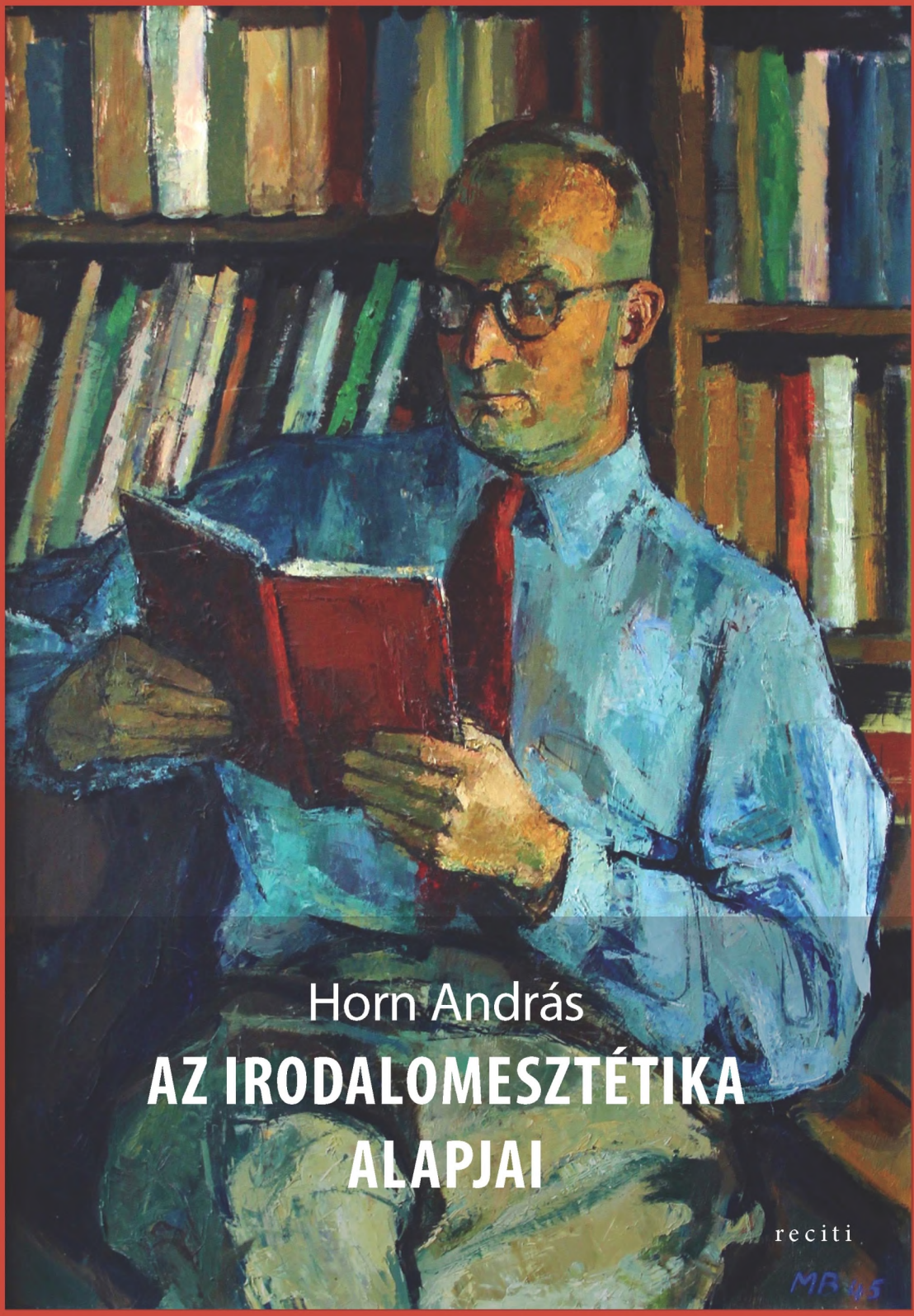

Horn András
AZ IRODALOMESZTÉTIKA ALAPJAI
reciti
MB 45

Horn András

AZ IRODALOMESZTÉTIKA ALAPJAI

reciti

Horn András

AZ IRODALOMESZTÉTIKA ALAPJAI

Szerkesztette

Fórizs Gergely

reciti

Budapest
2017

A kötet megjelenését támogatta:
BERTA HESS-COHN STIFTUNG

Lektorálta: Balogh Piroska

A borítón Maly Blumer (1906–1975) *Dr. Fritz Blumer* c. festménye látható

(cc) BY-NC-SA

Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc* (http://creativecommons.org/licenses/by–nc–sa/2.5/hu/) feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.
Köteteink a r e c i t i honlapjáról letölthetők. Éljen jogaival!

ISBN 978-615-5478-44-4

Kiadja a r e c i t i,
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének
tartalomszolgáltató portálja ▸ http://www.reciti.hu
Borítóterv: Szilágyi N. Zsuzsa
Tördelte: Hegedüs Béla
XeLaTeX, Linux Libertine, Linux Biolinum

Tartalom

Előszó a német nyelvű kiadáshoz 11
Szerkesztői előszó a magyar kiadáshoz 13

1. Értékelméleti alapvetés 15

1.1. Bevezető 15
1.1.1. Esszencializmus, historicizmus, az általános és a különös dialektikája .. 15
1.1.2. Az értékelés mindenütt jelenvaló volta és jelentősége az emberi életben 19
1.1.3. Az elvárható eredmény szerény volta 22
1.1.4. Előkészítő fogalomtisztázások 30
1.1.4.1. Az értékek fajai vagy osztályai, *30* **1.1.4.2.** Értékelés és érték, *31*
1.2. Minden értékítélet tényszerű relativitása 35
1.2.1. Etnológia és kultúrrelativizmus 35
1.2.2. A művészetre vonatkozó értékítéletek történelmi relativitása 36
1.2.2.1. Változások az esztétikai aspektusok jelentőségének felmérése terén, *36* **1.2.2.2.** Az ízlés változásai, *37*
1.2.3. Az értékítéletek tényszerű relativitásának általános okai 38
1.2.3.1. Az ember történetisége, *38* **1.2.3.2.** Az emberek egymástól különböző mentalitása, *41* **1.2.3.3.** Az értékelés érzelmi jellege, *43* **1.2.3.4.** Értéktudatunk tökéletlensége, *43*
1.3. Az értékrelativizmus ún. disszenzus-érve 46
1.3.1. Az értékrelativizmus lényege 46
1.3.2. Minden érték szubjektivitására való következtetés a disszenzus-érv segítségével 47
1.3.3. A disszenzus-érv relativizálása 48
1.3.3.1. Átfogó kritika, *48* **1.3.3.2.** Az egyenértékűségi tétel kritikája, *49* **1.3.3.3.** A disszenzus-tétel kritikája, *53* **1.3.3.4.** A történeti értékelések történelemfeletti és konszenzuális része, *58* **1.3.3.5.** A disszenzus-tétel kritikájának relativizálása, *63*
1.3.4. A disszenzus-érv kritikájából levonandó következtetések az értékrelativizmus érvényét illetően 65

1.4. Az értékítéletek racionális vitathatósága 67
1.4.1. A racionális vita lehetősége megokolható értékítéleteknél 67
1.4.1.1. A választott eszközök célirányossága, *68* **1.4.1.2.** A tárgyleírás helyessége, *71* **1.4.1.3.** Párhuzam az etikából, *74*
1.4.2. A racionális vita lehetetlensége megokolhatatlan értékítéleteknél 75
1.5. Bizonyos értékítéletek különböző fokú objektivitása 76
1.5.1. Az „objektivitás" fogalmának értelme és alkalmazhatósága a jelen összefüggésben 76
1.5.2. A hiányos objektivitás okai és példái 78
1.6. Bizonyos értékfajták objektivitása 82
1.6.1. Állásfoglalások az esztétikai értékek „helyét" illetően 82
1.6.1.1. Az értékabszolutizmus, *82* **1.6.1.2.** Az értékrelativizmus, *83* **1.6.1.3.** Az értékrelácionizmus, *83*
1.6.2. Az értékrelácionizmus értelme 84
1.6.2.1. Az értékek kétoldalú meghatározottsága, *84* **1.6.2.2.** Értékek csak az értékelés során jönnek létre, *87* **1.6.2.3.** Értékek csak az értékítéletet hozó ember számára léteznek, *87*
1.6.3. Miért van itt szó az esztétikai értékek „objektivitásáról" és nem objektivitásáról? 92
1.7. Az értékelméleti rész összefoglalása 93

2. Esztétikai alapvetés 97

2.1. Bevezető 97
2.1.1. Lehetséges félreértések az irodalomesztétikával kapcsolatban 97
2.1.1.1. Esztéticizmus, *97* **2.1.1.2.** Racionalizmus, *99*
2.1.2. Az irodalomesztétika ellen felhozható esetleges kifogások 100
2.1.2.1. Az instrumentalista ellenvetés, *100* **2.1.2.2.** A historista ellenvetés, *102*
2.2. Az *esztétikai* értékítéletek tényszerű relativitásának sajátos okai 111
2.3. A jó kritikus ismérvei 114
2.3.1. Dologismeret és műveltség 114
2.3.2. Tehetség 116
2.3.3. Objektivitásra való törekvés 117
2.3.4. Meggyőzésre való képesség 121
2.3.5. Az emberiség egyik reprezentánsa 124
2.3.6. A kritikusok határai 128

2.4. Előzetes megjegyzések az esztétikai értékek fajtáiról 129
2.4.1. Ismeretkritikai megfontolások 129
2.4.2. Az esztétikai értékek fajai mint kvázi-másodlagos minőségek 133
2.4.3. A további lépések terve 134
2.5. Az esztétikai értékek fajai és konkretizálódásuk az irodalomban 135
2.5.1. Az öncélúság esztétikuma 135
2.5.1.1. A lényeg rövid kifejtése, *135* 2.5.1.2. Gyakorlati kontra esztétikai beállítottság, *136* 2.5.1.3. Szellemtörténeti dokumentumok az esztétikai beállítottság jellemzéséhez, *137* 2.5.1.4. Az esztétikai érdekmentesség megszorításai, *139* 2.5.1.5. Az esztétikai beállítottság a recipiensnél és a művésznél, *141* 2.5.1.6. Az esztétikum eltűnése nyílt eszközszerűség esetén, *142* 2.5.1.7. Pozitív példák az öncélúság esztéticitására, *143* 2.5.1.8. A rejtett funkcionalitás követelménye mint az öncélúság esztétikumának eszköze, *145* 2.5.1.9. A funkcionalizálás („motiválás") és a reflexivitás ellentett követelménye, *151* 2.5.1.10. Az öncél esztétikuma a történelemben, *160* 2.5.1.11. Átmenet az öncélúság esztétikumától az anyag esztétikumához, *161*
2.5.2. Az anyag esztétikuma 162
2.5.2.1. A lényeg rövid exponálása, *162* 2.5.2.2. Három bevezető példa, *163* 2.5.2.3. Az anyag fogalma, *166* 2.5.2.4. Mit élvezünk az anyag esztétikumánál?, *167* 2.5.2.5. Példák a mindennapokból, a festészetből és az irodalomból, *171* 2.5.2.6. Vajon az anyag esztétikumát csak a mi esztétikai beállítottságunk határozza meg vagy van-e magában véve is esztétikus anyag?, *174* 2.5.2.7. A szemléletességnek mint az anyagi esztétikum egyik eszközének követelménye, *179* 2.5.2.8. A szemléletessé tétel néhány irodalmi eszköze (konkrétság, elidegenítés, kevés sok helyett, sok kevés helyett), *183* 2.5.2.9. Az anyag esztétikuma a történelemben, *192* 2.5.2.10. Átmenet az anyag esztétikumától a forma esztétikumához, *193*
2.5.3. A forma esztétikuma 193
2.5.3.1. A „forma" szó három művészetelméletileg releváns jelentése, *193* 2.5.3.2. A lényeg rövid összefoglalása, *194* 2.5.3.3. Történelmi aspektus, *196* 2.5.3.4. Az egység a sokféleségben mint fogalom, *200*
1. kitérő:
A dekonstrukció kritikus jellemzése 202
2.5.3.5. Irodalmi eszközök a sokféleségben megnyilvánuló egység megvalósítására, *210* 2.5.3.6. Ellentétes követelmények (eltérés a rendtől, természetesség), *217* 2.5.3.7. A forma esztétikuma a történelem folyamán, *224* 2.5.3.8. Átvezetés a forma esztétikumától a kifejezés esztétikumához, *225*

2.5.4. A kifejezés esztétikuma 227
2.5.4.1. A lényeg rövid exponálása, *227* **2.5.4.2.** A forma, a tartalom és kettejük esztétikus viszonya, *228* **2.5.4.3.** A kifejezés esztétikumának szolgálatában álló történelemfeletti követelmények (érzékelhetőség, gazdaságosság, hozzáillés, egészszerűség), *248* **2.5.4.4.** A forma önállóságának a kifejezés esztétikumával ellentétes követelménye, *266* **2.5.4.5.** Átvezetés a kifejezés esztétikumából a látszat esztétikumába, *269*
2.5.5. A látszat esztétikuma 269
2.5.5.1. Rövid jellemzés, *269* **2.5.5.2.** Az esztétikai látszat lényege, *271* **2.5.5.3.** Az esztétikai látszat mint illúzió, *271* **2.5.5.4.** Az esztétikai látszat mint fikcionalitás, *274* **2.5.5.5.** Az esztétikai látszat irodalmi eszközei (szemléletesség mint evidencia, valóságviszony, a szerző hiányának látszata), *275*
2. kitérő:
Arisztotelész tézisének értelme és érvénye, miszerint a művészet „a természet utánzása” 279
2.6. A kvázi-esztétikai értékek..... 307
2.6.1. A művészi távolságtartás kvázi-esztéticitása 308
2.6.2. A művészi célmegvalósításnak mint „tudásnak” kvázi-esztétikus volta . 311
2.6.3. Az emberiség reprezentálása mint kvázi-esztétikum..... 313
2.7. További irodalmi értékek és visszavezethetőségük az esztétikai és kvázi-esztétikai értékekre 315
2.7.1. Érthetőség 315
2.7.2. A műfaji megfelelés 316
2.7.3. Eredetiség..... 318
2.7.4. A kimeríthetetlenség..... 321
2.8. Nemesztétikai értékek az irodalomban 324
2.8.1. A legfontosabb nemesztétikai értékek..... 325
2.8.1.1. Az irodalomtörténeti érték, *325* **2.8.1.2.** A kognitív érték, *326* **2.8.1.3.** Erkölcsi értékek, *326* **2.8.1.4.** Hasznossági értékek, *327* **2.8.1.5.** Vallási értékek, *327*
2.8.2. Nemesztétikai és esztétikai értékek 328
2.9. Az esztétikai értékfajták viszonya a struktúra fogalmához 329
2.10. Az esztétikai értékfajták viszonya a modernséghez..... 334
2.10.1. A szétválási hipotézis..... 334
2.10.2. Szétválási példák 335
2.10.3. A szétválási hipotézis teljesítőképessége 340

2.10.4. Értékelési kérdések 341
2.10.4.1. Az egyes esztétikai mozzanatok relatív értéke, *341* **2.10.4.2.** A szétválási jelenségnek mint olyannak értékelése, *344*
2.11. A giccs és az esztétikum mozzanatai 348
2.11.1. A giccs ismérvei 348
2.11.1.1. Technikai fogyatékosság?, *348* **2.11.1.2.** Klisészerűség?, *349* **2.11.1.3.** Édeskésség?, *350* **2.11.1.4.** Mértéktelenség?, *352* **2.11.1.5.** Valótlanság, *353* **2.11.1.6.** Feltétlen hatniakarás, *357*
2.11.2. Összefoglalás a giccs jellemvonásairól 360
2.11.3. A giccs esztétikai hiányosságai 361

3. Antropológiai alapvetés **363**

3.1. Bevezető 363
3.2. A pszichológiai, ellentétben az antropológiai megokolással 364
3.3. Egy antropológiai megokolási kísérlet 367
3.3.1. Kísérlet a kifejezés esztétikumának vonatkozásában 367
3.3.1.1. A kifejezés esztétikuma mint „szabadság”, *367* **3.3.1.2.** A szabadságra való törekvés mint az ember alaptörekvése, *371* **3.3.1.3.** A szabadságra törekvés mint az esztétikai élvezet alapja, *376* **3.3.1.4.** Hasonló felfogások a történelemben, *379*
3.3.2. Ugyanezen magyarázó elv alkalmazása az esztétikum többi fajtájára ... 380
3.3.3. Személyes okok 385

Irodalomjegyzék 387

Névmutató 413

Előszó a német nyelvű kiadáshoz

Az irodalomesztétika megalapozásának legalább három kérdésre kell választ adnia: 1. Vajon az esztétikai értékek, melyeket műélvezetünk során megélünk, objektívnak nevezhetők-e valamilyen értelemben vagy pedig kizárólag mi vetítjük bele őket a művekbe? Ha az utóbbi lenne igaz, akkor nem létezhetne szigorú értelemben vett irodalomesztétika, csak a mindig változó irodalmi ízlés története. Még ha ezzel az itt adandó válasz irányvonalát már eleve kijelöltük volna is, mégsem döntöttük el, hogy mely értelemben lehetne jogosan az esztétikai értékek objektivitásáról beszélni és hogy egyáltalán milyen érvekkel volna alátámasztható egy ilyen igény. 2. Vajon melyek az (irodalom)esztétikai értékek fő fajtái, és milyen viszony áll fenn köztük és a történelem során az irodalmi művek esztétikai értékelésekor alkalmazott különböző kritériumok között? Vajon e kritériumok csak tisztán történelmileg meghatározottak, vagy visszavezethetők az esztétikai értékek fő fajtáira? S megragadható-e valamilyen módon fogalmilag ezen kritériumok szembeötlő cserélődése és a súlypontok kijelölésének állandóan változó módja? 3. Még ha a 2. kérdés megválaszolásakor az esztétikai értékeket az irodalom- (általánosabban: a művészet-) történet tanúsága szerint joggal határoztuk is meg ekként, „rendszerük" plauzibilitásának fokát és valószerűségét mégis növelnünk kell azáltal, hogy választ keresünk a kérdésre: vajon miért ezeknek az értékeknek, miért éppen nekik kellene tetszeniük az embernek? Létezik-e az emberben valami állandó, ami a valamiként meghatározott esztétikumra magától értetődő módon tetszéssel reagálhat?

E három kérdésnek, illetve kérdéscsoportnak megfelelően az irodalomesztétikát hármas alapzatra kell helyeznünk: egy értékelméleti, egy esztétikai és egy antropológiai fundamentumra.

De ezelőtt még néhány köszönő szó. Legnagyobb hálám a bázeli Freiwillige Akademische Gesellschaftot illeti, mely nagyvonalúan megítélt nyomtatási hozzájárulásával lehetővé tette e könyv megjelenését. Köszönettel tartozom a következő kiadóknak és folyóiratoknak is, amiért engedélyezték, hogy egyes könyv-

részleteket és tanulmányokat, melyeket tőlem megjelentettek, e könyvben újra kinyomtathassam: az Anton Hain kiadónak (*Psychologische Beiträge*: *Freud über die Wirkung der Literatur*), a berlin/new york-i Walter de Gruyter kiadónak (*Das Literarische: Formalistische Versuche zu seiner Bestimmung*), a *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft*nak (*Über den Sinn und eine mögliche Form des aristotelischen Endes*), a *Sprachkunst*nak (*Literatur und Freiheit*), a berni Peter Lang kiadónak (*Colloquium Helveticum*: *Zur Paradoxie der Metapher*) és az *Orbis litterarum*nak (*Über die zweifache subjektive Bedingtheit des literarästhetischen Genusses*) Végül még külön köszönet Frau Elisabeth Leuthardtnak (Muttenz bei Basel) a számítógépes változat rendkívül lelkiismeretes és precíz előállításáért.

Bázel, 1992 júniusában
Horn András

Szerkesztői előszó a magyar kiadáshoz

Jelen kötet Horn András *Grundlagen der Literaturästhetik* (Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993) című német nyelvű munkájának a szerző által magyarra fordított és átdolgozott változata. A tartalmi átdolgozás egyes szövegrészletek pontosításán túl a példaanyag egy részének elhagyásában, illetve tömörítésében fejeződik ki. A legnagyobb horderejű változtatás az eredetileg a 3. 3. pontban *Psychologische Begründungsversuche* (*Az irodalom pszichológiai megalapozásának kísérletei*) főcím alatti fejezetek mellőzése, melyhez Horn külön indoklást is fűz. (Lásd: 366. o.)

A szerkesztés során az első kiadás függelékében közölt irodalmi példaszövegeket nagyrészt beillesztettem a főszövegbe, így a gondolatmenet követése egyszerűbbé vált. Mind az elsődleges, mind a másodlagos irodalomból vett idézeteket – melyek többnyire eredeti nyelvükön szerepeltek – magyar változatban adjuk, lehetőség szerint meglévő fordításokat átvéve, illetve ezek hiányában saját átültetésben.

Gyors és alapos munkájukért köszönet illeti a lektort, Balogh Piroskát, az angol és francia szövegek fordítóját, Lipták-Pikó Juditot, illetve az olaszból készült fordítást ellenőrző Lengyel Rékát. Különösen hálás vagyok továbbá Horn Mihálynak a logisztikai szervezésért, valamint a berni német nyelvjárásban való eligazításért.

Fórizs Gergely

1. fejezet

Értékelméleti alapvetés

1.1. Bevezető

1.1.1. Esszencializmus, historicizmus, az általános és a különös dialektikája

Ha az ember az irodalomesztétika alapjairól beszél, akkor hallgatólagosan feltételezi, hogy léteznie kell olyasvalaminek, mint *az* esztétika, azaz egy princípiumtannak, mely azzal az igénnyel lép fel, hogy történelemfeletti érvénnyel meg tudja okolni, valami miért esztétikus, s kiváltképpen – mint a mi esetünkben –, hogy mely ok alapján minősíthető egy adott műalkotás esztétikailag értékesnek. Ilyesmit feltételezni a mi korunkban minden, csak nem magától értetődő, még ha eleve megengedjük is, hogy ez a cél csak végnélküli közelítéssel – ami annyit tesz: teljes bizonyossággal és véglegesen voltaképpen sohasem – érhető el. Az igényben, a célkitűzésben magában rejlik alkalmasint a korszellem ellen elkövetett vétek: a feltevésben, hogy lehetségesek e világon olyan tárgyak, melyek prediszponálva vannak arra, hogy az embereknek mindenkori kultúrájuktól függetlenül tetsszenek. Egy ilyen feltevés mégiscsak feltételez valami maradandót, invariánsat, kulturálisan semlegeset az emberben és a világban, az ember és az esztétikum lényegére hivatkozik, amivel az esszencializmus bűnébe esik, mely a szavak (például a „művészet” szó) mögött többet sejt mint „családi hasonlóságot”

(Wittgenstein 1958: 57 [I, § 67]) – bárhogy alakuljon is jelentésük a történelem során (például ‚techné'-től 'szépművészet'-ig), és bármennyire változzék is az általuk jelölt dolog (Pheidiásztól Henry Moore-ig, a Parthenontól Ronchampig)

Két dolog miatt tűnhet egy ilyen vállalkozás már kiindulópontjában elhibázottnak: az egyik az általánosan kötelezőnek érzett értékrendszerek összeomlása a megélt világban, a másik az egyoldalú historicizmus felülkerekedése a szellemtudományokban. Az „átfogó össz-értékrendszer összeomlását" úgy vázolta például Hermann Broch – az első világháború sokkjának még eleven emlékével a tudatában, a nemzetiszocialisták hatalomátvételét átélve –, mint annak a folyamatnak az eredményét, „melyben a középkor által meghatározott európai világkép fokozatosan felbomlott, s az egyes értékterületek fokozatosan önállósultak, az ember azonban – egyre inkább megzavarodva és a maga pusztító s újjáépítő erőitől kettészakítva, képtelenül a régi értékítéletek szétesésének fékentartására, a végső véres káosz megakadályozására – egyre növekvő mértékben van kiszolgáltatva lelkiismerete kérdésének, s így a rettenet és halál láttán hirtelen mégiscsak szembekerül a kérdéssel: »Mit tegyünk?«" (Broch, 1933: 312) A kérdés azonban így is hangzik: Hogyan ítéljünk? Nemcsak az erkölcs és a politika, nemcsak a vallás területén, hanem a művészet területén is.

Vittorio Hösle egyenesen „az ész 1830 utáni szétrombolásáról" beszél, amit kapcsolatba hoz „a kereszténységnek mint Európa hagyományos legitimáló rendszerének felbomlásával," (Hösle, 1990: 38–58) és aminek legsúlyosabb következményét abban látja, hogy feladták az igényt az értékek racionális megokolására. (Hösle, 1990: 60, 80, 95 et passim)

A messzemenő dezorientáció, a hagyományos ismérvek elvesztése itt, a művészet területén szó szerint „radikális": már a gyökereknél is megmutatkozik, mégpedig azon egyenesen triviális kérdés kapcsán, hogy egy adott mű már, illetve még művészet-e egyáltalán vagy sem. Az a körkörös érvelés, mely szerint művészet az, amit a művészek csinálnak, és a művészek onnan ismerhetők fel, hogy művészetet állítanak elő, nem meggyőző mindenki számára. Hogyha azonban a kérdés, vajon a császár egy adott esetben nem lehetne-e mégis meztelen, a szociokulturális spektrum különböző pontjain elgondolkodtató makacssággal újra meg újra felvetődik, mialatt a kritika és a hangadó körök a pompázatos ruháit csodálják (szolgálhatna itt talán Joseph Beuys példaként?), akkor ez arra látszik utalni, hogy mi, mai emberek – noha egyazon történelmi világ polgárai – legalapvetőbb értékítéleteinkben olyannyira polarizáltak vagyunk, hogy egy történelemfeletti esztétika eszméje már eleve elhibázottnak kell, hogy tűnjék.

A historizmus alapjában véve nem egyéb, mint e megállapítás általánosítása és megokolása. Friedrich Meinecke, a historizmus egyik történetírója, ennek magvát „a történelmileg szemlélt emberi erők általánosító szemléletének individualizáló szemlélettel való behelyettesítésében" látja. (Meinecke, 1936: 2)

Ha mármost a historizmus „az individuálist az emberben és az általa létrehozott társadalmi és kulturális alakulatokban" (Meinecke, 1936: 2) nemcsak központivá tette, hanem az emberi dolgok vagy ügyek alapvető történetiségét, egyszeriségét mint a mindenoldalú történeti kutatás vezéreszméjét empirikusan alá is támasztotta, akkor századunk értékösszeomlása a történeti értékrendszerek szükségszerű szétfejlődését illetően egy különösen szembetűnő esetnek, de éppenséggel csupán egy specifikus esetnek bizonyul, mely szétfejlődés különböző kultúrák összecsapásakor (így a kereszteshábórúk, az európai gyarmatosítás és a világ Amerikából kiinduló technizálódásának folyamán), valamint az egyazon kultúrán belül lezajló szellemi forradalmak idején (kapcsolódva oly nevekhez, mint Kopernikusz, Luther, Marx, Darwin, Freud) különösen heves konfliktusokhoz, eklatáns elkülönülésekhez vezet.

Ha azonban a historizmus nemcsak a korszellemet formálja a maga képére, hanem nyilván „igaza is van", valamit *felfedezett,* ami az embert emberré teszi, akkor az irodalom esztétikai megalapozásának is csak egy helyesen értelmezett historizmus keretében lehet kilátása az igazság megközelítésére. Helyes értelmezése Meinecke szerint azt jelenti többek között, hogy „a historizmus egyáltalán nem zárja ki azt, hogy az emberi élet általános törvényszerűségei és típusai után kutassunk. A historizmusnak ezt magának kell művelnie és ezt az individuális iránti érzékével összeolvasztania". (Meinecke, 1936: 2) Ha a historizmus az emberben és az általa létrehozott alkotásokban nem tételezné már eleve fel a maradandóan történelemfelettit, és azt a konkrét történelmi kutatás során nem venné számításba, akkor nem lenne kevésbé egyoldalú, mint az antihistorizmus, amely a historizmus 18. századi feltűnte előtt a terepet messzemenően, ha nem is abszolút mértékben uralta. „Az ember, a maga eszével és szenvedélyeivel, erényeivel és hibáival, a vélelem szerint, mindazon időkben, melyekről tudunk, alapjában véve ugyanaz maradt. Ez a nézet alapgondolatában minden bizonnyal igaz volt, de értetlenül állt szemben azon formák mélyreható átalakulásával és sokrétűségével, melyeken az egyes ember és a közösségek lelki és szellemi élete az emberi alaptulajdonságok állandó volta ellenére keresztülmegy." (Meinecke, 1936: 3)

Ezt a állandóságot a historizmusnak már a következetesség okán is fel kell tételeznie, hiszen a történetiség az ő számára egy antropinon, egy *maradandó,* az embert emberré tevő vonás, még ha csupán formai jellemvonása is ez az embernek. Ez a formális antropinon, azaz a történetiség persze nem lenne elegendő az irodalom esztétikai megalapozásához. Azt fejezné ki ugyanis, hogy az egyetlen dolog, ami maradandó az emberben: az, hogy semmi sem maradandó benne. De maga Meinecke is túllép ezen a formális vonáson, ahogy láttuk, az antropológiai ermberszemléletnek tett készséges engedményével, elvégre „emberi alaptulajdonságokról" van nála szó, nem pusztán a történetiségről mint egyetlen alaptulajdonságról.

Ezt a lépést a tartalmilag meghatározottt antropinonok irányába a következő (megengedjük: nagyon is heterogén) okok is igazolják: 1. Csak ezen keresztül tudjuk elkerülni, hogy a historizmus ne vezessen „tarthatatlan relativizmushoz." (Meinecke, 1936: 2) 2. Az általános emberi tagadása azt jelentené, hogy, tegyük fel, az ókori antropológiától és lélektantól mit sem tanulhatnánk, és hogy például egy „európai", Gehlen- vagy Landmann-féle antropológia keleti vagy déli kultúrákat illetően semmi értékeset nem tudna mondani. 3. Az egyetlen emberiség eszméje, mely még a történeti időn belül folyamatosan létrejövőben lenne, úgyhogy az emberek „mindig másmilyenek" lettek volna, nehezen hozható összhangba azzal a ténnyel, hogy ennek az 5–10 ezer évnek a folyamán (sőt még a mai ember feltűnte, azaz kerek 40 ezer év óta is) az ember testéhez viszonyított agytérfogata s valószínűleg agyának struktúrája is koponyatérfogatának (1300–1450 cm^3) és kulturális teljesítményének tanúsága szerint már korántsem változott. (A számítógép nem tételez fel több intelligenciát, mint a földművelés és az állattenyésztés, csak több hagyományt, pontosabban: többletet a felhalmozott szellemi információ terén.) Hogyan lenne azonban egy állandóan gyökerestől átalakuló lélek összeegyeztethető annak azonosnak megmaradó fizikai alapjával? 4. Elgondolkodtatók továbbá a korai *és* a késői Hegel kijelentései, melyek azonos mértékben ragaszkodnak az általános és a különös elválaszthatatlanságához. „Az, ami reális, az éppenséggel az általános és a különös valamiféle azonossága," (Hegel, 1802/03: 521) „az általános […] a különösben, ami csupán magának az általánosnak különös oldala, nem jut el abszolút másvalamihez, s ennélfogva a különösben újra helyreállítja a magával, mint általánossal, alkotott egységét." (Hegel, 1835/1: 148) Valóban, nehéz ugyan az általánost és a különöst egységként elgondolni (a továbbiakban az egyszerűség kedvéért a „különös" szóval egybefoglalom a fajtát és az egyedet, a szűkebb értelemben vett különöst és azt, ami individuális, konkrét) Nehéz azt a gondolatot magunkévá tenni, hogy e világ dolgai nem *magában vett* általánosból és „amellett" *magában vett* különösböl állnak, hanem hogy az általános csak különösként reális, hogy tehát itt az absztraháló gondolkodás szétválasztja azt, ami a létben elválaszthatatlan. Ugyanakkor egyenesen abszurd volna a különöst általános nélkül, végső soron gondolatilag mint valami abszolút heterogént képzelni el.

Walter Müller-Seidel „relatív invarianciáról" (Müller-Seidel, 1978: 546) beszél – összefüggésben a marxista orientációjú giccselméletek „totális historizmusát" illető kritikájával –, amin szintén az általános és a különös dialektikáját érti. Pontosabban annak időbeli, történeti dimenzióját – az általánost mint a maradandó invariánst, a különöst mint azt, ami ezt az invariánst történelmileg mindig különbözőképpen módosítja, és ennyiben annak invariáns voltát ismét visszavonja, történelmileg relativizálja. „A hamis alternatíva [teszi hozzá Müller-Seidel] abban áll, hogy csak az abszolút történelmietlent és az abszolút történelmit hagyják érvényben". (Müller-Seidel, 1978: 546)

5. Az emberi mimika Irenäus Eibl-Eibesfeldt kutatása alapján általánosan, tehát kultúrafeletti módon érthető a számunkra: különböző népek tagjai ugyanis alapvetően helyesen értelmezték európai emberek fényképeken mutatott arckifejezéseit. (Eibl-Eibesfeldt, 1980: 604) 6. A természetes nyelvek területén a történetiség, a mindenkori különbözőség szembeötlő, de e területen ennek ellenére az utóbbi időben nem egy univerzális jegyet fedeztek fel. Látszólagos összehasonlíthatatlanságuk dacára találhatók bennük jelentéstani univerzáliák (például a színszókincsben és a rokonsági terminológiában), nyelvtani univerzáliák (például a szórendre vonatkozóan) és fonológiai univerzáliák (például az implikációs törvények, melyek az egyes nyelvekre jellemző hangsorokat uralják, avagy a hangszimbolika, jelesen a hangmagassággal jelzett nagyságé) Ezáltal elveszíti empirikus alapját – legalábbis a nyelvtudomány felől nézve – Wittgenstein családi hasonlóságfelfogása, de következésképp és ennyiben az antiesszencialista felfogás is. (Lásd ehhez: Holenstein, 1985.)

Mindezekkel a fejtegetésekkel azonban a következő vizsgálódás számára csak az érvelés kereteit vázoltam: ezek szerint ennek az általános és a különös dialektikájának keretében kell majd mozognia. De konkrétan szólva: mi is voltaképpen az általános az irodalmi műben s melyek ennek konkrét megjelenései az irodalomesztétika szemszögéből? Milyen konkrét érvekkel kerülhető el, hogy az irodalmi megformálások és ízlésbeli különbségek láttán – ami végső soron nem jelent egyebet, mint a történeti értékítéletek diszparátságát – ne váljunk a relativizmus és a szubjektivizmus áldozataivá? Az esztétikai alapvetést nyilvánvalóan értékelméletinek kell megelőznie.

