek a tapasztalatában, amelyeket valaha elolvastunk, s amelyek történetét belevisszük minden elkövetkező olvasatunkba.

Ott, ahol a határok átlépése megtörténik, bekövetkezik a *fordulat*, vagyis a képződménnyé való átváltozás, amelyet gyönyörködés, valamint önmagunknak a „másik” tapasztalata felőli, megvilágosodásszerű megértése kísér. A recepciónak az ilyen – „határátlépő” – működése spontán módon is bekövetkezik ugyan, e költemény befogadása viszont rá is eszméltetett bennünket horizontjaink sokaságára, tehát egyfajta „önreflexív horizontot” teremtett (vö. KULCSÁR SZABÓ, 1994: 179.).

Abban a versben, amelynek költője „*magát az planétához méri*”, ez az időbeli határátlépés sokszorosan – s ugyanakkor lezárhatatlanul – történik, s így egy „polylogikus időhatású”-nak mondható katharsis jön létre.

Nem semmisült meg tehát e vers olvasásában a *befogadói személyesség* érvényesülésének lehetősége sem. Az azonosuló olvasás reflexének ugyanis nem oly módon állt ellene a költemény, hogy elutasította volna a személyes belefeledkezésre való hajlandóságunkat; ellenkezőleg: ennek az esélyét játékosan megsokszorozta. Úgy kínált lehetőséget a saját világunkon „túlba” való átinterpretálódásra (ahol ugyanis a szerelem nyelve artikulált formát kaphatott), hogy – a középpontok megsokszorozása révén – gyarapította annak a lehetőségét is, hogy a „túli” perspektívájából nézhessünk vissza életünkre. A jelen horizontján „túli” horizontok különböző távolságokat nyitottak meg a kulturális időben, s így a mű „felépíteteljesítménye” az esztétikai viselkedésnek szokatlan módját bízta ránk. A közelítéseknek és távolságtartásoknak ebben a sokszoros perspektívaváltásában viszont – az esztétikai gyönyörködés közvetítésével – lehetővé vált a játékos azonosulásunk azzal, „aki lehetnénk” vagy

²⁸³ Gadamer-nél lásd a műalkotásnak mint játéknak az *önmegmutatás*-jellegéről szóló eszmefuttatást (vö. GADAMER, 1984: 97.).

„lenni szeretnénk” (vö. JAUSS, 1983: 56.). Más szóval: a játékeladat – mely a költői beszédmódok sokféleségének a dialogikus játék általi megszólaltatását jelentette – lehetővé tette, hogy életünk megosztottságát mint a sokféleség és gazdagság forrását is megtapasztalhassuk.

Egy ilyen játéktérben a befogadás módját is a „planéták” mértékadó rendje szabályozza. Mindazonáltal mégsem éreztük úgy, mintha a befogadásnak ez a magas mércéje „ kozmikus méretű” erőfeszítést követelt volna tőlünk. A történeti távolságok áthidalása, az idősíkok egymáshoz viszonyítása, fülünknek (elváráshorizontunknak) az eltérő regiszterekhez való igazodása – egyszóval az „élvezettel megértő” olvasás – e mű esetében szinte „magától” történt. A vers ugyanis – szinte észrevétlenül – mozgósítani tudott bennünk minden szükséges tudást és tapasztalatot, amely a benne való eligazodást lehetővé tette. Könnyedén hívta elő azt a képességünket is, amely talán a legfontosabb volt a szöveg élvező olvasásában: a történeti értésre való beállítódást. Bármelyik, aki megértő szándékkal fordult ehhez az alkotáshoz, érzékelnie kellett (legalább) a versbeszéd régiességét, valamint a jelen és a múlt horizontjai közötti perspektíva-váltásokat, s az imitációs játékban rejlő ironia eleganciáját. Az előzetes olvasói tapasztalatokkal együtt minden bizonnyal arányosan nőtt a finomabb utalások felismerésének esélye. Így – gazdagságukat, bonyolultságukat tekintve – eltérő olvasatok keletkeztek. Volt azonban valami, ami ezeket a különböző olvasatokat mégis összekapcsolta: az, hogy ez a költemény *mindenki* esztétikai érdekeltségére a legmagasabb színvonalon – azaz kinek-kinek a *saját* elváráshorizontja mértékében – tudott válaszolni.

Az időbeli távolság tapasztalata

A dialogikus-történeti befogadás tapasztalatára való eszmélkedésünkben jól megmutatkozott annak a távolságnak a produktivitása, amely – akár az időben, akár kulturálisan – elválaszt bennünket a műalkotásoktól. Ezek után beszédessé tehetjük azt az (árnyalatbeli) különbséget is, amely Gadamer, illetve Jauss felfogása között e kérdésben megmutatkozik. Erre a különbségre maga Jauss reflektált egyik tanulmányában (vö. JAUSS, 1995.), amelyben kritika alá vette Gadamer „spontán horizontösszeolvadás” fogalmát, s szembeállította azt az általa fontosnak tartott „reflektált horizontelválasztással”.

Gadamer felfogásában az időbeli távolság áthidalását maga a megértendő hagyomány segíti annál fogva, hogy abban mi magunk is benne állunk.²⁸⁴ Az az időbeli távolság, amely a művészeti-irodalmi alkotásoktól elválaszt bennünket, „nem tátongó szakadék, hanem kitölti a szokás és a tradíció kontinuitása, melynek fényében megmutatkozik nekünk a hagyomány” (GADAMER, 1984: 211.). Az időbeli távolság ennél fogva „nem valami olyasmi, amit le kellene győzni”, hanem „a megértés pozitív és termékeny lehetősége”. Ez azt jelenti, hogy ennek a távolságnak a felismerése „magától” kiváltja bennünk a megértés igényét, annál fogva, hogy benne rejlik a szólítás a megértő odafordulásra.

A távolság felismerése a „hatástörténeti tudat” feladata.²⁸⁵ A hatástörténeti tudat „mindenke-előtt a hermeneutikai *szituáció* tudata” (i.m.: 214.); vagyis reflektálás a megértési helyzetre,

²⁸⁴ „Mindig benne állunk a hagyományban, s ez a benneállás nem tárgyasító viszonyulás, mintha azt, amit a hagyomány mond, valami másként, idegenként képelnénk el – ellenkezőleg: eleve a sajátunk, mintakép vagy elrettentő példa, önmagunk újrafelismerése, melyben későbbi történeti ítéletünk már aligha lehet megismerés, hanem a hagyomány teljesen elfogulatlan magunkhoz alakítása.” (GADAMER, 1984: 201.)

²⁸⁵ Gadamer megfogalmazásában a hatástörténeti tudat „egyrészt a történelem által előidézett és a történelem által meghatározott tudatot, másrészt pedig magának ennek az előidézettségnek és meghatározottságnak a tudatát jelenti” (vö. GADAMER, 1984: 15.).

amelyet a múlt „kihívása” számunkra jelent. Az irodalomértés szituációjában ez azt jelenti, hogy tudatában vagyunk az időbeli távolságnak, amely a mű „eredeti” világától a mi világunkat elválasztja, de tudatában vagyunk annak a *közösségnek* is, amely – egyazon történeti folyamat részeként – a két világot mégis összekapcsolja.

Gadamer szerint ez a „történeti tudatosság” spontánul is kialakuló képessége az embernek. Ez úgy működik, hogy leggyakrabban nem is ébredünk tudatára, annyira magától értetődő, hogy egy múltbeli műalkotás világát, nyelvét a mi világunktól eltérő mivoltában („másságában”) fogjuk fel. „...a történeti tudat nem valami különleges, tudományos vagy világnézetileg meghatározott módszeres magatartás, hanem érzékeink szellemiségének egyfajta felszereltsége, mely már eleve meghatározza látásunkat és művészettapasztalatunkat. (...) Valamennyien magas fokú reflektáltságot hozunk magunkkal, s a mai művészt is ez teszi képessé termékeny alkotásra” (GADAMER, 1994 a: 22.). A saját világunkhoz viszonyított másság felismerésének a képessége teszi lehetővé például azt is, hogy élvezettel olvassunk.²⁸⁶

Tapasztalataink igen gyakran igazolják Gadamernek azt a feltételezését, hogy éppen a felismert távolság válik az áthidalás alapjává, s tehet számunkra vonzóvá akár olyan alkotásokat is, amelyeknek korábban csak az idegensége tűnt fel. Ez még az olyan, tőlünk igencsak eltávolodott alkotások esetében is előfordulhat, mint amilyen a *Halotti beszéd* vagy az *Ómagyar Mária-siralom* szövege.²⁸⁷ Ha ezeket a szövegeket a másság elismerésére való késztetettséggel, elidőző figyelemmel olvassuk, akkor éppen a megértés akadályai kezdik el irányítani megértésünk folyamatát.

A *nyelvi távolság* felismerése például egy idő után arra szólít bennünket, hogy keresni kezdjük e szövegekben a megfejtés alapját: mit jelent ez meg az a szó, szerkezet. Ettől kezdve mindaz, ami nyolcszáz év távolából érthetőnek bizonyul a szövegben, máris összeköt minket a régiekkel és arra készítet, hogy előbbre haladjunk az egyetértésben. A szövegben való elmélyülés ezek után arra bír bennünket, hogy túllépjünk a grammatikai összehasonlításokon. És mihielyt ismerőssé kezd válni a szöveg *hangzó formája*, már közelebb kerültünk azokhoz az emberekhez is, akik *akkor* így beszéltek, vagy *így* hallották azt, amit mi ma *amúgy* hallunk. Megértjük, mit érezhettek *akkor*, ott a sír szélén állva, miközben a halál közelségének döbbenetét emberi töprengéssé artikulálták a prédikáció mondatai. A hangzó forma ekkor már egybevillan az írott változattal, s ez az *írás* problémájára terelheti a figyelmünket. Nagyívű távolságokat járhat be itt a képzelet; hiszen meg kell értenünk annak az írástudónak a helyzetét, akit akkor még nem korlátozott semmiféle helyesírási tilalom, ám akinek a vállára hatalmas felelősséget helyezett ez a „szabadság”: hiszen *akkor* kellett, szinte a semmiből – s mégis az ismert latin nyelvű kultúrához méltóan! – *megteremteni* a magyar írás nyelvét.

Így, a *saját tapasztalat alapján* érthetjük meg igazán – mire ráhangolódunk a szöveg ritmusára, a sokat emlegetett alliterációkra és a megformálás egyéb fortélyaira –, hogy ezek az alkotások nem egyszerűen hangzó szövegek rögzített változatai, hanem eleve *írásként* születtek.

²⁸⁶ Az *Egri csillagokat* is csak az a gyermek tudja élvezettel olvasni, aki már képes felismerni, hogy a könyv lapjain játszódó események világa és a saját életvilága között *időbeli* távolság van. Ehhez maga a regény adja meg a szükséges nyelvi fogódzókat. Ezt az olvasási módot maga az olvasás tanítja meg a gyermeknek; persze, mint minden képesség, ez is formálható.

²⁸⁷ Mivel ezek az alkotások az iskolai tananyagban is szerepelnek, a sokszor megismételt olvasási szituáció a tanár (mint közvetítő) számára jó alkalmat teremthet arra, hogy megfigyelje, miképpen válhat az első látásra áthidalhatatlannak tűnő időbeli távolság olyan vonzó erővé, amely saját világunk hagyományának részesévé tehet bennünket. Az viszont, hogy ehhez a tapasztalat többszöri megismétlésére van szükség, azt is mutatja, hogy a hatástörténeti tudat spontánul kialakuló képességét a másság elismerésének a rendszeres gyakorlása teszi működőképessé.

Annak a jelentőségét, hogy a XII–XIII. századi írástudók megvetették a magyar irodalmi nyelv alapjait, nem lehet „könyvből” megtanulni, valamiféle külső ismeretként elsajátítani. Ám ha valaki – elmerülvén e régi szövegek betűzgetésében – meghallja bennük a szépen kimunkált (és ennél fogva önmagán túlmutató, emelkedett) bölcsességet az élet és a halál súlyos kérdéseiről és az *embertársaknak szóló* vigasztalást, akkor maga győződik meg e nyelv hatalmas erejéről: arról, hogy az mindig képes marad arra, hogy évszázadok múlva is megszólítsa az embereket, s hogy egy közösségbe kapcsolja mindazokkal, akik már régen elmúltak és akik ezután fognak megszületni.²⁸⁸

Így lesz Gadamer felfogásában az időben eltávolodott szöveg megértése „a beszélgetés végrehajtási formájává” (i.m: 272.). „Mint a valóságos beszélgetésben, itt is a közös dolog kapcsolja össze egymással a partnereket, jelen esetben a szöveget és az interpretálót.” (U.o.) Az interpretátor ugyanis, miközben a szöveget megérti, *részesévé válik* egy értelemnek, amelyet a szöveg magával hoz. Az értelmező, aki a szöveg megértésére törekszik, tekintettel kell, hogy legyen a szöveg horizontjára; ugyanakkor azonban a „saját gondolatai is mindig eleve benne vannak a szövegértelmezés újraélesztésében” (u.o.). A két horizontnak ezt a kommunikációs szituációban való találkozását nevezte Gadamer „horizont-összeolvadásnak”.

Mint minden dialógus, a horizontok kommunikációja is feltételezi egy közös nyelv kidolgozását. E közös nyelvben történhet meg a horizontok összeolvadása. „...*a nyelv az az egyetemes közeg, amelyben maga a megértés történik. A megértés végrehajtási formája az értelmezés*” (vö. i.m: 272.).²⁸⁹

²⁸⁸ Gadamerrel itt ismételten hangsúlyoznunk kell azt, hogy a megértendőtől bennünket elválasztó távolság áthidalásában maga a megértendő hagyomány segít bennünket, a saját felénk irányuló, közvetítő mozgásával. „*Magát a megértést nem annyira a szubjektivitás cselekvéseként, hanem egy hagyománytörténetbe való belekerülésként kell elgondolni, melyben szüntelen közvetítés van a múlt és a jelen között*” (vö. GADAMER, 1984: 207.).

²⁸⁹ A „spontán horizontösszeolvadás” nyelvben való megtestesülését jól szemlélteti például Borges egyik érdekes beszámolója arról, hogy miképpen tanította őt meg az *Isteni színjáték* gyönyörűség- teljes olvasására – maga Dante művének szövege (vö. BORGES, 1994.). A hosszú villamosutazásra, amelyet naponta megismételt az otthona és a munkahelye között, az író mindig magával vitte Dante művének kétnyelvű kiadását. Egy ideig felváltva olvasta az angol fordítás és az olasz eredeti részleteit. Egy idő után rájött, hogy nincs már szüksége a fordításra, mert az eredeti valósággal „olvastatja magát”. Egy „csipetnyi” olasz nyelvtudás is elég volt hozzá, ugyanis nem a szavak szótári jelentése, hanem a költői beszéd zenéjének sodrása, a képek hangulata, a kibontakozó cselekmény atmoszférája volt az, ami valósággal „magával ragadta” az olvasás folyamán. Borges bőséges példa- anyaggal győzi meg előadásában az olvasót, hogy az olyan régi és eltávolodott szövegeket is, mint az *Isteni színjáték*, lehet élvezettel olvasni. Nem föltétlenül szükségesek itt az ún. „irodalomtörténeti ismeretek” Dante életéről és a ghibellinek harcáról, s a Szentírás korabeli „négyemeletes” olvasati előírásáról sem, amelynek figyelembevételével Dante megírta ezt a művét; a szöveg ugyanis elsősorban azt igényli, hogy belefeledkező figyelemmel kövessük, amerre vezet. Mindenki jól ismeri azt az olvasási módot, amellyel a gyermek a meséket olvassa; ennek a „naiv” olvasásnak a tapasztalatát érdemes kamatoztatni a régi szövegek olvasásakor is. Figyelemre méltó, hogy ez az olvasat azoknak a kanonizált olvasatoknak az *ellenében* engedte érvényesülni a szöveg horizontját, amelyek immár inkább akadályai, mint segítői a szöveg élvező olvasásának. Az olvashatóvá tétel titka pedig nem valamiféle bonyolult olvasati előírás, hanem éppen az első olvasás varázslatos hatásának az érvényesülni engedése, a szöveg lassú, sokszori elolvasása, a ráérő, ízlelgető vissza-visszatérés a részletekhez. Az *olvasónak ily módon kell megtanulnia azt a nyelvet, amelyen a mű szövege is beszél.*

Jauss – Gadamerrel szemben – éppen a régi szöveg *idegenségének* a feltárását tartotta fontosnak a megértésben (vö. JAUSS, 1995.). Szerinte nem abból kell kiindulni, ami a szövegben már ismerősnek tűnik, hanem éppen abból, ami idegen; a szöveg *másságát* ugyanis csak így lehet – a magunk számára is – láthatóvá tenni.