1.1.2. Az értékelés mindenütt jelenvaló volta és jelentősége az emberi életben

Friedrich Nietzsche sajátos definíciója, miszerint az ember *az* értékelő lény, (Nietzsche, 1885: 52) megerősítést nyer a legkülönbözőbb oldalakról szemlélve: a pszichológia felől – „Az ember a tényszerű valósággal […] megismerőleg […] vagy a teremtő alkotás útján […], minden esetben azonban *értékelőleg* kerül érintkezésbe" (Engelmayer, 1977: 62) –; a filozófia felől – „Az ember nemcsak *tudással rendelkező,* hanem *értékelő* lény is" (Rescher, 1988: 102) –; de az irodalomtudomány oldaláról is – „egy érzékeny lény számára létezni annyi, mint értékelni." (Herrnstein Smith, 1988: 42) Valóban: akár jó közérzetünket vagy kevésbé jó közérzetünket konstatáljuk, szimpátia vagy antipátia ébredését észleljük magunkban, akár tetszik nekünk valami, akár nem, tartsunk valamit akár jónak, igaznak, állandóan többé-kevésbé explicit értékítéleteket hozunk. (Vö. Engelmayer, 1977: 130) De akkor is, ha szigorúan véve nem ítélkezünk, a háttérben mindenütt implicit értékelő aktusokat fedezhetünk fel: „Egész érzelmi és akarati életünket értékek és értékeket illető meggyőződések irányítják."

(Spiegelberg, 1935: 12) Minden érzelem – a szeretet csakúgy, mint a gyűlölet, a boldogság és a boldogtalanság érzése, az érdeklődés, akárcsak az unalom – pozitív vagy negatív árnyalatot mutat, van értékelő aspektusa; éppúgy ahogy csakis azt akarjuk, amit valamely formában értékesnek tartunk; olyasmit mondunk és teszünk, amiről úgy véljük, érdemes a kimondásra és a megtételre. Az „értéktelen cél" önellentmondást tartalmaz.

Az ember e konstitutív értékelési „kényszerűségének" mélyebb okához közelíthetünk filozofikusan vagy pszichologikusan. Martin Heidegger számára az ember, a „jelenvalólét" [Dasein], „a kivetítés [Entwerfen] létmódjába van belevetve": választásra van ítélve – hozzájárulása nélkül – mégpedig azért, mert bizonyos lehetőségeket már eleve feltárt formában talál a maga számára: lehetőségeket egyfelől arra nézve, hogy maga milyen is lehetne, másfelől arra, hogy a világot hogyan is értelmezhetné. E lehetőségek között választania kell, ha az ember nyitottsága, a maga létbeli és értelmezési lehetőségeinek többfélesége a mindenkori valóságának egyszerűségére kell, hogy szűküljön. Ez a szükségszerű választás mármost Heidegger számára azonos a „jelenvalólét" önmegtervezésével: „a jelenvalólét mindig jelenvalólétként vetítette ki (vázolta fel) önmagát, s amíg van, kivetítő marad."[1] (Heidegger, 1927: 145, § 31) Azt azonban, amire nézve az ember önmagát bármikor is kivetítette / megtervezte, a többi lehetőséggel szemben – bármennyire is nem-tematikusan – előnyben kellett részesítenie, azoknál többre kellett tartania, ami is az önkonstituálás, az életvezetés minden egyes aktusát megelőző értékelést tételez fel.

A pszichológiai irodalomból „a megélés funkcionális körét" kívánom kiemelni, amely Philipp Lersch szerint „törekvésből, észlelésből, hatás alá kerülésből és hatékony magatartásból" tevődik össze, s melyet ő „a lelki élet elementáris sémájának" nevez.

Megéléssel [Erleben] azokban az esetekben van dolgunk, „ha az élőlénynek környezetével folytatott kommunikációját észlelés […] kíséri," mikoris „az evilágilag észleltek egészét mindig azon szükségletek határozzák meg, melyeknek révén az élőlény […] környezetéhez kötődik […]. A szükségletek a megélés során a késztetés formájában jelentkeznek", mely a lelki élet mindenkori feljettségi fokától függően ösztönzésként, vágyként vagy törekvésként" lép fel. A szükségletek hatékonyakká egyfajta kérdés és keresés formájában válnak, melyek […] már minden észlelést megelőzően kiterjednek az ember környezetére. Az észlelés az a válasz, melyet a minden ösztönzéssel és minden törekvéssel együtt megjelenő […] kérdés a világtól kap." Az mármost, „ami a környezet által képzett horizonton belül a szükségletek [„alvó"] tematikájából az észlelés éberségébe emelkedik, a megélés számára mindig az érték vagy az értéktelenség árnyalatával bír, a fontosság jellege tapad hozzá […]. Valaminek jelentős voltát azonban mindig

[1] Ford. Vajda Mihály et al.

mint egyfajta hatásnak való kitettségünket éljük meg. […] A hatás alá kerüléshez mármost elválaszthatatlanul kapcsolódik a megélés utolsó láncszeme: a hatékony viselkedés a hozzáférhetővé vált világgal szemben." (Lersch, 1951: 12–15)

Ami számunkra ennek kapcsán fontos, az az, hogy a lelki történések együttműködésében a hatás alá kerülés élményei meghatározó helyet foglalnak el, és az, hogy éppen bennük éljük meg, hogy a belső világban keresettnek és megéltnek mekkora az értéke, sőt még ennél is fontosabb az, hogy már azok az ösztönzések és törekvések is, melyek „a keresésre való késztetésükkel […] a világ megélését egyáltalán megalapozzák," (Lersch, 1951: 13) épp mint keresések, a célnak – még ha diffúz formában is – elébe vágnak és ennyiben „mindig is világra-irányultak." (Lersch, 1951: 95) Még ha nem is akar az ember hitelt adni a szabad önmegtervezés hipotézisének, az értékelés mindenütt jelenvaló volta a pszichológiai modellképzés felől is plauzibilisan megmagyarázható.

Az értékek *jelentőségét* illetően következzen négy megjegyzés: 1. Minden ember felnövekedése egy meghatározott kultúrába való belenövekedést jelent, azaz egyén feletti értékek elfogadását, melyek az adott kultúrára nézve jellemzőek, melyek azonban részben a különböző kultúrákat egymással is összekötik. Még ha az enkultúráció e folyamata nem jelent is passzív indoktrinálódást, hanem „alkotó magunkévá tételt," (Engelmayer 1977: 66) a közvetített, egyén feletti értékek átalakulását személyileg kívánatosakká, (Stern 1934: 101, 124) ezek mégis azzal a társadalmi funkcióval rendelkeznek, hogy a mindenkori közösséget összetartsák: közös értékek nélkül a társadalom szétesnék. (Engelmayer, 1977: 62) 2. Az értékelések értelmet adó aktusok (Engelmayer, 1977: 126): ha valamit értékesként élek meg, akkor életem értelmét gyarapítom. Életem annál értelemmel telibb, minél gazdagabb és intenzívebb az értékmegélésem, mint ahogy ez megfordítva is áll: a depresszió a világ értelemnélküliként, azaz értékektől megfosztottként való megélése. Következésképpen az értékek nemcsak társadalmi funkcióval rendelkeznek, hanem egzisztenciálissal is: az értékközvetítés nem csupán a társadalmat integrálja, hanem az egyednek pszichikai támaszt is ad. 3. Az értékek sok vonatkozásban arra szorulnak, hogy az ember megvalósítsa őket, mindenekelőtt az erkölcs, az esztétikum és az igazság ún. szellemi értékei. Etikailag értékes beállítottság és cselekedetek nélkül, műalkotások nélkül, a tudomány felismerései nélkül ezek az értékek hiányosak lennének, illetve egyáltalán nem lennének valósak. (Hartmann, 1926: 165) Ezáltal ezek az értékek ontológiai funkciót látnak el, hozzásegítik az embert ahhoz, hogy teremtő folyamat részesévé [Mitschöpfer] váljék. „Az embernek csak akkor van feladata a világban – bármennyire korlátozott legyen is az –, ha az értékek az ő közrehatása nélkül irreálisak maradnának. Ettől a feladattól függ különleges helyzete és méltósága a világban, különlegessége a többi lénnyel szemben, amelyek kívül maradnak a világ teremtésén."[2] (Hartmann, 1926: 169)

[2] Ford. Simon Ferenc

4. De hogy közelebbi témánkhoz visszatérjünk: az értékek központi szerepet játszanak az irodalomtudományban, egyáltalán a művészettudományban. Ezek alapvetően értékekre irányultak, egyáltalán képtelenek nem értékelni. Először is ugyanis elsődleges tárgyuk – a természettudományok és a történettudomány tárgyaival ellentétben – természetét és funkcióját, alkotóik szándékát tekintve egy értékkel rendelkező valami: az (irodalmi) műalkotás. Másodjára: minden olvasás, mindenfajta irodalomtudományi tevékenység alapja értékelést implikál tetszés vagy nemtetszés formájában. Minél szélesebb a műveltségünk, annál inkább hajlunk viszonylatokat felállító értékelésre: arra, hogy az összehasonlíthatók között hierarchizáljunk. Harmadjára: amennyiben az irodalomtörténet kiválaszt (X-et tárgyalja, Y-t nem), amennyiben az egyik írónak több helyet szán, mint a másiknak, implicite már értékítéletet hoz; s még inkább értékel, amikor összehasonlít és explicit rangsorokat állít fel. Negyedsorban: az irodalomtudományi munka egyik fő ambíciója az irodalomkritika, azaz az irodalmi minőségek felkutatása és megnevezése az egyes műalkotásokban, magasrangú művek megokolt megkülönböztetése alacsonyabb rangúaktól. Az iskolai irodalomoktatásnak egyebek közt azt kellene megcéloznia, hogy a minőséget illetően biztos érzéket és világos tudatot alakítson ki.

Hogy a 70-es évek neomarxista módra trivializáló időszaka után a minőség a német irodalmi didaktikában is újfent aktuálissá vált, azt Monika Schrader is tanúsítja: „Jelenleg messzemenő egyetértés uralkodik afelől, hogy a múlt és a jelen irodalmi mesterművei vannak hivatva arra, hogy az olvasmányi kánonban központi helyet foglaljanak el." (Schrader, 1987: 362)

De az irodalmi, illetve általában véve az esztétikai minőség vajon kutatható-e tudományosan? Vajon lehetnek-e tudományosak az irodalmi értékítéletek? Éppen ennek az irodalomtudományi gyakorlat számára döntő kérdésnek kell az 1. részben utánajárnunk, pontosabban: megvizsgálnunk, mily mértékben rendelkezhetnek az irodalmi értékítéletek objektivitással, interszubjektív ellenőrizhetőséggel, s ezáltal általánosan elfogadandó érvénnyel. A tudományos pillanat parancsa, hogy szembenézzünk ezzel a feladattal: „Az értékítélet racionalizálása az irodalmi tanulmányokban már régóta esedékes volt." (Remak, 1981: 140)

Mindenekelőtt azonban következzen egy figyelmeztetés.

1.1.3. Az elvárható eredmény szerény volta

Magától értetődően nem várható el semmiféle algoritmus vagy séma, mellyel mechanikusan, avagy elektronikusan kiszámítható lenne egy mű értéke, miután a releváns adatokat behelyettesítettük vagy betápláltuk a számítógépbe. De nem várható el valamiféle szabály vagy mérce sem, melyet elméleti alapon, mintegy szenvtelenül a műre alkalmazhatnánk, s ezáltal a helytálló esztétikai ítélet már eleve szavatolva lenne. Ez azonban nem azért van így, mert az előíró poétikák ideje immár lejárt, hanem fordítva: azért járt le az idejük, mert lehetetlent kívántak.

Úgy vélték, hogy esztétikai tárgyakra abszolút mércék alkalmazhatók. Hogy ez nem így van, és hogy vajon miért nincs így, azt a következőkben egy konkrét példán óhajtjuk illusztrálni: a mondatsoros verselés avagy soráthajlás/enjambement esztétikai értékén Hugo von Hofmannsthal *Ödipusz és a szfinx* című verses drámájában.

Ha ezt a művet olvassuk, mely feltűnően gyakran tartalmaz soráthajlásokat, csakhamar rájövünk, hogy az említett érték-kérdésre egyértelmű választ adni nem lehet. Nem mondhatjuk, például Malherbe-et és Boileau-t követve, hogy a soráthajlás e vonatkozásban esztétikailag helyes választás, azaz a sorvég és a mondatvég egybeesése, vagy legalábbis a metrikus és a logikai cezúra, a fonetikai és a szintaktikai szünet egybeesése, mint ahogy azt Hofmannstahl például a következő versorokban alkalmazza:

> Ödipus:
> Ein grausames Opfer ist es wohl. Wo ist ein König, der so opfert?
> Phönix! Nie hab ich dich vor mir stehen sehn, wie du jetzt stehst
> vor meinem Blick.
> Und dort – die andern – wie sie dort um den Wagen geschart sind![3]
>
> (Hofmannsthal, 1905: 405)

Noha a mondatsoros verselés éppen az imént leírt konstitutív egybeesés révén részleges értelem/hang-egyenértékűséget valósít meg és ezzel kifejezésbeli esztétikumot hoz itt létre, túlságosan nagy szabályossága konzekvens használat esetén tapasztalatunk szerint egyhangúságot okoz.

Éppily kevéssé mondhatom azonban, hogy a szigorúan végigvitt soráthajlásos verselés az esztétikailag helyes megoldás lenne, ez esetben ugyanis az imént említett egyenértékűség teljességgel elvesznék, mint ahogy ez a következő részletben öt verssor kivételével meg is történik:

> Phönix: Ödipus,
> ich bin der Älteste und muss vor diese
> hintreten, wenn du zürnst, und muss den Mund
> auftun und sprechen: Herr, wie du an uns
> getan, da wir zu Delphoi lagerten,
> so hast du nie zuvor an uns getan.

[3] Ödipusz:
Rettenetes áldozat valóban. Hol az a király, aki így áldoz? Phönix! Soha nem láttalak úgy állni, ahogyan most állsz a szemem előtt.
És ott – a többiek – hogy csoportosulnak a kocsi körül!

Uns dünkte, eine fremde Faust zu fühlen
am Zügel und von ungewohnter Hand
das Joch auf uns gelegt. Denn stets warst du
mehr mit der Seele als mit Zaum und Stachel
der Lenker unsres Tuns – doch von Stund an,
da wir in dieser heilgen Stadt herbergten,
wo das Orakel thront, da wurde hart
dein Mund, und deine Rede flackerte
wie Feur im Wind, und zu gehorchen wurde
da schwer, das vordem leicht gewesen war.
Am neunten Tag kamst du nicht mehr heim
zur Herberge. Wir harrten dein zur Nacht
vergeblich, und das Bette, das wir dir
bereiteten, blieb leer.[4]

(Hofmannsthal, 1905: 384)

Ez a következetes mondat-elleni verselés első pillantásra zavarólag hat, mivel értelem- és célnélkülinek tűnik, az idézett rész pedig ennyiben esztétikumellenesnek.

Ha azonban sem a kizárólagosan mondatsoros verselés, sem a soráthajlásos nem tud kielégíteni, akkor egy „keveréknek" kell az esztétikailag helyesnek lennie. De vajon mi itt az esztétikailag helyes mérték? Mily gyakran fordulhatnak elő áthajlások? Mikor és hol szabad ismét beiktatni egyet? Nyilvánvalóan nem lehet ezt a kérdést általános érvénnyel megválaszolni, a válasznak a mindenkori kontextustól függően mindig másnak kell lennie. Ez azt jelenti: önmagában nem minősíthető értékesnek sem a tisztán mondatsoros stílus, sem a csupa áthajlásokat alkalmazó stílus, sem pedig kettejük *meghatározott* keveréke. Az, hogy az áthajlások halmozása Hofmannsthal módjára esztétikailag igazolható-e vagy sem, csak akkor válik világossá, ha bennük a mindenkori kontextusukban – ellentétben első benyomásunkkal, mely céltalanságot sugallt – mégis esztétikai funkciót lehetne kimutatni.

Ennek a kísérletnek a folyamán, mely az egyes áthajlásoknak értelmet kölcsönözne, és ennyiben őket megértetné, feltehetjük a kérdést. Mivel a fent idézett,

[4] Phönix: Ödipusz, / Én vagyok a legidősebb és oda kell / állnom ezek elé, ha te haragszol, és a szám / ki kell nyitnom és beszélnem kell: Uram, ahogyan te / cselekedtél velünk, amikor Delphoit ostromoltuk, / soha még olyat nem tettél velünk. / Olyan volt, mintha idegen marok ragadná / a gyeplőt és ismeretlen kéz / tenné ránk a jármot. Mert te mindig / inkább lélekkel, mint zablával és sarkantyúval / irányítottál minket – de attól az órától kezdve, / hogy ebben a szent városban szálltunk meg, / ahol a jósda emelkedik, kemény lett / a szád és beszéded lobogott / mint a tűz a szélben, és engedelmeskedni / nehéz lett, pedig könnyű volt azelőtt. / A kilencedik napon nem jöttél haza többé / a szállásra. Vártunk rád éjszakáig / hiába, és az ágy, amit neked / készítettünk, üres maradt.

mondatsoros stílusú három verssor nyugalmat sugároz – bizonyosan hosszuk és képnélküliségük, egyszerűségük és világos tagoltságuk, de minden bizonnyal azonos jellegű mértéktartásuk és lezártságuk miatt is, – ez a nyugalom azonban *egyben* a Korinthoszból határozottan nekiinduló *Ödipuszé is,* aki öreg szolgájának, Phönixnek intései ellenére is tántoríthatatlanul ragaszkodik elmenetelének vélelmezetten őt megmentő tervéhez. Vajon nem lenne lehetséges, hogy a mondatsoros stílussal ellentétben, mely önmagában arra hajlik, hogy nyugalmat fejezzen ki, és itt a figurális nyugalom kontextuálisan keltett benyomását nyelvileg és szemléletesen még intenzívebbé is teszi, – az áthajlás néha éppenséggel a nagy mozgalmasság kifejezése lehetne, így éppen Phönix minden tisztelet és tapintat ellenére izgatott beszédében a második idézetben? Az áthajlás ilymódon némely helyen mégiscsak a szemléletes lélektől-lélekig közvetítés esztétikai funkciójával rendelkeznék.

Más helyeken viszont azzal a funkcióval látszik rendelkezni, hogy az értelemszerűen fontosat verstanilag is kiemelje, mivel az áthajlásnál is, bármily röviden, egy sor utolsó szava után megállunk, ami az utolsó szót erősebben csengeti tovább, illetve a következő sor elejét – sorkezdetként – jobban hangsúlyozzuk, mint ugyanezt prózában. Az előbbi történik ebben az idézetben:

> Knabe: Kreon,
> du sollst den Dämon haben, der sich *dir*
> herniederschwingt aus leerer Luft und *Kraft*
> in deine Seele fächelt, o mein *König*! …[5]
>
> (Hofmannsthal, 1905: 434, kiem. H.A.)

Az utóbbit figyelhetjük meg a következő kórusrészlet egyes pontjain:

> Das Volk: Teiresias! – Was meinem Aug verborgen,
> der Seher sieht's. Er kommt! er tritt zu mir:
> so bin ich ja schon halb erlöst! er reisst
> *die Binde* mir vom Aug, dass ich nicht länger
> dastehe wie der Opferstier: er sagt mir,
> *wer* dich von deinem Thron des Grausens treibt,
> *du Sphinx*! er zeigt mir deutlich wie im Spiegel

[5] Fiú: Kreon, / bizonyára egy szellem szállt meg, amely *hozzád* / leszáll az üres légből és *erőt* / fú a lelkedbe, ó *királyom*!

den Retter, der mir kommen soll! er sagt mir,
welch einen König mir die Götter wählen!
Ich grüsse dich, du heiliger, du Seher
Teiresias![6]

(Hofmannsthal, 1905: 453, kiem. H.A.)

Az áthajlással együttjáró verstani jegyek (a szünet az áthajlás előtt, illetve az intenzívebb hangsúly utána) a szemantikailag viszonylag fontosabbat fonetikailag is kiemelik, ennyiben tehát e pontokon mégiscsak értelem/hang-egyenértékűséggel van dolgunk, s ezen keresztül egyben szellemi tartalom szemléletes közvetítésével.

Ennek során voltaképpen megtanultunk valamit: az áthajlások ilyen összefüggésekben tartalommal telítődnek meg, kifejezőkké, s így esztétikussá válnak: belátjuk, hogy itt végül mégiscsak „helyesek" voltak, s már nem találjuk irritálónak őket. Más összefüggésekben viszont tanácstalanabbak vagyunk, a zavar nem szűnik meg:

Kreon: Der geht hinauf und meint, er hats dir *ab-*
gekauft, sein freches Blut zu Markt getragen.[7]

(Hofmannsthal, 1905: 47, kiem. H.A.)

Vajon lehetséges ilyen esetekben is eltüntetni a zavart? Jean Cohen megállapította, hogy a francia költészet története során az áthajlások egyre merészebbekké válnak: a verselési egység egyre szorosabban összetartozó mondattani egységeket szakít szét. „A klasszicizmustól kezdve a romantikán át a szimbolizmusig azt látjuk, hogy a sorvég egyre magasabb mérvű nyelvtani összetartozást tör meg." (Cohen, 1966: 63) Ezt a változást Cohen fejlődésként fogja fel, mivel egyre nagyobb megközelítését látja benne annak, ami szerinte a vers lényegét teszi ki: (Cohen, 1966: 68) „a vers az ellen-mondat," (Cohen, 1966: 69) – mely a mondat ellentéteként jön létre, minek kapcsán a mondatot így definiálja: „egyfelől az, ami teljes értelmet tár elénk, másfelől az, ami két szünet közé van foglalva." (Cohen, 1966: 70) Amennyiben mind az értelemhatár, mind pedig a voltaképpeni szünet az áthajlásnál a verssorok kellős közepén helyezkedik el, alkalmazása ténylegesen egy mondatellenes költői eljárást képvisel. Ennek az értelme Cohen szerint abban keresendő, hogy elhomályosítja a tartalmat. „Minden úgy megy

[6] A nép: Teiresziasz! – Ami rejtve marad szemem elől, / azt látja a látó. Jön! hozzám lép: / így félig meg vagyok váltva már! letépi / *a kötést* a szememről, hogy tovább / ne álljak ott, mint az áldozati bika: azt mondja / *ki* üldöz el rettenetes trónusodról / *te Szfinx*! megmutatja világosan, mint egy tükörben / *a megmentőt,* aki értem jön! megmondja, / milyen királyt választanak nekem az istenek! / Üdvöz légy, te szent, te látó / *Teiresziasz*!

[7] Kreon: Felmegy és úgy hiszi, *meg-* / *vette* tőled, pimasz vérét piacra vitte

végbe, mintha a költő arra törne, hogy a szöveg struktúráját legyengítse, mintha célja az lenne, hogy […] összezavarja a mondanivalóját." (Cohen, 1966: 71) Azért cselekszik így, hogy a prózával ellentétben félúton legyünk megértés és meg-nem-értés között. (Cohen, 1966: 95) A költészetet specifikus módon kell megértenünk: nem világosan, ami a próza célja (ennyiben a vers egyenesen „az ellen-próza"), (Cohen, 1966: 91) és a soráthajlás éppen egyike azon eszközöknek, melyek a vers befogadását sajátosan homályossá, azaz prózaellenessé vannak hivatva tenni. Hogy azonban a tartalom elhomályosítása drámai szövegeknél, líraiaktól esetleg eltérőleg, nyereségként könyvelendő-e el, hogy továbbá az elidegenítésként megkülönböztetendő „keret"-funkció („Itt *nincs* dolgunk homológiával hangzás és értelem között, ez nem próza!") egy egész drámán keresztül érvényben marade, és elégséges-e vajon ahhoz, hogy az idézett „nyelvtan-ellenes" (Cohen, 1966: 69) áthajlásoknak esztétikai értelmet kölcsönözzön, ezt eldöntetlenül kívánom hagyni.

Számomra ennél a példánál nem az volt a fontos, hogy a hofmannsthalnál gyakori soráthajlások esztétikai értékéről valamennyire is helytálló ítéletet alkossak, hanem épp ellenkezőleg: hogy kimutassam egy ilyen vállalkozás elvi nehézségét. Az előbbiek során ugyanis nemcsak a már említett tény vált nyilvánvalóvá, hogy sem a mondatsoros stílus, sem a soráthajlásos stílus, sem pedig ezeknek egy meghatározott esetleges keveréke a mindenkori kontextustól függetlenül nem mondható értékesnek, esztétikusnak. Számomra a következő is fontosnak tűnt: ilyen vélelmezetten abszolút esztéticitás helyett valójában bizonyos esztétikai célkitűzésekkel van dolgunk (hang/értelem-egyenértékűség, az egyhangúság elkerülése, szemléletes tudatközvetítés, elidegenítés stb.), melyek különböző eszközökkel valósíthatók meg, többek között a fent említettekkel, *feltéve,* hogy az ember a költői individualitás, a nemzeti vagy korstílus okából éppen ezeket választja (például gyakori soráthajlásokat mint a modernség jelét és folyományát), és ezen eszközökkel az adott összefüggésben e célokat el is éri. Ez azonban azt jelenti: minden egyes esetben újólag meg kell állapítanom, hogy bizonyos eszközök, melyek „magukban véve" esztétikailag megfelelőek, egy meghatározott esztétikai cél szempontjából „hasznosak", melyek tehát *potenciálisan* esztétikus eszközök (az angolszász elmélet itt „good-making qualities"-ről beszél); hogy vajon ezek az eszközök az adott esetben és összefüggésben is elérik-e esztétikai céljukat; hogy tehát itt és most esztétikailag „helyesek"-e. És éppen ennek a megállapítását nem lehet semmilyen szabály segítségével sem megkönnyíteni, vagy akár teljeséggel „automatizálni".

Mennyire másképp áll viszont a helyzet a nyelvhelyesség megítélésekor! Nyelvtani szabályok alapján minden esetben, tehát függetlenül az adott struktúrától vagy összefüggéstől tévedhetetlenül megállapítható, hogy például az olyan típusú mondatok, mint „I *have been* in London last year" nyelvtanilag hibásak, helytelenül megformáltak. Honnan e különbség?

Hogy a lényeget megelőlegezzük: onnan, hogy a helyes megformáltság, a nyelvtannak való megfelelés megítélésénél az értékelés mindkét fázisa (a rögzítése annak, ami „adva van", a megítélendő tényanyag appercepciója, *és* a tényekről hozott voltaképpeni értékítélet) kizárólag fogalmi, általános jegyeket foglal magában, és ezért képesek vagyunk tisztán gondolatilag megbirkózni velük.

Részletesebben: a műalkotások *egyfelől* egészeket állítanak elénk, méghozzá szűkebb értelemben vett egészeket, mint azt például a mindennapi nyelv mondatai teszik. Elemeik felett rendszerint csak a konkrét egész, az individuális összbenyomás alapján tudunk ítélkezni, tehát épphogy nem úgy, hogy kioldjuk őket az egészből, absztraktul önmagukban vesszük őket szemügyre s azután egy abszolút érvényű értékfogalommal kapcsoljuk őket össze. Ezzel szemben a kapcsolat „have been" és a múlt idő egy határozója között „abszolút" hibás, a többi mondatrésztől függetlenül, mivel a mindennapi mondatok jólmegformáltságukat illetően kevésbé szigorú értelemben vett egészek: elemeiket bizonyos határok között variálhatom (például a fenti mondatba bármilyen más alanyt, igét, helyhatározót vagy a „yesterday" szót helyettesíthetem be, anélkül, hogy nyelvtani helyessége, „értéke" csorbát szenvedne ettől) Műalkotások és mindennapi mondatok ezek szerint úgy viszonyulnak egymáshoz, mint az egymástól függést illetően erősebb vagy gyengébb értelemben vett egészek. Következésképpen a műalkotások komplexebb, individuális struktúrájukat alaposabban tekintetbe vevő appercepciót követelnek meg.

Másfelől a műalkotások által elénk tárt egészek szemléletesen tárulnak elénk, ezeket érzékeimmel észlelhetem, vagy kvázi-érzékelhetően elképzelhetem (látom vagy hallom az áthajlásokat) és beleélőképességem, jelértelmezésem és értelmem teljes bevetésével minden vonatkozásban meg kell értenem (a nyugalmat például az első idézet mondatsoros stílusánál, a vég-, illetve a kezdő szavak fontosságát a harmadikban és a negyedikben stb.) Csak ez a szemléletesen, minden lelki „képességem" mozgósításával megélt tényanyag képezi az esztétikailag valóban megfelelő értékelés anyagát, nem azonban az olyan, melyet csupán „gondolunk", amit csak fogalmailag ragadunk meg. Éppúgy, mint *az* elhajlást mint olyant, vagy a nyelvi példánál a Present Perfect és a múltra utaló időhatározó kapcsolatát az angolban. A műalkotások és a mindennapi mondatok úgy viszonyulnak tehát egymáshoz, mint a szemléletesen, totalizálva, illetve a fogalmilag, redukáltan zajló megélés. Valamiféle nyers fogalom már az észlelés során sem ér fel az ilyen szemléletes, individuális egészek gazdagságához, ellentétben az absztrakt nyelvtani struktúrákkal, s így semmilyen (szükségszerűen fogalmi jellegű) értékelési szabály sem, mint amilyen például a fenti kapcsolat nyelvtaniatlanságát illető szabály.

Mivel ezek szerint az esztétikai értékítélet szigorú értelemben vett, individuális, s ezen felül még szemléletes egészeket is értékel, már a tényállások megállapítása, az appercepció fokán is elsődlegesen az intuícióra, az „érzésre" tartozik, és csak

másodlagosan racionális, fogalmi jellegű, az értelem funkciója. E kijelentés érvényét azonban kétségkívül nyomban, méghozzá kétszeresen is korlátozni kell. Az első megszorítás szerint a „másodlagos" nem jelent lényegtelent, mellékeset, esetlegeset: értelmünk az esztétikai értékeléseinkben mind előzetesen, mind utólag nagyon is részt vesz. A megértés elemzés és szintézis, jelértelmezés nélkül – és ez annyit tesz: legalábbis részben következtetéseket levonó gondolkodás nélkül – nem lehetséges (bármily gyorsan és kihagyásokkal vonjuk is le ezeket a következtetéseket) Megértés nélkül pedig nem létezik adekvát értékelés. De az ily módon értelmileg is előkészített lépést mindenekelőtt érzelmileg, intuitíve és nem racionálisan, következtetéseket levonva értékeljük. Hasonlóképpen utólag is: minden explicit értékítélet egy értelmi aktus terméke és megokolása szintén értelmi, szillogisztikus jellegű. De ez a racionálisan megformált értékítélet és ez a racionálisan végrehajtott megokolás a tetszés, illetve a visszatetszés *érzelmén* alapul.

Eva Schaper ezt így fogalmazza meg: „kezdetben nincsenek indokok – egyszerűen átadjuk magunkat az élvezetnek. Csak ezután kezdünk el indokokat keresni." Az ő célja is kettős: „megmutatni, hogy az értékítéleteknek is érveken kell alapulniuk, ugyanakkor megőrizni ezen értékítéletek lényegét az érzés közvetlenségében." (Schaper, 1983: 44)

A második megszorítás: „érzésünk" az individuális konfigurációra vonatkozóan a tények fokán, csakúgy, mint a tetszés vagy a nemtetszés érzései a voltaképpeni értékelés fokán nem egyszer s mindenkorra adottak vagy nem-adottak: művelhetjük őket (persze csak egyénileg, genetikusan meghatározott határokon belül, melyeket azonban sohasem lehet előre kiszámítani, és ezért a művelés és a képzés *gyakorlata* számára a leghelyesebb, ha nemlétezőknek tartjuk őket) Művelhetők többek között azáltal, hogy a konkrét művekben érvényre jutó különböző esztétikai értékekre felfigyelünk és másokat figyelmessé teszünk rájuk, azonban azáltal is – ezt e könyv 2. részében fogjuk megkísérelni –, hogy jellemezni próbáljuk őket a maguk elméleti általánosságában.

Ismét Eva Schapert idézve: „az indokok megváltoztathatják tapasztalatainkat: befolyásolják, hogy mi mit látunk meg az adott tárgyban és ez visszahat arra, amit e tárgy irányában érzünk." (Schaper, 1983: 44) Hogy ez a „mi" az egyelőre esztétikailag hátrányban részesülteket is magába foglalhatja, sőt magába kell, hogy foglalja, azt Bertolt Brecht tömören így fogalmazta meg: „Demokratizmus az, ha az értők kis körét az értők nagy körévé bővítjük." (idézve: Mecklenburg, 1977: XXXVI)

1.1.4. Előkészítő fogalomtisztázások

1.1.4.1. Az értékek fajai vagy osztályai

A következőkben – még mindig csak bevezetésképpen – Nicolai Hartmann értékosztályozását fogom bemutatni, (Hartmann, 1953: 329-363) melynek során különösen az első két osztály kapcsán kifejtendő, valaminek objektív vagy szubjektív érdekét szolgáló érték, az objektív vagy szubjektív értelemben vett „számára"-fogalom lesz a későbbiek során fontos. A hasznossági és az élvezeti értékek osztályáról van itt szó. Hasznossági vagy eszközszerű értéke van mindannak, ami az ember vagy egyáltalán egy élőlény számára hasznos, ami javára válik vagy válhatnék: ami célirányos. Például egy olvasószemüveg e könyv szerzője számára hasznossági értékkel rendelkezik, ha olvas vagy ír, akkor viszont nem, ha sétál; annak számára, akinek a szeme még eléggé erős, ezzel az értékkel egyáltalán nem rendelkezik. Vajon eszerint a hasznossági értékek relatívaknak nevezendők-e? Igen és nem. Nem relatívak rám vonatkoztatva, arra a történeti személyre, aki vagyok: az én személyileg meghatározott vélekedésemre. De nagyon is relatívak meghatározott célokra vonatkoztatva, például az olvasásra és az írásra, és bizonyos kísérőkörülményekre, például a szem gyöngeségére. Ha ezek adva vannak, akkor egy szemüveg hasznos, hasznossági értékkel rendelkezik, függetlenül attól, hogy én (például kisgyermekként) hiszem vagy nem hiszem, hogy az egy hasznos valami, hogy e hasznosságáról tudok avagy sem. Ez azonban azt jelenti: a hasznosság ugyan relatív a magam mindenkori céljára és a mindenkori körülményekre vonatkozóan, de egyben objektív is, amennyiben alapját az objektív viszonylat képezi e cél, e körülmények és ezen eszköz között. Vagyis az, hogy a szemüvegek gyengénlátók számára olvasásnál hasznosak, nem függ sem az efelőli tudásomtól, sem pedig az akaratomtól. Hasznossági vagy eszközszerű értékkel tehát valami csak valaki vagy egy élőlény *számára* rendelkezik, de ez a „számára" – mint Hartmann mondja – egy objektív „számára." (Hartmann, 1953: 331) A relativitásnak ezt a különös faját, mely nem alanyi, alanyra vonatkoztatott relativitás, hanem objektív viszonylat, avagy reláció, Hartmann relációnalitásnak nevezi. A hasznossági értékek „relációnálisak."

A hasznossági vagy eszközszerű értékekkel szemben az élvezeti értékek (avagy az, ami kellemes) a mindenkori személyre vonakoztatva relatívak. Ami számomra kellemes, ami nekem ízlik vagy jólesik stb., annak nem kell más számára is kellemesnek lennie, – de nem objektív okokból, hanem egyszerűen, mert én ilyen vagyok, a magam szubjektív természete miatt. Valami tehát élvezeti értékkel szintén csak valaki, vagy egy élőlény számára rendelkezik, ez a „számára" azonban szubjektív, alanyi, egy alanyra vonatkoztatottan relatív.

Továbbá megkülönböztet Hartmann vitális értékeket (mindaz, ami az élet számára kedvező és az élőlénynek tartozéka: egészség, erő, ruganyosság, gyors és biztos reakciós képesség stb.), erkölcsi és esztétikai értékeket, továbbá az igazság

megismerési értékét, azaz a jóság, a szépség és az igazság szellemi értékeit; végül vallási értékeket, melyek végső soron valamennyien az istenségen alapulnak.

Ehhez a listához Victor Kraft-tal jogi, gazdasági és más értékosztályokat fűzhetünk hozzá, de – mint ahogy Kraft maga erre emlékeztet –, „nem az a fontos, hogy kimerítő beosztással szolgáljunk. Elvégre bármilyen tárgyi jelleghez társulhat egy értékminőség, miáltal az, különösen átvitt értelemben, érték-jellegre tesz szert, így tiszta, piszkos, világos, homályos, komor, elhordott, foszlott, ócska, rikító, elkoptatott", még általánosabban: „pompás, ragyogó, nagyszerű, közönséges, szegényes." (Kraft, 1951: 20) Kimerítően felsorolni, vagy akár rendszerezni mindazt, amit például „pompás"-nak lehet nevezni, nyilvánvalóan lehetetlen. Ebből három dolog következik: 1. Az értékek – a Hartmann és Kraft által említett speciális osztályok ellenére és mindannak az önkényessége s meghatározatlansága miatt, amit például „pompás"-nak nevezhetünk – egy nyitott halmazt képeznek. 2. Vannak különös, meghatározott tárgyterületekre, illetve tárgyminőségekre vonatkozó, és általános, egyszerűen dicséretet és elmarasztalást kifejező értékfogalmak. (Kraft, 1951: 20) 3. Az értékelések és az értékek – éppen ezt mutatja a speciális és általános értékfogalmak közti különbségtétel – egy objektív *és* egy szubjektív összetevővel rendelkeznek: a különöseknél (például jó, szép, igaz) az előbbiek, az általánosaknál az utóbbiak állnak előtérben. Ez átvezet bennünket az értékelés mozzanataihoz és az érték lényegének meghatározásához.

1.1.4.2. Értékelés és érték Minden értékelés előtt a tárgyat először is, értékét illetően még mintegy semlegesen, objektív minőségében kell megragadnom, hogy értékelésem komolyan veendő legyen, s ne pusztán játékosan felelőtlen vagy tettetett. Mindenekelőtt egyáltalán észlelnem kell, tudomásul kell vennem tisztán tárgyilag, hogy például Hofmannsthal említett drámájában a soráthajlások szinte szabályszerűen ismétlődnek, illetve hogy nekik köszönhetőleg a sor végi és a sor elejei szavak különös súlyra tesznek szert, kifejezőbbé válnak stb.

Aquinói Szent Tamást idézi Herbert Wutz: „a szeretet megköveteli, hogy annak, amit szeretünk, valamiféle jó tulajdonságát megragadjuk," s ezt így értelmezi: „ha egy meghatározott tárgy értékességét akarjuk felmérni, akkor egyebek mellett és mindenekelőtt meg kell ragadnunk benne azt a jegyet vagy jegykomplexumot, melynek révén épp ezen meghatározott tárgynak tekintendő." (Wutz, 1957: 49)

Erre az immáron észlelt tárgyi minőségre azután érzelmileg reagálok: tetszik nekem vagy éppenséggel nem. Az ily módon adott érzelmi értékválasz, az „értékérzés", az értékelés második meghatározó mozzanata. Vele kapcsolatban azonban kétségkívül kettős árnyalásra is szükség van. Egyfelől ezt az érzelmet nemcsak a pozitivitás vagy negativitás minőségi mozzanata jellemzi (hogy a maga különös, az adott értékre nézve specifikus minőségéről ne is szóljunk), hanem az ahhoz társuló, az érték nagyságát jelölő mennyiségi mozzanat is. (Hartmann, 1926:

271) Egy bizonyos dolog például nem csak egyszerűen tetszik, hanem nagyon, mérsékelten, alig tetszik; más dolgot csodaszépnek, tetszetősnek vagy csupán csinosnak tartunk stb. Ez azonban annyit tesz: az imént megéltet (legalábbis hallgatólagosan) valami vele összehasonlítható más dologgal szemben előnyben vagy hátrányban részesítjük. (Scheler, 1927: 84–87) Azaz már érzelmileg sem csak az éppen jelenlevő dolgot becsüljük meg, hanem a megbecsültet – bármennyire is csak hallgatólagosan – egy hierarchiába is besoroljuk. Sőt, „a konkrét értékérzések primer módon már eleve egy rangsorra vonatkoznak." (Hartmann 1926, 286) Amit értékesnek érzünk, az mindig magán hord valamit egy „mennyiségi értékből," ahogyan azt Zdzislaw Najder értelmezi: „Az érték nem jelent mást, mint hogy egy dolog mennyit ér: valami, ami átkonvertálható vagy kifejezhető valamely mértékegységgel vagy összehasonlítással". (Najder, 1975: 42,)

Ez az elsődleges, „a különböző értékekre vonatkozó értékmagasság-érzékelés" (Hartmann, 1926: 283) egy (vélelmezetten) objektív rangsorra vonatkozik, „az érték-lényeg[ek]nek" az „értékmagassági viszonyaira"[8] (Hartmann, 1926: 286), amivel először kerül látókörünkbe értékeléseink objektivitásának kérdése. A második fent jelzett árnyalás épp erre a kérdésre vonatkozik, amely az érzelmek közmondásszerű szubjektivitásának fényében csak egy egyértelműen negatív választ látszik kiérdemelni – legalábbis gondolatmenetünknek ezen a pontján, ahol érték*érzésről* van szó. Az érzelmek kétségtelenül szubjektívek kettős értelemben: csak az őket érző személy fér hozzájuk, azaz tudaton belüliek, és a mindenkori alany személyiségétől függenek, azaz relatívak az alanyra nézve. Egy és ugyanaz, például a jelenlegi átalakulási folyamat Kelet-Európában [1993-ban írva – H. A.], különböző emberekből különböző érzéseket válthat ki. Ebből azonban nem következik, hogy az érzések a tárgyukról mitsem árulnak el: vannak megfelelőbb érzések és kevésbé megfelelő érzések. Ha valaki a kelet-európai változások miatt felháborodik, gyűlölet tölti el a rendszerváltás kezdeményezői és főalakjai iránt, az lehet jele annak, hogy aggódik saját eddigi hatalma miatt, jele a beleérzésre képtelen, irgalom és szolidaritás nélküli „idealizmusnak", vagy jele az infantilis igénynek a Sztálin-féle autokrata apafigurákra. Mindezen esetekben lehet pszichológiailag érthető, de az ilyen érzelmeket valószínűleg inadekvátnak kell neveznünk: mindenek előtt alanyi vonatkozású, biografikus, szociográfiai ismeretértékkel rendelkeznek. Megfordítva: egy minden negatív kísérőkörülményt aggodalommal regisztráló, de egészében mégis felülkerekedő öröm e változások láttán nemcsak rólunk árul el valamit, akik habozva és aggódva ugyan, de mégis örülni merészelünk, hanem magukról az eseményekről is. Ez a példa azt mutatja, hogy az érzelmek és az értékérzések is informatívak, s nemcsak szükségszerűen az érzelem mindenkori alanyára nézve, hanem tárgyukra vonatkozóan is. Hogy azonban inkább adekvátaknak vagy inadekvátaknak tekintendők-e, az csak a

[8] Ford. Simon Ferenc

kritikus, nyílt vita során mutatkozik meg. De éppen a kritika elvi lehetősége utal arra, hogy érzelmek tárgyi vonatkozású, megismerő értékkel is bírhatnak, vagy konkrétabban: hogy az értékérzés mint elsődleges jele például egy esztétikai értéknek, nem tekinthető eleve csak szubjektívnek.

Jens Kulenkampff „dogmatikus előítéletnek" nevezi „a felfogást, mely szerint érzelmeknek nincs információs tartalmuk", és hozzáfűzi: „mivel az érzelmeknél játéktér létezik megfelelés és nem-megfelelés között, létezik lehetőség a kritikára is." (Kulenkampff, 1982: 150)

Voltaképpen azonban szigorúan vett értelemben csak akkor értékelünk – s ezzel az értékelés harmadik mozzanatához érkezünk el –, ha az érzelmileg megéltnek és csak hallgatólagosan értékeltnek most már kifejezetten, gondolatilag is értékességet tulajdonítunk és értékítéletet hozunk: „az értékítélet egy értékélmény racionális megfogalmazása." (Seidler 1969, 12) Az értékítélet követheti, de nem szükségszerű, hogy kövesse az értékérzést: vannak ugyanis szavakba nem foglalt, hanem továbbra is az érzelmi jellegű értékválasznál megmaradó értékelések, mint ahogy az öntudat sem regisztrál *expressis verbis* minden tudatosan lezajló folyamatot. Következésképpen az értékelő folyamat két, esetleg három introspektíve és jelenségszerűen nem szétválasztott mozzanatból tevődik össze: a megragadásából annak, ami „adva van", és ennek pusztán érzelmi vagy nyelvileg is megfogalmazott értékeléséből. Ezzel azonban már elérkeztünk az érték legegyszerűbb és legáltalánosabb meghatározásához: a tágabb értelemben vett érték formailag tárgyi tartalomból és egy ennek tulajdonított kitüntető jellemzésből áll. (Kraft, 1951: 18) Minden értékelés, mint láttuk, egy tárgyi, „ontologikus" képződmény megragadását tételezi fel: egyfelől megragadjuk a konkrét értékhordozó valamelyik oldalát, valamilyen aspektusát, például bizonyos soráthajlásokat Hofmannstahlnál és a szemantikailag fontos szavak ezeknek köszönhető kihangsúlyozását. Ezáltal azonban másfelől egyúttal valami általánosabbat is megragadunk: e soráthajlások és az ily módon kiemelt szavak kifejező erejét, végső soron a tudatvagy lélekközvetítést, mely ezen keresztül lehetővé válik. Azaz a végső vagy kezdő pozíció révén közvetítésre kerül az, ami az adott beszélőnek az adott helyzetben a legfontosabbnak tűnik, amibe a legerősebb érzelmeket fekteti.

Ezt az általános mozzanatát az értékhordozónak (tehát nem azt, ami konkréten adott, hanem a „típust" vagy *type*-ot, ami a konkréten adottban, a „jelben" vagy *token*-ben megélésre kerül) nevezi Kraft az érték tárgyi tartalmának. (Kraft, 1951: 19) Ezt a tárgyi tartalmat az értékelő különböző mértékben pozitívan vagy negatívan emeli ki, innen az egyenlet: „érték = tárgyi tartalom + kiemelés." Vagyis a mi esetünkben (egyelőre nagyon is pontatlan megfogalmazásban): lélekközvetítés + tetszés = esztétikai érték.

Nicolai Hartmann ugyanebben az értelemben egyfelől „értékmatériáról", másfelől annak „értékességéről"[9] beszél, (Hartmann, 1926: 148) ami arra utal, hogy szigorúan véve inkább csak a kiemelés érdemelné meg az „érték" szó használatát: valamilyen „anyag" értékkel rendelkezik, miáltal éppen az „értékesnek minősülés" adta kiemelésben részesül. E szűkebb meghatározás felé hajlik Zdzislaw Najder is, aki a már említett „mennyiségi érték" mellett „attributív" és (tudatos pleonazmussal) „axiologikus" értékeket különböztet meg, amivel voltaképpen a tárgyi tartalom és a kiemelés kettős mozzanatára gondol. Az attributív értéket így határozza meg: „valami, amihez értéket rendelünk"; az axiológiai értéken a következőt érti: „egy gondolat, amely arra késztet bennünket, hogy adott tárgyakat, tulajdonságokat vagy eseményeket értékesnek tekintsünk"; és éppen a fenti pleonazmus révén a főhangsúlyt a kiemelésre helyezi: „ez az értékfilozófia legfontosabb és leglényegesebb gondolata." (Najder, 1975, 142)

Elterjedt megfogalmazása a két aspektus megkülönböztetésének: „tény vs. érték"; melyekhez „leíró vagy normatív becslések" vannak hozzárendelve (lásd például Najder, 1975: 15–41; Segers, 1978: 60; Putnam, 1981: 127–149; Lacey, 1982: 48-58) Ebben már benne foglaltatik, hogy csak a tárgyi tartalom *leírható,* a kiemelés ezzel szemben a mindenkori normarendszer – lélektanilag: az érzelmi reakció – függvénye.

Ez megjelenik már N. Hartmann-nál: „Csak a materiális mozzanatokat tudjuk közvetlen-leíró módon megragadni – a tulajdonképpeni értékjellemzők valójában az érzésre hagyatkoznak."[10] (Hartmann, 1926: 546)

Az értékek tágabb értelemben tehát objektív, dologi, tárgyi összetevővel rendelkeznek, ez pedig úgy van elrendezve, hogy bizonyos emberek szemében az „értékes" kitüntető címével rendelkezik, számukra értékesnek tűnik. A tényszerűen meghozott értékítéletek tehát kettős meghatározottságot mutatnak: az alany normarendszere (és a mindenkori helyzet), valamint a tárgy jellege felől. (Segers, 1978: 60) Mivel pedig a tárgy önazonos jellege mellett az alanyok normarendszere és a helyzet variálódhat, érthető, ha két ember bizonyos tényeket illetően azonos nézetet vall, a tények értékét illetően azonban véleményük ellentétes. (Putnam, 1981: 140) C.S. Lewis beszámol például nézeteltéréséről F.R. Leavis-szel Milton *Elveszett paradicsom*át illetően. „Ez nem azon múlik, hogy ő és én különböző dolgokat látunk, ha az *Elveszett paradicsom*ot szemléljük. Ő ugyanazt látja és gyűlöli, amit én látok, és imádok." (idézi Shusterman, 1981: 149) Éppen az ilyen, nap mint nap tapasztalható értékelési különbségek vezetnek ahhoz a felfogáshoz, miszerint minden értékítélet relatív, következésképp minden érték szubjektív – röviden az értékrelativizmushoz.

[9] Ford. Simon Ferenc
[10] Ford. Simon Ferenc

1.2. Minden értékítélet tényszerű relativitása

Bizonyítékokat találni az összes értékítélet relativitására és ezzel az értékrelativizmus empirikus alapvetésére nem tartozik a nehéz feladatok közé, mivel – többek között a történeti és a kultúrtudományok legalább 200 éve egyre halmozódó tényanyaga miatt – ez az elmélet „egyike a legelterjedtebb korunkbéli nézeteknek." (Spiegelberg, 1935: 11) Ragadjunk ki példákat csak két területről, melyekben ez különösen vitatott, illetve releváns: az etnológiából és a művészettörténetből (melyhez a következőkben az irodalomtörténetet is hozzásoroljuk)

1.2.1. Etnológia és kultúrrelativizmus

A kulturális relativizmus mint etnológiai tan Amerikában terjedt el, (Rudolph 1968: 1971; Vivelo, 1981: 4 5–49) később messzemenően meghatározó jellegű volt a nemzetközi etnológia ember- és kultúraképére nézve, és csak az utóbbi időben relativizálódik maga is. (Szalay, 1985; Augé, 1987) Alapjául szolgál a történettudomány és az etnológiai terepmunka ténymegállapítása, mely szerint egyazon kultúra emberei nagy hasonlóságokat, különböző kultúrákéi nagy különbségeket mutatnak fel az értékeléseiket illetően. Ugyanazt ugyazon a kultúrán belül gyakran ugyanúgy, egy másikon belül gyakran másként értékelik, minek során ezeket a hasonlóságokat és különbségeket „lényegileg a mindenkori kulturális környezet határozza meg." (Rudolph, 1968: 273) Következzék erre három példa.

Az első: a sajtot, egy minden ember számára objektíve egészséges, tápláló ételt, a kínai konyha elveti, míg másutt csemegének számít. (Rudolph, 1968: 66)

A második: az incesztus, a rokonok közti nemi kapcsolat, általában tabunak számít. Ennek – például Vivelo-val – lehetséges szociológiai okokat tulajdonítani: „az incesztus-tilalmak ugyanazon funkcionális okokból vezethetők le, mint az önkielégítés tilalma – hogy az egyének feletti társadalmi ellenőrzése megnövekedjen. […] A családon belüli nemi élet inkább vezet anarchiához: egy család, mely nemi vonatkozásban önellátó, kevésbé szorul a társadalomra, mint egy olyan, mely a házassági és szexuális kapcsolatokat családon kívül kell, hogy keresse. És minél kevésbé függenek az egyedek egy bizonyos formáción belül szükségleteik kielégítésére külső forrásoktól, annál kevésbé hagyják magukat kívülről kontrollálni." (Vivelo, 1981: 303) Újabb kutatások viszont arra utalnak, hogy az incesztus-gát „mint visszariadás a nemi kapcsolattól olyan személyekkel […], kiknek ismert volta a gyermekkorig nyúlik vissza," (Bischof, 1985: 96) nem emberi, kulturális követelményre vezethető vissza, hanem „természetes": ez egyaránt ismert legyek és madarak, csakúgy, mint egerek és lovak körében. (Bischof, 1985: 27, 366, 371) Biológiai haszna vitathatatlan: a genetikai variációk hatványozott sokrétűségét, amely a szexualitás révén lehetségessé vált és az evolúció felől nézve előnyös, a beltenyészet veszélyeztetné." (Bischof, 1985: 412) Legyen mármost az incesztus-tabu akár kulturális, akár természetes okra visszavezethető: minden-

képpen kulturálisan megformált és variálódó. Ez egyrészről abban nyilvánul meg, hogy az incesztus bizonyos kultúrákban igen elterjedt és legális volt, így az ókori perzsáknál és egyiptomiaknál, minek kapcsán óegyiptomi jogi dokumentumok tanúsága szerint a „házasság apa és lánya, valamint férfi- és nőtestvér között nem korlátozódott az uralkodócsaládra, hanem ezek a nép körében is elismert és gyakori házassági formák voltak." (Vivelo, 1981 : 290) Egy kisebb közösség elszigetelődése vezethet ezenfelül ahhoz, hogy az incesztusnak kedveznek, sőt a szocializáció során inkább bátorítanak rá, mintsem akadályoznák : amíg a Karib tenger vidékén egy népcsoport a nagyobb közösségtől elszigetelve élt, és ezáltal a „normális", családok *közötti* nemi érintkezés lehetőségétől meg volt fosztva, a családon *belülit* továbbfolytatták. Csak amikor helyreállították a nagyobb közösség kontaktusát a kisebbel, kezdett a csoport a csoporton kívül keresni szexuális partnereket. (Vivelo, 1981 : 298) Az alapvető incesztus-tabu kulturális megformáltsága másrészről abban nyilvánul meg, hogy különböző formákat különböző erősséggel nyilvánítanak tabunak : az apa-lánya-incesztust például a legtöbb társadalomban a legkevésbé bűnösnek tekintik, ellentétben az anya-fia és a férfi-nőtestvérviszonnyal. (Vivelo, 1981 : 301) De ezeket a formákat sem tekintik univerzálisan tabunak. (Vivelo, 1981 : 290)

Harmadik példával a mágikus szertartások értékelése szolgál. Főként az írásbeliség nélküli népeknél tartják ezeket gyógy- és védőeszköznek, a mi kultúránkban ezzel szemben általában értéktelennek, ha nem egyenesen károsnak gondolják őket. (Kraft, 1951 : 191)

Mindezen példák közös vonása nyilvánvalóan abban áll, hogy ezek a mindenkor különböző értékelések, illetve értékítéletek, vonatkozzanak a sajt kulináris értékére, az incesztus erkölcsi értékére vagy értékellenességére, a mágia orvosi hasznára vagy károsságára, mindig csak meghatározott kultúrák emberei számára rendelkeznek érvénnyel. Vagyis ezek : kulturálisan relatívak.

1.2.2. A művészetre vonatkozó értékítéletek történelmi relativitása

1.2.2.1. Változások az esztétikai aspektusok jelentőségének felmérése terén

A műalkotások köztudottan távolról sem csak esztétikai értékeket valósítanak meg, hanem hasznossági és élvezeti értékeket, erkölcsi, kognitív, vallási, politikai stb. értékeket is. Ennek kapcsán recepciótörténetileg igazolható tény, hogy a mindenkori történelmi konstellációtól függően ezek, a műalkotás értékét kitevő értékfajták változó jelentőséggel rendelkeznek, minek során az esztétikai értéket korántsem tekinthetjük a minden esetben legmagasabb, elsődlegesen motiváló és elsődlegesen megbecsült értéknek.

V.ö. Manon Maren-Grisebach megjegyzésével: „Fel kell ismernünk, hogy egyetlen értékfajta izolálódása és egyeduralma nem egyéb, mint konstrukció, s ezzel szemben azt, hogy különböző értékek különböző társadalomtörténeti konstellációkban nagyon is összefonódhatnak és kölcsönös viszonyban állhatnak egymással, mint adott dolgot kell elfogadnunk." (Maren-Grisebach, 1974: 12)

Így a kőkorszak barlangfestményei elsődlegesen valószínűleg mágikus, gyakorlati haszonértékkel rendelkeztek, az ókor és a középkor vallási építményei elsődlegesen vallásos vonatkozású szimbólumok értékével; a kortárs [1993!] baloldal számára irodalmi művek megítélésekor a tudatátformálás, a felvilágosítás, az emancipáció, azaz a kognitív érték és a gyakorlati, politikai haszon a döntő. (Maren-Grisenbach, 1974: 38, Schulte-Sasse, 1976: 172)

Összefoglalva: az ember „a művészetben nagyon különböző dolgokat keres, egyáltalán nem csak a szépséget és az esztétikai élvezetet." (Spiegelberg, 1935: 36) És hogy pontosan mit keres, végső soron hogy az egyes, a műalkotásokon osztozkodó értékfajták egymáshoz viszonyuló értékességét illetően hogyan ítélkezik, az történelmileg relatív.

1.2.2.2. Az ízlés változásai Ha Nicolai Hartmann „az ízlés változásáról", a „szépérzék történetileg tarka sokféleségéről"[11] beszél, (Hartmann, 1953: 361) és ezzel párhuzamosan „az erkölcsi felfogások történelmi sokaságáról," (Hartmann, 1936: 975) akkor csak azt teszi kézzelfoghatóbbá, ami felől saját szavai szerint egyetértés uralkodik. Nevezetesen hogy „az értékek érvénye az életben változásnak van alávetve." (Hartmann, 1936: 975) Ezt az állandó rangsormódosulást az esztétikai értékelés területén belül a következőkben csak vázlatosan akarjuk bizonyítani, a recepciókutatás korszakában többre igazán nincsen szükség.

Ismert példát képez a bizonyos *műfajformák* értékelése terén beálló változásra a mindenkori válasz a következő kérdésre: „Shakespeare avagy Racine?" *Egyik oldalról* a dráma racine-i zártságának követelménye, a francia klasszicizmus módjára; *másik oldalról* a shakespeare-i nyitottság tolerálása, sőt néha egyenesen előnyben részesítése, általánosan a 18. század, különösen Lessing és Samuel Johnson óta. (Pfister, 1977: 332) Azt, hogy egész *stílusirányok* a le- és felértékelés viszontagságainak vannak kitéve, mutatja többek között a részben túlintellektualizált angol „Metaphysical Poets" példája a 17. századból (John Donne, George Herbert, Andrew Marvell): leértékelés John Dryden és Samuel Johnson részéről, felértékelés a 20. században T.S. Eliotnál. Összehasonlítható ezzel a régebben bombasztikusnak és túlterheltnek érzett német barokk költészet „újrafelfedezése", szintén a 20. században. Hogy egyes írók népszerűsége mennyire irodalmon kívüli tényezőktől függhet, s így szintén véletlenek által meghatározott lehet, azt mutatja a Csehov-recepció három állomása Angliában. Az első világháború alatt

[11] Ford. Bonyhai Gábor

alig játszották a darabjait, mivel a katonák ízléséhez akartak igazodni. Ugyanezen háború – megfordítva – növekvő érdeklődést ébresztett elbeszélései iránt: az angolok minél többet akartak megtudni új szövetségesükről, az oroszokról. A háború utáni idők kiábrándultsága kedvező atmoszférát teremtett színdarabjainak újrafelfedezéséhez: a bennük szereplő embereket rokonlelkűnek érezték. (Meister, 1953: 114, 118) S végül példaként arra, hogy *egy és ugyanazon mű* kapcsán az értékelések mennyire különbözhetnek, íme, egy kis üdítő polémia Theodor Geiger tollából: „Ha arra vetemednék, hogy a Sixtusi Madonnát ‚kinyalt giccsnek' nevezzem, a ‚művelt emberek' nekem esnének és felvilágosítanának afelől, hogy a festmény mily ‚csodálatosan szép' és hogy nekem ‚rossz az ízlésem', vagy pedig arról, hogy ‚a művészetről fogalmam sincs'. Szívesen meghallgatnám, miért. A Sixtinát ki nem állhatom, bármely tetszés szerinti Greco inkább ínyemre van, és ha valaki azt veti ez ellen, hogy neki viszont a kiaszott, kificamodott végtagok felfordítják a gyomrát, és hiszen a Rubens kerekded hölgyei másféle örömet okoznak a szemnek – akkor ráhagyom a dolgot." (Geiger, 1979: 36)

Mindazon értékítéletek, melyeket az 1.2.1. és 1.2.2. pontok alatt megbeszéltünk, annyiban nevezendők relatívaknak, amennyiben csak azok számára rendelkeznek érvénnyel, akik meghozták ezeket az ítéleteket, csak bizonyos emberek, illetve embercsoportok fogadják el őket, az emberek általában véve nem. Az, hogy *minden* értékítélet ebben az értelemben relatív, az történeti, empirikus tény, ezért is volt 1.2. címében minden értékítélet *tényszerű* relativitásáról szó. Az értékrelativizmus eme empirikus alapja megrendíthetetlen, ezt támadni értelmetlen dolog. Ezt kritizálni csak akkor lehet, ha egy második lépés során az érték*ítéletek* tényszerű relativitásából a relativizmus úgy véli, következtethet minden *érték* szubjektivitására. Mielőtt azonban ehhez az ún. disszenzus-érvhez eljutnánk, azon okokat szeretném felsorolni, melyek miatt minden értékítélet csak bizonyos alanyok számára érvényes, azaz hogy azok az alanyokra nézve viszonylagosak, röviden: relatívak.

1.2.3. Az értékítéletek tényszerű relativitásának általános okai

1.2.3.1. Az ember történetisége Martin Heidegger a történetiséget minden emberi dolog alapvonásának nevezi, eltérőleg az állatoktól, növényektől és dolgoktól, röviden: a természetes léttől. (Idézi Renthe-Fink, 1974: 405) A történetiség nemcsak – és még csak nem is első sorban – azt jelenti, hogy biológiailag egyénítettek vagyunk, különbözőkként látjuk meg a napvilágot, hanem mindenek előtt azt, hogy a magunk mindig különböző, egyénenként különböző környezetünk maradandóan megformál bennünket. „Mindig falak vesznek körül minket, melyek korlátok közé szorítanak", (idézi Bauer, 1963: 63) így Wilhelm Dilthey, s „ez a történelmi meghatározottság nem szüntethető meg, csak tudatosítható." (Bauer, 1963: 64) Empirikusan ez abban mutatkozik

meg, hogy az emberek megnyilvánulásai tudatos létük minden pillanatában mindenkori egzisztenciájukra, individuális döntéseikre vonatkoznak. Ezek a megnyilvánulások ezért mindig mások, abszolút biztonsággal sohasem jósolhatók meg, sohasem vezethetők le, más szóval: kontingensek. Amennyiben mármost az értékrelativizmus minden értékítélet (mint emberi megnyilvánulás) relativitását minden ember történetiségére vezeti vissza, annyiban egyfelől közeli rokona a bevezetőben (1.1.) már említett historizmusnak, amely tudvalevőleg minden fogalom és norma történelmi variabilitását és relativitását hirdeti, (Schnädelbach, 1974: 20) ezzel azonban egyben az értékítéletekét is. De az értékrelativizmus – másfelől – közel áll a modern hermeneutikához, mint a szövegértelmezés (általánosabban: a megértés) elméletéhez is. Ennek felfogása szerint ugyanis nemcsak a megismerés tárgyai történetiek (például a múlt szövegei mint történeti, kontingens emberek megnyilvánulásai), hanem mi is, a megismerés mindenkori alanyai – nemcsak mint mindig másképpen megértők, hanem mint mindig másképpen értékelők is. (Schnädelbach, 1974: 169)

A szövegek ennek kapcsán nemcsak annyiban történetiek, amennyiben történelmileg, magukat kinyilvánító történeti emberek részéről meghatározottak, hanem annyiban is, hogy történelmileg meg is változnak. Itt alkalmasint kevésbé az egymást váltó, néha egyenesen egymásnak ellentmondó interpretációkra kell gondolnunk, mint az ilyen „magukban való" változások példáira, eltekintve ugyanis a hamis értelmezésektől, legalábbis fontolóra vehetjük, vajon komplex művek nem „foglalják-e" teljes értelem-potenciáljukat – éppen potenciaként – mindig is „magukban". Épp ily kevéssé kell itt elsődlegesen az ízlésváltozások miatt bekövetkező értékelési különbségekre gondolnunk, elvégre ezek onnan is eredhetnek, hogy egy korszak egy bizonyos művet nem képes méltányosan megítélni, mivel annak értékével szemben (egyelőre) vaksággal van sújtva: tehát itt sincs arról szó, hogy a mű maga objektíve megváltozott volna.

A kulturális megformálódás és értékvakság közötti összefüggésről, ami oly könnyen oda vezet, hogy a prófétát a maga idejében semmibe veszik, Ernst H. Gombrich a következőket írja: „A befolyás, melyet a korai megszokás automatikus elvárásainkat és reakcióinkat illetően kifejt, bizonyosan egyik okát képezi ama jelenségnek, melyet gyakran hoznak fel az esztétikai relativizmus támogatására, ti. az ellenségesség vagy közöny okát, mellyel megannyi, ma mesterműnek számító művet, létrejöttükkor fogadtak. Időre van ugyanis szükség ahhoz, hogy kialakuljon a megértést és élvezést lehetővé tevő elvárási rendszer." (Gombrich, 1979: 179)

Ehelyett gondoljunk az értékelésbeli változásokra, a múlt műveinek történetiségére az irodalomtörténet nyitottsága okán. Minden új művel megváltozik ugyanis az értékhierarchia: a jövőbeli, előre soha nem látható, de soha ki sem zárható nagyság a mindezideig legnagyobbat relativizálhatja, értékét még jobb esztétikai lehetőségek fényében kisebbként tüntetheti fel – „Versenyre hív a

nagy minta, s magas / *Törvényt állit a bíráló elé.*"[12] (Fr. Schiller, *Wallenstein tábora. Prológus,* 22, kiem. H.A.) De éppen ez a nyitottság jelzi, hogy esztétikai értékítéleteinket befolyásolja egyebek közt a történelem mindenkori „állása", az eddig elért maximum; ezzel azonban azok végső soron függésben vannak a mi mindenkori helyzetünktől, attól, amit a magunk őrhelyéről visszatekintve észre tudunk venni.

Ez egybehangzik Max Wehrli kijelentésével: „Az irodalomtörténet is állandó mozgásban van." (Wehrli, 1965: 214) Vagy – általánosabban megfogalmazva – Maren-Grisebachot idézve: a mű, „a vele mindenkori összehasonlított más művektől függően és más irodalmi összefüggésekbe besorolódván, mindig más értékekre tesz szert." (Maren-Grisebach, 1974: 35)

A további gondolatmenet szempontjából ennek kapcsán fontos az a meggondolás, hogy relativitásnak nem kell szubjektivitást, valósághamisítást jelentenie. Éppoly kevéssé, mint amennyire a kijelentés, miszerint „Shakespeare volt mindezideig valószínűleg a világirodalom legnagyobb drámaírója", csak a mi történelmi helyzetünkre nézve állít valamit. Éppily kevéssé kell az egymásnak ellentmondó értelmezéseknek és a nem explicite hierarchizáló mű-értékeléseknek téveseknek lenniük: lehetnek pusztán perspektivikusak, részlegesek, ennek ellenére azonban tárgyilagosak, ismeret-tartalmúak, valóság-relevánsak. A történelmileg meghatározott részlegesség ugyanis azt jelenti, hogy az értelmező, illetve az értékelő számára ugyanazon dolognak mindig más oldalai vagy aspektusai mutatkoznak meg – a látószögtől függően, amelyből a dolgot szemlélik. René Wellek ezt egy ház analógiájával teszi szemléletessé, melyet különböző szögekből látunk: „Egy megfigyelő esetleg körüljárja, és ennek során rajta különböző vonásokat figyel meg, avagy számos megfigyelő, akik különböző pontokon és időpontokban körülötte állomásoznak, az épületet esetleg egész különbözőképpen fogják leírni és felbecsülni. Ettől függetlenül azonban az épület ebből vagy abból az anyagból készült, ezzel vagy azzal a funkcióval rendelkezik, kitűnően épített vagy giccses." (Wellek, 1985: 397)

Egy példa: John Donne „metafizikus" költészetében Samuel Johnson főként – ennyiben azonban nagyon is objektíven – a tudálékosságot és az ezzel való hivalkodást észlelte. (Johnson, 1973: 265) Donne elmés hasonlataiban (conceit) pedig az aligha összetartozó képzetek meglepő, itt-ott közönséges és visszataszító (indelicate and disgusting) kapcsolatait, így a kapcsolatot egy valós szerelem és a kiontott könnyek (kémiailag analizálható?) íze között, mint például Donne *Twicknam-kert* című versében.