Jauss e tekintetben a régi hagyomány megértésének egy olyan feltételét tárta fel, amely Gadamernél figyelmen kívül maradt. Gadamer ugyanis olyan „magas fokú reflektáltságot” feltételezett, amelyet mindannyian „magunkkal hozunk”, s amellyel már eleve rendelkezünk. Jauss ellenben felismerte e „reflektáltság” mértékének viszonylagosságát, és ezért hangsúlyozta az időbeli távolság idegenség-tapasztalatának jelentőségét, ugyanis szerinte éppen ezt az idegenség-tapasztalatot lehet aztán a megértés szolgálatába állítani.

Vannak a (rég) szövegek megértésének olyan helyzetei, amelyek nagyon szemléletesen támasztják alá Jauss érveit az idegenség tapasztalatáról, arról, hogy az időbeli távolság nem föltétlenül vonzerőként működik, hanem inkább eltávolít a szövegtől, mindaddig, ameddig fel nem tárjuk a szövegben rejlő kérdésértelmet.²⁹⁰ A kérdés ugyanis mindig megzavarja a már megszokott válasz uralmát, és így tapasztalatszerűvé teszi a szöveg idegenségét.

Gyakran éppen a jólismertség illúziója fedi el a szöveg másságát; ilyenkor „az idegenség elsődleges tapasztalata feloldódott egy másodlagos ismerősségben” (JAUSS, 1995: 162.). Az ilyen helyzetekben mutatkozik meg igazán az időbeli távolság feltárásának szükségessége; ilyenkor kell kiszabadítani a szöveg másságát abból, ami – látszólagos egyértelműségével – elfedi azt.²⁹¹ Tapasztalatból tudjuk, hogy különösen a kanonizált műveknek vannak olyan hagyományos olvasataik, amelyek – mint megkérdőjelezetlen előítéletek – beépülnek a művek befogadásának előzetesség-struktúrájába, valósággal lebénítják az értelmezést, és mint valami áthatolhatatlan fal, úgy helyezkednek el a mű és a befogadók közé.²⁹²

²⁹⁰ Ilyen helyzet például a régi irodalmi szövegekkel való találkozás az iskolában. Itt nagyon világosan megmutatkozik, hogy például a *Halotti beszéd* szövege csak akkor kezd „közeledni”, amikor lassan feltárul az a távolság, amely elválaszt tőle bennünket, amikor már kellőképpen megmerítkeztünk a szöveg idegenségében. Ezért a „horizontösszeolvadás” helyett inkább a „horizont közvetítés” válik fontossá a szöveg megértésében.

²⁹¹ A túlismertség hermeneutikai következményének egyik kirívó esetét írta le Wilhelm Worringer egyik (1949-es) tanulmányában (*Mona Lisa mosolya*). Leonardo da Vinci híres festményéről, a *Mona Lisáról* szóló beszámolók, ismertetések, de még a komoly művészettörténeti munkák többségének is egyik fő „célpontja”: Mona Lisa rejtélyes „mosolya”. Worringer tanulmányában kimutatta, hogy a képen látható női alakról Giorgio Vasari hitette el – a festménynek egy ránc maradt értelmezésében –, hogy mosolyog; ő írta le a ma már közismert anekdotát a modellt ülő hölgy bohócokkal való szórakoztatásáról. Az eset furcsasága az, hogy Vasari sohasem látta (nem láthatta) a kép eredetijét; leírása bár aprólékos, de megtévesztő. (Lehet, hogy egy *másik* festményről szól?) És mégis, a befogadók milliói máig is így látják: Mona Lisa mosolyog. Worringer következtetése feltűnően egybeesik Jaussnak a „másodlagos ismerősség” leépítése szükségességéről szóló felfogásával: „A csodálatot gondolatlanul követő szó és *tekintet* az évek során annyi patinát rakott rá a híres remekművekre, hogy már aligha lehet ellátni a legelső rétegekig. A hagyomány szuggesztív kényszere azt láttatja meg velünk, amit évszázadokon át láttak bennük, ezért szükségképp a vak csodálat áldozatául estek. Élni annyi, mint megkérdőjelezve lenni. Az a műalkotás, melynek nem tesznek föl többé kritikus kérdéseket, halott, halott a halhatatlansága révén. Mivel mindenki ismerni véli, valójában nem ismeri senki sem” (WORRINGER, 1989: 243.).

²⁹² Egy külföldi diákoknak magyar irodalmat oktató tanár beszámolt egy tanulmányban arról, milyen gondot okozott számára például a *Kőműves Kelemenné* című népballada tanítása (vö. KOVÁCS, 1990.). A diákok ugyanis különösnek tűnő kérdéseket tettek föl: „Ezek a gyilkosok miért hangsúlyozták ki többször is, hogy „Szép gyöngén fogjuk meg” a legelőször odatévedő feleséget, ha azután úgyis bedobják a tűzbe, mészbe keverik a hamuját, hogy jó pénzhez jussanak; nem értették

Jauss tehát – a horizontok „összeolvadása” helyett – azok módszeres szétválasztását javasolta a mű dialogikus megértésének elősegítése érdekében. Mivelhogy „modelljét aláveti a gyakorlati értelmezés tesztjének”, az irodalomtörténeti megértésre kidolgozott „szabályai” a módszertani újítás erejével rendelkeznek (vö. DE MAN, 1996 a: 297; 299.).

A megértés első lépésében Jauss szerint először is láthatóvá kell tenni „annak a világnak és azoknak a befogadóknak a másságát, akik számára a szöveget megalkották” (i.m: 162.); más szóval: fel kell tárni a szöveg *elsődleges kontextusát*.²⁹³ Ebben a szöveg idegensége segítheti a befogadót: ugyanis éppen a szöveg „meglepetései” csalogatják őt egyre bennebb a mű rejtelmes világába, s mutatják meg, minek kell „utánanéznie”, ha el akar benne igazodni. Ezután következne a tulajdonképpeni *applikáció* mozzanata, de nem valamely allegorizáló olvasat, hanem a jelen horizontjának a feltárása értelmében, amelyben meg kell mutatni a

meg azt sem, hogy miért tért vissza az asszony, hiszen tudnia kellett, hogy mi vár rá” (i.m.: 151.). A furcsa kérdések lehetséges okának a tanulmánybeli magyarázata (részben) egybecseng egy korábbi megállapításunkkal a műfajnak mint „értelmezési kód”-nak a szerepét illetően: „A kérdések persze abból is adódtak, hogy akkor még hiányosak voltak a balladára vonatkozó műfaji ismereteik, s így ateintetben sem volt gyakorlatuk, hogy miképpen kell balladaként olvasni egy művet” (u.o.). Különösen tanulságos a tanulmánynak az a része, amelyben a szerző leírja, miképpen oldotta meg – az interpretáció közvetítő erejének segítségével – ezt a megértési problémát. Nem „a balladára vonatkozó műfaji ismeretek” bővítésével tette ezt, hanem azoknak a szövegben rejlő belső összefüggéseknek a feltárásával, amelyek alapján már nem hatott értelmetlenségnek a diákok által kifogásolt két mozzanat. (Ugyanakkor azonban nem fordított gondot azoknak az utalásoknak a felfedeztetésére, amelyek a *Kőműves Kelemenné* szövegét más hasonló szövegekhez, a ballada *műfajához* rendelik, s amelyek éppúgy feltételei a megértésnek, mint a szövegvilág belső összefüggéseinek a felismerése.) A mi számunkra azonban van e példának egy másik figyelmen kívül maradt tanulsága is. El kell ugyanis töprengenünk azon, hogy vajon a mai magyar olvasó számára tényleg „egyértelmű” az, ami a külföldi olvasók számára kérdéses volt e balladában? Vajon egy mai VI. osztályos magyar gyermek képes „balladaként” érteni ezt a szöveget? Vajon a külföldi diákok által megfogalmazott kérdések nem azért maradnak némák a magyar társaik olvasatában, mert itt már elfojtották azokat a „hivatalos” (tankönyvi) magyarázatokat? Ha pedig ennek a lehetősége már felmerült, akkor meg kell fogalmaznunk egy ennél élesebb kérdést is: az a külföldi diák, akinek „megengedik”, hogy feltegye a ballada idegenségére vonatkozó kérdéseit, vajon nem érti már *eleve jobban* a *Kőműves Kelemenné* balladáját, mint az a magyar olvasó, akit a szöveg „másodlagos ismerőssége” már megfosztott ettől a lehetőségtől?

²⁹³ Igen tanulságos példa lehet ennek szükségességét illetően Devecseri Gábor *Kalauz Homéroszhoz* című könyve (vö. DEVECSERI, 1974.). A műfordító Devecseri voltaképpen kétszeresen tolmácsolta a jelenkori olvasóknak a nagy homéroszi eposzokat. Azzal, hogy magyarra fordította, magát a szöveget tette hozzáférhetővé a magyar közönség számára. Ám valószínű, hogy éppen a szöveggel való hosszas bibelődés folyamán vált világossá számára, hogy ez még önmagában nem elég ahhoz, hogy ezek az ókori hősköltemények valóban olvashatóak legyenek ma is. A kortárs olvasó ugyanis nem tud(hat)ja *eposzként* olvasni ezeket a szövegeket. Meg kell hát világítani azt a háttérrel is, azt a *horizontot*, amelyben Homérosz művei gyönyörűséggel töltötték el azokat, akik *akkor* hallgatták őket. Devecseri ezt teszi a *Kalauz Homéroszhoz*-ban. Megtudjuk belőle – sok egyéb mellett – azt is, hogy milyen szerepet töltöttek be az eposz eleven közegében az ún. „eposzi kellékek”. Az invokáció például nem valamiféle külső díszítőelem, hanem az „alkotói intencionalitás” egyfajta szerves beépülése a szövegbe. Az akkoriban mindenki által jól ismert történet költői megformálásának ugyanis olyannak kellett lennie, hogy az újszerűség erejével hasson, s ámulatba ejtse hallgatóit. Ehhez akkora poétikus energiára volt szükség, hogy a költőnek a Múzsák segítségéhez kellett folyamodnia. *Erre* való az eposzban az invokáció. Devecseri *Kalauza* arra tanít, hogy mindaz, ami az eposz műfajáról különálló irodalomelméleti ismeretként beépült a köztudatba (a jellegzetes eposzi szerkezet, az állandó jelzők, a „deus ex machina”, az ismétlések stb.) értelmet kaphat és tapasztalatszerűvé válik akkor, ha a hősköltemények olvasati háttérének megvilágítását szolgálja.

„másságot” a szöveg eredeti horizontjához viszonyítva. Szükség van tehát a *másodlagos kontextus* vizsgálatára is, ugyanis „jelenünk idegenségének ellenállását is fel kell tárni” (i.m: 170.) annak érdekében, hogy olyan kérdések mutakozhassanak meg számunkra, „amelyekre a szöveg egy eddig fel nem ismert választ tart készenlétben” (i.m: 162.).²⁹⁴

Nyelvemlékeink példájára még egyszer visszatérve, jól megmutatkozik annak elkerülhetetlensége, hogy az ilyen szövegek megértésében az idegenség tapasztalatából induljunk ki. Bármennyire is „magas fokú reflektáltságot” hoznánk is magunkkal, e szövegek nyelvi és kulturális távolságának érzékelése az első pillanatban inkább taszít, mint amennyire vonz, mindaddig, amíg fel nem figyelünk ebben az idegenségben arra a másságra, amely egy, a miénktől eltérő, de *élő*, hajdani, mégis *valóságos dialógusszituáció* horizontját rajzolja ki előttünk. Ha elismerjük, hogy a horizont olyan határ, amelynek az a funkciója, hogy belátást nyisson a rajta túlba, akkor nyilvánvalóvá válik a horizontfeltárás szükségessége. Különösen megmutatkozik ennek nélkülözhetetlensége akkor, ha a kanonizált értelmezések túlságosan is „érthetővé” teszik előttünk ezeket a szövegeket, azaz elfedik előlünk azt a másságot, amely az idő határainak átléphetőségével kecsegtetett bennünket. Ilyenkor ezek a szövegek elszűrülnek, elveszítik vonzerejüket, mi pedig közömböseké válunk irányukban.²⁹⁵

Nyelvemlékeink valamennyi eddigi értelmezése felfogható úgy is, mint az idegenség tapasztalatára való reflektálásnak egy-egy változata. Újabb értelmezésekre olyankor mutatkozik igény, amikor a régiek már kezdik elfedni a szövegek másságának ezt a vonzását.

Figyelemre méltó ebből a szempontból például Szili József *Halotti beszéd*-interpretációja (vö. SZILI, 1992 a.). „Módszerének” újdonsága, hogy feltárja a *Halotti beszéd* hatástörténetének korábbi horizontjait, mégpedig úgy, hogy azokban sorra megmutatja az idegenség tapasztalatát.

²⁹⁴ Ezt úgy is fel lehet fogni, mint a Bultmann-féle „mitológiátlanítás” elméletének egyfajta megújítását. A mitológiátlanítás elmélete ugyanis a régi, ma már nem hihető jelképiség lerombolásával tartja lehetségesnek a Biblia üzenetének a jelenhez való közelítését; Jauss ezzel szemben mindkét horizont autonómiája elismerésével, egymáshoz viszonyított idegenségük feltárásával, illetve azok dialógusba hozásával tartja megvalósíthatónak a Biblia időszerű megértését.