[12] Ford. Áprily Lajos

Jöjj, ifjú, és kristály üvegben idd
könnyemet, szerelem borát,
aztán kedvesed könnyeit:
megcsal, ha nem egy ízt érez a szád.

(Donne, 1971: 82 és 1969: 47)

Johnson a maga látószögéből nem vette ezzel szemben észre azt, ami ebben az idézetben is sporadikusan jelen van: Donne szenvedélyességét („Jöjj, ifju, és kristály üvegben idd").[13] E szenvedélyesség más pontokon egyenesen diadalt ül, így például a *Jó reggelt!*-ben:

Hogy élhettünk, te meg én, mielőtt
szerettük egymást? Hortyogtunk-e rég,
mint a hétalvók, vagy mint csecsemők
szoptuk vidéki örömök tejét?[14]

(Donne, 1971: 60 és 1969: 35)

Ez a természetes, minden kényeskedés nélküli szenvedélyesség, amely a petrarkizmus édeskés dikcióját szétfeszítette, a 17. század perspektívájából, de a 19.-éből is (így S.T. Coleridge-nál és Robert Browningnál), azonban főként a 20. századéból nagyon is látható, méltányolt és magasra értékelt volt. De nem így Samuel Johnson 18. századi perspektívájából, mely ehelyett – mint az imént láttuk – más donne-i aspektusok számára éles szemű volt. (A Donne-recepcióról lásd Grierson–Smith, 1950: 97.)

De az, hogy mi mindent pusztán részlegesen, perspektivikusan látunk és értékelünk, nemcsak a mi „külső", történeti, kulturális meghatározottságunkon múlik, hanem valami bensőn és történelemfelettin is: a mi különböző fajta alkatunkon, beállítottságunkon, mentalitásunkon.

1.2.3.2. Az emberek egymástól különböző mentalitása

Különböző kultúrák emberei nem tudnának egymással szót érteni, ha nem léteznének az általánosan emberi – mert egzisztenciálisan szükséges empirikus, objektív – orientálódás mellett (Rudolph, 1971: 68) általános karaktertípusok is, „melyekre nézve […] számos kultúrából példák hozhatók fel, melyek tehát a lélek kulturális megformáltságával keresztezik egymást." (Rudolph, 1971: 69.)

„Egy terepkutatási tartózkodás során a tiwiknél (az észak-ausztrál Melville- és Bathurst-szigeteken) az etnológus (minden bizonnyal maga W. Rudolph) szoros kapcsolata öt fivérrel a következő megállapításokhoz vezetett:

[13] Ford. Vas István
[14] Ford. Vas István

A legidősebb fivér barátságos volt, tartózkodó, a társas érintkezésben bizonytalan; a második józan, agresszív, megbízható; a harmadik magának való, hanyag, de adott esetben energikus; a negyedik vérmes volt, társaságkedvelő és aktív; az ötödik jóindulatú, feltűnést nem keltő, passzív.

Az tehát, hogy valamennyien azonos […] kultúra tagjai voltak, és ezen belül még egyazon családé is, a felnövekedésnek és a neveltetésnek legalábbis hasonló feltételei mellett, nem tudta megakadályozni, hogy itt öt teljességgel különböző jellem alakuljon ki, melyek ezen felül párhuzamokat mutatnak – például Európában található karaktertípusokkal." (Rudolph, 1971: 69)

Az ilyen általánosan emberi karaktertípusok a kulturális megformálásnak határt szabnak: bizonyos emberek másképpen értékelnek, mint a kultúrájuk, mintegy nem hagyják magukat tőle befolyásolni, hanem kitáncolnak a sorból, mivel mentalitásuk biológiai, alkati okokból egyszerűen másmilyen. Aszkétikus korokban is léteznek piknikusok, akik arra hajlanak, hogy a vitális értékeket sokra becsüljék, mint ahogy féktelen időkben aszténikusok, akik számára esetleg az erkölcsi és vallási értékek a legmagasabbak.

Erről a két alkat- és karaktertípusról ír Ernst Kretschmer, aki könyvéhez mottóként a következő sorokat választotta Shakespeare *Julius Caesar*jából:

Caesar: Tedd, hogy kövér nép foglaljon körűl,
És sikfejű s kik éjjel alszanak.
A Cassius ott sovány, éhes szinű:
Sokat tünődik s ily ember veszélyes.

Antonius: Ne féljed, Caesar, nem veszélyes az.
Derék és jóérzelmü római.

Caesar: Mért nem kövérebb?[15]

(Shakespeare, *Julius Caesar,* I, 2, 191–197;
Kretschmer 1921: 1)

Eltekintve a karakterológia és az etnológia empirikus, a múlt irodalmának effajta tanúságtételei által megtámogatott leleteitől, létezik egy „a priori" oka annak, hogy az emberek miért nem lehetnek csak kulturálisan meghatározottak. Ha nem léteznének az „eredménytelenül enkulturáltak", a sorból kitáncolók, akkor nem lenne megváltozott, új kultúra sem: nem léteznék olyasmi, mint a történelem. De ha a változást nem „kívülről" kezdeményezik, per definitionem nem a régi kultúra hordozói, ami elvégre épphogy meg akar maradni és még változtatásra szorul, akkor eredetét „belül", például a merészen újító, „vizionárius" emberben kell keresnünk. Még akkor is, ha az indíttatás kívülről jön, például a már meglévő rend

[15] Ford. Vörösmarty Mihály

válságának értelmében, ennek ellenére szükség van a „másfajta", a régi kultúrától épphogy nem döntően megformált emberre ahhoz, hogy a krízis kifejezésre leljen és esetlegesen forradalmi átalakulás útján megoldódjék.

Engelmayer alapjában véve ugyanezt az érvet használva vitatkozik B.F. Skinner ún. kontingencia-elméletével, mely szerint magatartásunk a környezettől, a minket „érintő" kontingens dolgoktól függ, és a mi értékeink „úgyszólván a környezet negatívját" képezik. (Engelmayer, 1977: 47) „Hogy hogyan tudna a totálisan a környezettől függő egyén a környezet megváltozására befolyással lenni, melytől Skinner a fenyegetett emberiség megmenekülését reméli, az ennek során azonban rejtély marad és e gondolati kezdemény abszurditását dokumentálja." (Engelmayer, 1977: 57)

1.2.3.3. Az értékelés érzelmi jellege

Mint emlékezetes, az 1.1.4.2. pont alatt az értéket formálisan úgy határoztuk meg, hogy tárgyi tartalomból és egy kitüntető jellemzésből tevődik össze. A „kitüntetés" ennek során érzelmi komponensnek bizonyult: ez „érzés dolga" s így szubjektív – nemcsak a tudatonbelüliség értelmében, hanem abban az értelemben is, hogy a mindenkori alanytól függ, alanyhoz viszonyított. Ez azonban az értékítéletek szükségszerű eltérését jelenti, mivel ugyanaz a dolog tapasztalatunk szerint különböző emberekben különböző érzéseket kelthet. Az érzések ugyanis sokkal erősebben függenek az egyes ember individualitásától, mint intellektusa. Seneca egy drámájának szörnyűsége például az egyik embernek tetszik, a másik számára visszataszító s a harmadikra legfeljebb megbotránkoztatóan hat stb.

Elder Olson ugyanezt a másik oldal felől világítja meg (ugyanaz az érzés – különböző tárgyak) Az emberek szerinte nem abban különböznek egymástól, hogy miként és mit éreznek, hanem abban, hogy ezzel vagy az azzal az érzéssel mire reagálnak: „az emberek érzelmei hasonlóak, amiben különböznek, az az, hogy mi váltja ki őket." (Olson, 1968: 17)

Az értékelés érzelmi jellege mindezek alapján növeli történetiségünk és mindenkori mentalitásunk értékítéleteinkre gyakorolt befolyását: fontos tényező azok relativitását illetően.

1.2.3.4. Értéktudatunk tökéletlensége

Nicolai Hartmann megemlít egy további, számára egyedül számbajövő reális okot az értékelések történeti relativitására: „az értéktudat szűkösségét", „az értékpillantás vándorlása [...] az értéksokrétűségen belül, úgyhogy az minden időben az értékbirodalomnak csak egy részletét fogja át. A többi értékre az adott pillanatban értékvaknak kell lennie." (Hartmann, 1953: 361) Így például Samuel Johnson „vak" volt a donne-i „vissza a természethez"-et illetően, mi modernek viszont nyilvánvalóan ugyanerre vonatkozóan „értéklátók" vagyunk. (Johnson, 1973, 342) A francia klasszicizmus messzemenően stilizált, esztétikailag

többszörösen átformált „természete” iránt viszont mi vagyunk néha vaksággal sújtva.

Az azonban, hogy értékérzésünk egyénenként különböző mértékben „műveletlen”, nemcsak részleges értékvakságunkban, illetve értéklátó voltunkban mutatkozik meg, hanem az értékelési eltévelyedés ismert jelenségében, a „tévesen” pozitív értékítéletekben is. Ezeket mint olyanokat fel is ismerjük, ha például fiatalkori ízlésbeli eltévelyedések esetén, mi magunk fejlődésünk során „túlhaladunk” rajtuk, vagy pedig indulat diktálta cselekedetek esetén, utólag megbánjuk őket. A „tévedés” ennek során nem abban rejlik, hogy értékelleneset választottunk volna. Már bevezetésképp volt szó arról, hogy csak olyasmit tudunk akarni, amit valahogyan akarásra méltónak is tartunk: „Az emberi akarat egyik lényegi sajátossága, hogy nem irányulhat értékellenesre mint olyanra” (Hartmann, 1926: 271) – hanem valójában abban rejlik, hogy „a szenvedély által befolyásolt akarat […] alacsonyabb értékre [irányul]. Az ilyen akaratot külsőleges, morálisan indifferens jószágértékek irányítják; hiányzik belőle a magasabb értékekre, vagyis az erkölcsi értékekre irányuló szelekció.”[16] (Hartmann, 1926: 272) Mutatis mutandis áll ez arra is, ha „tévedésből” alacsonyabb esztétikai értékeket részesítünk előnyben magasabbak helyett. Párhuzam áll fenn az erkölcstelen cselekedetek okaként szereplő indulati kötöttség és a jóízlés „betemetődése” között, ami a „téves” esztétikai előszeretet (például a ponyva és a giccs iránti előszeretet) oka lehet. Még akkor is, ha e párhuzammal implikált és itt az elkövetkezőkben képviselendő „objektivisztikus” felfogás az esztétikai értékekre vonatkozóan „az individuális alanyok effajta fogyatékosságaiban és elégtelenségeiben” semmiképpen sem az egyetlen okot véli felfedezni az ízléskérdésekben uralkodó véleménykülönbségekre, az ízlésbeli ítélkezések tényszerű relativitására, ahogy ezt Barbara Herrnstein-Smith feltételezni látszik: „A formális esztétikai axiológia legfőbb irányvonala mindig is a történelmi véletlennel, a kulturális változásokkal és az individuális alanyok hibáival és hiányosságaival magyarázta az ízlésbeli változatosságokat, divergenciákat.” (Herrnstein-Smith, 1988: 36) Valójában léteznek – mint ahogy lejjebb még ki kell fejtenünk – e hiányossági okok mellett és még ezek kiküszöbölése után is – felszámolhatatlan és nem is felszámolandó, mivel egyként jogosult preferenciák, melyek jelentőségét a nézeteltérésekben az objektivista axiológusok is elismerik.

Értéktudatunk e tökéletlensége mint olyan szükségszerű, minden ember mint ember számára konstitutív: véges lényekként korántsem rendelkezünk egy mindent átfogó, hanem bizony csak egy szűk, részleges, perspektivikus értéktudattal. De értéktudatunk e tökéletlensége, szűk volta (de az eltévelyedés veszélye is) egyénenként különböző. Ennek kapcsán legalábbis négy tényező, úgy tűnik, meghatározó szerepet játszik: a tehetség, az iskolázottság s az egyéni, valamint a történelmi érettség.

[16] Ford. Simon Ferenc

Még Levin L. Schücking is, aki különben az esztétikai ítélet társadalmi meghatározottságát hangsúlyozza, megengedi, hogy az egyes ember híjával lehet a művészi kvalitás iránti veleszületett érzéknek. (Schücking, 1932: 10) De e disztinkciós képesség „előtt" már nyilvánvalóan adva kell lenniük képességeknek arra, hogy a műalkotást egyáltalán többé-kevésbé adekvátan konkretizáljuk, ami Roman Ingarden szerint többek között azt jelenti, hogy „az esztétikailag értékes minőségeket megtaláljuk, szemléletesen megéljük és konkrét formában aktualizáljuk." (Ingarden, 1958: 17) Ennek során „az esztétikai élményt megélő embert mindenekelőtt egy bizonyos, az adott mű aktuálissá váló jegyeivel szembeni nyitottságnak kell jellemeznie, továbbá különös érzékenységnek a benne fellépő esztétikailag aktív minőségek iránt." (Ingarden, 1962: 20) Hogy az ember ilyenfajta nyitottságra és érzékenységre már természetes hajlamai alapján is többé-kevésbé prediszponált (további, épp ennyire szükséges prediszpozíciókról lejjebb lesz majd szó, a jó kritikus ismérveivel kapcsolatban [2.3.]), – azt alkalmasint éppoly kevéssé lehet elvitatni, mint az ezeket kiegészítő „külső" faktornak, az iskolázottságnak a befolyását.

Hogy bizonyos művek bizonyos embereknek nem tetszenek, egyszerűen, mert azok számukra nem megközelíthetők (erre a megközelíthetetlenségre azonban nem már eleve meglévő mindenkori természetes hajlamuk predesztinálja őket); hogy esztétikai értékek valójában az annak előtte „vakok" számára nagyon is láthatóvá tehetők, miáltal a személyes értékhierarchia módosul, a korábban sokra tartott lejjebb süllyed; hogy tehát az értékérzést iskolázni lehet, ez minden esztétikai nevelés előfeltételezése. Ezt megerősítik empirikus felmérések az iskolázottsági fok és az előnyben részesített értékfajták közti összefüggést illetően.

Ide vonatkozó eredményeit Pierre Bourdieu következőképpen foglalja össze: „Nemcsak minden kulturális tevékenység (múzeum-, kiállítás-, koncertlátogatás, könyvolvasás stb.), hanem egy bizonyos irodalom, egy bizonyos színház, bizonyos zene előnyben részesítése is a szoros kapcsolatot igazolja elsősorban a képzettségi fokkal, másodsorban a szociális származással." (Bourdieu, 1979: 17) Mindkettő nyilvánvalóan specifikációja az ember 1.2.3.1.-ben érintett „valahovávetettségének" (Heidegger „Geworfenheit"-jének ['belevetettség']), mint ahogy a fogékonyság az esztétikai értékek megismerése iránt összefüggésben állhat bizonyos jellemtípusokkal. Eduard Spranger például az „esztétikai embert" egynek tekinti „az individualitás ideális alaptípusai közül", az elméleti, a gazdasági, a társadalmi és a hatalmi ember mellett. (Spranger, 1914: 149–170) Az értékítélet tényszerű relativitásának itt felsorolt okai nincsenek tehát az általánosság ugyanazon szintjén (a történetiség általános, a képzettség, a társadalmi eredet egyénenként variálódó) és részben keresztezhetik is egymást, ha például a mentalitás és a tehetség ugyanarra a gyökérre megy vissza.

Idősebb emberek és később születettek általában többet „látnak meg", mint ők maguk fiatalabb korukban, illetve korábbi idők emberei. Nem az operától az

operetthez jutunk el, legfeljebb megfordítva; a természet is, mint az esztétikai szemlélet tárgya, mint a „szép természet", Hans Robert Jauss szerint „az újkor felfedezése." (Jauss, 1982: 140–151) Minden bizonnyal nem helytelen ilyen jelenségekben az egyén, illetve az emberiség érésének eredményét látni, ahogy ezt Nicolai Hartmann teszi: „Eltérés mutatható ki az értékérzék individuális-egyéni gazdagsága és az értékérzék történeti gazdagsága között is. Hogy ez utóbbi, ami az emberiség történeti fejlődésében ölt testet, összességében haladászszerű-e, az nem nagyon mondható meg; az értéktudat szűkössége hozza talán magával, de az egyik oldalon újra és újra elvesztegetjük azt, amit a másikon már megszereztünk. Talán magának a szűkösségnek is van egyfajta expanziója."[17] (Hartmann, 1926: 158) Bárhogy is álljon ez: bizonyosnak tűnik, hogy „az értékérzés [...] nem szólal meg bármilyen feltételek mellett, csak akkor rezdül meg, ha felébresztik, ha az ember elég érett ahhoz, hogy felérjen az értékterületig"[18] (Hartmann 1953: 342) Ez egyéni szinten nehéz pedagógiai problémát vet fel: nyilván nem szabad gyerekek elé értékeket tárni, melyek számára ők még biztosan éretlenek; ennek ellenére relatíve mindig túl sokat is kell követelni tőlük, azaz olyan értékeket is elébük kell tárni, amelyek számára ők éppen még éretlenek. Csak így neveljük őket fölfelé, csak így tesszük őket érettebbekké. A nehézség ennek során nyilvánvalóan e még éppen már elvárhatónak a felbecslésében rejlik.

1.3. Az értékrelativizmus ún. disszenzus-érve

1.3.1. Az értékrelativizmus lényege

Az, hogy minden ítélet, mely értékelést juttat kifejezésre, relatív a mindenkori ítélkezőre vonatkoztatottan, más szóval: annak egyéniségétől és álláspontjától függ és elvben csak az ő számára érvényes, ez az értékrelativizmusnak csak az egyik aspektusát teszi ki. E felfogás ezen felül egyáltalán nem is specifikus rá nézve, hiszen valamennyire is tudatos emberek általában osztják ezt a nézetet, mivel a történelem, az etnológia és a mindennapok tapasztalata ezt alátámasztja. Ami az értékrelativizmusra nézve specifikus, az két dolog. Egyfelől a felfogás, miszerint az értékítéletek nemcsak különböznek egymástól, hanem egyenértékűek is. Az értékrelativizmus „vallja [például], hogy egyes kultúrák egymástól nagyon is különböznek, de más kultúráknál sem nem jobbak, sem nem rosszabbak, mivel abszolút mérce az összehasonlításra nem létezik." (Vivelo, 1981: 46) Az etnológustól tehát „szigorú, „értékelésbeli semlegesség" (Rudolph, 1968: 224) követelendő: az általa vizsgált kultúra értékítéleteit nem szabad a maga álláspontja, a saját kultúrájának álláspontja alapján megítélnie. A historizmus számára is a történe-

[17] Ford. Simon Ferenc
[18] Ford. Bonyhai Gábor

lem jelenségei, például a különböző erkölcsi felfogások, alapvetően különbözők és elvileg egyenértékűek." (Schnädelbach, 1974: 21)

Másfelől specifikus az értékrelativizmusra nézve a felfogás, miszerint nemcsak az értékítéletek, hanem maguk az értékek is (hogy léteznek-e vagy sem, s hogy milyenek) az értékelő alany individualitásától és álláspontjától függenek: az értékrelativizmus felfogása szerint az értékek maguk „relatívak az alanyra nézve", röviden: szubjektívek. (Spiegelberg, 1935: 23) Hogy például egy udvarias gesztus értékes-e és minő érték az övé, hogy vajon erkölcsi vagy pusztán esztétikai vagy akár puszta hasznossági értéket képvisel-e, azaz az értékek léte avagy milyensége az individuális vagy a kollektív (egy bizonyos kultúrát képviselő) alanytól függ: nem léteznek önmagukban álló értékek, csak értékek a magam vagy a magunk számára. Az értékek e puszta szubjektivitására az értékrelativizmus a Spiegelberg által úgy nevzett disszenzus-érvvel következtet.

1.3.2. Minden érték szubjektivitására való következtetés a disszenzus-érv segítségével

A disszenzus-érv Spiegelberg szerint a következő struktúrával rendelkezik: „Különböző alanyok egy és ugyanazt [...] különböző, méghozzá [esetleg] egymásnak ellentmondó módon értékelik." (Spiegelberg, 1935: 28) Ez az első premissza azt állítja, hogy minden értékítélet utólagosan empirikusan igazolható, és (az 1.2. pont alatt részletesen elemzett módon) tényszerűen relatív. „Az ellentmondó értékelés ténye" mármost a következőt jelenti: „Egy és ugyanazon tárgyat egyszerre és egyazon vonatkozásban egymást kizáró meghatározottságokkal ruháznak fel. [...] Mármost egy dolog nem rendelkezhet egyszerre és egyazon vonatkozásban egymást kizáró meghatározásokkal. Ha neki ilyeneket tulajdonítanak, akkor az adott tárgy vagy csak az egyikkel rendelkezik vagy egyikükkel sem. Egyiküket csak akkor lehet neki tulajdonítani, ha belátható ok áll fenn, amiért éppen ezzel és nem a másikkal rendelkezik; vagyis tehát: ha az egyik értékelésnek megokoltan elsőbbsége van [...] a másikkal szemben. Ilyetén elsőbbség azonban az axiológiai [...] relativizmus felfogása szerint [...] nem észlelhető, hanem valamennyien egyenértékűek, egyként jól vagy rosszul megokoltak." (Spiegelberg, 1935: 29) Ez mármost az értékrelativizmus második, mint ahogy látni fogjuk, immár dogmatikus premisszája: minden értékelés egyenrangú.

Az imént azt mondottuk: ha egy dolognak ellentmondó meghatározottságokat tulajdonítanak, akkor csak egy az övé, vagy egyik sem. Mivel az előbbi lehetőség az értékrelativizmus szerint kizárandó (állítólag nem tudjuk eldönteni, melyik a két ellentmondó értékelés közül a konkrét esetben a helyes), csak a második lehetőség marad fenn: az ellentmondó meghatározottságoknak egyike sem az övé, egyszerűbben: a dolog nem rendelkezik sem az értékességgel, sem az értéktelenséggel; valójában én tulajdonítom őket a dolognak – a magam individualitása és

álláspontja szerint –, ami azonban azt jelenti, s ez az értékrelativizmus végkövetkeztetése: bizonyos tényállások értékessége szubjektív.

Spiegelberg ezt így fogalmazza meg: „Ha egy tárgynak ellentmondó nézetek alapján egyaránt jó okokból egymást kizáró meghatározottságokat tulajdonítanak, akkor szükségszerűen egyik oldalnak sincs igaza. Az állítólagos meghatározottságok nem lehetnek objektíve az adott tárgyéi. Ez esetben valójában szükségképpen szubjektívek, csak a mindenkori alany számára tartoznak a dologhoz, függésben vannak tehát az alanytól. […] Következésképp minden érték […] az alanyra nézve szükségszerűen relatív." (Spiegelberg, 1935: 30)

1.3.3. A disszenzus-érv relativizálása

1.3.3.1. Átfogó kritika Max Scheler „megokolatlannak" nevezi azt, hogy „az értékeket 'csak-szubjektíveknek' tartsuk, pusztán mivel az értékítéletek ugyanarról a dologról egymásnak gyakran ellentmondanak. Az érv itt ugyanannyira megokolatlan […], mint ott, ahol az alapszínek egységeit [azaz a színkép szegmentálását, H.A.] önkényesnek kiáltják ki, mert megkülönböztetésüket illetően a színképen gyakran ingadozás észlelhető, hol kezdődik az egyik szín és hol végződik a másik." (Scheler, 1927: 14)

Érdekes, ahogy Scheler itt – legalábbis implicite és mindenképpen avant la lettre – a későbbi nyelvtudományi relativizmus ellen száll harcra, vagy másként: ahogy inuitive elébe vág annak, amit kb. hatvan évvel később azon felfogás ellen hoztak fel, mely szerint a nyelven belüli és a nyelvek közti eltérések a színkép mindenkori szegmentálását illetően a szín-elnevezések önkényességére, végső soron szubjektivitására vallanak. Vannak ugyanis – amire már az 1.1.2. pont alatt futólag rámutattunk – a színszókincs területén is univerzáliák, nyelvek közti megegyezések: „Ha ugyanazon vagy különböző nyelvcsoportok képviselőinél a „piros"-t jelölő szavuk terjedelme iránt érdeklődünk, akkor ingadozó határmegvonásokat kapunk válaszul. Ha viszont az ember megkérdezi tőlük, mi e szó legjobb képviselője, akkor túlnyomó többségük a színkép ugyanazon szegmentumaira mutat rá." (Holenstein, 1980: 59) Ilyen megegyezések nem lehetnek véletlenszerűek, azaz szubjektív önkényben gyökeredzők: az objektív viszonylatban kell megalapozva lenniük az emberi érzékelő apparátus és a látható elektromágneses sugárzás mindenkori hullámhossza között. Az ítélkezés terén mutatkozó nézeteltérésből nem lehet a megítélt dolog szubjektivitására következtetni.

Nicolai Hartmann ezt így fogalmazza meg: „fennáll ugyan egy bizonyos relativitás az értékek érvényességében, de ez nem jelenti az emberi vélekedéstől való függőséget." (Hartmann, 1936: 976) Más szóval: ha egy másik ember pozitív értékítéletét nem fogadom el, s helyette negatívra jutok – például a sixtusi Madonnát Theodor Geigerrel „kinyalt giccsnek" tartom (Geiger, 1979: 38) –, akkor e

nézeteltérésből nem következik, hogy a raffaellói mű művészi értéke pusztán az én vélekedésemtől függene.

A disszenzus-érv szellemében azonban nem is állítják, hogy az értékek szubjektivitása kizárólag a disszenzusból következik. Ezt a következtetést valójában csak mind a két premissza alapján vonják le, azaz az egyenértékűségi tétel segítségül vételével. Scheler és Hartmann átfogó kritikája mögött is az a meggyőződés rejlik, hogy a disszenzus-érv azért nem megalapozott, mert a második, éppen az egyenértékűséget állító premisszája nem igaz. Ezért a magunk relativizáló munkáját szintén a második premisszánál kell elkezdenünk.

1.3.3.2. Az egyenértékűségi tétel kritikája

E premissza ellen legalábbis három érv hozható fel. Az első a magunk értékelésbeli fejlődésére hivatkozik. Igen sokat, amit fiatalkorunkban szépnek tartottunk, később már alig tudunk végighallgatni vagy végignézni, és megfordítva: ami régebben unalmasnak vagy sivárnak tűnt, később nem egyszer kinyilatkoztatássá válik. Érvelésünk számára itt fontos a megélt fenomén, tudniillik az, hogy ilyen értékelésbéli változást nem puszta kicserélődésként, hanem kifejezetten fejlődésként élünk meg, mint átmenetet a téves megítéléstől a helyes megítélés felé. „Ha számunkra megnyílnak a bach-i fúga, a barokk építészet, vagy a németalföldi festészet értékei, akkor itt előbbrelépést élünk meg az értékekbe való betekintés terén, egy megértést, mely jobbként és helyesebbként jelenik meg, mint a korábbi hiányos vagy tökéletlen értékszemlélet. A magunk mögött hagyott értékelésről most kiderül, hogy téves és éretlen volt. Nem csupán magunk mögött hagytuk, nem adtuk fel minden racionális ok nélkül, nem váltották fel más értékelések, mint ahogy az egy puszta hangulatváltozás esetén gyakran megesik, hanem megcsalattatásunkból kijózanodunk." (Spiegelberg, 1935: 46)

Spiegelberg persze tudja, hogy ez az érv rendelkezik egy gyenge ponttal: „Természetesen itt is, mint mindenütt, megmarad az az absztrakt lehetőség, hogy az ember az ilyen tévcselekvési és előrelépési élményeket magukat is megtévesztőkként állítja be és minden bizonyító erőt megtagad tőlük azt a kérdést illetően, vajon az állítólagos téves cselekedet s az állítólagos előrelépés valóságos-e. Következésképpen az ellentmondó értékelések állítólagos nem-egyenértékűsége […] még nem bizonyítéka valóságos nem-egyenértékűségüknek." De egy ilyen „a jelenségek valóságtartalmára vonatkozó radikális kétely" ellen éleszű tanáccsal szolgál: „Az ellenpártnak, még ha igaza lenne is, még mindig […] meg kellene magyaráznia, hogyan válhat egyáltalán lehetségessé a dolgok felőli megokolatlan élménybéli különbség az axiológikus előrelépés és a puszta kicserélődés között." (Spiegelberg, 1935: 47)

A tévedés és a tévedés korrektúrájának élménye – feltéve, hogy valóságtartalma van – az értékek objektivitására utal: megcsalattatást és annak megszűnését csak magukban való dolgok kapcsán élhetünk meg. „Ilyesfajta jelenségek [értsd:

az értékhamisítások, H.A.] nem létezhetnének – de az egészséges morális értékérzés sem leplezhetné le őket – […], ha az elvétett igazi értékek nem rendelkeznének tőlük független magánvalósággal. Tévesztés, illetve korrigálás épp csak ott lehetséges, ahol a tárgy szilárdan áll önmagában, és olyan önállósággal bír, ami az eltalálásától vagy az elvétésétől is teljesen független."[19] (Hartmann, 1926: 157)

Hogy az esztétikai értékek „objektivitását" mennyiben és hogyan kell minősítenünk, az később fog kiderülni. Annyit azonban már most előlegezzünk, hogy ennek kapcsán csak egy, az ember és az esztétikum között fennálló objektív viszonylatról lehet szó, az „objektív számára" esetéről, és nem az esztétikai értékek abszolút voltáról, az emberi tudattól való elválasztottságukról. Egy ember nélküli kozmoszban esztétikai értékekről beszélni értelmetlen dolog lenne.

Barbara Herrnstein-Smith az itt bemutatott következtetést az értékelésbéli fejlődésről az értékek objektivitására „Developmental Fallacy", azaz „Fejlődési érvelési hiba" címszó alatt tárgyalja, tehát mint tévkövetkeztetést: „A felmerülő kérdések a következők […] (a) vajon ezen változások 'fejlődések'-e abban az értelemben, hogy egy normatív skálán elhelyezkedő objektíve alsóbbrendű pozícióból mozdulunk el egy objektíve felsőbbrendű pozícióba, (b) vajon előfordulásuk bizonyítéke az ízlés valamely elkerülhetetlen téloszára, amely egy objektíve felsőbbrendű 'végstádium' lenne, és (c) vajon ezek együttes előfordulása különböző embereknél bizonyíték-e az idő e későbbi pillanatában előnyben részesített tárgyak objektív értékére. Mindezen kérdésekre a válasz: nem. Mivel még ha az az eset áll is fenn, hogy a világon élő összes ember egységesen és univerzálisan 'X'-et részesíti előnyben öt éves korában, 'Y'-t huszonöt éves korában és 'Z'-t ötven éves korában, a közös különbségek e sora nem bizonyíték arra, hogy benne bármely pont objektív felsőbbrendűséggel rendelkezik (akár 'Z'-től 'X'-ig, akár fordítva állítjuk őket sorrendbe), sem arra, hogy az emberek preferenciái a korral együtt egyre helytállóbbak lesznek, kivéve természetesen, ha a középkorú felnőttek preferenciáit önkényesen eleve 'helytállóbbaknak' fogadjuk el.'"(Herrnstein-Smith, 1988: 80)

Ehhez a következő megjegyzéseket fűzném: (1.) Az értékítéletek egyformaságát – bármely korban is – nem állítja egyetlen olyan „objektivista" sem, aki nyitott szemmel jár a világban. (2.) Alkalmasint semmi önkény nem rejlik a feltevésben, miszerint 50 évesek nagy általánosságban kompetensebben tudnak ítélni, mint 5 évesek. (3.) A szerző nem veszi figyelembe a fent elemzett evidenciaélményt: az ember maga ismeri fel és látja át a korábban előnyben részesített mű viszonylagos ürességét. (4.) Más helyen (Herrnstein-Smith, 1988: 158) az ilyen állítólag csak látszólagos értékelési fejlődéseket olyan tekintélyek kívülről jövő befolyására vezeti vissza, akiknek a feladata abban állna, hogy lehetőleg homogén enkulturációról gondoskodjanak. Ezt a befolyást nagyon is szükségesnek tartja, azonban beszűkített optikával csak mint kényszert képes elképzelni (csak olyan

[19] Ford. Simon Ferenc

igéket használ ennek kapcsán, mint „urge", azaz „sürget" és „impose", azaz „rákényszerít") Nem veszi figyelembe, hogy az értékközvetítés a maga voltaképpeni értelmében láttatást, beláttatást tételez fel. Így tehát – ha egy értékelési változás külső behatásra történik, mégpedig úgy, hogy annak során a fenti evidenciaélmény egy fejlődést kísérve lép fel – ez soha sem kényszer alapján, hanem csakis szabad belátás révén történhet meg. (5.) Joggal hangsúlyozza minden perspektíva szükségszerűen specifikus, különös, pontosan: kulturálisan meghatározott voltát, mely perspektíva alapján tekintéllyel rendelkező személyek a felnövekedők felé értékeket közvetítenek, azokat homogenizálva rájuk ruházzák. (Herrnstein-Smith, 1988: 159) Ugyanakkor nem vesz tudomást ennek során arról, hogy ez a különös perspektíva objektív látásmódot közelít meg attól függően, hogy mekkora meggyőző erővel rendelkezik: a kérdéses különösség annyiban közeledik az objektivitáshoz, amennyiben az általánossághoz közeledik. Minél több (fajta) embert tudok meggyőzni, velük valamit láttatni, annál valószínűbb az, hogy e vonatkozásban objektív vagyok, valami magában valót ragadtam meg (bár a minősítésük még mindig hiányzik)

Egy másik érv, mely az egyenértékűségi tételt relativizálja, szintén értékek felfedezésén és a korábbi értékelési pozíciók velük implikált magunk mögött hagyásán alapszik, csakhogy itt személyen feletti, történelmi értékfelfedezésekről van szó. Nagyon is lehetséges ugyanis, hogy egész közösségek, sőt kultúrák szeme nyílik meg addig nem észlelt vagy elfeledett értékeket illetően. Spiegelberg példaként említi „az alpesi csúcsok szépségének felfedezését, egy folyamat[ot], melyet annak idején egyértelműen mint értékek felfedezését és nem (például) mint szemünk előtt való létrejöttüket éltek meg. Nyilvánvalóan szükség volt a Sturm und Drang-korszak és a romantika nyitására az iszonyatos-hatalmas jelensége felé ahhoz, hogy […] az Alpok szépsége teljességgel megélhetővé váljék […]. Hasonló felfedezéseket éltünk meg fokozatosan az emberiség egész történetével kapcsolatban a történeti érzék növekedésének során. Az érzék a gótika és a barokk értékei iránt csak egész lassanként éledt újra fel, minél inkább megnyíltak az emberek e korszakok szellemével szemben." (Spiegelberg, 1935: 49)

Ez azonban a következőt jelenti: ha az alpesi szépség immáron meglévő nagyrabecsülését mint nyereséget könyveljük el az emberiség számára a korábbi esztétikai közönnyel szemben, mint értelem-gyarapodást, amely valószínűleg nem vész el, amíg az emberi gyakorlat gond nélküli szemlélődést egyáltalán lehetővé tesz, akkor ezt egyúttal előbbrelépésnek tekintjük, fokozatnak a nyugati kultúra axiológiai fejlődésében, mellyel szemben a közöny korábbi fokozata alacsonyabb, kevésbé valósághű, tehát korántsem a későbbivel egyenértékű stádiumot képvisel.

Hans Robert Jauss Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika című könyvében részletesen végigköveti „a hegyek világának esztétikai felfedezését". (Jauss, 1982: 140–145) Arno Borst egy munkájára visszanyúlva megemlíti, hogy az egész középkorból mindössze öt feljegyzés maradt ránk hegymászásokról, minek kap-

csán a hírvágy és a kíváncsiság voltak alkalmasint a hajtóerők és a „hegyi rengeteg démonaitól való félelem […] komoly akadályt" jelentett. (Jauss, 1982:140–155) Ami ábrázolásán csorbít és egyáltalán a természeti szépség késői felfedezésére vonatkozó hipotézist relativizálja, az az előfeltevése, hogy a természet esztétikai élvezete csak egyet jelenthet: a megfelelést, az összhangot kint és bent között, (Jauss, 1982: 140, 145) analógiát a között, amit a természet kifejezni látszik, és amit a szemlélőben kivált, vagy amit ez a maga gyakorlatából a természetbe „magával hoz". Ám ez csak egyetlen fajtája az esztétikumnak: a kifejezés esztétikuma. Ami még e kérdéses hipotézis megtámogatására kimutatandó lenne, az az, hogy a természetet az ókorban és a középkorban formai szépsége miatt sem értékelték és élvezték (ezt azonban negativitása miatt vajmi nehéz bebizonyítani), vagy legalábbis, hogy az ilyen emlékek éppoly ritkák, mint a hegymászásokról szóló középkori beszámolók.

A harmadik érv a szakértőkbe vetett bizalmunkra hivatkozik. Általában jobban bízunk azoknak az értékítéletében, akik a megítélendőt, illetve az értékelendőt jobban ismerik, mint azokében, akik azt kevésbé vagy egyáltalán nem ismerik. Az értékelések ugyan eltérhetnek egymástól, akár a tényállás egyformán magas szintű ismerete esetén is, de a dolog ismerőjéről, a szakértőről megalapozottabb, objektívabb ítéletet tételezünk fel, mint a dilettánsról. „'Az értékhez nem értő', aki magáról nem vagy még nem tételezi fel, hogy önálló értékmegértéssel rendelkezik, gyakran belátja, hogy feltétlenül lehetséges jobb megértés, mint az övé, és hogy egy bizonyos másik személy ezzel a megértéssel nagyon is rendelkezik. Majdnem mindenki elismeri, méghozzá korántsem csak elméleti területen, hanem értékkérdéseknél is […], az értékhez értő személy tekintélyét. Platón ismételten utalt erre az 'értékhez értőre' […] mint a relativizmus elleni fő-instanciára. S e tényállás elfogadása minden értékrelativizmus ellenére is újra meg újra felülkerekedik. Egyenesen communis opinio-nak nevezhető, ami az ún. műértőt illeti." (Spiegelberg, 1935: 50) Hogy a szakértő, közelebbről a műértő miről ismerszik meg, arról – mint már jeleztük – a továbbiakban még többször lesz szó; egyelőre álljon itt egy rövid jellemzés Spiegelbergtől: A szakértő „elfogultság nélküli ember, aki a rálát a dologra és képes önmagába is betekinteni." (Spiegelberg, 1935: 53)

Mind a három itt bemutatott érv megerősíti tételünket, mely szerint értékítéletek ugyan tényszerűen a mindenkori alanyra nézve relatívak, ennek ellenére azonban az ugyanarra vonatkozó és eltérő értékítéleteket az emberek általában nem tartják egyenértékűeknek: érettebb, ismeretekben gazdagabb emberekről például feltételezzük, hogy értékek vonatkozásában is találóbban, objektívebben ítélnek, mint a kevésbé érettek, kevésbé jól informáltak.

1.3.3.3. A disszenzus-tétel kritikája

Noha az értékítéletek tényszerű relativitását és az értékítéletek ebben implikált különbözőségét – éppen mint tényszerűt – fenntartás nélkül elismertük, bizonyos mértékben ezek is ki vannak téve a viszonylagossá válásnak. Megtörténhet, hogy két különböző ok folytán a nézeteltérés nem valóságos, hanem pusztán látszólagos. Ha ismét felidézzük az egyenletet: „érték = tárgyi tartalom + kitüntető jellemzés," akkor az első esetet a következő módon jellemezhetjük: mi csak úgy véljük, hogy ugyanazt a tényállást értékeljük, valójában azonban különböző tényállásokat értékelünk. Ehhez álljon itt mindenekelőtt három példa a gyakorlati, egzisztenciális tárgykörből. Az, hogy a korai haláltól nemcsak félhet az ember, hanem kívánhatja is, nem kell, hogy igazi disszenzust jelentsen. „Ha például bizonyos népek korai erőszakos halált kívánnak maguknak, akkor csak azért, mert számukra a halál eszköze annak, hogy erőik csorbítatlan birtokában kerüljenek a másvilágra." (Spiegelberg, 1935: 86) Az árulást is lehet negatívan vagy pozitívan értékelni, elítélni, de helyeselni is, vagy legalábbis elnézni. A.R. Lacey erről a következőt írja: „Hazaáruló barátomat szeretném bemutatni egy előkelő társaságban. Mit kellene mondanom? „Nem, nem adta ki országának titkait, csak az uralkodó osztályra vonatkozóakat" vagy „Tudja, ha valaki kiadja országának titkait, az csak akkor számít hazaárulásnak, ha ezzel az illető anyagilag jól jár." Mindkét esetben arra igyekszem rávilágítani, hogy a 'hazaáruló' szó pusztán leíró tartalmát tekintve […] nem illik a barátomra." (Lacey, 1982.56) Lacey fiktív trükkje abban áll, hogy a megítélendő tényállást specifikálja: itt nem egyszerűen katonai titkok elárulásáról van szó, hanem olyan árulásról, amely csak az uralkodó osztály ellen irányul, s ezen felül világnézeti meggyőződésből hajtják végre, és nem pénzért. Azok, akik az ilyen árulást is elvetik és akik – az érvelés kedvéért tegyük ezt fel – nem tartoznak az uralkodó osztályhoz, azért cselekszenek így, mert éppen ezt a specifikációt nem hajtják végre. Számukra a katonai titkok elárulása mint olyan elvetendő: nem hajlandók arra, hogy a közelebbről figyelembe vegyék, hogy ki ellen és kinek az érdekében történt. Más szóval: ők valami általános felett mondanak ítéletet, míg Lacey (fiktív alapon) valami különös, minősített fölött.

A harmadik példa a mágia megítélésére vonatkozik, mint betegség gyógyítására tett kísérletre. „Aki hisz a mágikus eljárások terápiás hatékonyságában, annak számára ezek olyan tevékenységek, melyek gyógyulási folyamatokkal kauzális összefüggésben állnak, de a mi számunkra ez nem így van. Az értékelés az egyik esetben egy tevékenység tévesen feltételezett kauzális viszonyára vonatkozik, a másik esetben ugyanerre a tevékenységre gyógyítási viszonylat nélkül. Az eltérő értékelések különböző tényállásokra vonatkoznak és ezért nem mondanak ellent egymásnak." (Kraft, 1951: 191)

Egyértelműnek tűnik, hogy a művészet, közelebbről az irodalom területén is abban keresendő a nézeteltérések egyik oka, hogy „az értékelendő tényállás felől nincsen egyetértés," hogy voltaképpen az „értékelés bázisát" különböző mó-

don fogják fel. (Heydebrand, 1979: 838) Roman Ingarden ezen felül művészetontológiai okkal is szolgált arra nézve, miért nem magától értetődő az, hogy a megítélés „pontosan ugyanarra" vonatkozik, ha egy műalkotást ellentétesen ítélnek meg. (Ingarden, 1958: 11) Legalábbis a nyelvi művek a maguk nyelvi anyagának tagoltsága miatt „sematikus képződmények, melyek különböző vonatkozásban bizonytalan helyeket és ezen túl több csupán potenciális mozzanatot tartalmaznak. E képződmények csak a kiindulópontját képezik az esztétikai appercepciós élmény foganatosulásának, amikor is e képződmények konkretizálódnak és aktualizálódnak. A mű némely meghatározatlan pontja ennek során feltöltődik s így mint olyan el is tűnik, és némely potenciális mozzanata aktualizálódik. Ebben a gyakorta nagyon komplikált folyamatban kerül sor az esztétikai tárgy voltaképpeni megképezésére, s a tárgy […] csak most válik az esztétikai értékelés tárgyává. [Ezzel] válik lehetségessé, hogy egy és ugyanazon mű egyes esetekben különböző módon konkretizálódik, mivel az olvasók hol ezt, hol azt a meghatározatlan pontot tüntetik el önkényesen, és hol ezt, hol azt a potenciális mozzanatot aktualizálják. Ez a továbbiakban oda vezet, hogy ugyanazon mű vizsgálatának egyes eseteiben különböző esztétikai tárgyak megképezésére kerül sor, melyek más értékminőségeket hordoznak és így teljes joggal másként értékelhetők. Sőt még azzal is számolnunk kell, hogy ez az alapeset." (Ingarden, 1958: 12)

A különböző jellegű konkretizálás s az abból fakadó csupán látszólagos nézeteltérés kapcsán létezik mármost két ítélettípus, mely az irodalom eltérő megítélése számára különösen gyakran szolgál alapul. 1. Esztétikailag szigorúan véve irrelevánsat, irreleváns okokat is figyelembe vesznek. Az emberek úgy vélik, egy művet csak mint művészi alkotást ítélnek meg, de valójában értékelésnek vetik alá a közvetített világszemléletet vagy a feltételezett hasznosságot, tehát az esztétikaiakkal együtt elméleti és gyakorlati vonatkozásokat is. Ha ez az összevegyítés tudatosul, akkor a nézeteltérés alkalmasint meg is szűnik: megegyezés jön létre például arra nézve, hogy ugyan Kafka művei mint „pesszimisztikusak" személyes világszemlélettől függően értéktelennek minősíthetők, mint műalkotások azonban kiemelkedően értékesek. 2. Nem értékelnek mindent, ami releváns. Mindenekelőtt ez teszi ki a különbséget, sőt gyakran az ellentétet „laikusok és szakértők értékítéletei között". Azt, hogy a nézeteltérés itt is csak látszólagos, Kraft a következőképpen okolja meg: „Mindkét értékítélet ugyanarra a tárgyra vonatkozik, azt azonban nagyon különböző módon fogják fel; szubjektíve már nem ugyanarról a tárgyról van szó. Ha egy műértő egy képet minőségére nézve ítél meg, akkor ehhez egész más felkészültséget hoz magával, mint a hozzá nem értő. Nemcsak esztétikai képességeiről van itt szó (forma- és színérzékéről), hanem ennek a kompozíció és a kifejezőformák iránti különleges érzékenységgé való fejlesztéséről és képzéséről is, s ezenfelül az összehasonlítási anyag széles köréről is, míg a laikusnak a dologról fogalma sincs. Iskolázottság és tapasztalat terén a szakértő előnyben van a laikussal szemben. Következésképp egészen más mozza-

natok lépnek számára előtérbe a képen, mint annál. A kép sokkal többet mond neki, mint a laikusnak, aki azt csak a maga szokásos szempontjai alapján képes magába fogadni. Ő azon elsősorban az ábrázolt tartalomra, a tárgyra figyelmez. Azután még összehasonlítja az ábrázolásmódot a természethűség szempontjából a valósággal és reagál talán a színhatásra is, de iskolázatlan ízléssel. Ezzel szemben képtelen felfogni a mű formai ingereit a maguk komplexitásában s gyakran az eszmei és hangulati tartalmat is a maga differenciáltságában. Ahhoz ugyanis épp az említett speciális felkészültség szükséges. Ezért a laikus egyáltalán nem észleli azokat a sajátosságokat a műben, melyek a szakértő számára épphogy lényegesek. Az ő ítélete e helyett más vonásokra vonatkozik, melyek a művészi megítélés szempontjából mellékesek. Ily módon egy szakértő és egy laikus ugyanarra vonatkozó értékítéletének különböző volta nem jelent ellentmondást." (Kraft, 1951 : 191)

Van azonban még egy második ok, melynél fogva a nézeteltérés néha csak látszólagos. Nemcsak az értékelt dolog, hanem az értékítélet tárgya is lehet szigorúan véve különböző, ama látszat ellenére, hogy egyről van szó : a vitázók különböző értelemben használhatják az értékítélet állítmányát is, például az értékjelző „esztétikus" fogalmat. A szó ez esetben csak látszólag ugyanaz, valójában hol ezt, hol azt jelenti. Egyikük a „szép" szót tradicionális értelmében használja, azaz a 'formailag tetszetős', 'harmonikus' értelemben stb. ; – abban az értelemben, amiért például egy Ben Nicholson csendéletei a maguk finomsága és kiegyensúlyozott körvonalai miatt szépnek nevezhetők. Másikuk „esztétikus"-on 'tökéletes kifejezést', 'expresszivitást' érthet s így nem habozna, például Edward Kienholz modern kort kritizáló „environment"-jeit és „assemblage"-ait esztétikusnak nevezni, ami ellen az előbbi az esztétikum általa képviselt szűkebb fogalma miatt vélhetőleg protestálna, – amíg a szemantikai különbséget kettejük szóhasználatában nem tisztázzák.

Ha ily módon például az esztétikum különböző fajaira gondolnak, noha ugyanazt a szót használják, akkor a különböző értékítéletek között nyilvánvalóan semminő kiengesztelhetetlen ellentmondás nem áll fenn : hanem – Kraft szavaival élve – „különböző, de egymást nem kizáró értékelésekről van szó", azaz csupán látszólagos nézeteltérésről. (Kraft, 1951 :96)

Ha épp ellenkezőleg, pontosan ugyanarra gondolunk mind a jelzett dolgot, mind pedig a szavak jelentését illetően, akkor inkább valószínű, semmint nem, hogy a megítélés kultúrákon átívelve hasonlónak bizonyul.

Ez egybecseng például Karl Duncker nézetével : „az értékelés a jelentéstől függ, a jelentés pedig a társadalmi szituációtól. Egy gyermek megölése például gyilkosság helyett minősülhet rituális áldozatnak vagy biztos belépőnek a mennyországba a gyermek számára. Ebből kiindulva [Duncker] az alábbi következtetést vonja le : »ugyanolyan szituációs jelentések fennállásánál a cselekedet valószínűleg ugyanazt az etikai értékelést fogja kapni. Amennyiben egy cselekedet más

időpillanatban vagy más helyen, másmilyen értékelést kap, az általában az eltérő jelentéseknek tudható be.«" (idézi Jarvie, 1984: 90)

Mindezzel semmiképpen sem kívánjuk azt állítani, hogy minden nézeteltérés csupán látszólagos lenne: igen gyakran ugyanazon tárgy ugyanazon tulajdonsága, azaz a szó szoros értelmében azonosnak nevezhető objektív tartalom különböző minősítésben részesül, úgyhogy teljes joggal kibékíthetetlen értékelésekről, valóságos disszenzusról lehet és kell beszélni. Például a művészetről folytatott vitákban szakemberek között igenis lehetséges, hogy tárgyi szinten teljes egyetértés uralkodik s ennek ellenére nézeteltérés áll fenn az értékelés szintjén. Emlékezzünk C.S. Lewis már idézett kijelentésére az F.R. Leavis-szel kapcsolatos nézeteltéréséről: „Nem arról van szó, hogy ő és én különböző dolgokat látunk, amikor az *Elveszett paradicsom*ot szemléljük. Ő ugyanazokat a dolgokat látja és veti el, amiket én látok és szeretek." (Idézi Shusterman, 1981: 149) Ily esetekben nyilvánvalóan személyes érzékenységekről van szó, individuális vagy jellemző idegenkedésről vagy vonzalomról, a személyes vagy csoportízlés megnyilvánulásairól, melyről valóban nem lehet vitatkozni: one must agree to disagree (vagy egyetértünk vele, vagy nem értünk vele egyet).

Lehetséges, hogy vannak történelemfeletti ízléstípusok (mint ahogy – talán, mi több, egyenesen még velük összefüggésben – történelemfeletti mentalitások is léteznek), amelyek egyfelől bizonyos történeti konstellációkban dominálhatnak, másokban viszont háttérbe szorulnak, másfelől, egyidejűleg fellépve, az ízlés sokféleségéért is felelősek lehetnek. Tekintettel például az irodalomnak a valósághoz fűződő viszonyára három alapvető ízléstípust lehetne megkülönböztetnünk: (1.) A természethűség előnyben részesítése, legalábbis az evilágilag lehetségesnek tűnő dolgok értelmében, tehát abban az értelemben, amit az arisztotelészi mimesis-fogalom jelöl. Ez annak ábrázolása, hogy „milyen személyekhez értelemszerűleg milyen dolgok mondása vagy cselekvése illik" egy bizonyos fajta helyzetben, „a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint".[20] (Ariszotelész, Poétika: 59, 9. fejezet) (2.) A klasszikus-klasszicista stilizációnak mint a valóság következetesen keresztülvitt megszépítésének, megnemesítésének, „esztétizálásának", előnyben részesítése; és (3.) a fantasztikumnak mint csak egy másfajta világban lehetségesnek az előnyben részesítése.

Teljesen tisztában lévén azzal, hogy itt csak ideáltípusokról lehet szó, és hogy egyes írók gyakran nemcsak egy ízléstípushoz sorolhatók. Mégis e tipológia elfogadása esetén lehetséges lenne Shakespeare Racine-nal szembeni aligha vitatható előnyben részesítését (vagy ennek az ellenkezőjét) mint a természethűség előnyben részesítését, illetve mint a stilizálását leírni egy magasabb absztrakciós szinten. Vagy esetleg az aligha összehasonlíthatót összehasonlító, de az egyes ember „imaginárius könyvtárában" nagyon is lehetséges előnyben részesítését

[20] Ford. Ritoók Zsigmond

Tolsztojnak Kafkával szemben (vagy fordítva) mint a természethűség, illetve a fantasztikum előnyben részesítését.

Lehetséges-e vajon, hogy az ilyen preferenciális, nem vitatható, hanem az emberek tényszerű sokféleségének jeleként nagyon is elfogadandó, sőt üdvözlendő értékeléseket valamilyen elv alapján mintegy a priori elválasszuk az emberként nagy általánosságban osztott, konszenzuális értékelésektől, úgyhogy egy bizonyos értékítéletről egy formális jegy alapján bizonyos „statisztikai" valószínűséggel eleve kijelenthetjük, hogy az ítélet inkább idioszinkratikus vagy inkább konszenzuális? Alkalmasint tényleg létezik egy ilyen elv: minél konkrétabb a megítélt tartalom, annál valószínűbb az igazi disszenzus. Például: a shakespeare-i tragédia nagyságát illetően esetleg egyetértés uralkodik, de az egyes tragédiák viszonylagos értékére nézve a nézetek elválnak egymástól. Az egyik embernek a szenvedély és a klasszikus zártság tetszhet az Othello-ban, a másiknak a Hamlet intellektualitása és tisztasága, a harmadiknak a meseszerűen archetipikus vonás a Lear királyban, a negyediknek a borongósság és a fantasztikum a Macbeth-ben.

Ezen elv egyik következménye az, hogy egyetlen konkrétumra vonatkozó értékítélet sem lehet általános érvényű, abszolút. Aminek visszája az, hogy hogy minél általánosabb az értékelés alá eső tényállás, annál valószínűbb, hogy értékelését illetően az egyes kultúrákon belül és azok között egyetértés uralkodik.

Ezt írja Kraft: „Ha hiányzik is abszolút érvény a végső alapvető értékelések terén, másrészről viszont mégis rendkívül nagy egyetértés áll fenn a tényleges alapértékelések terén, legalábbis regionális határokon belül. Individuális különbségek főként a speciális értékelések, például az ízlés terén mutatkoznak, a közösen elfogadott értékkategóriákon belül." (Kraft, 1951: 235) Avagy még élesebben: „Minél inkább a speciális értékeléseket […] vesszük figyelembe, annál gyakrabban tapasztalunk szerteágazást […]. De minél inkább az […] alapvető értékelésekre korlátozódunk, az egyetértés annál nagyobb területekre […] terjed ki." (Kraft, 1951: 237) Előfeltételezve itt is a korrelációt az érték általános, „absztrakt" volta és a rá vonatkozó értékelés általános érvénye, univerzalitása között.

Amit mindezek után összefoglalásként a disszenzus-tételt illetően kritikaként mondhatunk, az kettős. A vitathatatlanul létező valóságos nézeteltérések ellenére is az értékelések tényszerű relativitásával implikált disszenzus egyrészt pusztán látszólagos, másrészt nem egyeduralkodó: léteznek igenis megegyező értékelések, kultúrákon feletti konszenzus is. Az általános és a két premisszával szemben gyakorolt kritika után most, a disszenzus-érv relativizálásának harmadik szakaszaként vegyük közelebbről szemügyre a történelmi értékeléseken belül elhelyezkedő történelemfeletti mozzanatot.

1.3.3.4. A történeti értékelések történelemfeletti és konszenzuális része

A történelemfeletti konszenzus egyrészt tartalmi jellegű, és a már absztrakt formában érintett általános értékekre vonatkozik, melyeket immár konkretizálnunk kell; másrészt formai jellegű és az értékítéletek racionalitására vonatkozik.

Léteznek célok, mint ahogy az empirikusan kimutatható, melyek általánosemberiek, amennyiben a legtöbb kultúra, a legtöbb ember értékesnek, kívánatosnak tartja őket. Annak oka, hogy ezek nem szembetűnőek, abban keresendő, hogy az eszközök, amikkel ezeket a célokat az emberek a maguk konkrét történelmében megvalósítják, azaz az általánosan értékes dolgok megvalósításának eszközei; illetve térbelileg és időbelileg különböznek, tehát épphogy nem általánosak. (Kraft, 1951: 255) Amiről tehát itt szó van, az a történelemfeletti célok és a történelmi eszközök dialektikája, egyúttal azonban a fenti korreláció konkretizálása az értékek általános volta, és a rájuk vonatkozó értékelések általános érvénye között. Tudniillik nemcsak a tervbe vett vagy megvalósított célok értékesek, hanem az őket szolgáló eszközök is, a cél- vs. eszközértékek. (Rokeach 1973: 7) Továbbá az eszközök rendszerint konkrétabb értékeket képviselnek, mint a célok, melyeknek szolgálatában állnak. (Csak rendszerint, mivel a dolgok előállítása kapcsán az előállított dolog, mint cselekvésem szándéka vagy célja, és az előállító eszköz – szerszám vagy gép – között konkrétság szempontjából esetleg semmi különbség nem áll fenn.) Ezért a kérdéses elv fényében érthető, hogy a célok általánosabb érvénnyel rendelkeznek, mint az őket szolgáló eszközök.

Hogy az eddig kifejtettet elsőként az irodalomesztétika területéről vett példával illusztráljam: a formális esztétikum mint a költői nyelv stilizálása, megszabályozása ilyen kultúrákon feletti célkitűzésnek és értéknek tűnik. Ezt a költők az olvasás élvezete érdekében célul tűzik ki, mivel ezen keresztül a költészet hangalaki oldalát nem engedik át „önmagának", nem bízzák azt a „véletlenre", ez esetben a mindenkori természetes nyelv öntörvényére: Hegel szerint „a művészet nem engedheti meg, hogy bármelyik külső mozzanata is teljesen esetlegesen, saját tetszése szerint jelenjék meg."[21] (Hegel, 1835: 3/229) Ehelyett, mint a költői alkotás többi oldala vagy rétege, szintén tudatos megformálásnak, „belülről" a művész részéről történő meghatározásnak van alávetve, amennyiben ő azt, pontosabban: a hangok vagy szótagok egymásutánját egy szabálynak, egy esztétikus, a többféleségbe egységességet bevezető elvnek veti alá. Ezt az általános célt minden kultúra, mely ismeri a költészetet, célul tűzi ki maga elé és meg is valósítja. De hogy miként, mely eszközökkel teszik az irodalmi mű külső alakját formálisan esztétikussá, az történelmileg relatív, mindenütt és mindig más. Hogy csak a drámát hozzuk fel példaként: az ókorban a versmértékek igen nagy sokféleségével van dolgunk (az 5. század attikai drámájában jambikus triméter a párbeszédes részekben és egy

[21] Ford. Szemere Samu

valójában eklektikusan sokfajta versmérték a lírai énekekben) Shakespeare-nél, később Lessingnél, Goethénél, Schillernél, Kleistnél stb. a blankverse; Corneille-nél, Racine-nál, Molière-nél a párrímes alexandrinus. A modern korban mindenekelőtt a metrum nélküli próza, a lírában viszont még mindig a legkülönbözőbb fajta ritmikusság figyelhető meg. A francia klasszicizmus értékítéletében, mely szerint a rímes alexandrinus a dráma egyedül illő versformája, azaz a helyes eszköz a drámai nyelv formális esztétizálására, kereszteződik a történelem feletti cél és a történelmi eszköz.

Hasonlót figyelhetünk meg általánosabb szinten is. Kraft szerint vannak „célok, melyeket a kultúrának mint olyannak az adottságai tűznek az ember elé"; ezeket a célokat „és velük együtt az értékelés belőlük adódó elveit, csak az vetheti el, aki lemond arról, hogy kultúremberként éljen, és ez annyit tesz: aki egyáltalán nem akar ember lenni." (Kraft, 1951: 161) Ezek az emberek legáltalánosabb, mert az emberlétből magából következő céljai, az általánosan értékesnek tartott dolgok legfontosabb osztályai: az élet meghosszabbítása, a közösségalkotás, a kultúrateremtés. (Kraft, 1951: 149–155) De hogy miként hosszabbítják azt meg, hogyan alkotnak közösséget, hogyan teremtenek kultúrát, hogyan és milyen megszorításokkal gondoskodnak arról, hogy ezek fenn is maradjanak (nem minden életet kímélnek meg, társadalmi formákat forradalmilag átalakítanak, a művészet, a tudomány és a technika folyamatosan vagy lökésszerűen meg is újul), röviden: hogy az emberek ezeket a célokat mely eszközökkel valósítják meg, az történelmi: térben, időben és az adott társadalomtól függően mindig más. Példaként arra, miként alkot történelem feletti cél és történeti eszköz – általános és konkrét érték – dialektikus egységet, ragadjuk újra ki az incesztusnak 1.2.1.-ben már említett értékelését. A vérfertőzés elleni tilalmak rendelkezhetnek azzal a társadalmi funkcióval, hogy „a társadalmi ellenőrzést az egyének felett kibővítsék": „egy családnak, mely szexuális vonatkozásban önellátó, kevésbé van szüksége a társadalom többi részére." (Vivelo, 1981: 303) Biológiailag e tilalmak értelme abban áll, hogy segítségül szolgálnak a genetikus variációk sokféleségének biztosításában. (Bischof, 1985: 412) Az alapot itt a társadalom- és (végső soron) az életfenntartás történelem feletti célja alkotja; ezen fenntartó tendencia szemszögéből az incesztust általában károsnak, rossz eszköznek tartják és ezért negatívan értékelik, tabunak vetik alá. Ennek ellenére, mint ahogy már szintén láttuk, egy bizonyos szituáció kedvezhet neki, erre egyenesen felbátoríthat, ha például „egy kisebb közösség elszigetelődik és a 'normális' szexuális tevékenységi terétől megfosztódik." (Vivelo, 1981: 298) Ilyenkor az életfenntartás érdekében, melynek eszközeihez a nemi érintkezés is hozzátartozik, a szükségnek engedelmeskedve az incesztust is felhasználják. A közösségfenntartásnak az incesztus-tabun keresztül megvalósítandó általános célja a közösség kisebbé válása miatt jelentőségében háttérbe szorul; az életfenntartás általános célja a szexualitáson keresztül megköveteli viszont az incesztust. E speciális körülmények között tehát az incesztus történelmi eszközzé válik és

egyúttal nyilvánvaló lesz, hogy a rá vonatkozó tilalom, az incesztus lehetőségének kizárása is történelmileg meghatározott: pontosan a körülmények normalitásának köszönhető.

Ami ebből érdekes, az az, hogy még az ilyen történelmileg változó eszközökre vonatkozóan is létezik történelem feletti konszenzus – kétségkívül azonban nem tartalmi, hanem formai jelleggel.

Jarvie szerint minden etnológiai tevékenység végső soron az emberiség egységének kérdése körül forog – felmérhetetlen fizikai, kulturális és társadalmi különbözősége ellenére is. (Jarvie, 1984: 9) Ennek kapcsán az etnológusok nézete a huszadik században az ő megítélése szerint afelé hajlik, hogy az egységességet nyomósabbnak tartsák, mint a különbözőséget. Ezt az egységesítő mozzanatot az emberek racionalitása képezi. (Jarvie, 1984: 17) Gérald Berthoud szerint is az eszközszerű ész a legáltalánosabb az emberben: „az eszközszerű ész a világ legelterjedtebb dolga." (Berthoud, 1987: 144) Mint ahogy az „eszközszerű" [instrumentale] szó utal rá, itt olyan racionalitásról van szó, mely az eszközök megválasztásában mutatkozik meg: „Az ember mindig is számító lény volt és lesz, aki domináns vagy mondhatni kizárólagos módon képes bármit elgondolni, mégpedig eszközök és célok mentén." (Berthoud, 1987: 143) Rescher számára azonban a racionalitás fogalmának az eszközválasztás kérdésére való leszűkítése nem fogadható el. Ő a racionalitást – a cél megválasztását is belevonva – mint „megfelelő célok intelligens keresését" (Rescher, 1988: 100) definiálja, minek kapcsán „intelligens"-en a hatásos és racionálisan takarékos eszközök megválasztásában megnyilvánuló képességet érti. (Rescher, 1988: 98) A „megfelelő"-vel oly célokat jelöl, melyek az ítélkező tényleges és legitim érdekeinek felelnek meg. (Rescher, 1988: 96) Az eszközök megválasztása a megismerés dolga, a célok megválasztása az értékelésé: „a racionalitásnak két oldala van: egy axiológiai (értékelő) szempont, amely a célok megfelelőségére vonatkozik és egy eszközbeli (kognitív) szempont, amely a célok elérésének hatékonyságára és hatásosságára vonatkozik." (Rescher, 1988: 98) Ennek kapcsán a célok megbecslése annyiban racionalitás kérdése, amennyiben arról nagyon is lehet vitatkozni, hogy egy bizonyos cél kitűzése „egy személy jól felfogott érdekeinek" felel-e meg vagy sem. (Rescher, 1988: 99)

Ha mármost az így definiált racionalitást általánosnak nevezzük, akkor ezen csak az általánosan szándékolt s nem az általánosan megvalósított racionalitást érthetjük. Az, hogy az emberek távolról sem mindig „helyes" célokat és eszközöket választanak, az Rescher számára természetesen világos: ami mellett ténylegesen döntenek, az függ attól, amit tudnak, amilyen szabályokat és módszereket ismernek. (Rescher, 1988: 135) Megpróbálnak azonban (s úgy vélik, ez sikerül is nekik) legjobb tudásuk szerint, azaz „a rendelkezésre álló legjobb bizonyítékok alapján" (Rescher, 1988: 135) dönteni: legalábbis úgy vélik, hogy céljaik megfelelnek valóságos és legitim érdekeiknek, és hogy eszközeik hatékonyak és

gazdaságosak. Mindenkori kontextusukat tekintetbe véve teljesen racionálisan cselekszenek, (Rescher, 1988: 146) de mivel a mindenkori kontextus épphogy mindig másmilyen, ítéleteik ténylegesen mégis relatívak vagy – ahogy Rescher pontosabban kifejezi – „függésben vannak kiindulópontjuktól – kapcsolódva […] a kor és az adott kultúra körülményeihez." (Rescher, 1988: 146)

Jelen összefüggésben mint emlékezetes, arról van szó, hogy az eszközök, melyeket az emberek bizonyos terminal values, azaz célértékek megvalósítására alkalmaznak, és melyek konkrétságuktól függően történelmileg relatívak, tartalmilag többé-kevésbé különbözők, hogy ezen eszközök legalábbis formájukat illetően konszenzualitást, egyetértést mutatnak. Egyelőre zárójelbe tesszük a kérdést, vajon ezek a célértékek „helyesek"-e (ez a kérdés az esztétikai alapértékek vonatkozásában csakhamar amúgy is terítékre kerül) Az említett formális megegyezés mármost nézetazonosság a szándékolt (rosszabbik esetben pusztán vélelmezett, jobbik esetben tényleges) racionalitást illetően, egyrészt az eszközök megválasztásában, másrészt a konkrét értékítélet megokolásában. Az eszközök ugyanis (vélelmezetten vagy valóságosan) célirányosként, „hatékonyként és gazdaságosként" kerülnek alkalmazásra, és a konkrét értékítéletet a következtetés művészetének ismert szabályai szerint ejtik meg. Még akkor is, ha ez a racionális struktúra az ítélkező számára nem tudatos, tehát csak magában véve racionális, vagy ha ez ugyan számára tudatos, tehát számára való is, de a következtetés maga csak implikált, csak egy ún. enthymema formájában vonatik le.

Racionális eljárás például a formális esztétikum elérésének céljából rímes alexandrinusokat alkalmazni (és nem, tegyük fel, állandóan változó hosszúságú sorokat szabálytalan rímsémával), a rímes alexandrinusok ugyanis ténylegesen ezt a célt szolgálják: a formális esztétikum egy meghatározott faját idézik elő. Itt tehát – racionális módon – egy eszközt választanak (és azt magát instrumental value-ként értékesnek tartják), mivel az bizonyíthatóan a kitűzött céllal, a célértékekkel kauzális viszonyban áll, célirányos. Épp ennyire célirányos és ennyiben formálisan éppily racionális, noha „tartalmilag" különböző eszközöket választottak a jambikus triméter, a blank verse stb. alkalmazói.