²⁹⁵ Hasonló megfigyelésre juttatta a képzőművészeti alkotások befogadásának tapasztalata Oskar Bätschmann, aki szerint a festészetet történetileg éppen a szokásos látás negációjának szempontjából kellene kutatni (vö. BÄTSCHMANN, 1998: 32.). A szerző olyan képértelmezések vizsgálata nyomán jutott erre a konklúzióra, amelyek kortárs művek befogadásának tapasztalatait rögzítették. A szerző így hivatkozik például Panofsky egyik elemzésére, amelyből kiderül, hogy a képlátás hagyományos módozatai hajlamossá tesznek bennünket arra, hogy a sokkoló idegenségélményt a kultúra már ismert készletéhez *hasonítsuk*, s ezzel *idő előtt* feloldjuk. Panofsky példája: Franz Marc *A mandrill* című képe, amelynek kiállítása a hamburgi képtárban – 1919-ben – botrányt váltott ki annál fogva, hogy a nézők képtelenek voltak megérteni. Ennek ellenére, két év múlva, a képtár igazgatója a következő fordulatról számolt be írásában: „Minthogy minden múlandó, a művészetrájonogóink izzó indulata is le fog csillapodni: így aztán *A mandrill* veszíteni fog elevenességéből, öreg ismerőssé lesz, eggyé a sok közül: meg fogják érteni, és nem lesz a világon feleslegesebb dolog ennél az elmélkedésnél” (i.m: 21-22.). Bätschmann interpretációja sejteti, hogy a nézőknek a szóbanforgó festményhez való viszonyában bekövetkezett fordulatot nem tartja radikálisnak; ugyanis nincsen alapvető különbség a nem-értésből fakadó elutasító indulat illetve a „túl-értésből” következő közömbösség között. A képtárigazgató ugyanis – mint a tanulmányból kiderül – Hermész szerepét magára vállalva, a képértelmezések megszokott kliséit felhasználva igyekezett „megértetni” a képet. Bätschmann a megértésnek ezt a módját „kulturális asszimilációnak” nevezi, és Gadamer horizontösszeolvadás-elméletével hozza kapcsolatba (i.m.: 23.). A túlértés elkerülése érdekében a képlátásban engedni kell érvényesülni az idegenség tapasztalatát, ugyanis mindig problematikus „a látottak elidegenedésként való értelmezése, minthogy az nem a látottakból következik, hanem a zavar és az elfogódottság egy homályos érzésére hivatkozik” (i.m: 35.).

talatának működését is; ezáltal pedig mintegy újra megnyitja azokat a kérdéseket, amelyekkel ez a szöveg – felfedezése óta – magára tudta vonni az emberek figyelmét. A tudományos viták hagyományától eltérően azonban ez az értelmezés nem vonja kétségbe a korábbi olvasatok létjogosultságát, hanem – mintegy dialógusba vonja azokat, s ezzel megteremti egy olyan poliperspektivikus látás lehetőségét, amely egyszerre több értelmezési horizontot is érvényesíteni enged. Többek között olyan kutatókra hivatkozik (Szabolcsi Bence, Benkő Loránd), akik – a hagyománytól eltérően – *irodalmi* szöveggént kezelték első nyelvemlékünket. Benkő Loránd például azt bizonyította, hogy „a szöveg szerkesztése nagy tudatosságra vall, s valószínű szerint, hogy eleve írásműnek készült azzal a céllal, hogy felmondva, előadva hatásosan hangozzék”. Szili a saját (dekonstruktív) elemzését is arra a feltételezésre építette, hogy a *Beszéd* eleve írásműnek született. Ez a hipotézis azonban nem egy külső körülményre vonatkozik (arra, amelyre úgy lehetne köznapi szavakkal rákérdezni, hogy vajon írásműnek szánta-e a *szerzője* ezt a szöveget, vagy pedig sem); ez a hipotézis az *írott szöveg* belső utalásaira nyitott. Annak a nyitottságnak a megnyilvánulása ez a feltételezés, amellyel az ember a Másikhoz szokott fordulni, ahhoz a Te-hez, akinek hozzá szóló mondanivalója van. A *Halotti beszéd* ugyanis *írottsága* révén szólít meg bennünket – *olvasást*, azaz *megértést* igényelve.

Hangsúlyozni kell, hogy Szili értelmezésében nem annak a régi tudományos vitának az eldöntésére ment ki a játék, hogy milyen szándék vezérelhette a *Beszéd* szerzőjét a szöveg leírásakor. Hanem arra, hogy a szöveg *meg tud-e szólítani bennünket, XX. századi olvasóit*. Válaszolni tud-e egy olyan elvárásra, amely a szöveg megírásának idején még nem létezett? Más szóval: elmozdítható-e a szöveg annak a *praktikus funkciónak* a teréből, amelybe beleszületett, az *esztétikai funkció* terébe?²⁹⁶

Az ilyen értelmezés tehát nemcsak a szöveg eredeti horizontjának másságát mutatja meg, hanem a jelen horizontjának idegenségére is érzékeny, és így éppen a szöveg hajdani praktikus funkciójára való reflektálásunk világíthat rá a mi elváráshorizontunk másságára, annak esztétikai jellegére.

Így az „akkor” és a „most” horizontjai nem olvadnak össze, mint Gadamernél, hanem szembeülnek, hogy (reflektált) dialógusba léphessenek egymással, s e dialógusban egymás által gazdagodjanak, miközben mindkettő megőrzi „partneri” autonómiáját.

A történeti olvasás dilemmái

Ha most Gadamernek és Jaussnak a hatástörténetről szóló vitáját a fent érintett tapasztalat oldaláról – a nyelvemlékek megközelíthetőségére vonatkozó kérdéssel – világítjuk meg, akkor ebben ismét megmutatkozik a „hermeneutikai normativitás” problémája.

Felvetődik ugyanis az a kérdés, hogy milyen feltételek mellett emelhetők ki a szövegek egy (korábbi) értelmezési struktúrából annak érdekében, hogy elmozdítsuk őket egy (vagy akár több) másikba – a jelen elváráshorizontjába.

Mint láttuk, Gadamer a „magától” is bekövetkező horizontösszeolvadás spontaneitásának gondolatát a „klasszikus irodalom” normatív jellegének, illetve kánonképző erejének tételezésével ellensúlyozta. Ez a mérce azonban – amely magában foglalja azt a követelményt, hogy a

²⁹⁶ Válasz helyett egy kis részletet idézek Szili József elemzéséből: „Az alkotó és alkotása, a rafinált eszközökkel remekül elboldoguló szerző és e végső eredményként végtelenül egyszerű (sőt a kommentárok számára már-már túl egyszerű, sőt együgyű) szöveg rejtélyes viszonya egyike azoknak a paradoxonoknak, amelyek a szöveggel folytatott párbeszédünket végképp lezárhatatlanná teszi” (vö. SZILI, i.m: 165.).

mű esztétikai struktúrája kisugárzásának olyan erősnek kell lennie, hogy az mindig a „világé” maradjon – alkalomadtán túl szigorúnak bizonyulhat ahhoz, hogy például az olyan szövegek, mint a *Halotti beszéd* (a mostanában újra divatba jött „populáris irodalom” alkotásairól nem is beszélve), megfelelhethetnek neki.

Ugyanakkor azt is tapasztaltuk, hogy a Gadamer-feltételezte spontán horizontösszeolvadás nem következik be mindig teljes bizonyossággal, már csak az időbeli vagy a kulturális távolság méretei miatt sem. Úgy tűnik tehát, hogy – legalább az ilyen esetekben – nélkülözhetetlen a Jauss-javasolta reflektált horizontelválasztás, amellyel láthatóvá tehető és az értelmezés szolgálatába állítható a szövegek idegensége. Jauss a „spontán megértéssel” a „hermeneutikailag reflektált megértést” állította szembe, s ebben az értelemben viszont az ő álláspontja képvisel szigorúbb „normativitást” a Gadameréhez viszonyítva. Ez a „szigorúság” kétségkívül a befogadói kompetenciára vonatkozik.

Ezen a ponton felmerül a befogadói kompetencia mibenlétének a kérdése: arról van-e itt szó, hogy Jauss modellje visszaállítja Riffaterre „szuperolvasójának” a tekintélyét, amelynek – mint emlékszünk – „megvan az az előnye, hogy a releváns és csakis a releváns struktúrákat szűri ki” a műből a költői üzenetnek megfelelő művészi eszközök azonosítása révén? (Vö. RIFFATERRE, é.n.: i.m: 124.)

Jauss állítása szerint nem erről van szó. Riffaterre-nél ugyanis „az értelmezői kompetencia eltakarja az észlelő megértés elemzését” (JAUSS, 1981: 203.), márpedig hermeneutikai értelemben a befogadás alapja az esztétikai észlelés.

Hogyan lehet tehát olyan befogadói kompetenciára szert tenni, amelyben egyszerre érvényesül a gyönyörködő olvasáshoz nélkülözhetetlen spontaneitás, valamint a horizontelválasztáshoz szükséges értelmezői tudatosság?

Jauss e dilemma feloldására egyfajta „interpretátori identitás” vállalását javasolja: „.... nem alkottam meg egy „naiv olvasó” fikcióját, hanem önmagamot helyeztem egy olyan olvasó szerepébe, akinek műveltségi horizontja azonos a mi korunkéval. Ennek a történeti olvasónak a szerepe előfeltételezi, hogy az olvasó járatos a lírai alkotások olvasásában, irodalomtörténeti vagy nyelvészeti kompetenciáját azonban előzetesen felfüggesztheti, viszont ennek fejében kihasználhatja azt a képességét, hogy olvasás közben néha csodálkozik, s ezt a csodálkozást kérdésekben juttatja kifejezésre” (u.o.). Ez a (történeti) értelmezői kompetencia viszont – fűzhetjük hozzá az idézethez – nemigen különbözik attól a „magunkkal hozott magas fokú reflektáltságtól”, amely Gadamer szerint a spontán horizontösszeolvadás feltétele! Ezért Jauss így egészíti ki a reflektálva gyönyörködő olvasó portréját: „E történeti olvasó (...) mellé egy tudományosan kompetens kommentátort állítottam, aki az élvezve megértő olvasó esztétikai benyomásait analitikusan elmélyíti, s amennyiben lehetséges, visszavezeti a szöveg hatás-struktúráira” (u.o.).

Azt még az ellenfelek is elismerik, hogy Jauss modelljének hitelességét azok az általa elvégzett műértelmezések szavatolják, amelyekben e modellt „aláveti a gyakorlati értelmezés tesztjének” (vö. DE MAN, 1996 a: 299.).²⁹⁷ Nekünk azonban mégis fel kell tennünk a kérdést: vajon nem túlságosan magas ez a mérce? Vajon *minden* befogadótól meg lehet követelni azt, hogy az „élvezve megértő” olvasói benyomásait alávesse valamiféle „tudományosan képzett olvasás” ellenőrzésének? Vajon nem a „szuperolvasó” eszményének (rejtett) visszacsem-pészésével kell itt számolnunk, amelyet egy újabb – teljesíthetetlen – követelmény egészít ki:

²⁹⁷ Híres például Baudelaire *Spleen II.* című versének értelmezése, amelyben elméletét kétszeresen is „aláveti a gyakorlati értelmezés tesztjének”, ugyanis egyszerre valósítja meg benne az olvasás horizontjainak szétválasztásán alapuló értelmezést, valamint az „élvezve megértő” olvasónak a tudományosan képzett kommentátorral való dialogizáltatását (vö. JAUSS, 1997: 320-372.).

az értelmezői szubjektum valamiféle megosztottságának (tudathasadásának?) a követelménye? S vajon nem a „szakmai tekintély” visszaállítására való törekvésre kell gyanakodnunk, amelynek birtokában az interpretátor akár önkényességre is ragadtathatja magát? (Például arra, hogy „nem klasszikus” műveket – hajdani himnuszokat, temetési beszédeket, praktikus célból írt szövegelemlékeket – is beemel a kánonba.)

Ezek a (gyanakvással teli) kételyek azonban jótékonyan feloldódnak, ha felfigyelünk Jauss beszédmódjának egy lényeges vonására: arra, hogy a „norma” felvezetése nála nem általános érvényű előírásként, hanem az interpretátor önmagára kiszabott feladataként jelenik meg.²⁹⁸ Nem azt mondja, hogy ‘ez az egyedül üdvözítő módszer’, hanem azt, hogy ‘ezzel a stratégiával én magam erre és erre az eredményre jutottam’. Értelmezéseiben is feltűnik, hogy a szerző nem az előírás módján közvetíti az olvasatot (azaz sem kizorítani, sem érvényteleníteni nem akar korábbi értelmezéseket); ugyanakkor a „naiv olvasatnak” sem helyezkedik fölébe, hanem támaszkodik rá, a dialógus szolgálatába állítja, életre segíti azt. A „naiv olvasat” tapasztalata éppúgy „ellenőrzi”, pontosabban megalapozza az analitikus értelmezést, mint ahogyan az utóbbi erősíti az esztétikai észlelés teljesítményt.

Tehát Jausznál nem valamiféle „tudathasadásos” magatartás vállalásáról van szó, az interpretátori szubjektum egyfajta meghasonlottságáról, hanem arról a törekvésről, hogy az értelmező a hermeneutikailag reflektált értelmezés szolgálatába állítja a megértésre irányuló önkéntelen késztettségét, illetve nem hagyja öncélúvá válni (kifutni az esztétikai észlelés hatóköréből) az értelmezést. Így az esztétikai észlelés és a reflektált értelmezés dialogikus viszonyba kerülhet egymással.

Ennélfogva az esztétikai észlelésre képes „naiv” olvasó, illetve az analízisre és történeti reflektálásra hivatott „kompetens kommentátor” közötti viszony nem a meghasonlás, hanem a dialógus módján létezik. A megértés horizontstruktúrájának elmélete alátámasztja ezt a feltételezést: hiszen, ha „az első olvasás horizontja a második olvasás horizontjává válik” (JAUSS, 1981: 202.), akkor minden további olvasat a korábbiak tapasztalathorizontjára épül, azokból gazdagodik, miközben visszamenőleg is egyre inkább kiteljesíti azt az értelmet, amelyet az előző olvasatok közvetítettek.

Ebből a perspektívából tekintve Gadamer és Jauss „vitájában” is voltaképpen egy dialógus vélekedései válnak felismerhetőkké. Megfigyelhetjük, hogy – bármelyik oldalról induljunk is el – ha az egyik véleményt tovább visszük, eljutunk a másik jogosultságának elismeréséhez.

²⁹⁸ A *hermeneutikai tudás* természete mutatkozik meg ebben a feladatvállalásban, amely, mint az applikatív megértés eredménye, erkölcsi jellegű. A módszer kiválasztását itt az adott cselekvésszituáció determinálja, ezért ez az „önmagunkkal való tanácskozás”, az erkölcsi mérlegelés eredménye kell hogy legyen. Ez az önreflektív elem különbözteti meg a leginkább a hermeneutikai (erkölcsi) tudást a technikai, illetve a „tudományos” tudástól; az önreflexió ugyanis, amely sajátos módon egybefogja a célokat és az eszközöket, csak a hermeneutikai tudás lételeme. „Az erkölcsi tudás valóban sajátos jellegű tudás – írja Gadamer –. Sajátos módon átfogja az eszközt és a célt, s ez megkülönbözteti a technikai tudástól” (vö. GADAMER, 1984: 227.). Miközben az erkölcsi tudás egybefogja az eszközt és a célt, eltűnik a tudás és a tapasztalat különbsége is. „Mert az erkölcsi tudás már maga is egyfajta tapasztalatot foglal magába, sőt (...) talán épp ez a tapasztalat alapvető formája” (GADAMER, 1984: 227.). Jól érzékelhető a gadameri „erkölcsi tudás” fogalmának egybecsengése Lyotard fejtegetésével a posztmodernnek a „nagy elbeszélésbe”, azaz a tudás elérhetőségébe és bizonyosságába vetett hite megrendüléséről, valamint e paradigmatis fordulat morális jelentőségéről: arról, hogy a bizonyosság- és totalitás-eszménynek ez a szétfoslása erősíti a különbségek iránti érzékenységet, a másság iránti fogékonyságot (vö. LYOTARD, 1979.).

Így Gadamer elmélete a horizontösszeolvadás spontaneitásáról elvezet(het) az idegenség tapasztalatának elismeréséhez. A művek magukkal hozzák az időben létezésük történetiségét, mondja Gadamer, és képesek maradnak arra, hogy hosszú idő elteltével is megszólítsanak bennünket. Igen, ennek csakugyan így kell lennie – fűzhetjük hozzá; ha nem így volna, ma már nem részesülhetnénk a művek esztétikai tapasztalatában.