Persze a feltételezett kauzális összefüggés tudományos szemszögből pusztán feltételezett is lehet, így a gyógyítás és védelem céljából végzett mágikus eljárásoknál. (Kauzalitásról itt legfeljebb szuggesztió révén elért eredményről lehet beszélni, nem pedig biofizikai vagy biokémiai szinten.) De ilyen esetekben is legalábbis vélelmezett racionalitással van dolgunk: az eszközt az adott kultúrrelatív képzetek fényében célirányosnak és éppen ezért értékesnek tartják s alkalmazzák.

Így ír Rescher: „Elviekben legalábbis […] teljességgel lehetséges, hogy azok a 'primitív' törzsi emberek, akik elfogadják a varázsló-orvos kijelentéseit és annak varázsigéire esküsznek, ugyanolyan racionálisan cselekednek, mint mi, 'civilizált', modern emberek, akik elfogadjuk a háziorvos ténymegállapításait és a felírt gyógyszereket. Nagyon is valószínű, hogy mind a két csoport adekvát módon

használja (az uralkodó standardok szerint) a számukra elérhető legjobb bizonyítékokat." (Rescher, 1988: 135)

Az egymástól eltérő értékítéletek második formális megegyezése szintén valami racionálisból adódik: elvben ugyanis megokolhatók, levezethetők. Ennek alapjául szolgál első premisszaként egy „értékelési alapelv", (Kraft, 1951: 219) mely cél-értéket tételez fel, például esztétikusságot, „szépséget", és ezt egy (vélten) célirányos eszközzel köti össze, például tökéletes kifejezéssel. Az értékelési alapelv ez esetben tehát így hangozhat: „A tökéletes kifejezés esztétikus." Látjuk, hogy egy ilyen értékelési alapelv kauzális összefüggést tételez fel egy „kitüntető kiemelés" (esztétikus és ennyiben értékes) és egy „tárgyi sajátosság" (tökéletes kifejezés) között. (Kraft, 1951: 219)

A második premissza, mely egy konkrét értékítélet alapjául szolgál, a szóban forgó, értékelendő eset vagy tárgy leírása: kimutatása annak, hogy a fenti tárgyi sajátosság az adott esetben ténylegesen fennáll. Például: „Shakespeare 97. szonettjét a tökéletes kifejezés jellemzi." Ugyanis a mű közvetíti annak szomorúságát és a vágyakozását, akinek egy szeretett embert nélkülöznie kellett – érzékletesen, meglepően és meggyőzően. Ezeket az érzéseket azon a benyomáson keresztül közvetíti, melyet a világ rá gyakorolt (a nyár és az ősz számára télnek tűnt), ezt a benyomást viszont másrészt a várandós és mégis negatívan megélt, tehát szubjektíve meghamisított ősznek és a természetellenesen télies nyárnak a képei révén adja át. Ebben az érzékletes előtérben nem jelenik meg semmi egyéb, csak a kifejezendő tartalom, megfordítva viszont az a benyomásunk, hogy ezt a tartalmat a kettős formává változtatás (a meghamisítás pszichikai „tünetének" és annak képeken keresztül történő költői konkretizálásának a révén) teljességgel felemészti. A kifejezés tökéletes, mivel a tartalom teljesen formává vált, és a forma teljesen a tartalom szolgálatában áll.

E két premisszából mármost a következtetés: ez a szonett (különösen) szép. Az axiológiai érvelés struktúrája mindezek alapján a következő: értékelési alapelv + tárgyleírás ⟶ konkrét értékítélet. Természetesen ez a struktúra a konkrét érvelés legritkább eseteiben válik nyelvileg is láthatóvá: csak az ítélkező reflektáltságától és artikuláltságától függően válik explicitté. De magában véve minden bármennyire is hibás és differenciálatlan értékítéletben az a nézet rejlik, hogy egy meghatározott tulajdonság értékes (1. premissza), és hogy ez a tulajdonság a kérdéses esetben adva is van (2. premissza), tehát az értékelendő egy értékes valami.

Hogy az etikai értékítéletek is ugyanezzel a struktúrával rendelkeznek, azt William K. Frankena a platóni Kritón-dialógus példáján mutatja ki, melyben Szókratészt barátai szökésre szeretnék rábírni, hogy az ellene kimondott halálos ítéletet ne lehessen végrehajtani. Szókratész ezzel szemben három okot hoz fel, amiért neki nem szabad menekülésével megszegni a törvényt:

„(1) Soha nem szabad kárt okozni. Szókratész szökése az államnak kárt okozna, mivel az az állam törvényeinek megsértését és semmibevételét jelentené. (2) Ha az ember tartósan egy államban él, melyet akár el is hagyhatna, akkor ezzel hallgatólagosan beleegyezik abba, hogy ezen állam törvényeinek engedelmeskedjék; ha Szókratész elmenekülne, akkor megszegne egy megegyezést, és ilyesmit tenni nem szabad. (3) A társadalom és az állam, melynek az ember tagja, gyakorlatilag a szülők vagy a tanítók funkcióját tölti be, és a szülőknek és tanítóknak engedelmességgel tartozunk.

Szókratész e három érv mindegyikében egy általános erkölcsi szabályra hivatkozik, melyet ő és barátja Kritón alapos mérlegelés után érvényesként ismer el: (1) sohase okozzunk kárt valakinek is, (2) igéreteinket be kell tartanunk és (3) szüleinkkel és tanítóinkkal szemben engedelmességet kell tanúsítanunk. Mindhárom esetben egy további premisszát is felhasznál, mely ténymegállapítás, és a szabályt az adott esetre alkalmazza: (1) ha megszököm, a társadalomnak kárt okozok, (2), ha megszököm, megszegek egy ígéretet, és (3) ha megszököm, szüleimmel és tanítóimmal szemben engedetlennek bizonyulok. Ebből következtet arra, amit a maga különös helyzetében tennie kell. Itt az etikai érvelés egy mintapéldájával van dolgunk." (Frankena, 1963: 18)

1.3.3.5. A disszenzus-tétel kritikájának relativizálása

Tény mármost, hogy mindezen történelemfeletti, konszenzuális tartalmi és formai mozzanatok ellenére is a disszenzus-tétel annyiban támadhatatlan és lényegét tekintve igaz marad, hogy abszolút érvényes értékítéletek nem léteznek, tehát olyanok, melyeket minden ember elfogadna, magáévá tenne. Ez egyfelől azért van így, mert még a legáltalánosabb, „általános-emberi" célok sem abszolút általánosak.

„Lehet annak az értékét is tagadni, ami életfenntartó. Ez az érték csak akkor érvényes, ha az ember élni akar. Aki az életet tagadja, annak a számára az, ami életfenntartó, értékét veszti. Létezett számtalan keresztény aszkéta, akik az egészséget és az életet ténylegesen semmibe vették, akiknek aszkézisük során semminő áldozattudatuk nem volt. […] És mindenekelőtt létezik a buddhizmus, mely az életvágyat kifejezetten tagadja. […] És létezik végül az életuntság, mely akár öngyilkossághoz is vezethet. Már primitív népeknél sem ritka az életuntságból fakadó öngyilkosság, nem pusztán vallási és erkölcsi elkötelezettség alapján. […] Lehet a társas élet értékét is tagadni, vissza lehet húzódni belőle és remeteként élni. Ezt tették a keleti kereszténység számtalan remetéi, akik az emberek elől a sivatagba húzódtak vissza és egyes-egyedül éltek." (Kraft, 1951: 244)

Más szóval: még a legáltalánosabb értékelési alapelvek („Az élet, a társadalom, a kultúra értéket képvisel") érvénye is pusztán hipotetikus: ha az ember rendelkezik „a kulturális, az individuális és a társas élet akarásával", az élet, a társadalom, a kultúra megtartásának igényével, ha az ember ezeket alapértékekként elfogadja,

akkor ezek érvényesek, máskülönben nem: csak relatíve tekinthetők általánosnak. (Kraft, 1951: 257)

Fenti értékelési alapelvünk mögött („A tökéletes kifejezés esztétikus") implicite egy még magasabb rejlett: „Ami esztétikus, az értéket képvisel". Ha azonban még az élet, a társadalom és a kultúra értéke is tagadható, mennyivel inkább olyan relatíve alárendelt valaminek az értéke, mint az esztétikum? Ténylegesen elképzelhetők az emberi elkeseredettség oly állapotai, melyekben immár nem érhető el az esztétikai tetszéshez elengedhetetlen távolságtartás önmagunkkal és a magunk életével szemben. Ez esetben az a tétel sem érvényes, mely szerint az esztétikum mint olyan értéket képvisel.

Másfelől az abszolút érvény azért is lehetetlen, mert még az sem abszolút általános, ami formálisan konszenzuális: az eszközválasztás és a következetes érvelés racionalitása. Nem mindenki képes vagy óhajt (akár csak vélelmezetten is) racionálisan viselkedni. Az ember megválaszthatja a maga eszközeit komolytalanul, minden elkötelezettség nélkül, önkényesen, puszta szeszély vagy pillanatnyi hangulat alapján, mit sem törődve azzal, hogy azok célirányosak és megokolhatók-e. „Az elméleti érvelés szabályaival szembeni elkötelezettség" (Kraft, 1951: 257) épp annyira önkéntes, éppoly kevéssé lehet az embert erre érvekkel elkötelezni, mint akár a legáltalánosabb értékelő alapelvek elismerésére. (Kraft, 1951: 244) Vagy másképpen fogalmazva: az értékelésbeli komolyság eleve feltételez egy a „racionalitásra vonatkozó döntést." (Albert, 1961: 508)

Mindazonáltal a disszenzus-tétel kritikáját illetően e megszorítások ellenére is áll az, hogy a történelmi variáción belül létezik egy relatíve történelemfeletti invarianciája az alapértékeknek és a (vélt) racionalitásnak, azaz egy relatív konszenzus a tényszerű disszenzuson belül. Itt is, mint mindenhol egyebütt, nyitottnak kell maradnunk a történeti és a történetfeletti dolgok dialektikájával szemben, nyitottnak lenni arra, hogy azt, ami szisztematikus és ami történelmi, hegeli értelemben egységként lássuk, hogy a maradandó dolgok hisztorizálása miatt ne feledjük el „a történelmi emberi világ szisztematizálását" sem. (Schnädelbach 1974: 29) Azt, hogy az ily módon értelmezett esszencializmus tudományos módszernek tekinthető, bizonyítja a korunkbeli (etnológiai) strukturalizmus, a (filozófiai) antropológia, a behaviorizmus, melyek valamennyien „strukturális állandókban [gondolkodnak], anélkül, hogy emiatt feladnák érzéküket az egyszeriségek iránt." (Müller-Seidel, 1978: 546) A két kerülendő végletet az antropológus Berthoud egyfelől mint „szélsőséges relativizmust" jellemzi, másfelől pedig mint „tisztán univerzalista pozíciót": ez kell, hogy a követelmény legyen és maradjon: „amellett, hogy az emberiség egységes koncepciójából indulunk ki, észre kell vennünk a különbségeket és számolnunk velük." (Berthoud, 1987: 158)

1.3.4. A disszenzus-érv kritikájából levonandó következtetések az értékrelativizmus érvényét illetően

Amennyiben az emberek „legabsztraktabb", legáltalánosabb, alapvető céljaira (és ez annyit is tesz: értékeire) nézve, ha nem is abszolút, de mégiscsak messzemenő konszenzus létezik. Amennyiben az egymástól eltérő értékelések egyenértékűségéről szó nem lehet, téves az értékrelativizmus következtetése egyrészt az értékeknek az egyes emberekben való lokalizálódására (azaz azok szubjektivitására), és másrészt az értékelések ebből következő egyedül őtőlük való függésére (az-az azoknak az értékelő alanyokra vonatkoztatott relativitására) Jobb bizonyíték híján feltehetjük, hogy az értékek, legalábbis az esztétikai értékek, melyekről itt legfőképpen szó van (csak ezeknek a területén érzi magát a szerző némileg kompetensnek), „absztraktságuk" mérvétől függően az objektivitás egy bizonyos fajával rendelkeznek.

Hogy ezt kihangsúlyozni és a következőkben majd konkretizálni s bebizonyítani a kutatás mai állását tekintve korántsem nyitott ajtók döngetését jelenti, azt Barbara Herrnstein-Smith 1988-ban megjelent *Contingencies of Value* (Értékkontingenciák) című könyve mutatja. Kontingencián a történelmileg meghatározottat és ezért mindig-mást érti: a „történelmileg, kulturálisan, nyelvileg és intézményileg helyit és különlegest". (Herrnstein-Smith, 1988: 156) Könyvének fő tézise, melyet már annak címe is előlegez – minden érték kontingenciája, lényegileg a szubjektivitásuk: „Minden érték radikálisan esetleges, mivel egyik sem állandó attribútum, belülről fakadó minőség vagy dolgok objektív tulajdonsága, hanem sok változó folyamatosan egymásra ható, állandóan módosuló hatása." (Herrnstein-Smith, 1988: 30) Barbara Herrnstein-Smith az ily módon felfogott kontigenciatézis bizonyítékaként a disszenzus-érv különböző variánsait használja fel, így például: „a világon számos olyan ember él, aki nem – vagy még nem vagy szándékosan nem – része a Nyugat hagyományos műveltséggel rendelkező lakosságának: ezek az emberek soha nem hallottak még a nyugati klasszikusokról [...]. Azt, hogy Homérosz, Dante és Shakespeare nem jelennek meg jelentős módon ezen emberek környezetében [...], nem jelentenek számukra értéket, tulajdonképpen úgy is lehet értelmezni, mint a transzcendentális és univerzális értékek megnyilvánulásainak minősítését az ilyen művek tekintetében." (Herrnstein-Smith, 1988: 53) Amire itt a szerző joggal utal, az az európai irodalom klasszikusainak értékére vonatkozó ítéletek tényszerű relativitása, ha úgy tetszik, kontingenciája: az, hogy nem „univerzálisak", nem mindenki osztja őket, az tény. Vegyük azonban figyelembe, hogy szó szerint egy füst alatt azt az állítást is megkérdőjelezi, miszerint ezek a klasszikusok „transzcendens értéket" képviselnek: értékük alapját tehát nem bennük magukban kell keresnünk, hanem szubjektív értékelésekben: nemcsak az ítéletek, hanem a bennük a dolgoknak tulajdonított értékek is kontingensek. Az, hogy ennek során mégiscsak egy mesze menően történelem feletti (részben alkalmasint kultúrákat is átfogó), értékükre

vonatkozó konszenzus áll fenn, azt Barbara Herrnstein-Smith nem e művek „inherens tulajdonságaival" magyarázza, hanem a történelmi „véletlennel": „Egy olyan klasszikus szerző, mint Homérosz […] nem a műveiben található értékek állítólagos kultúraköziségének vagy univerzalitásának köszönheti tartósságát, hanem épp ellenkezőleg, ezen értékek folyamatos cirkulációjának egy adott kultúrában." (Herrnstein-Smith, 1988: 52) Más szóval: a konszenzus nem kevésbé kontingens, mint a disszenzus: „a fejlődési divergenciákat ugyanazon dinamika eredményezi – ugyanolyan fajta változók kijátszása, de más-más értékekkel –, amely a fejlődési konvergenciákat hozza létre." (Herrnstein-Smith, 1988: 39) Nem látható azonban be, hogy miért hagynánk évezredeken keresztül terhesen unalmas dolgokat ránk kényszeríteni – oly okokból, melyeknek a kérdéses értékekhez semminő közük nincsen. Mégiscsak az a valószínűbb, hogy amíg velük van dolgunk, fáradozásunkért jutalomban részesülünk – mégpedig éppen az ő részükről. Ez azonban azt jelenti, hogy a konszenzus, már amennyiben fennáll, rajtuk, az ő „inherens tulajdonságain" alapszik, a disszenzus viszont – legalábbis alapvető vonásaikat, illetve azok értékességét illetően – azon, hogy nem mindenki számára hozzáférhetők – a szó szoros vagy átvitt értelmében. A most mondottak természetesen nem azt jelentik, hogy a klasszikus művek értéke rajtuk, bennük lenne keresendő és ennyiben tudatunktól független, objektív lenne. Ez azt jelentené, hogy tényt és értéket, a tárgyi tartalmat és a kitüntető kiemelést egybemosnánk, és az utóbbit meg nem engedetten kihelyeznénk. Nagyon is azt jelenti azonban, hogy értékük és az azt illető esetleges konszenzus azon az objektív viszonylaton alapul, mely az „inherens tulajdonságaik" és bizonyos emberi szükségletek között állnak fenn, mint ahogy ezt lejjebb még ki kell majd fejtenünk.

A vitának, mely itt Herrnstein-Smith és közöttem mint az „objektivista" álláspont képviselője között eszmei szinten (és egyoldalúan) zajlik, talán véget vethetnénk, ha megegyeznénk abban, hogy „transzcendens értéken" két dolgot lehet érteni: 1. szigorúan vett objektivitását, tudattól való függetlenségét nemcsak a ténynek, hanem az értéknek is, és 2. az esztétikai értékek transzcendenciáját abban az értelemben, hogy alapjuk az objektív, az egyes vagy a kollektív alanyok vélekedésétől független viszony a mű és az ember között. Az első értelmezés elfogadása egyet jelentene egy projektív, a bizonyítás terhe alatt valószínűleg összeroppanó idealizmussal, és ha Herrnstein-Smith csak ez ellen hadakoznék, és ennek alternatívájaként nem a totális szubjektiválás ellenkező végletét tételezné fel (minek során a „szubjektiválást" mindenekelőtt mint a különböző csoportok és közösségek kollektív alanyába való kihelyezést fogja fel és nem elsősorban individuális alanyokba), akkor ezen alkalmasint nem volna semmi kivetnivaló. Az utóbbi lehetőség sajnos nem kerül a látókörébe; bizonyos részek (lásd például: Herrnstein-Smith, 1988: 166) azonban kétségtelenül azt sejtetik, hogy egy „relációnista" álláspontot ő is képes lenne elfogadni.

Ahogy azonban a dolgok állnak, azaz ha Herrnstein-Smith szubjektivista álláspontját adottnak vesszük, csak következetességet láthatunk abban, hogy szerinte a kérdés, vajon az értékítéletek rendelkeznek-e egyáltalán igazságértékkel, érvénnyel „objektivista, esszencialista értelemben" (Herrnstein-Smith, 1988: 98) tévesen feltett, végső soron értelmetlen kérdés. Ha nem létezik semminő res, azaz létező, amivel az intellectus fedésbe hozható lenne, akkor nem lehet egy értékítélet igazságtartalmáról beszélni. Ha azonban létezőként valami annyiban mégiscsak létezik, amennyiben 1. objektív viszony áll fenn műalkotások legáltalánosabb jegyei és nem kevésbé általános emberi törekvések között, mint ahogy arra az imént előlegezve már utaltunk (minek során ezek a vonások a továbbiakban majd esztétikai alapértékeknek, pontosabban azok objektív összetevőinek fognak bizonyulni); és 2. az eszközök, melyek ezen célértékeket megvalósítani vannak hivatva, legalábbis a szubjektív szándék szerint célirányosak, azaz ezekkel a célértékekkel szintén objektív viszonyban állnak; és 3. ezen eszközök jelenvaló vagy nem-jelenvaló volta egy konkrét műben elvileg ellenőrízhető, – annyiban nagyon is lehet racionálisan vitatkozni arról, hogy egy adott értékítélet ezen létezőnek megfelel-e, s ennyiben igaz vagy sem.

1.4. Az értékítéletek racionális vitathatósága

1.4.1. A racionális vita lehetősége megokolható értékítéleteknél

Az értékítéletek egyik lehetséges fajtáját azok adják, melyeket okkal fogalmazunk meg, a másikat azok, melyek pusztán a személyes ízlés megnyilvánulásai. Racionális vita csak az előbbi esetben lehetséges, mivel ha okok sorolódnak fel vagy okok legalábbis előfeltételeket képeznek, akkor azokkal vitába is lehet szállni. Ennek során vagy az eszközök célirányosságáról és így értékes voltáról lehet vitatkozni, melyeket meghatározott célok elérésére, meghatározott célértékek megvalósítására alkalmaznak, vagy pedig magáról a konkrét tárgy leírásáról, azaz arról, hogy az alkalmas eszközzé nyilvánított tárgy rendelkezik-e ténylegesen a szükséges eszköz valamennyi szükségszerű vonásával. Ellenkezőleg és ugyanezoknál fogva az ún. előnyben részesítésekről, preferenciákról nem lehet vitatkozni, azaz olyan értékítéletekről, melyek csak az ítélkező mindenkori személyes érzékenységét eláruló természete alapján magyarázhatók, de racionális, esztétikai ítéletek esetében nem védhetők a történelem és az alanyok közti tapasztalás tanúságtételére hivatkozó okokkal. (Ez persze nem jelenti azt, hogy preferenciális ítéletek ne lehetnének szintén, hacsak részlegesen is, racionálisak. „Csupán" arról van szó, hogy magvuk és kiindulópontjuk, az értékelési alapelv, mely cél és eszköz között kauzális viszonylatot tételez fel, ily esetekben szubjektív, „önkényes" alapú és ebben az értelemben nem megokolt, hanem pusztán feltételezett; a tárgyleírás

ennek kapcsán lehet nagyon is találó, a konkrét ítélet levezetése logikailag kifogástalan.)

Ezt a felosztást fogja most következő jellemzésünk is követni.

1.4.1.1. A választott eszközök célirányossága

Az imént azt mondottuk, hogy egy konkrét értékítéletet támogató érvelés egy értékelési alapelvből indul ki, ami is kauzális viszonyt tételez fel egy cél-érték és az ezt (állítólag) létrehozó eszköz között. Kraft azt írja, hogy ezek „az axiómák szerepét játsszák", (Kraft, 1951: 219) „a legáltalánosabb értékelési alapelveket már nem lehet levezetni." (Kraft, 1951: 220) Korábban szó volt arról, hogy az ilyen értékelési alapelvek mögött egy további feltételezés rejlik: tudniillik hogy a cél-érték egyáltalán értéket képvisel. Ha valaki számára az élet, a társas lét, a kultúra nem jelent értéket, ha valaki az esztétikum iránt nem fogékony – itt és most vagy egyáltalán (ha ez lehetséges) –, akkor mindenfajta érvelgetés már eleve kizárt: az illető számára a mondat „az egység a sokféleségben esztétikus" nemcsak axióma, hanem azonfelül még olyan is, amit nem képes belátni. Tegyük azonban fel, hogy a kérdéses alapértéket mint olyant elismeri; még ez esetben is kérdéses marad, hogy vitapartnerünk a választott eszköz célirányosságát is elismeri-e, illetve ha nem, hogy vajon erről az egymáshoz-rendelésről lehet-e vele értelmesen vitatkozni. Kraft szerint erre az utóbbi kérdésre nemmel kell felelni: az értékelési alaptételek axiomatikusak: intuitive vagy elfogadjuk őket vagy nem. Az irodalomból kölcsönzött példája tanulságos: „Ilyen értékelési axiómákat képviselnek például […] a klasszikus dráma […] szabályai." (Kraft, 1951: 219) Egy érvelés ezzel a példával mint főtétellel a következő formát ölthetné: Ha csak a klasszikus szabályoknak megfelelő drámák esztétikusak, és ha egy bizonyos dráma e szabályoknak eleget tesz, akkor ez a dráma esztétikus. Itt nyilván mindenekelőtt a hármas egységre vonatkozó szabályokról van szó, a cselekmény, a hely és az idő egységéről, egyáltalán a „zárt" dráma jellemzőiről. (Ehhez lásd Klotz, 1960.) Aki például Shakespeare „nyitott" drámáit éppoly „szép"-nek tartja, mint Corneille-éit és Racine-éit, bizonyára megkérdőjelezné ezt az érvelést, pontosabban: annak főtételét mint nem kötelező, számára elfogadhatatlan axiómát intézné el. Ez azonban azt jelenti, hogy Kraftnak saját példája alapján feltétlenül igaza van; a kérdés csak az, hogy helyes fajta példát választott-e. Nekem úgy tűnik, hogy vannak jobb példák is, melyek azt bizonyítják, hogy értékelési alapelvekről racionális viták nagyon is lehetségesek, de két vonatkozásban különbözniük kell az övétől. Először is általánosabbnak kell lenniük, másodjára nem tartalmazhatnak kétoldalú implikációt az „akkor és csak akkor" értelmében.

Ez az „akkor és csak akkor" implicite bennefoglaltatik az imént említett következtetés főtételében, annak értelme ugyanis az, hogy akkor és csak akkor nevezhető egy dráma esztétikusnak, ha megfelel a klasszikus szabályoknak. Ez kétoldalú implikációt tartalmaz. Ennek lényege: a klasszikus szabályok betartása

esztétikusságot implikál, és az esztétikusság (jelen összefüggésben) a klasszikus szabályok betartását implikálja. Másképpen: ha A, akkor B, és ha B, akkor A. A klasszicizmus garantálja az esztétikusságot; az esztétikusság megköveteli a klasszicizmust.

Az, hogy az értékelési alapelveknek lehetőleg általánosaknak kell lenniük, ha – legalábbis elvileg – konszenzusra tartanak igényt, következik Kraft jól megtámogatott tételéből: „Minél inkább [...] általános, alapvető értékelésekre korlátozódunk, annál nagyobb területekre vonatkozóan [...] várható egyetértés." (Kraft, 1951: 237) Más szóval: ha nem másod- vagy akár még alacsonyabb rendű eszközértékeket (mint például a klasszicista szabályokat) állítunk viszonylatba a célértékkel, hanem elsőrendű eszközértékeket, mint amilyen például az „egység a sokféleségben" nevezetű formális érték, akkor kettős nyereséget könyvelhetünk el. Egyrészt joggal remélhetjük, hogy egy tételre vonatkozóan – mint amilyen „az egység a sokféleségben: esztétikus" – intuitíve és érvek révén konszenzus érhető el. Valószínű ugyanis, hogy az ilyen egységességnek a művészetek területeiről hozott különböző példáit vitapartnereink esztétikusnak fogják tartani; ezen felül kimutatható, hogy ezen alapelv legsokrétűbb megvalósulásai részt vesznek a költészet minden kultúrán belüli konstituálásában, ami azt a feltevést igazolja, hogy ezt az alapelvet általános emberi szinten „célirányosnak", „esztétikussá tevőnek" érezték és érzik. Érvényét tehát nemcsak tisztán személyes belátás segítségével ellenőrizhetjük; megerősíti azt a történelemfeletti konszenzus is, hiszen „az alanyok közti egyetértés objektivitást bizonyít." (Kraft, 1951: 221) Másrészt ennek az általánosításnak köszönhetően a fenti érvelést, illetve annak fő tételét is jobban meg tudjuk érteni. Emeljük ki a klasszikus dramaturgiai szabályok komplexumából a cselekmény egységére vonatkozót: cselekmények legyenek annyiban egységesek, hogy – Arisztotelésszel élve – „egységes és egész cselekvés utánzásai", (Arisztotelész, *Poétika*: 58, 8. fejezet) minek kapcsán az „egészet alkotás" azt jelenti, hogy az egyes részek „a valószínűség vagy a szükségszerűség" szabályai szerint kapcsolódnak egymáshoz. (Arisztotelész, Poétika: 56, 7. fejezet) Ez esetben érthetővé válik, ha egy ilyen értelemben egységes cselekményt mint a sokféleség egységének megvalósulását, konkretizálását írjuk le. Az egyes részek alkotják ugyanis a sokféleséget, mely mind kauzálisan, mind pedig finálisan egységgé kötődik össze: kauzálisan, amennyiben a későbbi az élt élet szabályai vagy törvényei alapján a korábbiból következik; finálisan, amennyiben a korábbit a művészi végcél, azaz a későbbi határozza meg. Ily módon például a következő kettős szillogizmust lehetne felállítani: 1. Az egység a sokféleségben esztétikus; a cselekményegység egységet valósít meg a sokféleségben, ennek egyik formáját alkotja; tehát esztétikus. 2. A cselekmény egysége esztétikus; ezt a drámát cselekményegység jellemzi, tehát (ennyiben) esztétikus. Vegyük figyelembe ennek kapcsán, hogy először is nemcsak egy általánosabb, hanem egy csak egyoldalúan implikatív főtételből indultunk ki. Eszerint az egység a

sokféleségben esztétikusságot implikál, az esztétikusság ezzel szemben korántsem implikál egységet a sokféleségben: léteznek az esztétikumnak egyéb fajai is (mint ahogy erről e könyv második fő részében szó lesz), amiből következik, hogy nagyon lazán összefűzött, „epikus" drámák végeredményben éppannyira esztétikusak lehetnek, mint a feszesen szerkesztettek. Másodjára, hogy ezen az érvelésen nem esik csorba, ha a „cselekményegységet" megengedőbben fogjuk fel és eltekintünk az arisztotelészi követelménytől az egyetlen cselekményt illetően: mellékcselekmények is képesek a főcselekménnyel egységet alkotni, amennyiben tükrözik, vele ellentétet alkotnak vagy – komolyság és komikum összefonásával – az emberi élet kétarcú egészét igyekeznek leképezni. Amivel több shakespeare-i dráma kettős vagy akár hármas cselekményének is igazságot szolgáltatunk arisztotelészi értelemben.

Hasonló érvelési móddal kimutatható, hogy a hely és idő egységének követelménye esztétikailag szükségtelent követel, következésképpen ezt mint esztétikai érvet az ilyen vonatkozásban nyitott drámák, például újfent a shakespeare-i drámák ellen felhozni nem lehet. Induljunk ki most a következő értékelési alapelvből: „A látszat esztétikus." (Az esztétikum különböző fajait a második részben részletesen be fogjuk mutatni.) Ennek kapcsán „látszaton" a művészi illúzió értendő, a valóság- és a nemvalóság-tudat nehezen megragadható egyidejűsége: azt „hisszük", hogy például a színpadon reális dolgok zajlanak, egyidejűleg azonban nagyon is tudunk az ábrázoltak irrealitásáról, játékjellegéről. (Ehhez lásd például: Horn, 1969: 195–199.) Éppen e tudás miatt és mivel e tudás ellenére is „hiszünk" a színpadi cselekmény valóságosságában, a színváltással és az időbeli ugrásokkal nem támasztunk képzelőerőnkkel szemben nagyobb követelményt (és nem is tételezünk fel róla többet), mint egy egyfelvonásos darabnál, mely mint ilyen abszolút hely- és időegységet valósít meg. Ha az ábrázolattal érzelmileg egyáltalán lépést tartok, amit az illúzió alapvető hit-aktusa már mindig is feltételez, akkor a legfontosabbat már megtettem: többet nem kell teljesítenem az említett egységek ellen elkövetett „vétségek" esetén sem. Ami persze nem jelenti azt, hogy illúziómat egyéb (másfajta) mozzanatok ne tudnák nagyon is szétrombolni. (Ehhez lásd szintén: Horn, 1969.)

Tekinttettel a „látszat" ilyetén meghatározására és a hely és idő egységének jelentéktelenségére a színpadi illúzió szempontjából, egy második premissza például a következő formában: „csak a hely és az idő egysége gondoskodik esztétikus látszatról" kiáltóan hamis és így nem eleve feltételezhető (kivéve elkötelezettség nélküli hipotézis-játéknál). Ha már a cselekményegység eseténél is a csak rá vonatkozó, az esztéticitás és a cselekményegység kölcsönös implikációját tartalmazó követelmény volt relativizálandó, mivel vele ugyan egy eminensen esztétikus dolog, az egység a sokféleségben alkotta a követelés tárgyát. Ám a hiányzó vagy fogyatékos cselekményegység (például epikus drámáknál) nagyon is megenged esztéticitást, noha másféle okokból. Ez esetben a másik két fajta egység iránti

igény teljesen elveszti legitimitását, mivel ezen egységeknek egyenes ellentétei, a helyváltás és időbéli ugrás is lehetnek nem kevésbé esztétikusak. Más szavakkal: ezek az egységek esztétikailag irrelevánsak. Így tehát egy szillogizmus a következő formában: „A látszat esztétikus; csak az idő és hely egysége garantál színdaraboknál esztétikus látszatot; következésképp e vonatkozásban csak a zárt drámák esztétikailag értékesek", ugyan következetes, de a második premissza érvénytelensége miatt a végkövetkeztetés téves.

Még egy szót arról, mennyire lehet kulturálisan relatív értékelési alapelvek felől racionálisan vitatkozni a választott eszközök célirányosságát tekintetbe véve. Ha például egy kultúrában mind a mágiát, mind pedig a meleget mint életet megóvót értékelnek, nem lehet belátni, hogy – a kultúrrelativizmus állásfoglalásával ellentétben – ezeket az értékelési alapelveket miért ne hasonlíthatnánk össze kultúrák közti alapon. Miért ne mérhetnénk meg őket célirányosságuk szempontjából, ami annyit tesz: miért ne értékelhetnénk őket, minek során az első tételt negatívan, a másodikat pozitívan értékelnénk. Ez persze nem érvényteleníti a kultúrrelativizmus követelményét, miszerint idegen kultúrák értékítéleteit – ha igazságosak akarunk lenni velük szemben – csakis a maguk saját feltételei, a mindenkori kulturális adottságok alapján lehetünk képesek megérteni. A korai halálra vonatkozó kívánalom bizonyos népeknél csak ama kultúrrelatív elképzelés alapján érthető meg, mely a korai halálban véli látni az egyetlen eszközt, hogy erejük teljes birtokában kerüljenek a túlvilágra. (Spiegelberg, 1935: 86) De a kultúrrelativizmusnak éppen ez a követelménye bizonyítja, hogy tarthatatlan másik tételük, miszerint a kulturális megnyilvánulások, így az értékítéletek is, se nem jobbak, se nem rosszabbak, sem nem értékesebbek, sem nem értéktelenebbek másoknál, mivel nem létezik kultúra feletti mérce. Amennyiben ugyanis a korai halál utáni vágyat annak kulturális feltételeiből vezetik le, épphogy bebizonyítják ezen értékítélet racionalitását: kimutatják, hogy a korai halál (vélelmezetten) célirányos eszköz arra, hogy egy alapértéket, a boldog túlvilági életet biztosítsák. Ha azonban egy értékítélet racionális akar lenni, akkor azt szabad is a racionalitás mércéjével mérni és feltenni a kérdést, vajon tényleg célirányos eszközt tüntete ki. (Minek kapcsán ez a kérdés az utolsó példára vonatkozóan aligha dönthető el, ellentétben a kérdéssel, hogy vajon a mágia – statisztikailag vizsgálva és az orvostudománnyal összehasonlítva – életmegőrző-e vagy sem.)

1.4.1.2. A tárgyleírás helyessége Mint emlékezetes, az esztétikai érvelés példájaként az 1.3.3.4. pont alatt a következőt vezettük elő: a tökéletes kifejezés esztétikus; Shakespeare 97. szonettjét tökéletes kifejezés jellemzi; tehát ez a szonett (különösen) szép. Hogy a szonettről ott adott, nagyon is sommás jellemzés, miszerint az „tökéletes kifejezés", mennyiben kritizálható, azt most részletesebb elemzés útján óhajtjuk megmutatni.