Csak hogy eközben azt is be kell látnunk, hogy azok a művek, amelyeknek a szólításában ma részünk lehet, többnyire eredeti közegéből kiszakítva – a képtárak falára, a múzeumok, a könyvtárak csendjébe vagy a hangversenytermekbe „számúzve” – él, s így várja a befogadók megértő odafordulását. Ezen túlmenően reflektálnunk kell arra is, hogy az ún. „klasszikus művek”, amelyek Gadamer szerint a művészet tapasztalatában részesíthetnek bennünket, a „nem-klasszikusok” társaságában, azokkal megkülönböztethetetlenül elkeveredve, a tömegkommunikációs eszközök által forgalmazott ingerek áradatával együtt sodródva jutnak el hozzánk. A ma horizontjának ennél fogva része az idegenség, a fragmentumszerűség, a kaotikusság, a bábeli zűrzavar tapasztalata, mint ahogyan hozzátartoznak az esztétikai megkülönböztetés magunkkal hozott reflexei, az én megosztottsága, szerepeink sokfélesége, értéktudatunk bizonytalansága is. Aki tehát otthonossá akar válni ebben a kaotikusnak tűnő világban, annak először is fel kell ismernie az idegenséget, amely körülveszi, s el kell ismernie annak a világnak a másságát, amelynek értékeiben részesedni szeretne.

Jauss érve felől elindulva viszont Gadamernek ahhoz a felismeréséhez juthatunk el, amely szerint a művek maguk is képesek a dialógusra, sőt, arra is képesek, hogy megtanítsanak bennünket arra a nyelvre, amelyet ők beszélnek, hogy rájuk való tekintettel fordulhassunk feléjük.²⁹⁹ A műveknek e „képessége” nélkül hasztalan volna minden törekvésünk a „megértve élvező” befogadásra. (A *Halotti beszéd* száraz dokumentum maradna, s csak arra lenne alkalmas, hogy adatokat szolgáltasson a nyelvtörténeti kutatásokhoz.)

Jauss arról a folyamatról beszél, ahogyan az olvasó szert tesz a dialógushoz szükséges „magas fokú reflektáltságra”, Gadamer pedig arról a dialógusról, amely e képesség birtokában természetes spontaneitással megvalósul. Álláspontjaik szembesítésének egyik fontos tanulsága lehet számunkra, hogy nem lehet határt vonni a „naiv” és a „szakmabeli” olvasat között. A művek – idegenségük tapasztalatával együtt – mindenki számára egyaránt adottak, mint ahogyan a mi esztétikai érdekeltségünk sincsen valamely felkészültségbeli feltételhez kötve. Az ember esztétikai igényének kielégítésére való törekvése megköveteli az egyre magasabb fokú reflektáltságot a befogadásban; ugyanakkor a gyönyörködő olvasás tapasztalatának felhalmozódása egyre reflektáltabbá teszi ezt a tapasztalatot.

A művek ott vannak, készen arra, hogy megnyíljanak előttünk, ám ezt éppen idegenségükbe való bezártságuk megmutatásával hozzák a tudomásunkra. A műveket segíteni kell abban, hogy megnyíljanak előttünk – ez korunk művészeti tapasztalatának legfontosabb tanulsága.

²⁹⁹ Maga Jauss is úgy véli, hogy „a művészettel való kapcsolatból szerzett tapasztalat nem a szaktudós privilégiuma és a reagálás e tapasztalat feltételeire nem lehet a filozófiai vagy a teológiai hermeneutika ezoterikus ügye – így talán sikerül feleslegessé tenni a dilettantizmus miatti szokásos mentegetőzést az elkerülhetetlen határátlépéseknél” (JAUSS, 1997: 141.).

Esély a határok „légiesítésére”

„De akkor a rózsabokor árnyékában megpillantott egy virágszálat. Ott lengett közel a lovacska fejéhez. Kövér szára volt a virágnak, váltig tele dús nedvekkal. A levelei is kövérek voltak, bőséges számban és nagyok. Kicsi ágacskákat is szaporán eresztett magából, s azokat az ágakat gazdagon ülte meg a virág. Mint az apró kelyhecskék, olyanok voltak a virágok; a színük pedig, mint legszebb nyári napokon az egeké, kék volt mélységesen, bársonyos módon és szüntelen.”

(Tamási Áron: Virágszál gyökere)

Tamási novellájának hőse, Tószegi Ferenc bácsi akkor pillantotta meg a „csodás” virágszálat, amikor az élet terheibe és kilátástalanságába belefáradva már-már öngyilkos lett. A virág szépségének kisugárzása valóban csodát tett: visszafordította az öregembert a halálból. E csodás fordulat bekövetkezésének azonban fontos feltétele volt az is – érzékelteti a szöveg –, hogy az öreg Tószegi olyan ember volt, aki *képes meglátni a szépséget*.

E könyv lapjain – miközben a „rossz kulturális közérzet” elkerülésének esélyeit kerestük – a műalkotás létmódjának korszerű meghatározására törekedtünk, mégpedig úgy, hogy megkíséreltük az esztétikai gondolkodás hagyománya néhány vonatkozásának hermeneutikai olvasatát a saját tapasztalatainkra alkalmazni. Tamási Áron novellájának fentebbi részletét illusztrációnak tekinthetjük a felvetett probléma megoldásának így megnyíló távlataihoz: e szövegből is kicseng ugyanis, hogy a kultúra „rossz közérzete” elkerülésének lehetőségei ott rejtőznek az ember és világa *adottságaiban*. Ott van az ember *esztétikai érdekeltsége* valamint *gyönyörködésre való képessége* az egyik oldalon, a másikon pedig *a sokszólamú világ*, amely töredezettsége, szétszabdaltsága ellenére – vagy pedig éppen ezzel együtt – *a mi világunk*; s ez fordítva is igaz: az esztétikai tapasztalás, a „második teremtés” szükséglete révén mi is *a világé* vagyunk.³⁰⁰

Fenti példaszövegünk utal azonban az esztétikai tapasztalásnak egy olyan problémájára is, amelyre nem térhettünk ki ebben a könyvben; most is csak érinteni fogjuk, mint olyan kérdést, amely túlmutat e munka keretein, ám – éppen ezért – kijelöli a további vizsgálódás (egy lehetséges) útját. Arról a kérdésről van szó, amelyet az esztétikai gondolkodás hagyománya a *természeti szép* problémájaként tart számon.

Úgy tűnik, mintha a természeti szép kérdése – mint a Kant utáni esztétikai gondolkodás egyik fontos témaköre – kimaradna az esztétikai hermeneutika érdeklődési köréből, vagy legalábbis nem kapna benne akkora hangsúlyt, mint az esztétikai gondolkodás korábbi szakaszaiban. Ezen nem is lehet csodálkozni, hiszen a modern hermeneutika legfontosabb alapelvei, a *dialogicitás* és az ezzel összefüggő *hatástörténet* elve inkább a „második teremtés” eredmé-

³⁰⁰ „Az esztétikai teremtés szükségletet elégt ki – írja Jauss –: az embernek azt a szükségletét, hogy a világhoz viszonyítva lényegesnek érezkelje önmagát.” (JAUSS, 1989: 460.)

nyeként konstituálódó esztétikai tapasztalat megvilágítását teszik lehetővé.³⁰¹ Ám felvetődik a kérdés, hogy annak érvényessége, amit a hermeneutika az esztétikai tapasztalat természetéről mond, nem terjed-e ki az ún. „természeti szép” tapasztalatára is. Vagy inkább fordítva: az az emberi adottság, amely a természeti szép tapasztalatát lehetővé teszi, nem tekinthető-e *minden* esztétikai tapasztalat alapjának?

Nem akarunk itt belebocsátkozni a „természeti szép”/”művészi szép” elsődlegességének régi vitájába. A fenti példára való tekintettel, valamint Jaussnak az esztétikai tapasztalatról szóló egyik fejtegetésére hivatkozva (vö. JAUSS, 1983.) azonban szeretnők érinteni annak a lehetőségét, hogy a „természeti szép” tapasztalatának kérdésköre legalábbis *határos* azokkal a problémákkal, amelyekkel az esztétikai hermeneutika is foglalkozik (s mint minden „határ”, ez is megkívánja, hogy „átjárjanak rajta”).

Jauss szerint az esztétikai gyönyörködést meg kell különböztetni az „egyszerű élvezettől” (i.m: 83.). Míg az előbbi lényeges tartozéka az a „hiátus-mozzanat”, amely lehetővé teszi az ún. „szereptávolság” felvételét, az „elementáris élvezet” az én *közvetlen* felszabadulását jelenti „egy bizonyos tárgy jelenlétében” (vö. i.m: 83–84.). A távolságtերemtés mozzanata az esztétikai tapasztalatban ugyanis éppen a képzelőerő *alkotó tevékenységét* teszi lehetővé. Így az esztétikai magatartás nem merül ki az ún. „érdek nélküli tetszés”-ben, hanem olyan „alternatív játékát” képviseli a szubjektum-objektum viszonynak, „amely által egyre érdekeltebbekké válunk saját érdeknélküliségünk iránt” (i.m: 84.). Az esztétikai tapasztalat a világ értelméről szerzett tapasztalat, amelyet egyrészt a saját kreatív tevékenységünk felől, másrészt pedig a Másik tapasztalata felől fedezhetünk föl (i.m: 85.). S bár Jauss elismeri, hogy az esztétikai tapasztalat „transzcendáló jellege” határátlépéseket tesz lehetővé az élet más dimenziói irányában, mégis fontosnak tartja az esztétikai tapasztalat elméleti elhatárolását a gyakorlati univerzum más tapasztalataitól (vö. i.m: 193.). Jauss ezt az elhatárolást az *esztétikai tapasztalat produktív és receptív funkciója közötti szükségzerű aszimmetria* elismerése által tartja megvalósíthatónak.

Ezt az aszimmetriát Jauss az esztétikai tapasztalat három oldalának – *poiészisz, aisztheszisz, katharzisz* – tételezésével (és fogalmaik kidolgozásával) mutatja meg. E három oldal megvilágításával Jauss „az alkotó és a befogadó egymást kiegészítő egységét” hangsúlyozza (i.m: 197.), ám azt is világossá teszi, hogy – fogalmi tartalmukat tekintve – a poiészisz és az aisztheszisz nem komplementerek; a mű genézise és hatása között olyan *hiátus* mutatkozik, amelyet még az alkotó sem tud áthidalni³⁰² (i.m.: 198.).

Ezen a ponton merülhet föl könyvünk gondolatmenetével szemben az a kifogás, amely szerint nem hangsúlyozódott benne kellőképpen ez az aszimmetria, valamint az is, hogy az esztétikai tapasztalatnak ezzel a Jauss által kidolgozott „második” oldalával, az „aisztheszisz”-szel egyáltalán nem is foglalkozott; ehelyett inkább a mimesis-poiesis-katharsis hármasságában gondolkodott.

³⁰¹ „Tehát szépnek és semmi másnak, mint szépnek nevezzük a természet azon dolgait – írja Gadamer –, melyekbe az emberek egyáltalán semmilyen értelmet sem helyeztek, vagy azokat az emberek által formált dolgokat, melyek szándékosan kizárják, hogy valamilyen értelmet vigyünk beléjük, s csupán a formák és színek játékában állnak. Az ilyen dolgokban semmit sem kell megismerni és újra felismerni. (...) itt csak a tetszés esztétikai mozgása működik értelmi megragadás nélkül, tehát anélkül, hogy valamit *valamiként* látnánk vagy értenénk meg. Ez azonban mégis csak egy szélsőséges esetnek a korrekt leírása: világosan látható, hogy valamit esztétikai kielégüléssel fogadunk be, anélkül, hogy valami jelentésszerű, végső soron fogalmilag kommunikálhatóra vonatkoztatnánk.

Mi azonban nem erre a kérdésre keressük a választ.” (GADAMER, 1994 a: 35.)

³⁰² Lásd például Ecónak a már idézett szellemes megállapítását: „A szerzőnek, miután elkészült művével, meg kellene halnia. Hogy ne zavarja a szöveg útját” (ECO, 1985: 61.).

Ha mentségünkre nem is, de talán magyarázatként elfogadható érv lehet az, hogy a mimesis-poiesis-katharsis hármasságának tételezésével mi *nem helyettesíteni* akartuk Jausznak az esztétikai tapasztalatról felállított modelljét, hanem – elméletének felismeréseiből kiindulva, rá alapozva – új, használható (tehát a mai ember esztétikai tapasztalataira alkalmazható) olvasatát adni az esztétikai gondolkodás arisztotelészi előzményeinek, pontosabban a mimesis, a poiesis és a katharsis fogalmainak. Ebben a fogalomhármásban a „mimesis” nem helyettesítette a jaussi aiszthesziszt, ugyanis – fejtegetéseink során ezt talán érzékeltetni tudtuk – értelmezésünkben a *mimesis* nem úgy elkülöníthető oldala az esztétikai tapasztalatnak, mint a *poiesis* és a *katharsis* (illetve Jausznál az *aisthesis*), hanem – bizonyos értelemben – *egybeesik* azokkal, s így voltaképpen az esztétikai tapasztalat viszonylagosan önálló oldalainak az *összetartozását* (illetve ennek az összetartozásnak a mibenlétét) lehetett általa kimutatni.

Miért nem beszéltünk tehát külön az aiszthesziszről is?

Azért nem, mert fejtegetéseinkben – terjedelmi okokból – nem juthattunk el e fogalom kiemelt tárgyalásáig. A *Poétika* ugyanis csak a poiesis-nak és a katharsis-nak – a mimesis-szel összefüggő – értelmezését kívánta meg és tette lehetővé. Ezzel a lehetőséggel pedig azért éltünk, mert – mint erre már korábban is utaltunk – általa meg lehetett mutatni azokat az összetartozásokat, amelyeket a modernitás korában elfedett úgy az esztétikai szféra belső megosztottságának tapasztalata, mint az erre reflektáló, e megosztottságot hangsúlyozó – s ezzel elmélyítő – diszkurzív gondolkodás és beszédmód. Az „aisztheszisz” olyan oldala az esztétikai tapasztalatnak, amelynek tárgyalását éppen a Baumgarten utáni esztétikai gondolkodás fejleményei tették szükségessé. Tehát ez a – dolgozatunkból érdemtelenül hiányzó – jaussi fogalom is az elkezdett gondolatmenetünk folytathatóságának egyik irányára mutat rá; s ez az újkori esztétikai gondolkodás klasszikus szövegeinek, illetve a köztudatba beépült fogalmainak újraolvasását és a jelen horizontjával való találkoztatását teszi feladatunkká. Ebben a gondolatmenetben találhatná meg a helyét a „természeti szép” kérdésre való hermeneutikai reflektálásunk is.

Távol áll tőlünk, hogy tagadnánk az esztétikai tapasztalat produktív illetve receptív oldala közötti aszimmetriát, amelyet egyébként nemcsak Jauss hangsúlyoz (vö. pl. Iser, 1996: 246.), ám tapasztalataink azt mutatják, hogy – valószínűleg a „zseniesztétika”, majd pedig a XX. századi „műimmanens” elméletek hatására is – a köztudatban olyannyira *túlhangsúlyozódott* ennek jelentősége, hogy ez a tudat gyakran átjárhatatlan gátként ékelődik a kommunikációs partnerek közé, és akadályozza a befogadás zavartalanságát. Ezért örülhetünk minden olyan alkalomnak, amely lehetővé teszi számunkra a mű játékterében résztvevők *dialogikus összetartozásának* hangsúlyozását. (Ilyen alkalomnak bizonyult a *Poétika* alapkategóriáinak a modern hermeneutikai koncepcióra alapozott újraértelmezése és ezek alkalmazása a saját esztétikai tapasztalataink megvilágítására.)