Az irodalom, s egyáltalán a művészet a világot nem a maga magában-valóságában adja vissza, hanem a maga számunkra-valóságában: Lukács György kifejezésével élve, a művészet antropomorfizálva jár el, a világot történelmileg meghatározott emberek tudatában megjelenő szemléletes visszatükröződésként ábrázolja, amivel szemben a tudomány és a filozófia dezantropomorfizál. (Lukács, 1963: 139–206, 564) Azaz megkísérli a világot úgy megismerni, amilyenként az a maga fogalmilag meghatározandó lényegében magában-valóként van adva, nem pusztán amilyennek szemléletesen tűnik. Ez egy olyan megkülönböztetés, amely alapvető érvényét minden bizonnyal megőrzi a tudományos megfigyelés „elméleti átitatottsága" (Karl Popper), az esetlegesen deformáló „megismerési érdek" (Jürgen Habermas), a nem tárgyilag megokolt „paradigmaváltás" (Thomas S. Kuhn) ellenére is, röviden: minden tudomány (és különösen a filozófia) történelmi, szubjektív részmeghatározottsága ellenére is. Dezantropomorfizálni annyit tesz, mint objektívnek maradni akarni; antropomorfizálni – a magunk szubjektív látásmódját nyíltan vállalni. (Lásd ehhez: Horn, 1974a: 28–36.)

Shakespeare a 97. szonettben[22] a „magábanvalót" közvetíti, a tényszerűt, tudniillik objektív elválasztottságát a szeretett lénytől, s teszi ezt a számunkravaló három fokozatán keresztül. Először is az elválasztottságot annak szubjektív visszatükröződésén, a szomorúság és a vágyakozás érzelmén keresztül közvetíti. Ezeket azonban, másodjára, éppoly kevéssé olyanokként ábrázolja, mint a távollétet (itt éppoly kevéssé lélektani elemzés, mint ott „történelmi" krónika formájában) Ehelyett ezek az általános érzelmek specifikálódnak azáltal, amiként az évszakok megjelennek: a nyár és az ősz télnek tűnt a számára (1. szakasz). De – harmadjára – itt sem elégszik meg egy ilyen prózai ténymegállapítással: egyfelől az őszt „objektíven" írja le, hogy ezen keresztül a szubjektivitást, a tények szomorúság

[22] De komor tél volt tőled távol élnem,
Ki a futó év boldogsága vagy!
Hogy dideregtem, nappal is sötétben,
A vén December tar ege alatt!

Pedig nyár volt ez az eltolt idő:
A terhes ősz nehéz kincsgarmadát,
Május kéjét hordozta, mint a nő
Özvegye méhe a holt férj magzatát:

E dús özön mégis szinte apátlan
Gyümölcs és csak árvák reménye volt,
Hisz minden csak veled örül a nyárban,
S ahol nem vagy, ott a madár se szól;

Vagy ha szól is, oly bús, hogy a haló lomb
Sápad, telet sejt és borzongva bólong.

(ford. Szabó Lőrinc)

okozta meghamisítását aláhúzza (2. szakasz), másfelől visszatér ehhez a látszathoz és konkretizálja azt (3. és 4. szakasz); de mindkettőt, a tényleges és a vélelmezett évszakot, a létet és a látszatot, képeken keresztül közvetíti, melyek mint olyanok a számunkravalóság harmadik fokozatát képviselik: érzelem, látszat, képek. Ennek során az „objektív" 2. szakaszban az őszt mint nőt személyesíti meg, aki – ez kétségkívül csak implikálódik – a tavasztól teherbe esett. Az őszt azonban explicite egy nővel hasonlítja össze, aki férje halála után még gyermeket vár tőle. Ez az objektív teltség, amit a teeming, big, rich, increase (Szabó Lőrinc fordításában ezek magyar megfelelői: „terhes", „nehéz kincsgarmada") szavak közvetítenek, a 3. szakasz tanúsága szerint annyiban szubjektíve hamissá lett, amennyiben megélt formában csak a veszteség dominált, az apa (a tavasz?) elvesztése, s nem a várt szaporulat.

Ami számomra itt fontos, azt a 8. verssor és a 9. első szava tartalmazza. Noha az egész második szakasz a „lét"-nek van szánva, amivel a harmadikban a látszat van hivatva ellentétet alkotni (a harmadik szakasz elvégre az ellentétes „yet", azaz ‚mégis' kötőszóval kezdődik); azonban már a második szakasz utolsó sorában, tehát már e „yet" előtt „widowed wombs"-ról, „özvegye méhéről" van szó, tehát már itt szubjektív meghamisításra kerül sor. Ilse Krämer, e szonett német fordítója, igen helyesen észrevette ezt az ellentmondást a „widowed wombs" és „yet" között, s ezért a „yet"-et „denn"-el (‚mivel') fordította, ami ugyan téves, de a következetlenséget eltünteti. [Szemben Szabó Lőrinc fordításával, melyben a „yet" magyar megfelelője „mégis", tehát itt megmarad az eredetiben rejlő ellentmondás. A szerk.] Ilse Krämer javítása azt mutatja, hogy legalábbis a „yet" szó nem áll a tartalom szolgálatában, azt nem közvetíti, hanem neki ellentmond. De lehet-e vajon egy akár csak egy-két helyen következetlen kifejezést tökéletesnek nevezni? Nem lehetne-e azonban megfordítva egyfelől azt kihangsúlyozni, hogy a 2. és a 3. szakasz között annyiban mégis ellentmondás áll fenn, hogy ott a szavak konnotációja révén józanság, legalábbis kisebb szubjektív érintettség jelzésére kerül sor, itt viszont erősen emocionális súllyal rendelkező szavak mint orphan és unfathered (árva, apátlan) fordulnak elő; másfelől – talán meggyőzőbben és relevánsabban –, hogy pszichológiailag meggyőző, ha ilyen kedélyállapotban a tökéletes objektivitás lehetetlennek bizonyul; még ha kísérlet történik is rá, ez olyasvalamit eredményez, ami némileg szubjektíve árnyalt? Ezzel azonban kiderülne erről a felületesen következetlennek tűnő kifejezésről, hogy valójában teljesebb, igazabb, mivel komplexül ellentmondásos kifejezés.

Ezzel a példával csak azt akartam kimutatni, hogy a tárgyleírásnál, azon kérdésnél, vajon egy bizonyos eszközérték egy adott esetben ténylegesen jelen van-e, nagyon is van tér és lehetőség racionális, szövegközpontú vitára, ezzel azonban empirikus hozzájárulásra annak a másik, fontosabb kérdésnek a megválaszolásához, vajon és ha igen, minő mértékben sikerült az esztétikusság célértékét elérni,

hogy vajon és mily mértékben nevezhetjük például Shakespeare 97. szonettjét e vonatkozásban joggal szépnek.

1.4.1.3. Párhuzam az etikából Mivel az etikában is hasonló az érvelés, mint az esztétikai beállítottságú irodalomkritikában, amennyiben egyfelől egy értékelési alapelv, másfelől egy tárgyleírás alkotja az érvelés előfeltételét, a racionális vita az etikában is vagy az alapelv vagy a konkrét tárgy megvitatásával kezdődhet. Ehhez egy példa Norbert Hoerstertől:

„Tegyük fel, A el szeretne válni feleségétől, hogy elvegye titkárnőjét; B, A egyik barátja, ezért szemrehányást tesz neki; A lépését erkölcsileg helytelennek tartja. B tehát magáévá tesz egy erkölcsi ítéletet: A-nak nem szabadna elválnia. Ezen ítélet A-tól követelt megokolása során B előbb-utóbb (erkölcsi meggyőződésétől függően) a következőt hozhatná fel:

(1) 'Ha elválsz, bűnt követsz el; Isten akarata szerint egy érvényesen megkötött házasságot, amíg a felek élnek, nem szabad felbontani'; vagy

(2) 'A házasság megkötése révén te kötelező és ünnepélyes formában megígérted feleségednek, hogy időhatár nélkül szoros életközösséget fogsz vele fenntartani. Egy ilyen ígéretet nem szabad megszegni, csak azért, mert az ember megismert valakit, akit pillanatnyilag vonzóbbnak talál'; vagy

(3) 'A boldogtalanság, amit a válással feleségednek és gyerekeidnek okoznál, messze felülmúlná azt a boldogságot, amit a te korodban magad és új feleséged számára remélhetsz. Az embernek nem szabad magát mások kárára tenni boldoggá'; vagy

(4) Egy válással és újraházasodással a magad helyzetében hosszú távon kárt okoznál magadnak. Az embernek soha sem szabad olyasmit tennie, aminek a révén hosszútávon megsérti saját érdekeit'.

B-nek ezekkel, a maga kezdeti erkölcsi ítéletére vonatkozó alternatív megokolási kísérleteivel még nagyon is egy elképzelhető mindennapos erkölcsi vita keretei között mozgunk – noha az érvek már egy általánossági fokot érnek el, amelyre nem minden ilyen vita jut el. Vegyük figyelembe, hogy mind a négy érv legalább két különböző állítást tartalmaz: egyrészt egy bizonyos erkölcsi felfogást képvisel ('Aki Isten akarata ellen cselekszik, … Aki ígéretét megszegi,… Aki másokat boldogtalanná tesz, … Aki önmagának árt, az erkölcsileg helytelenül cselekszik'.) Másrészt B azt állítja, hogy A a maga helyzetében ez alá az erkölcsi alapelv alá tartozik és ezért, ha elválik, erkölcsileg helytelenül cselekszik. Ennek megfelelően A számára két alapvető lehetőség kínálkozik, hogy B érveire válaszoljon: ellentmondhat annak, hogy ténylegesen a megfelelő elv alá tartozik (például, hogy a válás vagy legalábbis egy válás az ő helyzetében ténylegesen ellentmonde Isten akaratának); vagy megtámadhatja a B által felhozott erkölcsi elvet magát (amennyiben például azt állítja, hogy Isten akarata nem döntő szempont annak a megítélésénél, hogy mi erkölcsileg helyes)." (Hoerster, 1976: 10)

1.4.2. A racionális vita lehetetlensége megokolhatatlan értékítéleteknél

John Dewey különbséget tett egyrészt „ítélet vagy értékelés", másrészt „közvetlen tetszés, szeretet, kedvelés, fontosnak tartás stb" között, ami voltaképpen két különböző értelmezhetősége az egy „értékel" szónak. (Idézi Fokkema, 1974: 263.) Ez lényegileg ugyanaz a különbségtétel, mint amire Monroe című Beardsley „alkalmasság" és „szeretetreméltóság" szembeállításával gondolt: az előbbi okokra támaszkodik, az utóbbi előnyben részesítésre. (Beardsley, 1983: 267) Hogy például a sajtot csemegének tekintik-e vagy sem, az preferencia, az egyén ízlésének a dolga, aki is ebben a vonatkozásban legtöbbször messzemenően kulturális befolyás alatt áll, végső soron tehát az adott kultúra ízlésének a dolga. A sajt ugyanis nem észszerűen megválasztott, specifikus eszköz egy általános, értékes cél elérésére; behelyettesíthető más, biológiailag nagyjából azonos értékűnek nevezhető élelmiszerekkel. Előnyben részesítését nem lehet tehát vitára alkalmas értékelési alapelvvel megokolni, de kritizálni sem: ízlik, mert ízlik...

Ezzel szemben a mérges gombák kultúráktól független kerülése nem preferencián múlik, hanem a tapasztalattól megtámogatott értékelési alapelven: a mérges gombák életellenesek. Mivel itt egy konkrét esetben egyrészt erről az általános elvről van szó, másrészt arról, hogy egy elfogyasztandó gomba a mérges gombák közé sorolandó-e, mindkét premissza kapcsán vitára kerülhet sor: általában ugyan csak a második kapcsán, de tapasztalatlanokkal, például gyerekekkel szemben, az első kapcsán is.

Így ír Rudolph: „mérgező anyagok halálos adagjait sehol sem lehet élelemként pozitívan értékelni; ezen az eseten kívül [azonban] a különböző etnikai egységek elképzelései afelől, hogy mi tartandó táplálónak, ízletesnek, hasznosnak [...], részben homlokegyenes ellentétei egymásnak." (Rudolph, 1971: 64)

Ez a különbségtétel egyfelől preferenciális, s így nem vitatható, és másfelől alapelvekre visszavezethető, s így egyben vitatható, „operacionális", pragmatikus: ha okok sorolhatók fel, akkor lehet róluk és az adott dolog alájuk való besorolásról vitatkozni. Azaz csak az „operáció" folyamán, a ténylegesen folytatott vita során mutatkozik meg, hogy bizonyos értékítéletek preferenciálisak-e vagy nem. De nem lehetne-e vajon a preferenciális ítéletek számára egy tisztán elméleti, fogalmi meghatározást találni? Íme, egy már az 1.3.3.3.-ban érintett javaslat: minél konkrétabbak az értékelt tárgyak, és minél inkább ugyanazon általánosság azonos rangú specifikációi ezek, annál valószínűbben preferenciális ítéletekről van szó. Hogy a divergencia, a nézeteltérés a konkrétság mértékétől függ, azt láttuk már 1.3.3.4.-ben; de minél eltérőbben ítéltetik meg egy és ugyanaz, annál valószínűbben játszanak meghatározó szerepet kontingens, nem-racionális motívumok. Hogy az ember ementáli vagy tilsiti sajtot szeret-e jobban, azt még kevésbé lehet megokolni, mint a sajtnak mint olyannak előnyben részesítését. A preferenciális ítéletek javasolt meghatározásának második része voltaképpen

a maga részéről is két mozzanatot foglal magába; mindkettő a preferencialitás szükségszerű feltételének tűnik. Egyfelől a specifikáció azonos rangú volta: nem nagyon értelmes dolog azt mondani, hogy az ember jobban szereti az emmentáli sajtot a kínai konyhánál (viszont nem értelmetlen dolog azt mondani, hogy az ementáli mint utóétel finomabb a kínai „tavaszi tekercsnél"); éppily kevéssé értelmes dolog azt mondani, hogy az embernek jobban tetszik a *Hamlet,* mint a klasszikus francia tragédia (de van értelme a *Hamlet* előnyben részesítésének Racine *Phaedrá*jával szemben) Másfelől ugyanazon általánosság specifikációja: ha az ember akár egyáltalán sajtot, akár egy, funkcióját tekintve azonos értékű, ugyanazon biológiai szükségleteket kielégítő élelmet részesít előnyben, – mindkét esetben ugyanazon biológiai funkció specifikációjáról van szó.

Hogy ugyanezt egy szintén már röviden megemlített példával az irodalom köréből illusztráljam: tegyük fel, hogy például az *Othello*-ra, a *Hamlet*re, a *Macbeth*re és a *Lear király*ra vonatkozóan, bármilyen érvek és elvek alapján, egyetértés alakult ki, hogy ti. mind a négy egyaránt nagy tragédia (jelentsen ez konkréten bármit is). Ez esetben csak a személyes vagy kor diktálta preferencia kérdése, hogy a négy közül melyik tetszik leginkább az embernek: mindegyikük egyazon konkretizálódási szinten van és feltevésünk szerint egyaránt specifikációi – mondjuk – a tragédia shakespeare-i eszméjének. Tegyük fel továbbá, hogy két vitapartner között egyetértés uralkodik afelől, hogy mind a shakespeare-i tragédia, mind pedig a racine-i a tragikum (immár általánosabb) eszméjét egyként megvalósítják; ez esetben az egyik vagy a másik előnyben részesítése előszeretet, preferencia dolga lenne. Ezzel szemben aligha lehet előszeretetről beszélni, ha az ember Christopher Marlowe-val szemben Shakespeare-t, vagy Euripidésszel szemben Szophoklészt részesíti előnyben: itt léteznek okok, melyek azt sugallják, hogy noha drámáik, az összehasonlítandó dolgok, ugyanazon a konkretizálódási szinten helyezkednek el, de nem specifikációi egy szigorúan véve azonos általánosságnak, például „a tragikum eszméjének".

1.5. Bizonyos értékítéletek különböző fokú objektivitása

1.5.1. Az „objektivitás" fogalmának értelme és alkalmazhatósága a jelen összefüggésben

Ha immár elfogadott, hogy az értékítéletek bizonyos fajtáiról lehetséges racionálisan vitatkozni, akkor ez magában foglalja, hogy e fajtákon belül konkrét értékítéletek téveseknek is bizonyulhatnak. Ez a maga részéről viszont annyit jelent, hogy ezek nem egyenértékűek, hanem őket az objektivitás egymástól eltérő fokozatai jellemzik.

Így ír Jarvie: „relatív értelemben nem minden megközelítés egyenlő." (Jarvie, 1984: 70) Valamint Rescher: „a különböző alternatív normák és standardok [semmiképp sem] ugyanolyan helyesek". Rescher (1988: 139) Ezzel egyébként az értékrelativizmus egyenértékűségi tétele ellen egy negyedik érv merülne fel az 1.3.3.2. pont alatt felsorolt három után: az, hogy értékítéletekről egyáltalán vitázunk és ellenlábasainkat néha meg is tudjuk győzni, véleményüket meg tudjuk változtatni, már eleve feltételezi, hogy az értékítéletek bizonyos példái nem egyenértékűek.

Tisztázni kell mindenekelőtt két fogalmat: hogy mi értendő „az értékítéletek bizonyos fajtáin" és mi „objektivitáson". Hogy az utóbbival kezdjük: objektív legyen a neve ebben az összefüggésben egy értékítéletnek, amely „igaz", amely a dolognak, itt a kérdéses tárgy értékének megfelel és ennyiben érvényes – az én személyes vélekedésemtől függetlenül. Hogyan lehet azonban az „igazságot", az érvényt, az objektivitást megállapítani, az „objektív" fogalmát operacionalizálni? Az erre a kérdésre adandó válasz egyben fényt vet majd arra is, hogy az értékítéletek mely fajtáinál lehet egyáltalán különböző fokú objektivitásról beszélni, mi értendő tehát „az értékítéletek bizonyos fajtáin".

Hasznossági ítéleteknél azok objektivitását alanyok közti ellenőrzés révén tudjuk megállapítani. A következő konkrét értékítélet: „ez a gomba ehető (tehát 'jó')" például pontosan akkor téves, pont akkor van objektivitás híján, ha a következő formájú tárgyleírás például tévesnek bizonyul: „Ez csak úgy néz ki, mintha gyilkos galóca lenne, de nem az." Az eredeti értékítélet érvénytelensége 6–48 óra múlva verifikálható…

Esztétikai megítéléseknél az objektivitás először is általánosan megokolhatóságukban mutatkozik meg, (Strube, 1981: 129) közelebbről megokolhatóságukban adekvát tárgyleírás és plauzibilis értékelési alapelv révén. Minél adekvátabb, megfelelőbb a tárgyleírás, és minél plauzibilisebb az értékelési alapelv, annál valószínűbb, hogy az adott értékítélet a szóban forgó értékhordozóról igazságosan ítélkezik, azt híven tükrözi: annál objektívebb lesz az. Ennek kapcsán az értékelési alapelv plauzibilitása – mint ahogy később ezt még ki fogjuk fejteni – két dologtól függ: történelemfeletti érvényétől az esztétikai elmélet és a művészi gyakorlat számára és a maga princípiumszerűségétől. Ugyanis minél több művészi forma, sajátlagosság és eljárás vezethető le a kérdéses értékelő alapelvből, minél inkább igazi „kezdet" az, annál nagyobb a plauzibilitása.

Hogy vajon az erkölcsi ítéleteknél is beszélhetünk-e az alapelvek plauzibilitásáról, és ha igen, hogyan kellene azt ott meghatározni, végső soron: hogy vajon az erkölcsi ítéletek is ugyanazon értelemben, mint az esztétikaiak, különböző mértékben objektívek-e, ezt a kérdést csak felvetni szeretném, anélkül, hogy egy válaszra vállakoznék. Nemrégiben Vittorio Hösle Karl-Otto Apelhez csatlakozva az etika „végérvényes megalapozását" kísérelte meg, ami is az imént felvetett kérdésre implicite igennel válaszol. (Hösle, 1990)

Preferenciális ítéleteknél objektivitásról per definitionem nem lehet beszélni: ezeknek alapja elvégre az individuális vagy kollektív alanyban keresendő, és ezek csak azt jelzik, hogy valami a mindenkori alany különös vagy individuális szervezettségével harmonizál-e vagy sem. Ezek – ellentétben legalábbis a hasznossági és az esztétikai ítéletekkel – azonos (vagy azonos módon nem létező) objektivitással rendelkeznek, más szóval egyenértékűek.

1.5.2. A hiányos objektivitás okai és példái

Már 1.2.3.-ban és 1.3.3.3.-ban foglalkoztunk a kérdéssel, vajon minő általános okai léteznek az értékítéletek tényszerű relativitásának, szerteágazásának. Ezekben benn kell foglaltatniuk azon okoknak is, melyek a téves megítélésekért, az értékítéletek hiányzó egyenértékűségéért felelősek. Ennek ellenére e helyen külön fogunk foglalkozni – alkalomszerű ismétlések hátrányát is vállalva – ezzel a speciális kérdéssel, hogy ti. hogyan kerülhet egyáltalán sor hamis megítélésekre.

Egy ok abban keresendő, hogy a tárgy minőségét hamisan ítélik meg. Az 1.3.3.3. pont alatt röviden érintettük e hiba egyik variánsát: nem kerül sor mindannak a tekintetbe vételére, ami a tárgyon releváns, vannak még más, nem figyelembe vett, de nagyon is releváns tulajdonságai. Egy példa álljon most itt: Shakespeare 91. szonettje, amely a tanítás során eleinte csak lanyha visszahangra talált. Ez megváltozott, mihelyst felhívtam a figyelmet a művészi variációkra, melyek az 1–4. és a 9–11. sorban kimutathatók.

> Some glory in their birth, some in their skill,
> Some in their wealth, some in their body's force;
> Some in their garments, though new-fangled ill;
> Some in their hawks and hounds, some in their horse;
> And every humour hath his adjunct pleasure,
> Wherein it finds a joy above the rest;
> But these particulars are not my measure:
> All these I better in one general best.
> Thy love is better than high birth to me,
> Richer than wealth, prouder than garments' cost,
> Of more delight than hawks and horses be;
> And having thee, of all men's pride I boast –
> Wretched in this alone, that thou mayst take
> All this away and me most wretched make.[23]

[23] Ennek gőgje a rang, annak az ész,
Soknak erős teste, vagy birtoka,
Vagy cifra köntös, korcs divatmű és
S minden szeszély azt a kéjt hozza, melyben

Az 1–4. sorban a „some” anaforikus ismétlése tűnik fel, mely „some” nemcsak a sorok elején jelenik meg, hanem a második sor-fél, a „kólon” elején is. Ennek során egyfelől megfigyelendő az egyes kolónok hossza, azaz a szótagszám terén megnyilvánuló variáció: 6 + 4, 4 + 6, 5 + 5, 6 + 4. Ez azt jelenti, hogy sor kerül mindegyik hozzávetőleges félbevágási lehetőség kijátszására, és hogy a végén keretet alkotva visszatér az első variáns. Másfelől megfigyelendő a variáció aszerint, hogy ez a párhuzamosság, a „some” anaforikus megismétlődése az egyes sorokban, jelen van (a), illetve hiányzik-e (b) Ennek a képlete ugyanis így néz ki: a a b a, ami megfelel a szonátaforma tipikus variatív struktúrájának: expozíció, ismétlés, kidolgozás (ami az expozíciótól való átalakító eltérést jelent) s végül repríz, visszatérés az expozícióhoz. – A 1–4. és 9–11. sor között antitetikus párhuzam viszonylata áll fenn: antitetikus, amennyiben az én itt a some-mal (másokkal) helyezi magát ellentétbe; párhuzam, amennyiben az egyes javak az eredeti sorrendben megismétlődnek, de következetesen azzal a variációval, hogy csak minden második részletezett sajátosság megismétlésére kerül sor: birth/rang (de skill/ész nem), wealth/birtok (de force/erős test nem), garments/cifra köntös (itt semmi sincs átugorva, mivel a 3. sor második felében épphogy nem volt mit átugorni), hawks/sólyom (de hounds/agár nem) és végül horse/paripa.

Azzal, hogy ezeket a variációkat tanítványaimban tudatosítottam, voltaképpen kiegészítettem a releváns, megítélendő tényállást. Ítéletük nyomban pozitívabb lett, egyben azonban – mivel többet vettek tekintetbe a tények terén – objektívabb is, a szonett esztétikai értékével szemben igazságosabb.

Ilyen esetekben általában felmerül az ellenvetés, illetve a kérdés, vajon elképzelhető-e, hogy ezeket a variációkat Shakespeare tudatosan, szántszándékkel hozta létre, amire, úgy tűnik, hármas válasz adandó. Először is, költőkről nyugodtan lehet több tudatosságot feltételezni, mint amennyit az ihlet elméletei még mindig sugallnak; másodjára: a tehetség többek között éppen a helyes megoldás nem tudatos létrehozásában mutatkozik meg; harmadjára: ami mindenképpen fontos, az az esztétikai valóság a szövegben, s annak ránk gyakorolt hatása, és nem a tu-

---

Másoknak agár, sólyom, paripa;
A lélek legjobban gyönyörködik;
De nem ilyet mér az én mérlegem, nem:
Mindent egyetlen fő-jóvá javít:

Szerelmed jobb nekem, mint ősi vér,
Ruhánál gazdagabb, kincsnél nagyobb,
Sólymoknál és lovaknál többet ér:
Veled mindenkinél büszkébb vagyok;

Csak egyben koldus: mindent elvehetsz,
S ezzel a legkoldusabbá tehetsz.

(ford. Szabó Lőrinc)

datosság az eljárás megteremtésében. Ezt – ha a szándékosság kérdése egyáltalán eldönthető – külön értékelésnek vethetjük alá (aszerint, hogy a helyes megoldás spontán vagy kiszámított létrehozását becsüljük-e többre) és ily módon a költő képét egy új vonással bővíthetjük, de a kérdéses eljárás szigorúan vett esztétikai értékét ez nem érinti.

Az 1.3.3.3. pont alatt megemlítettük (és ott példával illusztráltuk is) további okként azt, hogy megfordítva nemcsak releváns okokat nem vesznek figyelembe, hanem esetleg irrelevánsakat is tekintetbe vesznek. Itt illesszük még be a hiányos objektivitás egy harmadik lehetőségét: ha a tárgy a tulajdonsággal, melyre az értékítélet vonatkozik, egyáltalán nem rendelkezik. Voltaire fiatalkori *Oidipusz* (1718) című drámájában Iokaszté a következő sorokat mondja:

> Nos prètres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense,
> Notre crédulité fait tout leur science.[24]
>
> (Voltaire, 1877: 93)

A 24 éves Voltaire *Oidipusz*ával nagy sikert aratott, Wolfgang Jördens szerint mindenekelőtt „kortársi célzásai" és „világnézeti tendenciája" miatt. (Jördens, 1933: 33) „Legnagyobb sikere azon sorainak volt, melyek átlátszó világnézeti tendenciára vallanak," (Jördens, 1933: 33) így például az imént idézettek, melyekből állítólag „a papság kritikája" hallható ki. (Jördens, 1933: 34) De Jördens maga is beismeri, hogy Voltaire darabja „nem nevezhető feltétlenül klérusellenesnek", és idézi Jules Michelet-t, aki az Oidipusz udvarában található papokról megjegyezte: „On les attaque. Mais ils triomphent au dénouement. Ils se trouvent à la fin n'avoir dit que la vérité."[25] (Jördens, 1933: 34) De nemcsak arról van szó, hogy a főpap igazat mondott; Iokaszté szentenciájának pontosan meghatározható dramaturgiai funkciója is van: ez Oidipuszt van hivatva megnyugtatni, mint ahogy az válaszából ki is derül: „Ó istenek! Ha ez igaz volna, mily nagy volna a boldogságom!" Más szavakkal: Iokaszté szentenciáját a helyzet elégségesen motiválja; nem szükséges még világnézeti motivációt is hozzágondolni Voltaire részéről. Annál is kevésbé, mivel Voltaire egy 1719-ből származó levelében „rágalmazásról" (*calomnie*) beszél: „Az aggályoskodó lelkiismeretűek arra hivatkozván, hogy Iokaszté nem ad hitelt Apolló jóslatainak, azt állítják, hogy hitetlen vagyok." (Voltaire, 1877: 46) Ez azonban azt jelenti: itt egy tendencia pozitív (vagy akár negatív) értékelésére került sor, mely nem mutatható ki, – egy antiklerikális tendenciáéra, amelyet (alkalmasint a későbbi Voltaire világnézetéből) olyan verssorokba vetítettek bele, melyek összefüggésükből kiragadva egy ilyen téves értelmezést látszottak sugallni. E pusztán belemagyarázott jelentés ez esetben ugyan világnézeti jellegű,

[24] Papjaink megtévesztik a léha népet, / Tudományuknak egyedül hiszékenységünk biztosít létet.
[25] Megtámadjuk őket. De végső soron ők győzedelmeskednek. Ekkor kiderül, hogy végig igazat mondtak.

de esztétikai előnyt vagy hátrányt hasonló módon szintén lehet projektíve egy szövegnek tulajdonítani s azután – csupán szubjektív érvénnyel – értékelni is.

A hiányos objektivitásnak ezen általunk itt eddig bemutatott lehetőségeit Kraft a következőképpen foglalja össze: „Hamis egy értékítélet, ha a tárgy nem rendelkezik azzal a sajátsággal, amelyre az értékítélet vonatkozik, vagy ha olyan egyéb további tulajdonságokkal rendelkezik, melyeket az értékelésnél figyelmen kívül hagytak, noha lényegesek." (Kraft, 1951: 202) És hozzáfűzi: „Az értékítéletekről folytatott viták nagyobbrészt az értékelt tartalom helyességéről folynak, és kevésbé az értékelésének miként jéről." (Kraft, 1951: 202)

A hiányos objektivitás egy további oka az értéktudat tökéletlenségében keresendő. Ez lehet a mélyebb oka az imént elemzett jelenségnek, azaz alapja lehet annak, hogy egy tárgytulajdonságot hamisan ítélünk meg; de hathat akár önállóan is, amennyiben oda vezet, hogy a helyesen megítélt tárgyminőséget hamisan *értékeljük.*

Az értéktudat tökéletlenségeit Spiegelberg szerint fel lehet osztani az értékérzés és az értékmegítélés tökéletlenségére. Az előbbihez sorolandó mindenekelőtt az „értékvakság": „Bizonyos emberek számára […] egy sor érték nem megközelíthető. A legkevesebben eléggé becsületesek azonban ahhoz, hogy ezt maguknak bevallják, vagy akár másokkal szemben beismerjék. Továbbra is megalapozatlan, belátás nélküli, vak érték- és értéktelenségi ítéleteket hoznak, melyek természetesen semminő megismerő értékkel nem rendelkeznek." (Spiegelberg, 1935: 65) Emellett létezik „szerzett értékelvakultság" is, leggyakrabban mint „az értékelő alany elfogultsága, érdektől vezetett részrehajlása, magunktól eltekintő, érdekeltség nélküli, csak a dologban való érdekeltség helyett. […] Speciális motívuma lehet az ilyen értékhamisító elfogultságnak például az érvényesülés túlfokozott szükséglete, amely irigység formáját öltve oda vezethet, hogy az ember idegen, maga számára megközelíthetetlen értékeket leértékel." (Spiegelberg, 1935: 66)

Míg az értékvakság és az ezen alapuló leértékelése annak, ami az ember számára nem megközelíthető, nyilvánvalóan a tárgy meghamisításával, minőségének hamis megítélésével jár együtt, az elfogultság képes arra, hogy a tényállást nagyon is objektíven képezze le, csak annak értékelése alapul esetleg szubjektív, a tárgytól idegen motiváción. A tárgyi objektivitás és a szubjektív értékelés hasonló együttese léphet fel az értékérzés két további tökéletlenségénél is. Az egyiknél az alapot „a szándékolt utánzás és az idegen értékítéletektől való önkéntelen megfertőződés" képezheti, amit is „a magunk önállótlansága okozhat, és a félelem attól, hogy egyedül állunk, elszigeteltek vagyunk." (Spiegelberg, 1935: 66) A másiknál ennek az ellenkezője: „az önállóságra való törekvés, az ellentmondás szelleme és az eredetiséghajhászás." (Spiegelberg, 1935: 66) De mindkét esetben lehetséges, hogy helyesen látunk, de tévesen értékelünk.

De az értéktudat lehet akkor is tökéletlen, ha ugyan helyesen értékel, az értékmegélés adekvát, a dolognak megfelelő, objektív, de az *ítélet* az értékről annyiban

hiányos, hogy „nem képes, a megéltet reflektáló megismerés formájában rögzíteni és megfelelően leírni." (Spiegelberg, 1935: 64) Itt a hiba forrása intellektuális területen keresendő. A *kinyilvánított* ítélet a fogyatékos reflexiós és artikulációs képesség miatt nem eléggé objektív.

1.6. Bizonyos értékfajták objektivitása

Ha mármost bizonyos, nem-preferenciális értékítéletek, például esztétikai területen, racionálisan megvitathatók, mivel különböző fokú objektivitással rendelkeznek, akkor kell valaminek lennie „odakint", ami az ítélkezőktől bizonyos értelemben független és amihez a maguk ítéletét a lehető legpontosabban hozzá kell igazítaniuk, de amihez nem képesek egyforma pontossággal hozzáigazítani. Ez azonban azt jelenti, hogy legalábbis az esztétikai értékek egy meghatározott értelemben objektívak, a tudattól függetlenek, hogy rendelkezniük kell egyfajta magánvalósággal; a kérdés: mely értelemben?

Ha én az esztétikai értékek objektivitására vonatkozó kérdésre szorítkozom, az nemcsak témámból és ki nem elégítő kompetenciámból folyik például az etika területén, hanem ennek tárgyi oka is van, ha Ingardennek a maga feltételezésével igaza lenne: „Az értékek objektivitásának problémáját nem szabad teljesen általánosan, általában minden értékre tekintettel mérlegelni. Mert legalábbis valószínű, hogy e vonatkozásban más a helyzet az erkölcsi, és más az esztétikai értékek esetében." (Ingarden, 1965a: 209)

1.6.1. Állásfoglalások az esztétikai értékek „helyét" illetően

Ama kérdés megválaszolásának érdekében, hogy mi pontosan az a *res,* aminek az *intellectus* meg kell, hogy feleljen, ha helyesen akar ítélni, ajánlatos Maren-Grisebach nyomán az esztétikai értékek lokalizálását illető állásfoglalások hármas felosztásával élni.