Iser úgy fogalmazott e kérdéssel kapcsolatban, hogy a szöveg és az olvasó együttműködésre „ítéltségének” eredményeképpen a kettejük között uralkodó aszimmetria „átmegy a szöveg-olvasó közös szituációjába” (u.o.). E megállapítás érvényessége nemcsak az olvasási szituációban hangsúlyozható, hanem mindenütt, ahol esztétikai tapasztalásban lehet részünk.

A „felismerő látás”, illetve a „látó újrafelismerés” képessége, amely – az esztétikai tapasztalat *receptív oldalaként* – olyan fontos mozzanata a befogadásnak, lehetővé teszi a fikció és a realitás közötti polarizált ellentét megszüntetését (vö. JAUSS, 1983: 206.). Így a *művészet* és az *élet*, a *fikció* és a *realitás* viszonyának problematikája, a *művészet új életintegrációjának* kérdése – amelyet az esztétikai tapasztalat transzcendáló jellegének hermeneutikai elismerése lehetővé tesz – újabb irányát mutatja meg fejtegetéseink tovább-gondolhatóságának.

Az élet „esztétikai” és „etikai stádiumai” közötti harmonikus összefüggés szükségességére egyébként – Gadamer szerint – már Kirkegaard reflektált azzal, ahogyan a *Vagy-vagy*-ban leírta az esztétikai közvetlenség önmegsemmisítését.³⁰³ A lét „esztétikai stádiuma” – Kirkegaard felfogásában – a maga önállóságában ellentmondásosnak bizonyult, mégpedig az etikai – a „magasabb”-nak tételezett – stádium felől nézve. (Ez utóbbi viszont a vallási stádiumhoz viszonyítva alacsonyabbrendű.)

Az esztétikai és az etikai dimenzió kölcsönös implikációit – amely az ókori görög gondolkodásban még evidencia volt (gondoljunk a Jó és a Szép egységére vonatkozó platóni tanításokra), ma újra sokan hangsúlyozzák.³⁰⁴ Az esztétikai tapasztalatban ma is jól megmutatkozik az, ahogyan az esztétikai és az etikai szféra kölcsönösen átjárja egymást. Mindenki ismeri az esztétikai tapasztalatnak azt az erkölcsi beállítódást (is) irányító erejét, amelyet egy bennünket (életünk „történetét”) mélyen érintő műalkotás befogadásakor érzékelhetünk. Olvasáskor „sohasem lehetünk etikailag semlegesek”, írja Ricoeur, ugyanis az esztétikai öröm nem válhat le sohasem arról a szimpátiáról vagy antipátiáról, amelyet a műben megjelenített cselekedetek váltanak ki belőlünk. Az életben sincsen olyan cselekedet, „amely ne váltana ki helyeslést vagy elítélést egy olyan értékhierarchia szerint, amelynek két pólusát a jóság és a gonoszság alkotja” (vö. RICOEUR, 1986: 14.). Olvasás közben – a transzcendáló megértés folyamatában – mindig működik ez az életben szerzett etikai tapasztalat, de a hatás fordítva is ugyanolyan erővel érvényesíti magát. Ilyenkor szinte érzékelhetővé válik, ahogyan leomlanak az élet egyébként elkülönített dimenziói (a gyakorlati, az erkölcsi, a megismerési, az esztétikai) közötti válaszfalak; ahogyan a gyakorlati élet tapasztalatai benyomulnak az esztétikaiba és fordítva, ahogyan a bennünk élő megismerési vagy erkölcsi normák szilárdsága megtöri az esztétikai jelentés azonnali érthetőségét, de ugyanakkor ő maga is megtörik annak hatásában.

Így hát a lét esztétikai, etikai, megismerési stb. dimenziói nemcsak egy hierarchikus rendben képzelhetők el (mint Kirkegaard-nál), amely hierarchia csúcsán a vallás (vagy – mások felfogásában – a megismerés), közbenső pozíciójában az erkölcs, legalsó fokán pedig az esztétikai ízlés foglal helyet. (Tulajdonképpen Kirkegaarnál is van már átjárási lehetőség az egyik – az alacsonyabban fekvő – stádiumból a magasabbikba.) Hermeneutikai nézőpontból tekintve viszont az emberi létnek ezek a dimenziói *dialogikusan nyitottak* egymás irányában, és nem érvényesítenek egymás *fölött* semmiféle (esztétikainak, etikainak vagy vallásinak álcázott) tekintélyt.

Az esztétikai-hermeneutikai vizsgálódások számára azonban az igazi „leckét” éppen a világ sokfélesége, fragmentáltságának sokszor szorongató tapasztalata adja föl, hiszen ez a nyugtalanító sokféleség a művészet tapasztalatában is megmutatkozik.

Valóban: művek és hatások ingergubancának a kellős közepében élünk. Korunk egyik nagy problémája éppen az a kérdés, hogy miképpen lehet ezt az ingergubancot feloldani, a sokféleséget otthonossá tenni.

³⁰³ „[Kirkegaard] kritikai kísérletének alapvető jelentősége van, mert az esztétikai tudat itt előadott bírálata feltárja az esztétikai lét belső ellentmondásait, mely így kénytelen túllépni önmagán.” (GADAMER, 1984: 84.)

³⁰⁴ Vö. pl. DALLMAYR, 1991: 398.: „Számomra úgy tűnik, hogy az esztétikát (...) semmiképpen sem lehet elválasztani az etikától (...). Nem arról van szó, hogy az esztétikát valamilyen módon az etikából lehetne leszármaztatni: (...). Ehelyett a kettő egymást kölcsönösen (de nem kauzálisan) implikálva jelenik meg”.

A művek itt vannak a *mi világunkban*, pontosabban velünk együtt alkotják a világot, amelyet a „miénk”-nek mondhatunk. Itt vannak, itt *időznek* velünk együtt: könyvek, épületek, képek, partitúrák, hangjegyek, szobrok, filmek – s hozzák magukkal a legkülönbözőbb idők atmoszféráját; s mint valami aurát, úgy viselik magukon azt a horizontot, amelynek a világában létrejöttek. Mindazonáltal hangsúlyoznunk kell: a művek velünk *egy időben*, de nem *egy időben* élnek! Mit jelent ez?

Leemeljük a polcra a verseskötetet, és hosszasan lapozgatunk, olvasgatunk benne; felkeresünk egy távoli város képtárát, hogy újra megnézhessünk ott egy festményt, amely valaha megragadott bennünket; néha – bár a sok tennivalónk sietésre sürget – megállunk a járdán, hogy megcsodáljuk a Főtér épületeit vagy egy barokk palota erkélyét, amely valahogyan még sohasem tűnt fel nekünk ez idáig; színházba megyünk, hogy megnézhessük a jól ismert darabot egy újabb rendezésben; már napokkal a vetítés előtt készülünk egy jónak ígérkező film megtekintésére... Ezekkel a tapasztalatainkkal kapcsolatban érdemes megfontolnunk azt a körülményt, hogy bár a felsorolt lehetőségek (és rajtuk kívül még ezer más) egyszerre, „egy időben” álltak a rendelkezésünkre, mégis, *csak akkor részesülhettünk bennük, ha engedték őket külön-külön is megnyilatkozni*. Mindaddig, amíg ez az individuális, személyes szólít(tat)ás meg nem történt, a művek a tárgyak világának néma (vagy éppen túl zajos) részei voltak. A befogadás feladata ezek szerint nem annak a biztosítása, hogy a műalkotások *egyszerre* fejtsék ki „sokoldalú esztétikai hatásukat”, hanem – éppen ellenkezőleg –, hogy *külön-külön megszólíthassanak* bennünket, s mi, emberek, hallgatni tudjunk erre a szólításra.

A műalkotások legtöbbször nem szólítanak meg rögtön, az első találkozáskor. Sokáig váraoznák, *kiváráják* a kedvező pillanatot. Van úgy, hogy éveken át naponta elhaladunk egy jól ismert épület mellett, míg egy napon *észrevesszük*, s akkor meg kell állnunk, hogy megcsodálhassuk. Ilyenkor feltűnik mindaz, ami addig észrevétlen maradt: a falak súlyos tömörsége vagy éppen a karcsúsága, „könnyűsége”; jelentőséget kap még a levegő is, amely ott vibrál, él, szinte lélegzik az épület körül, amelyben valamiképpen ötvöződik az „akkor” és a „most” *atmoszférája*. Megmutatkozik ekkor az épület *környezete* is. Feltűnik, hogy *odaillő-e* vagy sem egy-egy ház, fa vagy bokor. A házak, a többi épület, amelyek egymás mellett, egymás felé vagy éppen egymásnak hátat fordítva sorakoznak, régi idők szükségleteit viselik magukon, olyan emberek igényeit, életének nyomait, akik rég nincsenek már. A könyvekkel is gyakran vagyunk így: sokáig szunnyadnak a polcon, lehet, hogy az iskolában is tanultunk róluk, mégis, el kell jönnie a kedvező pillanatnak, hogy az igazi *találkozás* eseménye bekövetkezhessék.

A művek tehát *egyenként szólítanak meg*, és „kisajátítanak” bennünket arra az időre, amíg velük tartunk. A művek ugyanakkor „föltékenyek” is: a vonzásukban tartanak, s nem engedik, hogy figyelmünk *megosztódjék* vagy *elterelődjék* valami másra. Egy könyv olvasása akkor „igazi”, ha jól „*belemerülünk*” az olvasmányba; a kép megköveteli, hogy *elidőző* nézéssel figyeljünk rá stb. Ilyenkor sohasem az ún. „*közös vonások*” vonzanak bennünket, hanem éppen a *különbségek*, az *individuális jegyek*: mindaz, amit utolérhetetlenül egyedinek érzünk abban az alkotásban.

Mindazonáltal a művek *mégis* egymás közegében élnek, ezernyi láthatatlan szállal kapcsolódnak egymáshoz, s egymással – a mi „közvetítésünkkel” – párbeszédet folytatnak. Itt nagyon sok példát sorolhatnánk a művek között megvalósuló, ún. „*intermediális*” *kapcsolatokra*. Azt mondhatjuk: voltaképpen az intermediális kapcsolatok láthatatlan, s mégis eleven szövedéke alkotja az egyes művek „horizontját”, s ezt a művek mindig „belejátsszatják” a hatásba, amelyet befogadóikra tesznek.

Gyakran megtörténik például, hogy egy-egy műalkotás más művek közvetítésével nyílik meg előttünk. Régi imák, himnuszok szépségének és áhítatának a befogadását megalapozhatja

bennünk például az elidőzés egy templomban, amikor valamelyik freskó, vagy a festett üvegablak ragyogó színei, esetleg a padló kőcsoái hirtelen megidéznek a képzeletünkben azt a *látást*, amely századokkal ezelőtt érintette ugyanezeket a képeket. Ekkor megértjük, mennyire *más* volt az *ahhoz* a látáshoz tartozó világ, s mégis mennyire egybetartozó a miénkkel! De a sorrend fordított is lehet: egy könyv, egy vers, egy szöveg világmegnyitó ereje egyszer csak, váratlanul működésbe léphet egy *másik* helyzetben, s átsegíthet bennünket egy *másik* alkotás – zene, festmény, film stb. – által megnyitott világba is.

Az olvasás – mint láttuk – nem passzív elviselése a műalkotás hatásának, hanem aktív tevékenység: dialógus az egyedi művel. Ám nem feledhetjük, hogy a mű megformáltságával nemcsak önmagára utal, hanem magával hozza „eredetének” horizontját is: azt az esztétikai elvárást, amelynek kielégítésére megszületett. Ez a horizont láthatatlan fénykörként leng körül minden alkotást, s az értő befogadásnak erre is tekintettel kell lennie. Itt van szükség a távolság felmérésének, a hozzá való igazodásnak a képességére, a hatástörténeti tudatra. A hatástörténeti tudat a *viszonyítás* képességét is jelenti, az érzékenységet a folytonosan mozgásban lévő kapcsolatok sokféleségére, amelyeket a művek egymás között is tartanak, a nyitottságot a hatások befogadására, amelyekkel a művek megszólítanak és „együttszólásra” készítetnek bennünket.

Ezek a felismerések újabb távlatokat adnak vizsgálódásaink folytathatóságának. Erőteljesen mutatkozik meg például az *intertextualitás*, valamint az *intermedialitás* problémakörének a hermeneutikai dialógus-elvvel való összekapcsolhatósága, s ugyanakkor az *interpretáció* mibenlétének, szerepének a kérdése, újraértelmezésének szükségessége is. Ez utóbbi kérdés jelentőségét mutatja, hogy egyre szélesebb küzdőteret foglal el a maga számára az a vita, amely „*az értelmezés ellen*”, illetve a *mellette* állást foglalók között zajlik.³⁰⁵

A mi szempontunkból azonban ez a kérdés *nem így* vetődik föl, hanem úgy, hogy *milyen horizontváltásra van szüksége az értelmezéssel – elméletileg vagy gyakorlatilag – foglalkozó tudománynak (az esztétikai hermeneutikának) annak érdekében, hogy jótékony változás következhesse be abban a közvetítő szerepben, amelyet az értelmezés a kultúra világában betölt.*³⁰⁶

Tudjuk, hogy az interpretátor hagyományos szerepkörét az az (eltárgyasító) műszemlélet jelölte ki, amelynek értelmében a szerző által létrehozott, de a közönségtől – időben vagy kulturálisan – eltávolodott műalkotás értékeit a szakszerű értelmezésnek kell újra hozzáférhetővé

³⁰⁵ E vita legfőbb hivatkozási alapja Susan Sontag híres tanulmánya, *Az értelmezés ellen* (vö. SONTAG, 1967.).

³⁰⁶ „... a racionalizált mindennapokat azzal egyáltalán nem lehetne a kulturális elsivárosodás merevségéből kiszakítani – figyelmeztet Habermas –, hogy a kulturális területek *egyikét*, jelen esetben tehát a művészetet erőszakosan megnyitjuk, és csatlakozást létesítünk a specializált tudáskomplexumok *egyikéhez*. Ezen az úton járva az *egyik* egyoldalúságot és az *egyik* absztrakciót helyettesítenénk a *másikkal*” (vö. HABERMAS, i.m: 170.). Azaz mindaddig, amíg a kultúraközvetítő intézmények a kulturális területek *erőszakos* összekapcsolásával kísérleteznek, elzárják az útját annak a természetes áramlásnak, amely az élet különböző szférái között az éltető összefüggéseket fenntartják. A kultúraközvetítő intézmények tehát akkor járnának el helyesen, ha magukévá tennék azt a hermeneutikai felismerést, amelynek értelmében az élet különböző dimenziói között megmutatkozó törések produktívvá tehetők, ha egy folyamatos megértési szituáció motivációiként fejtik ki hatásukat. Ha a kultúraközvetítő intézmények ma eredményesen akarják betölteni hivatásukat, akkor – a fentiek értelmében – először is arról kell gondoskodniuk, hogy egy pedagógiai „célrendszer” erőszakos offenzíváját felcseréljék az esztétikai tapasztalat életformáló erejét érvényesítő, új közvetítési technikák alkalmazásával (vö. DALLMAYR, i. m: 399.).

tennie. Így az interpretáció – s ebben igazat kell adnunk Susan Sontagnak – bizonyos értelemben inkább *helyettesítette* a művet, mintsem közvetítette, s voltaképpen válaszfalat húzott a mű és a nem-hivatásos befogadók közé. Annak az interpretációnak azonban, amely a hermeneutikai értelemben vett tolmácsolás feladatát vállalja magára, le kell mondania a tekintélyelv érvényesítéséről. A tolmács-szerep ugyanis – mint hajdan az Averroësé – megköveteli a tolmács *közvetlen részvételét a dialógusban*. Ez nemcsak azt jelenti, hogy (reflektált) dialógust kell folytatnia a műalkotással, hanem azt is, hogy ezt a dialógust neki úgy kell artikulálnia, hogy abba mások is közvetlen belépést nyerhessenek. Más szóval: az interpretátor feladata olyan dialógusszituációk teremtése, amelyek segítik az „átlagolvasókat” is abban, hogy a saját erejükből, s a maguk módján léphessenek dialogikus kapcsolatba a művekkel.

Ez a feladat az értelmezés hagyományos műfajainak a megújítását is magában hordozza; a „tudományos leírás”, az ítéletmondó kritika helyett nagyobb szerepet kell kapniuk a dialogikusabb műfajoknak; azoknak, amelyek rugalmasabban követik a saját olvasói tapasztalat kibontakozását, s ezzel *nem előírást*, hanem *példát* adnak másoknak is arra, hogy miképpen bírhatók szólásra a most még idegenségbe burkolózó műalkotások.

Mindez annak az elismerését is jelenti, hogy az egyes műértelmezések csak az interpretáló közösség egyetértésével nyerhetnek érvényességet.³⁰⁷

Ezen a ponton mutatkozik meg e kérdés (újra)megnyithatóságának az az iránya is, amelyet a „sensus communis” kanti elvének a hermeneutikai újraértelmezése kínál.

Gadamernél a „sensus communis” a „lehetséges mások” szempontjai iránti nyitottság erkölcsi követelményeként őrződik meg. Figyelemre méltó, hogy a „közös érzék” nála már nem egy feltételezett közös nézőpontot jelent, hanem – a *másság* elfogadása révén – közösséggé válást a dialógusban. „Nem határozunk meg az általánosból valami különöst, semmit sem bizonyítunk kényszerítő erővel” – írja (GADAMER, 1984: 36.). Gadamer értelmezésében az „általánoshoz való felemelkedés” etikai elkötelezettsége a Másik, az embertársak iránti fogékonyság nyitva tartását is jelenti. „Az idegenben felismerni a sajátot, otthonossá válni benne – ez az alapmozgása a szellemnek, melynek léte csak abban áll, hogy a másleltől visszatér önmagához” (i. m: 34.).

Mindez nemcsak a mű és befogadója dialógusában érvényes, hanem abban a sokpólusú dialógusban (polyológusban) is, amelyet a művek és interpretációk *egymással* is tartanak. Az értelmezésemélet kérdésfeltevéseinek ezért egyre inkább a sok perspektíva elismerésének irányában kell haladniuk, az „egyensúly egyetemes ideáljára” való előretekintéssel.

Többször szóba hoztuk ebben a könyvben E. D. Hirschnek azt a tanulmányát, amelyben a szerző úgy emlegette a „harmónia klasszikus ideálját”, mint a kultúrát működtető „abszolút elvet”, az „emberi beteljesülés régi normáját” (vö. HIRSCH, 1987 a: 466.). Az egyensúlynak erre az egyetemes eszményére ma különös figyelemmel kell tekintenünk, hiszen kultúránk természetéhez tartozik hozzá, hogy sokféle, de ugyanakkor egymással oppozíciós viszonyt tartó (sőt, gyakran azt kereső!), szélsőséges erők feszülnek egymásnak. Hirsch szerint ebben a szituációban az elméleti szintézis teremtése lehetetlen volna; éppen ezért inkább az egyensúly helyreállítására törekedhetünk, mind az elméletben, mind pedig a gyakorlatban. Hirsch az ilyen egyensúlyt a kultúra humanizálása feltételének tekintette.

³⁰⁷ Ezt annak a belátásnak a nevében fogadjuk el, amelynek szerint „csak az lehet hiteles, ami egy individuum révén kerül a vitába, de csak akkor hiteles, ha az interpretáló közösség közmegegyezésén nyugszik” (vö. GEMÜNDEN, 1991: 422.).

Számunkra a legfigyelemreméltóbb e felfogásban az, ahogyan Hirsch e harmónia-elv érvényesíthetőségének a gondolatát összekapcsolta az irodalmi kánon kitágításának a céljával. Szerinte föltétlenül szükség van arra, hogy – úgy az irodalomkritikában, mint az oktatásban (tehát a kultúra közvetítésének legfontosabb intézményeiben) – visszaálljon az irodalom fogalmának hajdani egyensúlya. Ezen azt értette, hogy az utóbbi másfélszáz évben meghonosodott, túlzottan „belletrisztikus” irodalomfelfogás merev határait – amely az irodalmat a „szépirodalommal” azonosította, s ezáltal egy igen szűk sávra kényszerítette – fel kell lazítani, s így az irodalom fogalmát újra ki kell tágítani a régi hagyományok szerint, mégpedig a „bonnes lettres” – a „jó irodalom” – irányában. Ennek eredményeképpen az irodalom fogalma „mindenre vonatkozik, amit érdemes írásos formában megőrizni” (i.m: 463.).

E felfogás előnye, hogy az esztétikum nem veszíti el benne az érvényességét, hanem csak a kizárólagosságát; tehát *egyik* oldala marad annak a vizsgálódási körnek, amellyel foglalkozni lehet. Az irodalom fogalmának e „differentiálatlan” használatához való visszatérés volta-képpen nem ellenkezik sem az irodalom, sem pedig a vele foglalkozó irodalomtudomány természetével; hiszen úgy az irodalomban, mint a humán tudományokban „van egy természetes terjeszkedési hajlam” (u.o.); tehát az egyik is, a másik is „magától” is túllépi saját határait.

Hirsch javaslatában korántsem kell egyfajta „kulturális populizmus”, valamiféle színvonaltalanság népszerűsítését látnunk; éppen ellenkezőleg, a „bonae literae” ideálját azért érdemes – vele együtt – felvállalni, mert ez megnövelné az „írástudók” felelősségét, s ezzel az irodalommal való – tudományos, kritikai, oktatói – foglalkozás színvonalát is. Hirsch igen szellemes példával igazolta e követelmény létjogosultságát. Tanítványaira (leendő „írástudók-ra”) hivatkozott, akik – az „immanens teória” uralmának következményeképpen – úgy tekintettek az irodalmi műre, mint „a beszéd kontinuumától” elszakadt alkotásra. Így eshetett meg az, hogy „abban a hitben, hogy az irodalom a saját szerényebb íráskísérleteiktől teljesen elkülönült területen létezik, hallgatóink a legnagyobb nyugalommal vitatták meg gondolat-közlésre alkalmatlan, barbár prózában a legfinomabb költészeti stílusműanszokat” (i.m.: 468–469.).

Ha viszont az oktatásban irodalomként fognak tekinteni azokra az – írott – szövegekre is, amelyeket a művekkel való találkozás (dialógus) eredményez (azaz a műértelmező szövegekre), akkor ez azt a feladatot rója az értelmezőkre, hogy olvasatuk artikulációját „jó irodalomná” formálják.

A tömegkultúra korában egyre inkább elkerülhetetlenné válik, hogy átjárhatókká tegyük azokat a határokat, amelyek az „írás” és az „olvasás” között elmélyültek.

Az artikulációnak – a „keretezésnek” –, amely arra teremt lehetőséget, hogy „túl lássunk a láthatón”, minden bizonnyal nagyobb lesz a jelentősége a kultúrában, mint korábban. Ez azonban nem jelent(het)i valamiféle kulturális elitizmus, kizárólagosság érvényesítését; ellenkezőleg, visszaadja az embernek az aktív műveltség erejét, az esztétikai tapasztalat „önkéntes jellegét”, s ezáltal megnyitja számára a lét adotton túli perspektíváját: az „Édenkert” ígéretét.

Az e könyvben megfogalmazottaknak minden bizonnyal e kulturális harmónia szolgálata jelöli ki a legkomolyabban veendő távlatait.

Könyvészet

- ABRAMS, Meyer H., 1997 a: Archetipikus analógiák az irodalomkritika nyelvében. Ford. Menyhért Anna. In: Helikon. Irodalomtudományi Szemle. 1997/1–2.
- ABRAMS, Meyer H., 1997 b: Tetten ért szövegek. Ford. Hartvig Gabriella. In: Pompeji, 1997/2–3.
- ADORNO, Theodor W., 1970: A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In: uő.: Zene, filozófia, társadalom. Esszék. Gondolat, Bp.
- ADORNO, Theodor W., 1972: Ästhetische Theorie. Frankfurt, Suhrkamp
- ALBALAT, Antoine, 1992: L'art d'écrire: enseigné en vingt leçons. Paris: Colin.
- ALMÁSI Miklós, 1992: Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában. T-TWINS Kiadó, Lukács Archívum, Bp.
- ANGENOT, Marc (szerk.), 1989: Théorie littéraire. Paris.
- ANGI István, 1975: Zene és esztétika. Esszék, tanulmányok. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- ANGYALOSI Gergely, 1996: Az intertextualitás kalandjai. In: Helikon. Irodalomtudományi Szemle. 1996/1–2.
- APEL, Karl-Otto, 1990: A „hermeneutika” filozófiai radikalizálódása Heideggernél, és a nyelv „értelmerkritériumának” kérdése. Ford. Bacsó Béla és Mezei György. In: Csikós Ella, Lakatos László (szerk.), Bacsó Béla (vál.): Filozófiai hermeneutika. (Szöveggyűjtemény). Dalai Nyomda, Bp.
- ARISZTOTELÉSZ, 1969: Poétika. Ford. Sarkady János. Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest.
- ARISZTOTELÉSZ, 1992: Metafizika. Ford. Halasy-Nagy József. Hatágú Síp Alapítvány, Bp.
- ARISZTOTELÉSZ, 1997 a: Poétika és más költészettani írások. Fordította Ritoók Zsigmond. PannonKlett Kiadó.
- ARISZTOTELÉSZ, 1997 b: Nikomakhoszi Etika. Ford. Szabó Miklós. Európa Könyvkiadó, Bp.
- AUGUSTINUS, Aurelius (SZENT ÁGOSTON), 1944: A keresztény tanításról. Ford. Városi István. Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Bp.
- AUGUSTINUS, Aurelius, 1987: Vallomások. Ford. Városi István. Gondolat, Bp.
- BACSO Béla, 1989: A megértés művészete – a művészet megértése. Magvető, Bp.
- BACSO Béla, é.n.: Néhány megjegyzés a hermeneutikához és a dekonstruktivizmushoz. In: Bacsó Béla (szerk.): Szöveg és interpretáció. Cserépfalvi kiadása, Bp.
- BACSO Béla (szerk.), é.n.: Szöveg és interpretáció. Cserépfalvi kiadása, Bp.
- BACSO Béla, 1994: Határpontok. Hermeneutikai esszék. T-Twins Kiadó, Lukács Archívum, Bp.
- BACSO Béla, 1997 a: Hans-Georg Gadamer, a hűtlen hermeneuta? In: Alföld, 1997/12.
- BACSO Béla (szerk.), 1997 b: Kép Fenomén Valóság. Kijárat Kiadó, Bp.
- BAHTIN, M., 1982: Probleme de literatură și de estetică. Trad. de Nicolae Iliescu. Ed. Univers, Buc.

- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics, 1986: A beszéd műfajai. Ford. Könczöl Csaba. In: A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások. Gondolat, Bp.
- BAHTIN, M. M., 1992: Metoda formală în știința literaturii. Introducere critică în poetica sociologică. Trad. de Paul Magheru. Ed. Univers, Buc.
- BALÁZS János, 1987: Hermész nyomában. A magyar nyelvölcsélet alapkérdései. Magvető, Bp.
- BARTHES, Roland, 1976: Válogatott írások. Ford. Fodor István et alii. Európa, Budapest.
- BARTHES, Roland, 1984: Essais critiques, IV. Le bruissement de la langue. Paris.
- BARTHES, Roland, 1991: A műtől a szöveg felé. Ford. Kovács Sándor. In: Pompeji, 1991/3.
- BARTHES, Roland, 1996: Az olvasásról. Ford. Babarczy Eszter. In: A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások. Osiris Kiadó, Bp.
- BARTHES, Roland, 1997: S/Z. Ford. Mahler Zoltán. Osiris, Bp.
- BÄTSCHMANN, Oskar, 1998: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése. Ford. Bacsó Béla és Rényi András. Corvina Kiadó, Bp.
- BÉCSY Tamás, 1974: A drámamodellek és a mai dráma. Akadémiai, Bp.
- BENJAMIN, Walter, 1980: Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok. Ford. Bence György et alii. Helikon, Budapest.
- BERNÁTH Árpád (szerk.): Studia Poetica 9. A műértelmezés helye az irodalomtudományban. Szeged
- BERNÁTH Árpád, 1990: Műértelmezés, irodalomtörténet, irodalomtudomány. In: Bernáth Árpád (szerk.): Studia poetica 9. A műértelmezés helye az irodalomtudományban. Szeged, 1990.
- BETTELHEIM, Bruno, 1985: A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek. Gondolat, Bp.
- BETTI, Emilio, 1992: A hermeneutika mint a szellemtudományok általános módszertana. Ford. Bonyhai Gábor. In: Olasz filozófiai hermeneutika. Athenaeum. I. kötet, 1992, 2. füzet.
- BIEMEL, Walter, 1987: Expunere și interpretare. Trad. de George Purdea. Ed. Univers, București
- BOEHM, Gottfried, 1991: Absztrakció és realitás. Művészet és művészetfilozófia viszonya a modernitás korában. Ford. Laki János. In: Mi az esztétika? Athenaeum, I. 1.
- BOEHM, Gottfried, 1993: A kép hermeneutikájához. In: Kép, képiség. Athenaeum I. 4.
- BOEHM, Gottfried, 1995: Az első pillantás. Műalkotás – esztétika – filozófia. Ford. Körber Ágnes. In: Athenaeum, 1995/1.
- BOJTÁR Endre, 1992: Az irodalmi mű értéke és értékelése. In: Szili József (szerk.): A strukturalizmus után. Akadémiai, Bp.
- BOLBERITZ Pál, 1990: A megismerés filozófiája. Bp.
- BÓKAY Antal, 1990: Megjegyzések az irodalom folyamatszerűségének hermeneutikai alapjairól. In: Bernáth Árpád (szerk.): Studia poetica 9. A műértelmezés helye az irodalomtudományban. Szeged.
- BÓKAY Antal, 1992: Az irodalomtudomány alapjai. Irányzatok. Szombathely.

- BÓKAY Antal, 1993: Posztmodern irodalom, posztmodern irodalomtudomány és az irodalom tanítása. In: Irodalomismeret, 1993/3.
- BÓKAY Antal, 1997: Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. Osiris, Bp.
- BÓKAY Antal – VILCSEK Béla (szerk.), 1998: A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig. Szöveggyűjtemény. Osiris Kiadó, Budapest.
- BONYHAI Gábor, 1981: Régi és új hermeneutika. In: Helikon, 1981/2–3.
- BOUVERESSE, Jacques, 1991: Herméneutique et linguistique – suivi de Wittgenstein et la philosophie de langage. Édition de l'éclat.
- BRETTER György, 1973: Párbeszéd a jelennel. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- BUBER, Martin, 1990: Beszéd a nevelésről. Ford. Mezei György és Gáspár Csaba László. In: Ész – Élet – Egzisztencia I. Társadalomtudományi Kör, Szeged.
- BUBNER, Rüdiger, 1991: A jelenkori esztétika némely feltételéről. Ford. Mesterházi Miklós. In: Mi az esztétika? Athenaeum I. 1.
- BUCHBINDER, David, 1991: Contemporany Literary Theory and the Reading of Poetry
- BULTMANN, Rudolf, 1990: A hermeneutika problémája. In: Filozófiai hermeneutika. Bp.
- CS. GYÍMESI Éva, 1978: Találkozás az egyszerivel. Kísérlet mai líránk értelmezésére. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- CS. GYÍMESI Éva (szerk.), 1980: Múlt, jövő mezsgyéjén. Romániai magyar költők. (1919–1979). Előszó. Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár-Napoca.
- CS. GYÍMESI Éva, 1983: Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- CSÚRI Károly, 1987: Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés témaköréből. Tankönyvkiadó, Budapest.
- DALLMAYR, Fred R., 1991: Hermeneutika és dekonstrukció: Gadamer és Derrida dialógusa. Ford. Sajó Sándor. In: Literatura, 1991/4.
- DANTO, Arthur., é.n.: Metafora, kifejezés és stílus. In: Bacsó Béla (szerk.): Szöveg és interpretáció. Bp.
- DANTO, Arthur C., 1997: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? Ford. Babarczy Eszter. Atlantisz Kiadó, Bp.
- DA SILVA, G., 1985: Le texte et le lecteur comme interaction objective. Pour un monisme épistémologique. Édition l' Harmattan, Paris.
- DÁVIDHÁZI Péter, 1994: Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége. Második, javított kiadás. Argumentum Kiadó, Bp.
- DELAVEREAU, Philippe, 1991: Écrire la peinture: colloque de 1987, Institut Français du Royaume – Uni, King's College. Éd. Universitaires, Bruxelles.
- DE MAN, Paul, é.n.: Ellenszegülés az elméletnek. Ford. Huba Miklós. In: Bacsó Béla (szerk.): Szöveg és interpretáció. Cserépfalvi kiadása, Bp.
- DE MAN, Paul, 1996 a: Bevezetés. Ford. Molnár Gábor Tamás. In: Literatura, 1996/3.
- DE MAN, Paul, 1996 b: A temporalitás retorikája. Ford. Beck András. In: Thomka Beáta (szerk.) Az irodalom elméletei I. Jelenkor Kiadó, Pécs.

- DERRIDA, Jacques, 1978: *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion.
- DERRIDA, Jacques, 1991: *Grammatológia*. Első rész. Transzformálta: Molnár Miklós. *Életünk*. Magyar Műhely.
- DERRIDA, Jacques, é.n.: *Az el-különböződés*. Ford. Gyimesi Timea. In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi.
- DERRIDA, Jacques, 1994: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*. Ford. Gyimesi Timea. In: *Helikon*, 1994. 1–2.
- DESCOMBES, Vincent, 1991: *The Interpretative Text*. In: *Gadamer and Hermeneutics*, ed. Hugh J. Silverman, New York and London: Routledge.
- DEVECSERI Gábor, 1974: *Kalauz Homéroszhoz*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp.
- ECKHARDT MESTER, 1992: *A Teremtés könyvének magyarázata*. Ford. Szebedy Tas. *Helikon*, Bp.
- ECO, Umberto, 1976: *A nyitott mű poétikája*. Ford. Zentai Éva. In: *A nyitott mű*. Válogatott tanulmányok. Gondolat, Bp.
- ECO, Umberto, 1985: *Utóiratok A rózsza nevéhez*. Ford. Galamb György. In: Harmadkor. A JATE Közművelődési Titkárság irodalmi-kritikai kiadványa. 1985/4.
- ECO, Umberto, 1991: *Levél az eszményi olvasónak*. Ford. Ádám Péter. In: *Pompeji*, 1991/3.
- ELIADE, Mircea, 1987: *A szent és a profán. A vallási lényegről*. Ford. Berényi Gábor. Európa Kiadó, Bp.
- ELIADE, Mircea, 1991: *Eseuri. Mitul eternei reântoarceri. Mituri, vise și mistere*. Trad. de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu. Editura Științifică, Buc.
- ELIADE, Mircea, 1993: *Művészet, mágia, tánc*. Ford. Mihály Emőke. *Korunk*, 1993/12.
- ELIADE, Mircea, 1994: *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*. Trad. de Cezar Baltag. Ed. Humanitas, Buc.
- FABINY Tibor, 1994: *Szóra bírni az írást. irodalomkritikai irányok lehetőségei a Biblia értelmezésében*. In: u. ő. (szerk.): *Hermeneutikai füzetek*. Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp.
- FABINY Tibor (szerk.), 1987: *A hermeneutika elmélete I–II. Szöveggyűjtemény*. Szeged.
- FABINY Tibor, 1998 a: *A keresztény hermeneutika kérdései és története*. Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest
- FABINY Tibor és Lukács Tamás (szerk.) 1998 b: *Irodalomelmélet és bibliai hermeneutika*. Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest
- FISH, Stanley, 1996: *Van szöveg ezen az órán?* Ford. Kálmán C. György. In: Kis Attila Attila – Kovács Sándor S. K. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I. Ictus és JATE*, Szeged.
- FISH, Stanley, 1997: *Bizonyítás vagy meggyőzés: a kritikai tevékenység két modellje*. Ford.: Beck András. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Pécs.
- FOUCAULT, Michel, 1986: *La pensée du dehors*. Montpellier, Fata Morgana.
- FOUCAULT, Michel, 1987: *Mi a szerző?* In: *Világosság*, 1987/7. Melléklet.
- FREY, Gerhard, 1976: *A hermeneutika és a hipotetikus-deduktív módszer*. In: *Helikon*, 1976/4.

- FÜRST, Maria, 1993: Bevezetés a filozófiába. Ford.: Csikós Ella. Ikon Kiadó, Bp.
- FÜST Milán, 1963: Látomás és indulat a művészetben. Esztétikai előadások. Bp.
- GADAMER, Hans-Georg, 1981: A hermeneutikus probléma univerzalizációja. Ford. Bacsó Béla. In: Helikon. Világirodalmi Figyelő. 1981/2–3.
- GADAMER, Hans-Georg, 1984: Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp.
- GADAMER, Hans-Georg, 1990: Hermeneutika. Ford. Bacsó Béla és Mezei György. In: Bacsó Béla (vál.): Filozófiai hermeneutika. (Szöveggyűjtemény). Dalai Nyomda, Bp.
- GADAMER, Hans-Georg, é.n.: Szöveg és interpretáció. (Ford. Hévizi Ottó). In: Bacsó Béla (szerk.): Szöveg és interpretáció. Cserépfalvi kiadása, Bp.
- GADAMER, Hans-Georg, 1991 a: A nyelvek sokfélesége és a világ megértése. Ford. Egyedi András. In: Mi az esztétika? Athenaeum, I. 1.
- GADAMER, Hans-Georg, 1991 b: Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktivizmus. In: Mi az esztétika? Athenaeum, I. 1.
- GADAMER, Hans-Georg, 1993: Értelme és az értelem elrejtése Paul Celan költészetében. Ford. Schein Gábor. In: Pannonhalmi Szemle, 1993 I./1.
- GADAMER, Hans-Georg, 1994 a: A szép aktualitása. Ford. Bonyhai Gábor. T-TWINS Kiadó, Bp.
- GADAMER, Hans-Georg, 1994 b: Destrukció és dekonstrukció. In: Literatura, 1994/4.
- GADAMER, Hans-Georg, 1997: A kép és a szó művészete. Ford. Hegyessy Mária. In: Bacsó Béla (szerk.): Kép, fenomén, valóság. Kijárat Kiadó, Bp.
- GÉHER István, 1991: Shakespeare-olvasókönyv. Tükörcépünk 37 darabban. Bp.
- GEMÜNDEN, Gerd, 1991: „Der Unterschied liegt in der Differenz”: Hermeneutika, dekonstrukció és ezek összeférhetősége. Manfred Frank What is Neostrukturalism? Ismeretetés. In: Literatura, 1991/4.
- GENETTE, Gérard, 1979: Introduction à l’architexte. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1982: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1996: Transztextualitás. Ford. Burján Mónika. In: Helikon. Irodalomtudományi Szemle, 1996/1–2.
- GILBERT, Katherine Everett – KUHN, Helmut, 1966: Az esztétika története. Ford. Nyilas Vera és Székely Andorné. Gondolat, Bp.
- GOMBRICH, E. H.: 1974: A művészet története. Ford. G. Baka Margit és Falvay Mihály. Gondolat, Bp.
- HABERMAS, Jürgen, 1981: A hermeneutika univerzalizáció igénye. Ford. Bacsó Béla. In: Helikon. Világirodalmi Figyelő. 1981/2–3.
- HABERMAS, Jürgen, 1990: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Reclam, Leipzig.
- HABERMAS, Jürgen, 1994 a: A modernség: befejezetlen program. Fordította Felkai Gábor. In: Jürgen Habermas: Válogatott tanulmányok. Atlantisz Kiadó, Bp.
- HABERMAS, Jürgen, 1994 b: A társadalomtudományok logikája. Fordította Adamik Lajos et alii. Atlantisz Kiadó, Bp.

- HABERMAS, Jürgen, é.n.: A kommunikatív cselekvés elmélete I–II. Ford. Felkai Gábor, Király Edit. In: A Filozófiai Szemle és a Szociológiai Figyelő különszáma. Kézirat gyanánt.
- HANKISS Elemér (szerk.), é.n.: Strukturalizmus I–II. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- HANKISS Elemér, 1977: Érték és társadalom. Bp.
- HANKISS Elemér, 1985: Az irodalmi mű mint komplex modell. Budapest.
- HÁRS György Péter, 1992: Pszeudo-Arisztotelész – avagy egy nem létező hermeneutika interpretációja. In: Literatura, 1992/4.
- HARTMAN, Geoffrey: A kritika (f)elismerési fázisa. Ford. Hártó Gábor. In: Helikon, 1994/12.
- HARTMAN, Geoffrey, 1995: Az irodalmi kommentár mint irodalom. Ford. Hódossy Annamária. In: Dobos István (szerk.): Bevezetés az irodalomelméletbe. Szöveggyűjtemény. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- HARTMANN, Nicolai, 1966: Ästhetik Zweite, unveränderte Auflage Walter de Gruyter & Co. Berlin.
- HARTMANN, Nicolai, 1977: Esztétika. Ford. Bonyhai Gábor. Magyar Helikon, Bp.
- HAUSER, Arnold, 1981: Megértés és félreértés. In: Helikon, 1981/2–3.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1952: Esztétikai előadások. I. Fordította Zoltai Dénes. Akadémiai, Bp.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1974: Esztétika. Rövidített kiadás. Ford. Tandori Dezső. Gondolat, Bp.
- HEIDEGGER, Martin, 1988 a: A műalkotás eredete. Ford. Bacsó Béla, Európa, Bp.
- HEIDEGGER, Martin, 1988 b: Repere pe drumul gîndirii. Ed. Politică, Buc.
- HEIDEGGER, Martin, 1989: Lét és idő. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Gondolat, Bp.
- HEIDEGGER, Martin, 1991: A művészet eredete és a gondolkodás rendeltetése. Ford. Szijj Ferenc. In: Mi az esztétika? Athenaeum, I. 1.
- HEIDEGGER, Martin, 1994: Válogatott írások. T-Twins-Pompeji, Budapest-Szeged.
- HEIDEGGER, Martin, é.n.: Mit jelent gondolkodni? In: Bacsó Béla (szerk.) Szöveg és interpretáció. Bp.
- HIRSCH, E. D. Jr., 1972: Prinzipien der Interpretation. München.
- HIRSCH, E. D., 1987 a: A kritika céljairól. Ford. Novák György. In: Fabiny Tibor (szerk.): A hermeneutika elmélete II. Szöveggyűjtemény. Szeged.
- HIRSCH, E. D., 1987 b: A jelentés és a jelentőség újraértelmezése. Ford. Novák György. In: Fabiny Tibor (szerk.): A hermeneutika elmélete II. Szöveggyűjtemény. Szeged.
- HIRSCH, E. D., 1987. c: A szerző védelmében. Ford. Kiss Anikó. In: Fabiny Tibor (szerk.): A hermeneutika elmélete II. Szöveggyűjtemény. Szeged.
- HORVÁTH Andor – HUSZÁR Vilmos, 1980: A művészet az ember tartozéka marad... A hét kerekasztal-megbeszélése a VII. Nemzetközi Esztétikai Kongresszus résztvevőivel. In: Azok a lázas hetvenes évek – A Hét Évkönyve.

- HORVÁTH Iván – VERES András, 1980: Ismétlődések a művészetben. Tanulmányok. Budapest.
- HORVÁTH Iván, 1982: Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben. Bp.
- HORVÁTH Iván, 1992: A három verselmélet (Három példán bemutatva). In: SZILI (szerk.), 1992: A strukturalizmus után. Akadémiai, Bp.
- HORVÁTH János, 1980: A magyar irodalom fejlődéstörténete. Akadémiai, Bp.
- HUFNAGEL, Ervin, 1981: Introducere în hermeneutică. Ed. Univers, Buc.
- HUSSERL, Edmund, 1972: Válogatott írások. Gondolat, Bp.
- IANOSI, Ion, 1978: Estetica. Editura Didactică si Pedagogică, Bucuresti.
- IMDAHL, Max, 1993: Gondolatok a kép identitásáról. Ford. Babarczy Eszter. In: Athenaeum I. 1993/4.
- INGARDEN, Roman, 1972: Das literarische Kunstwerk. Max Niemeyer Verlag, Tübinga.
- INGARDEN, Roman, 1977: Az irodalmi műalkotás. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp.
- ISER, Wolfgang, 1980: Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje. In: Helikon, 1980/1–2.
- ISER, Wolfgang, 1990: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München
- ISER, Wolfgang, 1996: Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete. Ford. Hárs Endre. In: Testes könyv. I. Ictis és JATE Irodalomelmélet Csoport. Szeged.
- ISER, Wolfgang, 1997: A fikcionálás aktusai. Ford: Katona Gergely. In: Thomka Beáta (szerk.): Az irodalom elméletei IV. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- IVANCIU, Nina, 1988: Epistemă și receptare. Ed. Univers, Buc.
- JAUSS, Hans-Robert, 1977: Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Wilhelm Fink Verlag München.
- JAUSS, Hans-Robert, 1978: Pour une esthétique de la réception. Paris.
- JAUSS, Hans-Robert, 1980: Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. Ford. Bernáth Csilla. In: Helikon, 1980. 1–2.
- JAUSS, Hans-Robert, 1981: Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához. Ford. Bonyhai Gábor. In: Helikon. Világirodalmi Figyelő, 1981/1–2.
- JAUSS, Hans-Robert, 1983: Experiență estetică și hermeneutică literară. Traducere de Andrei Corbea. Ed. Univers, Buc.
- JAUSS, Hans-Robert, 1989: Befogadás és teremtés: a torzsalkodó testvérek mítosza. Ford. Farkas Ildikó. In: Helikon. Világirodalmi Figyelő, 1989/3–4.
- JAUSS, Hans-Robert, 1993: Egy posztmodern esztétika védelmében. Ford. Király Edit. In: Holmi, 1993/9.
- JAUSS, Hans-Robert, 1994: Az irodalmi posztmodernség. Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre. Ford. Katona Gergely. In: Literatura, 1994/2.
- JAUSS, Hans-Robert, 1995: Jónás könyve – Az „idegenség hermeneutikájának” egy paradigmája. Ford. Kulcsár Szabó Zoltán. In: Protestáns Szemle, 1995. július–szeptember.
- JAUSS, Hans-Robert, 1997: Receptióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok. Ford. Bernáth Csilla et alii. Osiris Kiadó, Bp.

- JÓZSA Péter, 1979: Adalékok az ideológia és a jelentés elméletéhez. Tanulmányok. Bp.
- JEFFERSON, Ann – ROBEY, David, 1995: Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Ford. Babarczy Eszter és Beck András. Osiris Kiadó, Bp.
- KABDEBŐ Lóránt, 1996: Vers és próza a modernség második hullámában. Argumentum, Bp.
- KÁLVIN János, 1995: Institutioja 1536. Ford. Dr. Victor János, Stichting Hulp – Oost Europa, Bp.
- KANT, Immanuel, 1966: Az ítélőerő kritikája. Ford. Hermann István. Akadémiai, Bp.
- KEPES György, 1979: A látás nyelve. Bp.
- KERÉNYI Károly, 1984: Hermész, a lélekvezető. Európa, Bp.
- KERMODE, Frank, 1980: Mi a modern? Ford. Takács Ferenc. Európa Kiadó, Debrecen.
- KIBÉDI VARGA Áron, 1981: Réception et classement: lettres – arts – genres. In: Théorie de la littérature. Ouvrage collectif présenté par A. Kibédi Varga. Picard, Paris.
- KIBÉDI VARGA Áron, 1989: Discours, récit, image. Pierre Mardaga, Éditeur Liege – Bruxelles
- KIRÁLY István (főszerk.), 1992: Világirodalmi Lexikon 8. Akadémiai, Bp.
- KIRKEGAARD, Søren, 1994: Vagy-vagy. Osiris–Századvég, Bp.
- KRISTEVA, Julia, 1968: Problemes de la structuration du texte. Théorie d'ensemble. Paris, Seuil.
- KRISTEVA, Julia, 1996: A szövegstrukturálás problémája. Ford. Kovács Tímea. In: Helikon. Irodalomtudományi Szemle. 1996/1–2.
- KOVÁCS Kristóf András, 1990: Balladaelemzés a lehetséges világok koncepciója alapján. In: Bernáth Árpád (szerk.): Studia Poetica 9. A műértelmezés helye az irodalomtudományban. Szeged
- KOVÁCS Sándor S. K., 1994: Mi a dekonstrukció és miért mondanak olyan szörnyű dolgokat róla? In: Helikon, 1994/1–2.
- KUCZKA PÉTER, 1992: science-fiction (címszó). In: Szerdahelyi (szerk.): Világirodalmi Lexikon. Tizenkettedik kötet. Akadémiai, Bp.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, 1984: A zavarbaejtő elbeszélés. Bp.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, 1994: Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen. Balassi Kiadó, Bp.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, 1995: Történetiség Megértés Irodalom. Universitas Kiadó, Bp.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, 1996: Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben. Argumentum, Bp.
- LÁNG Gusztáv, 1993: Kiskatedra. Komp-Press, Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár.
- LÁNG Gusztáv, 1997: A lázadás közjátéka. Dsida-tanulmányok. Stúdium Könyvkiadó, Kolozsvár.
- LEITCH, Vincent B., 1992: Amerikai irodalomelmélet és irodalomkritika – A harmincas évektől a nyolcvanas évekig –. Ford. B. Kiss Attila et alii. Janus Pannonius Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Pécs.
- LOSZEV, A. F., 1982: Az esztétikai kategóriák története. Bp.

- LOTMAN, Jurij M., 1973: A kultúra fogalma. Ford. Lengyel Zsolt. In: uő.: Szöveg – modell – típus. Bp., Gondolat Kiadó.
- LUKÁCS GYÖRGY, 1975 a: Az esztétikum sajátossága I–II. Akadémiai, Bp.
- LUKÁCS GYÖRGY, 1975 b: A művészet és az objektív igazság. Magvető, Bp.
- LYOTARD, Jean-François, 1979: La condition postmoderne. Rapport sur le savoir. Les Editions de Minuit.
- LYOTARD, Jean-François, 1993: A posztmodern állapot. Ford. Bujalos István – Orosz László. In: Jürgen Habermas – Jean François Lyotard – Richard Rorty: A posztmodern állapot. Századvég Kiadó, Bp.
- MARINO, Adrian, 1974: Critica ideilor literare. Ed. Dacia, Cluj-Napoca.
- MARINO, Adrian, 1987: Hermeneutica ideii de literatură. Ed. Dacia, Cluj-Napoca.
- MARKIEWICZ, Henryk, 1968: Az irodalomtudomány fő kérdései. Ford. Bojtár Endre. Gondolat, Budapest.
- MATEI, Dumitru – STROIA, Gheorghe (szerk.), 1985: Evoluția artei și exigențele receptării. Buc.
- MOURIER, Maurice (szerk.), 1989: Comment vivre avec l' image. Pr. Univ. de France, Paris.
- NAGY Endre, 1994: Polányi Mihály tudáselméletéről – a párbeszéd inkantációs értelme. In: Pannonhalmi Szemle, 1994/II./3.
- NAGY Zsolt, 1991: Posztmodern/izmus – irodalmi áttekintés. In: Mozgó világ, 1991/5–6–7.
- NEMES NAGY Ágnes, 1992: A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II. Magvető, Bp.
- NÉMETH G. Béla, 1994: Egymást kiegészítve – nem egymás ellen. („Szellemtörténeti”, pszicholingvisztikai és egyéb irányok). In: Irodalomtörténet, 1994/4.
- NICZ, Ryszard, 1993: Az intertextualitás és területei. Szövegek, műfajok, világok. In: Helikon 1993/4.
- NORRIS, Christopher, 1990: Deconstruction. Theory and Practice Rontledge, London and New York.
- ODORICS Ferenc, 1990: Konstruktivista irodalomtörténet-írás nem-konzervatív keretben. In: Bernáth Árpád (szerk.): Studia Poetica 9. A műértelmezés helye az irodalomtudományban. Szeged.
- ODORICS Ferenc, 1993: A konstruktivista irodalomtudomány. In: Helikon, 1993/1.
- ORBÁN Jolán, 1994: Derrida írás-fordulata. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- PALMER, Richard E., 1987 a: „Hermeneuein – hermeneia” – ókori szavak használatának mai jelentősége. Ford. Kállay Csilla. In: Fabiny Tibor (szerk.): A hermeneutika elmélete II. Szöveggyűjtemény. Szeged.
- PALMER, Richard E., 1987 b: A hermeneutika hat modern meghatározása. Ford. Kállay Géza. In: Fabiny Tibor (szerk.): A hermeneutika elmélete II. Szöveggyűjtemény. Szeged.
- PAREYSON, Luigi, 1992: Az interpretáció eredendő volta. Ford. Somlyó Bálint. In: Olasz filozófiai hermeneutika. Athenaeum. I. kötet, 1992, 2. füzet.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, 1996: A kritikai intertextualitás. Ford. Burján Mónika. In: Helikon. Irodalomtudományi Szemle. 1996/1–2.

- PETERS, E. Francis, 1967: Greek philosophical terms, New York University Press.
- PETŐFI S. János, 1990: Szöveg, szövegtan, műelemzés (textológiai tanulmányok). OPI, Bp.
- PETŐFI S. János – BENKES Zsuzsa, 1992: Elkallódni megkerülni. Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben. Országos Továbbképző, Taneszközfelkészítő és Értékesítő Vállalat, Veszprém.
- PICARD, Michel, 1986: La lecture comme jeu. Les Éditions de Minuit, Paris.
- PICARD, Michel, 1989: Lire le temps. Les Éditions de Minuit, Paris.
- PLATÓN, 1984: Összes művei I.-III. Európa Könyvkiadó, Bp.
- POLÁNYI Mihály, 1994: Személyes tudás. Úton egy posztkritikai filozófiához. I–II. Atlantisz, Bp.
- RADICS Katalin – LÁSZLÓ János (szerk.), 1980: Dialógus és interakció. Bp.
- REDDING, Paul, 1996: Hegel's Hermeneutics. Cornell University Press, New York.
- REDL Károly (szerk.), 1988: Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez. Gondolat, Bp.
- RICHARDSON, Kurt Anders, 1995: Postmetaphysical Hermeneutics: When Practice Triumph Over Theory. In: PREMISE, vol. II. nr. 8, september 27, 1995 by Kurt Anders Richardson.
- RICOEUR, Paul, 1969: Le conflit des interprétations. Essai d'herméneutique. Paris, Seuil.
- RICOEUR, Paul, 1975: La métaphore vive. Paris, Seuil.
- RICOEUR, Paul, 1976: Struktúra és hermeneutika. In: Helikon, 1976/4.
- RICOEUR, Paul, 1983: Temps et récit. Tome I. Paris, Seuil
- RICOEUR, Paul, 1984: Metafora vie. Buc.
- RICOEUR, Paul, 1986: Idő és elbeszélés. A hármas mimészis. Ford. Angyalosi Gergely. In: Penavin Olga, Thomka Beáta, Utsi Csaba (szerk.): Tanulmányok. Studije. 18/19. füzet. Újvidék, 1986.
- RICOEUR, Paul, 1987: A l'école de la phénoménologie. Paris, Vrin.
- RICOEUR, Paul, 1989: Pillantás az írásaktusra. Ford. Farkas Ildikó. In: Helikon, 1989/3–4.
- RICOEUR, Paul, 1991: Soi-meme comme un autre. Paris, Seuil.
- RICOEUR, Paul, é.n: Metafora és filozófia-diskurzus. In: Bacsó Béla (szerk.): Szöveg és interpretáció. Bp.
- RICOEUR, Paul, 1994: Olvasás, hagyomány, fordítás. Beszélgetés Paul Ricoeurrel. Ford. Fehérvári Jákó és Szita Bánk. In: Pannonhalmi Szemle, 1994. II./2.
- RICOEUR, Paul, 1995 a: Bibliai hermeneutika. Ford. Mártonffy Marcell. In: Fabiny Tibor (szerk.): Hermeneutikai füzetek. Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp.
- RICOEUR, Paul, 1995 b: Eseuri de hermeneutică. Trad. de Vasile Tonoiu. Humanitas.
- RICOEUR, Paul, 1997: Fenomenológia és hermeneutika. Ford. Mezei Balázs. Kossuth Kiadó.
- RIEDEL, Manfred, 1989: Comprehensiune sau explicare? Despre teoria și istoria științelor hermeneutice. Ed. Dacia, Cluj.

- RIFFATERRE, Michael, é. n.: Költői struktúrák leírása: Baudelaire A macskák című költeményének kétféle megközelítése. (Ford. Szegedy-Maszák Mihály. In: Hankiss Elemér (szerk.), é.n.: Strukturalizmus II. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- RISSER, James, 1991: Reading the Text. In: Gadamer and Hermeneutics. New York and London.
- ROCHLITZ Kyra, 1997: Szimbólum, metafora és interpretáció Paul Ricoeur hermeneutikájában. In: Pannonhalmi Szemle, 1997. V. 2.
- ROCHLITZ, Rainer, 1995: L'identité de l'oeuvre d'art. In: Critique – Les Éditions de Minuit, Mars 1995.
- ROHONYI Zoltán, 1994: Funkció és/vagy struktúraváltás a történeti olvasat kérdéséhez. In: Irodalomtörténet, 1994/4.
- SCHLEIERMACHER, Fr., 1990: A hermeneutika fogalmáról F.A. Wolf fejtegetéseivel és Ast tankönyvével összefüggésben. In: Filozófiai hermeneutika, Bp.
- SCHMIDT, Siegfried J., 1993: A világunk – és ez minden. Ford. Hárs Endre. In: Helikon, 1993/1.
- SCHMIDT, Siegfried J., 1989: Értelmezés – szent tehén vagy szükségszerűség? Ford. Kálmán C. György. In: Helikon, 1989/1.
- SCRUTON, Roger, 1990: Esztétikai tapasztalat és kultúra. In: Nappali ház, 1990/2.
- SCRUTON, Roger, 1991: Az esztétikai tárgy egyedisége. Ford. Módos Magdolna. In: Mi az esztétika? Athenaeum, I. 1.
- SÍK Sándor, 1990: Esztétika. (reprint) Universum Kiadó, Szeged.
- SIPOS Lajos (szerk.), 1994: Irodalomtanítás I–II. Pauz Kiadó Universitas Kulturális Alapítvány, Bp.
- SONTAG, Susan, 1967: Against Interpretation and Other Essays. London.
- STAIGER, Emil, 1995 a: Az interpretáció művészete. Ford. Kurdi Imre. In Athenaeum, 1995/1.
- STAIGER, Emil, 1995 b: Irodalom és nyilvánosság. In Athenaeum, 1995/1.
- STEINER, George, 1977: After Babel. Aspects of Language and Translation. Oxford University Press.
- SZABÓ Zoltán (szerk.), 1982: A szövegvizsgálat új útjai. Kriterion, Buk.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 1992: Az irodalomértés korszerűsége. In: Nappali ház, 1992/2.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 1995: A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a poszt-modern korban. In: „Minta a szönyegen”. A műértelmezés esélyei. Balassi Kiadó, Bp.
- SZILI József (szerk.), 1989: Az irodalomtörténet elmélete: tanulmányok. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- SZILI József, 1992 a: Az irodalom mint folyamat. In Szili (szerk.), 1992: A strukturalizmus után. Akadémiai Kiadó, Bp.
- SZILI József, 1992 b.: A műnemek Arisztotelész Poétikájában. In: Literatura, 1992. 4.
- SZILI József, 1993 a.: Az irodalomfogalmak rendszere. Akadémiai Kiadó, Bp.

- SZILI József, 1993 b: Háromműneműség és interkulturális poétika. In: *Literatura*, 1993. 2.
- SZONDI, Peter, 1996: Bevezetés az irodalmi hermeneutikába. T-Twins Kiadó, Bp.
- THOMKA Beáta (szerk.) 1996–1998: Az irodalom elméletei I-V. Jelenkor Kiadó, Pécs
- THOMKA Beáta (szerk.) 1998 a: Narratívák 1. Képleírás. Képelbeszélés. Kijárat Kiadó, Bp.
- THOMKA Beáta (szerk.) 1998 b: Narratívák 2. Történet És fikció. Kijárat Kiadó, Bp.
- UNGVÁRI Tamás, 1976: Poétika. Bp.
- UNGVÁRI Tamás, 1988: A szépség születése. Bp.
- VAILLANCOURT, Luc, 1997: Le rhétorique des titres chez Montaigne. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1997/1. janvier–février.
- VERES András, 1979: Mű, érték, műérték. Bp.
- VERES András, 1992: Irodalomértelmezés és értékorientáció. In: SZILI (szerk.): A strukturalizmus után. Akadémiai, Bp.
- VERES András, 1996: Az értelmező közösség: fikció vagy realitás? In: *Literatura*, 1996/3.
- VOIGT Vilmos, 1979: Én kimenék kiskertembe... In: Komlós Tibor (szerk.), *A régi magyar vers*. Akadémiai, Bp.
- WAHL, François, 1996: A szöveg mint produktivitás. Ford. Kovács Tímea. In: *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*. 1996/1–2.
- WELLEK, René – WARREN, Austin, 1972.: Az irodalom elmélete. Ford. Szili József. Gondolat, Budapest.
- WORRINGER, Wilhelm: Absztrakció és beleérzés. Tanulmányok. Ford. Kocziczky Éva. Gondolat, Bp.
- ZMEGÁC, Viktor, 1991: Az intertextualitás válfajai. Ford. Katona Tünde, Kerekes Gábor. In: *Literatura*, 1991/3.