1.6.1.1. Az értékabszolutizmus Az egyik lehetőséget az a felfogás képezi, miszerint az értékek csak a tárgyakban léteznek, „függetlenül bárminő alanytól." (Maren-Grisebach, 1974: 31) Ez az értékabszolutizmus álláspontja: az értékek az emberről „leoldottan" léteznek, függetlenül attól, hogy vannak-e emberek vagy sem, hogy valaki is őket mint értékeket észleli, illetve elismeri-e vagy nem. A svájci Alpok magukban véve „szépek", azok voltak az ember megjelenése előtt is. Ez az értékelméleti felfogás formailag az ismeretelméleten belüli naív realizmussal rokon, amely szerint például a színek tulajdonságok, amik mint olyanok, mint érzéki minőségek a dolgok*on* leledzenek. De „ha csak a dolgokban lennének, akkor például minden vita afelől, hogy adott művek közül melyik értékes, megoldható lenne a tényszerűen jelenlévő

érték felmutatásával." (Maren-Grisebach, 1974: 31) Másképpen: ha az értékek a dolgok*on* lennének, akkor felmutathatók, tények lennének. Csakhogy kizárólag tárgyi tartalom mutatható fel, a kitüntető jellemzés, az értékesség mint olyan, soha. *Az értékek* épphogy nem azonosak a *a tények*kel.

1.6.1.2. Az értékrelativizmus Egy további lehetőséget céloz meg az az ellentétes felfogás, mely szerint az értékek csak az alanyban léteznek. „Az érték ez esetben létét illetően az alanyi tudatoktól vagy ezen alanyok közösségétől függ, csakis ezek hozzák őt létre és határozzák őt meg." (Maren-Grisebach, 1974: 31) Ez az értékrelativizmus álláspontja. Hogy valami értékesnek számít-e, és ha igen, mely fajta érték képviselőjének, az – mivel az értékek csak az egyes emberi tudatban léteznek – kizárólag az egyes alany individualitásától és álláspontjától függ, mely alany persze a maga történelmi közösségének mint „kollektív-alanynak" puszta képviselője is lehet. A svájci Alpok nem több kő-, jég- és hótömegnél: kizárólag rajtam múlik, hogy szépnek tartom-e őket vagy sem. Ha nem, akkor éppannyira igazam van vagy nincs igazam, mint bárkinek a csodálói közül. Ezen álláspont tarthatatlanságát Maren-Grisebach következőképpen okolja meg: „A csak az alanyban való létezés […] kizártnak tűnik, mivel ez az értéktulajdonítás teljes önkényességét jelentené." (Maren-Grisebach, 1974: 32) Ez – így egészíthetjük ki – a tapasztalásnak kétszeresen is ellentmond: egyfelől a dolgoknak többnyire objektív tulajdonságaik alapján tulajdonítunk értéket vagy értéktelenséget és nem aszerint, hogy mi jut éppen az eszünkbe; másfelől különbséget teszünk (mint ezt 1.3.3.2.-ben már kifejtettük) önmagunknál, de főként másoknál szakértelem és annak hiánya között – éppenséggel az értékítéletekre való képességet illetően is.

1.6.1.3. Az értékrelációnizmus A harmadik lehetőség a két eddig említett egyoldalú álláspont dialektikus szintézise: az értékek (mindig a megszorítással: legalábbis az *esztétikai* értékek) a tárgyban *és* az alanyban keresendők. „A mű és a mű befogadója hozza együttesen létre a maga saját természete alapján az értéket", minek kapcsán „objektív tényezőknek a tárgyak minőségi meghatározottságai" és „szubjektív tényezőknek […] az emberek szükségletei és érdekei" tekintendők. (Maren-Grisebach, 1974: 32) Ez az itt is képviselt érték-relációnizmus álláspontja, amely a két végletes álláspontot tagadja (és egyesíti): értékek nem léteznének sem különféle alkatú emberek nélkül (ennyit az értékabszolutizmus ellen), sem pedig különféleképp strukturált tárgyak nélkül (ennyit az értékrelativizmus ellen) Az értékek alapja a viszony, a reláció tárgy és alany között. A svájci Alpok úgy vannak strukturálva, hogy a legtöbb embernek pozitív esztétikai élményt okoznak (persze csak akkor, ha bizonyos feltételek adva vannak: ha az ember nincs veszélyeztetve, ha áttekintéssel rendelkezik stb.) Ez mármost nem csak azért van így, mert a svájci Alpok „jól megformáltak"

és változatosak, hanem azért is, mert legtöbb ember olyan természetű, hogy a jólmegformáltság és a változatosság tetszéssel tölti el.

Ideiglenes válaszunk a kérdésre, mely a „hely" problematikájához vezetett, ti. arra, vajon milyen *res*-hez kell az *intellectus*-nak hozzáidomulnia, hogy értékítéletünk helyes legyen. E válasz az eddigiek alapján következőképpen hangzik: az *intellectus* meg kell, hogy feleljen egy meghatározott viszonylatnak, „rá kell éreznie" egy meghatározott viszonylatra, mely tárgy és alany, mű és ember között fennáll, azt lényegét illetően méltányolnia kell. Ez a viszony nyilvánvalóan egyfajta megfelelés, egymáshoz idomultság, egyfajta „harmónia" viszonylata objektív strukturáltság és szubjektív szükséglet között: éppen ez a harmonizálás az én és az észlelet között jelentkezik a tudatban mint a pozitívértékűség érzése. Ám a megfelelés ilyen érzete a között, amit „akarok", és amivel szembekerülök, jelentkezik *minden* pozitív értékélmény esetén, tehát akkor is, ha tévesen értékelek, giccset például művészetnek tartok és művészetet értéktelennek. A „meghatározott viszony", amiről az imént szó volt, és amihez ítéletemnek – hogy ne legyen téves – hozzá kell idomulnia, nem lehet következésképpen az *esetleges* viszony közöttem, mint történeti személy és egy adott mű között, hiszen ez az esetleges viszony mindenképpen fennáll és valamiképpen meghatározott: értelmetlen dolog lenne azt követelni, hogy ítéletem alkalmazkodjék ítéletemhez. A kérdéses viszonynak tehát másmilyennek kell lennie, és helyesen értékelni ilymódon (pozitív esetben) azt jelenti, hogy felismerjük és értékelve elismerjük, *hogy* ez a viszony ember és mű között „objektíven" áll fenn. Hogy azonban ezt a viszonyt közelebbről tudjuk meghatározni, az értékrelációnizmus értelmét még plasztikusabban kell kidolgoznunk.

1.6.2. Az értékrelációnizmus értelme

Az értékrelációnizmus alapjában véve három dolgot állít: 1. hogy az értékesség kétoldalúan, szubjektíve *és* objektíve meghatározott, 2. hogy értékek csak az értékelés folyamán jönnek létre, és 3. hogy csak az értékelő ember számára léteznek.

1.6.2.1. Az értékek kétoldalú meghatározottsága

Hogy az érték „az állásfoglaló alany és az állásfoglalás tárgya közti viszonyhoz van kötve" (Kraft, 1951: 72) hogy tehát e viszony nélkül nem létezik, azt mint az értékrelációnizmus központi tételét már kimutattuk. Itt most ezt a tételt egyrészt kapcsolatba akarjuk hozni az érték definíciójával, másrészt pedig irodalmi példákkal szeretnénk azt szemléletessé tenni és megerősíteni.

Mint emlékezetes, 1.1.4.2.-ben kifejtettük, hogy értékeknek egy objektív, tárgyi jellegű, dologi tartalommal rendelkező összetevőjük van, ami is úgy van berendezve, hogy bizonyos emberek számára értékesnek tűnik. E meghatározásban azonban bennfoglaltatik, hogy az értékek létét és milyenségét a tárgy *és* az alany

természete határozza meg, ha ugyanis objektív komponensük *bizonyos* emberek számára értékesnek tűnik, akkor egy értékélmény létrejötténél nyilvánvalóan a kérdéses emberek különös, így-és-nem-másképp-meghatározott volta is döntő. Ha például – hogy egy preferencia-ítélettel kezdjük – valaki a fantasztikumot a természethűséggel szemben előnyben részesíti, Kafkát például többre értékeli, mint Tolsztojt, E.T.A. Hoffmannt többre, mint Kleistet, akkor ezt az állásfoglalását, következésképpen az értéket is, amit számára Kafka és Hoffmann jelentenek, egyrészt az objektív fantasztikum határozza meg, amely ezen elbeszélők szövegeiben bármily formában is kimutatható, másrészt pedig az ő s*zemélye*s vonzódása a fantasztikumhoz, amit a maga részéről az ő élénk és szívesen működésben tartott fantáziája alapozhat meg és/vagy erős élményéhsége, affinitása a különössel, meglepővel és/vagy elégedetlensége a realitás korlátaival, körülhatároltságával stb.

Példaként egy racionálisan megvitatható, igényét tekintve objektív értékítéletre és ezáltal egy „objektív" esztétikai értékre (pontosabban: egy műre, ami pozitív esztétikai értékek hordozója), hozzuk fel ismét Shakespeare 91. szonettjét. Hogy ez egy „szép", esztétikailag értékes szonett, az objektív strukturáltságát illetően többek között azon múlik, hogy – mint már 1.5.2.-ben kifejtettük – több vonatkozásban művésziesen variált ismétléseket, párhuzamosságokat tartalmaz. Hogy itt csak arra emlékeztessünk, amit az első négy sorról mondottunk: külső parallelizmus uralkodik e sor-egészek között, továbbá benső párhuzamosság a félsorok között mondattani szerkezetükre és az anaforikusan ismételt „some"-ra való tekintettel; variáció a félsorok mindenkori hosszát tekintve, és a benső, s ezen keresztül a külső párhuzamosság jelenlétében (a), illetve hiányában (b), az „a a b a" sémának megfelelően. De ezen szonett értékessége nemcsak objektív strukturáltságán múlik, hanem a mi össz-emberi meghatározottságunkon is, mégpedig egyszerre több vonatkozásban.

Egyfelől minden variált ismétlés tetszik (nemcsak nekem mint egyes embernek, mint történeti személynek, hanem az embereknek általában), mert megkönnyíti a befogadást, az információs tartalom világos megértését. Csökkenti a szöveg informativitását, redundanciát hoz létre, s ennyiben kevesebb szellemi alkalmazkodást kíván meg, mivel nem kell minden szó kapcsán újat feldolgoznunk. Ezzel fáradság-megtakarítást (Sigmund Freud) tesz lehetővé, ami a maga részéről élvezetnyereséget jelent.

Másfelől Fónagy Iván kutatásai alapján minden ritmus (és a párhuzamosságokat ilyen halmozódás és ugyanannak az ennyire szabályszerű ismétlődése esetén már ritmikusként érzékelünk) regresszív jelenség is: a megnövelt periodikusság átmeneti és természetesen csupán részleges visszatérést tesz lehetővé az ember korábbi, archaikusabb fejlődési fázisaihoz. (Fónagy, 1977: 416) Az átmenet ugyanis a szervetlentől a szerveshez és innen a pszichikumhoz és a szellemiséghez egyebek mellett átmenetet jelent az egyszerűbb, periodikus mozgásformáktól az egyre komplexebb, aperiodikus mozgásformákhoz; továbbá a szív-, tüdő- és bélte-

vékenység „régebbi" mozgásfolyamatai, melyek valamennyien a vegetatív, autonóm idegrendszernek vannak alárendelve, periodikusabbak, mint a „fiatalabbak", amelyek a központi idegrendszer alárendeltjei és melyeket tudatosan, akaratlagosan irányítunk. Idetartozik az a megfigyelés is, miszerint a sztereotípia, például szavak, mondatok vagy értelmetlen hangsorok állandó ismétlése előtérbe lép, ha az én fejlődéstörténetileg későbbi irányító funkciója – például kábítószer behatása alatt – átmenetileg legyengül, vagy ha az viszonylag fejletlen, így gyermekeknél vagy elmebetegeknél. Ez a regresszió vagy – ahogy Johannes Rudert nevezi – reimplikáció, visszaegyszerűsödés mármost élvezetes, mivel az élet és a lélek számára nyilvánvalóan szükséges, „egészséges" valami. (Rudert, 1955 : 153) Rudert az alvás és a relaxálás jótékony, sőt nélkülözhetetlen voltát arra vezeti vissza, hogy visszamerülünk „a vegetatíva nyugodtan áramló folyamába." (Rudert, 1955 : 153) Visszavezeti tehát „személyiségünk vegetatív ősrétegébe" történő időleges visszasüllyedésünkre. (Rudert, 1955 : 154)

Harmadsorban az ismétlés bizonyos mérvű egységességet visz a szöveg különféleségébe : az érzéki sokrétűség egy szellemi princípiumtól, itt : a kezdetek és a mondattani struktúra egyformaságának princípiumától áthatva jelenik meg. Ezt az áthatottságot az illúzió hatalmába kerülve mint e princípium esztétikus „szabadságát" élvezzük (ezzel csak később, a harmadik részben fogok részletesebben foglalkozhatni), racionálisan egyúttal mint a művészi szubjektivitás hatalmát, kvázi-esztétikus „szabadságát" élvezzük ; ilyen egységesítés révén ugyanis a művész nyilvánvalóan itt-és-most átalakítja a nyelvet : azzal, hogy a *langue*-rend „fölé" egy másodlagos *parole*-rendet helyez, a maga meghatározó erejének pecsétjét nyomja rá a nyelvre. (A művészi akaratnak mint hatalomnak a szabadságáról, és ennek pusztán kvázi-esztéticitásáról lásd : Horn, 1981b : 200–204.)

A variáció mint olyan ezenfelül „az" embernek azért is tetszik, mert az egyhangúság ellenében hat, és ezzel élményvágyunknak tesz eleget, de ennek során élvezzük (csakhogy magasabb reflexiós szinten, de általános emberi okokból) a változtatásban megnyilvánuló művészi képességet, a „tudást" is, továbbá saját teljesítményünket, amennyiben felfedezzük a rejtett princípiumokat, melyek a variációk alapját képezik, s elűzik az esetlegesség, az önkényesség látszatát. (Felfedezzük például az „a a b a" szonátaformát, melyet – némi jóakarattal – még a félsorok hossza terén megnyilvánuló variációkban is mint meghatározó princípiumot sejthetünk, ha ti. az első két sorban [6 + 4, 4 + 6] csak magukat a szótagszámokat vesszük figyelembe, és nem azoknak már magukban is variálódó egymásutánját ; a harmadik sor [5 + 5] képezi ez esetben a variációt és a negyedik sor [6 + 4] az ismétlést.)

Noha itt esztétikai és pszichológiai okokat látszólag egyenjogúakként és vegyítve soroltam fel (gondos szétválasztásuk és az őket különbözőképpen megillető rendszerbéli súlyuk a harmadik rész témája lesz, de már itt is világossá válik az esztétikai élvezetnek ott majd részletesebben kifejtendő túlderminált sága),

de ezek mindenképpen alátámasztják plauzibilitásuk mértékétől függően a tételt, miszerint az esztétikai értékeket a tárgy *és* az alany határozzák meg.

1.6.2.2. Értékek csak az értékelés során jönnek létre

„Elvben már általános érvényre tett szert a felismerés, hogy az *esztétikai érték* mint tulajdonított valami irodalmi művekben is csak *'in potentia',* csak mint 'ajánlat' van jelen." (Heydebrand, 1979: 848) Itt „tulajdonított értéken" egy értékkritérium megvalósulása értendő, „egy dolog [...], egy cselekedet, egy viselkedés értékesnek tartott tulajdonságának," (Heydebrand, 1979: 833) azaz egy szóban forgó érték konkrét aktualizálódása egy meghatározott értékhordozón.

E felismerés magyarázatául emlékezzünk ismét arra, hogy egy tárgyi tartalom értékesként vagy értékellenesként való kiemelése, annak értékes vagy értékellenes volta nem tulajdonsága a tárgynak magának, annak nem „abszolút" minősége: a kiemelés a tárgyi tartalommal csak a tényszerű értékelés során fonódik össze. Ez azonban azt jelenti: értékek mint a tárgyi tartalom és a kiemelés együttese „csak a *tényleges* értékelés összefüggésében jönnek létre," (Kraft, 1951: 207) értékek csak értékélmények során keletkeznek. (Kraft, 1951: 8) Másképpen: egy minőség, egy tárgyi tartalom csak potenciálisan lehet értékes. Ez annyit tesz: rendelkezik azzal a tulajdonsággal, hogy értékessé vál*hat,* feltéve, hogy találkozik egy „szervvel", mely rá van hangolva.

René Wellek és Austin Warren szerint is az értékek „potenciálisan léteznek az irodalmi struktúrákban: csak akkor valósulnak meg, csak akkor értékelődnek ténylegesen, amikor a szükséges feltételeket kielégítő olvasó veszi őket fontolóra."[26] (Wellek–Warren, 1942: 226)

Magában véve egy tárgyi tartalom nem rendelkezik értékkel, magában véve csak a képessége, a potenciája van meg ahhoz, hogy értékessé váljék. Ez azt jelenti: érték csakis a potenciálisan értékes dolognak ráhangolt emberrel való találkozása során jön létre. Ez a maga részéről már tartalmazza az értékrelációnizmus harmadik tételét:

1.6.2.3. Értékek csak az értékítéletet hozó ember számára léteznek

Ha azonban az értékeket mi magunk segítjük hozzá aktualizálódásukhoz azáltal, hogy értékítéletet hozunk; ha az értékek tényleges léte vagy nemléte attól függ, hogy egy potenciálisan értékes tárgyi tartalom egy rá beállított „szervre" talál-e vagy sem, nem esünk-e vajon vissza az értékrelativizmusba? Abba a tételbe, mely szerint az értékek pusztán szubjektívek, az egyes alanytól, annak tetszésétől függenek, mely szerint tehát azok csak az egyes ember számára léteznek, csakúgy mint a hallucinált dolgok? Nem potenciálisan értékes-e vajon minden másod-, harmad- vagy x-ed rangú irodalmi mű,

[26] Ford. Szili József

hiszen mégiscsak igen valószínű, hogy szembe for kerülni, vagy már szembe is került egy emberrel, aki rá van hangolva, olyan „szervekkel", melyek azt pozitívan értékelik vagy értékelték? De mi különböztet meg ez esetben az értékesség szempontjából egy pindaroszi ódát egy Klopstock-félétől, egy shakespeare-i drámát egy senecaitól, Lev Tolsztoj egy regényét Tobias Smollett-étől? A következő: az emberi lét idevágó tényezője, a „szerv", ami csak (vagy legfeljebb) egy Klopstock-ra, Senecára, Smollett-ra van hangolva, kevésbé általános-emberi, kevésbé az emberi nemnek mint olyannak megfelelő, inkább a történelmi itt-és-most-tól meghatározott, mint az emberi lét ama tényezője, amihez Pindarosz, Shakespeare, Tolsztoj fordulnak. És megfordítva: Pindarosz, Shakespeare, Tolsztoj művei mint potenciális értékek hordozói rendelkeznek azzal a képességgel – ellentétben az irodalmi művek alacsonyabb értékű csoportjával –, hogy *különböző* korok és kultúrák embereinek pozitív értékélményeket okozzanak, hogy őket műveik potenciális értékeinek aktualizálására inspirálják – éppen mivel a bennünk mint emberekben lévő általánoshoz, maradandóhoz, „antropologikushoz" fordulnak.

Ez – egy lehetséges félreértést már eleve eloszlatandó – nem azt jelenti, hogy az ily értelemben vett klasszikus művek mindig is ugyanabból az össz-emberi okból tetszenének, hogy esztétikai értelempotenciáljuk egyszerre kimeríthető és azután az utókor mindig újra és újra hasonlóképpen aktualizálhatná. Egy adott mű teljes esztétikai értelme – ami annyit tesz: valamennyi lehetőség benne arra, hogy az embereket összekötőnek, a bennük lévő közösnek „megfeleljen", abban érdeklődést keltsen, annak „tetsszen" –, ez az összes lehetőség aligha ragadható ugyanis meg egyetlen aktus formájában, egyetlen ember által, legyen ő akár a legáldottabb tehetségű kritikus. Ezek a lehetőségek csak lassanként mutatkoznak meg, csak a történelem folyamán és csak azon kritikusok előtt, akik éppen történetiségüknek köszönhetően a mű ezen vagy azon aspektusával szemben különlegesen érzékenyek. Az esztétikai pillantás történelmi relativitása ugyanis távol áll attól, hogy minden értékelés alapvető szubjektivitásának legyen bizonyítéka, ehelyett éppenséggel annak részleges *objektivitását* teszi lehetővé: a történelmi meghatározottság nemcsak vakká tehet, hanem kedvező esetben, kedvező „konstelláció" esetén éppannyira élesszeművé is. Egy mű értelmi potenciálja ugyanis épphogy nemcsak az összességét jelenti a neki – minden interpretáló szabadság mellett is – „hű" *értelmezéseknek,* hanem az összességét a tőle nyerhető *esztétikai* értelemnek is, az összemberileg megokolt esztétikai tetszés valamennyi tényezőjét. Ezekre is csak fokozatosan, történelmileg „nyílik rá" az emberek szeme, minek kapcsán feltehető, hogy az egyszer már felfedezett értelem nem vész el ismét, vagy legalábbis nem örökre, hanem valójában a „látóvá tevő" esztétikai elemzés és ennek elterjedése megőrződik a hagyományon belül, úgyhogy a „beszélővé", esztétikailag értelemtelivé tett mű az általános emberit bennünk immár akadálytalanul képes megszólítani.

Ennek kapcsán azonban egy másik félreértésnek is elejét kell vennünk. Értelmezés és esztétikai elemzés, noha az imént elválasztottuk őket, koránt sincsenek esetleges összefüggés nélkül. Igaz ugyan, hogy egy plauzibilis értelmezés egy mű esztétikai értékét akár érintetlenül is hagyhatja, és megfordítva: eddig figyelmen kívül hagyott esztétikai érdemek kimutatása esetleg nem fűz semmi újat abbéli tudásunkhoz, hogy az adott mű alapjában véve miről is szól (tehát: interpretációs nyereség esztétikai nyereség nélkül és megfordítva), – de gyakorta megnöveli egy lehetőleg minél több mű-aspektust átfogó konstruktív értelmezés az észlelhető esztétikai értéket, és következésképpen esztétikai élvezetünket is. Ha az értelmezésnek köszönhetőleg és azt követően a konkretizált, immáron részben újként megélt műben messzemenő, esetleg igen dialektikus feszültséggel teli összhang uralkodik, akkor az eddig tapasztalt összefüggéstelenség helyében egységességgel van dolgunk a sokféleségben és az érzéki vagy szinte-érzéki forma áttetsző voltával szellemi tartalom számára – esztétikummal tehát, mi több: kettős alakban.

Összefoglalva: mind a múlékony, mind a maradandó méltatására csak történelmileg meghatározott rezonancia esetén kerül sor, előbbi esetben ez a felületen marad meg és maga is múlékony, az utóbbi esetben ember-voltunk mélyéből származik és az idők ítéletének elébe vág. De erről közelebbit csak annak kifejtésekor majd, hogy mi is teszi a nagy kritikust (2.3.)

Vegyük újra fel az esetleg időközben elvesztett fonalat! Ellentétben azon művekkel, melyek minden szükségszerű történelmi konkretizálódás mellett inkább a közös emberi alaptőkéből táplálkoznak és annak számára dolgoznak, a történelmileg inkább kötött kötött művek affelé tendálnak, hogy feledésbe merüljenek. Mégpedig ahelyett, hogy a hangsúlyosan *világ*irodalmi művek összességébe vonulnának be, pontosan azért, mert ezt az antropologikumot, össz-emberileg lényegeset elvétik vagy egyáltalán nem is veszik célba.

Összefoglalva: minden érték ugyan csak potenciális és csak az egyes személyben aktualizálódik, válik hatékonnyá, de nagy a különbség mind a valószínűséget illetően, hogy potencialitásukból *történelemfeletti* aktualitás váljék, mind pedig az egyes alany képességét illetően, ilyen „erősebb potencialitású" műveket magában aktualizálódtatni. Más szóval: nagyok a különbségek az egyes alany „szervének" objektivitását, ízlésének össz-emberi reprezentativitását illetően. Ebből folyik a triviálisnak tünő következtetés: sem a művek, sem az olvasók nem egyenértékűek.

Ugyanezt így is fogalmazhatjuk: értékek csak az értékelő ember számára léteznek, de nagy különbséget jelent, hogy *inkább* mint történelmi lénynek, mint individuális vagy különös, egy meghatározott kort és kultúrát képviselő lény számára, vagy pedig inkább mint történelemfeletti, az emberi nemet képviselő lény számára, mint az emberiség képviselője számára. Ennek során a hangsúly az „inkább"-on van, mert például az irodalom művei (és értékei) majdnem mindig mindkettőhöz fordulnak; ami kérdéses, az a mindenkori „keverék". Egyszer-

re mindkettőhöz fordulnak – erejük és gyengeségük folytán, „nem-akartan" és „akartan". Egyfelől ugyanis egészükben véve elsőrangú művekben is találunk gyenge, történelmileg túlságosan megkötött részeket, mint ahogy ez megfordítva is áll. Másfelől az általános különös nélkül, általános-emberi, történelemfeletti vonások konkrét „emberség", történetiség nélkül voltaképpen nem esztétikusak, hiszen hiányzik náluk az érzékekre apellálás; a kérdés csak az, hogy az utóbbi az előbbire nézve áttetsző-e, azaz hogy esztétikai célok célirányos eszköze-e. Hogy egy már alkalmazott példát újra felhasználjunk: a formális esztétikum konkrét eszköze a drámai beszédben hol a görögök sokrétű verselése, hol Shakespeare és a német klasszicizmus blank verse-e, hol a francia klasszicizmus rímes alexandrinusa. Mindezek esztétikailag szükségszerű megvalósulások, mindez történetiség: ezek esztétikai célok célirányos eszközei.

Itt előnyben részesíthetem az egyik formát a másikkal szemben – személyes vagy kulturális ízlésemnek megfelelően, anélkül, hogy kétségbe vonnám a magam részéről elvetett forma elvi célirányosságát, a körülményektől függő esztéticitását.

Ezekkel szemben egy shakespeare-i *Lóvátett lovagok,* egy corneille-i *Oidipusz* túlformalizáltsága ugyan mint a formális esztétikum eszköze célirányos, mint a kifejezés eszköze azonban célellenes, ez tehát a rossz történetiség példája, esztétikai célok csupán vélelmezett megvalósulása.

Ismét másképp: az „értékek számomra mint *ezen* ember számára" és az „értékek számomra mint *az* ember számára" két pólusa között egy olyan kontinuum terül el, amelyen minden érték helyet talál. Kezdve azoknál, melyek csak különcök, eredetieskedők, „pervertáltak" számára képviselnek értéket, azokon keresztül, melyek csak bizonyos korokban és kultúrákban állják meg értékként a helyüket, egészen azokig, melyek valamennyi emberhez szólnak. A határok elmosódók, és még ugyanazon szerző művei sem szólítják meg bennünk az embert egyazon intenzitással.

Ha például Shakespere 1. szonettjét 30. szonettjével hasonlítjuk össze, tartalmuk általános voltára való tekintettel, akkor az 1. intését („Nemzz egy fiút, különben szépséged elenyészik teveled") inkább különösnek, partikulárisnak fogjuk találni, összehasonlítva a 30. pszichológiai tartalmával: hogy ti. a szeretett személyre gondolván miként válik legyőzhetővé az el nem ért és elvesztett miatti szomorúság. Ha másfelől 47. szonettjét[27] a 73-kal hasonlítjuk össze, ezúttal a

[27] Frigy köti szememet-szívemet,
S most egymást segítik hűségesen;
Ha éhes szemem arcodért eped,
Vagy sóhajoktól fuldoklik szívem,

Képeddel a szem festett lakomát
Ad a szívnek, kit vendégségbe hív;
S máskor társának a másik barát
Küldi szerelmes gondolatait:

mindenkori formára vetett pillantással, különösen képeikre, akkor a 47. a maga részéről inkább partikularisnak bizonyul. A frigy szem és szív között, a kölcsönös meghívások (hogyan lehet a szem a szív vendége?), a gondolatok alvása (ha valóban róluk van szó), ami a szív alvásával tűnik azonosnak, – mindez erőltetett, konstruált, értelemszerű ellentétekben s alternatívákban mozgó és részben érthetetlen. A maga rossz, manierista petrarkizmusával a 47. szonett sokkal inkább a kor rabja, mint a 73., ami érzékeinkre hat, összetettsége ellenére is áttekinthető, kifejezésteli.

Ugyanúgy, mint a tárgy oldalán, számtalan árnyalat létezik az alanynál is: az emberek képességét illetően arra, hogy túllépjenek a maguk individualitásán és különösségén, hogy átadják magukat tőlük *idegen,* más individualitásnak és különösségnek, hogy abban az összekötő általánosra általános emberire leljenek, és ez annyit tesz: az olvasók képességét illetően, hogy ne csak az abszolút aktuálist, a „sajátot", esetleg csak a maguk itt-és-most-jához szólót, csak az ő testükre szabottat élvezzék, hanem a távolit, a mást is, ami talán mélyebb értelemben szól róluk, mint a vélten és felületesen felfogott „saját". A határok itt is elmosódók: ugyanaz a kritikus bizonyos művekkel szemben az emberi nem vártájáról tudhat ítélni, másokkal szemben a maga szűk történeti perspektívájának maradhat a rabja.

Még egyszer másként fogalmazva: amennyiben valami csak számomra mint egyes alany számára bír értékkel, értékes voltát csak az én *individuális* alkatom határozza meg, az így létrejövő érték szubjektív lesz (és a „számára" a következő mondatban: „Ez az érték mint olyan nem magán-valóként létezik, hanem csak az én számomra" egy szubjektív „számára") Az érték léte tehát, és milyensége ez esetben tőlem mint egyes alanytól függ, az én tetszésemtől vagy vélekedésemtől. Az, ami kellemes, az ebben az értelemben gyakran szubjektív érték, itt az értékrelativizmus felfogása jogosult. Amennyiben valami számomra mint az emberi nem képviselője számára rendelkezik értékkel, értékességét az én embervoltom is meghatározza, az így létrejövő érték „objektív" (és a „számára" egy objektív „számára") Az érték léte és milyensége ezért épphogy nem tőlem mint egyes alanytól függ, nem a tetszésemtől és vélekedésemtől függ: még akkor is, ha én nem tartanám értéknek, ez nem változtatna az alapvető összhangon közte és „az" ember természete között. Éppen ennyiben nevezhető értékessége „objektívnek", azaz függetlennek az én egyedi tudatomtól, az én történelmileg relatív ítéletemtől.

Így vágyam vagy képmásod idevon,
Légy messze bár, mindig itt a helyed;
Nem juthatsz túl gondolataimon,
S én velük vagyok, ők meg teveled;

S ha alszanak, fölkölti arcod éke
Szívemet szívem s szemem örömére.

(ford. Szabó Lőrinc)

Ebben az értelemben „objektívek” az esztétikai értékek; itt az értékrelativizmus nem jogoult, itt az értékrelációnizmus az illetékes, ami ez esetben közelebbről „érték-objektivizmusnak” is nevezhető. Persze szükségszerűen „objektívnak” az esztétikai értékek csak a maguk legáltalánosabb formájában, mint legvégső esztétikai célok nevezhetők, konkrét eszközeik ugyanis lehetnek nagyon is rosszak, mindenfélék, csak célravezetők nem. Ez esetben csak egy individuális, „pervertált” ízlés vagy egy partikuláris divat számára tűntek valaha is „jónak”, célirányosnak, esztétikusnak, valójában legfeljebb „kellemesek” voltak. Ebből levonható a következtetés: minél értéktelenebb egy mű esztétikai szempontból, annál inkább pusztán szubjektív az értéke, melynek alapját egyedül szerzőjének és élvezőinek individuális vagy partikuláris alkata képezi.

De ebből a gondolatmenetből következik még valami más is: az értékek és így az értékítéletek alapvető kettéosztása miatt – olyanokra, melyek az emberen mint egyedi alanyon, és olyanokra, melyek az általános „emberségen” alapulnak – nem megengedett, hogy az egyik értékfajta (például a kellemesség) szubjektivitásából analogikusan egy másik fajta (például az esztétikai értékek) szubjektivitására következtessünk. Ahogy ezt egyébként Theodor Geiger teszi, aki könnyed lábbal az egyikről a másikra szökell: „Ami az érzékletes dolgokat illető, ízlésen alapuló értékítéletekre áll, nem állhat meg más értékítéletek előtt.” (Geiger, 1979: 38) Csak azért, mert ízléssel kapcsolatos ítéletek a szó voltaképpeni értelmében pusztán szubjektív értékekre vonatkoznak, nem kell ennek átvitt értelemben vett ízlésítéletekre is állnia. Geiger példája: „Nincs jobb dolog egy éhgyomorra elszívott reggeli cigarettánál.” (Geiger, 1979: 37)

1.6.3. Miért van itt szó az esztétikai értékek „objektivitásáról” és nem objektivitásáról?

Az idézőjelek következtetes használata, valahányszor az esztétikai értékek ontológiai helyéről volt szó, idevágó fejtegetéseink legvégén talán magyarázatra szorul.

Objektív szoros értelemben az, ami az emberi tudattól, egyáltalán az ember szubjektivitásától független, például a nehézkedési törvény (mint gondolkodásunk tárgya, mint referens, nem mint nyelvileg megfogalmazott valami), a dolgok elsődleges minőségei stb. Az esztétikai érték és az emberi természet közti viszony azonban nem egy dolog és egy semleges, „nem-érintett” tükör közötti viszony, hanem specifikus viszonylat esztétikai érték és az emberi tudat, az ember szubjektivitása között. Azaz egymásba illesztettség, egyfajta eleve elrendelt harmónia (minden magától értetődő modifikációval) a között, amit David Hume „form”-nak, azaz formának nevezett, és a között, ami nála a „sentiment”, azaz érzet nevet visel. (Hume, 1742: 237) Vagy Aquinói Szent Tamás megfogalmazása szerint: „convenientia”, azaz összhang az „anima”, azaz a lélek és a „res”, azaz a dolog között. (Idézi Pöltner, 1978)

Ez a viszonylat az oka annak, hogy a valamiképp megformált tárgyszerű tartalmak potenciálisan esztétikailag értékesek: ez a beleillesztettségük az antropologikumba kölcsönöz nekik potenciális esztétikai értéket. Mivel ez a viszonylat potenciális esztétikai érték és az emberi természet között ilymódon nem független az emberi tudattól, az ember szubjektivitásától mint olyantól, hanem az ember tudata valójában egyike e *relatio relata*-inak, ezért ez a viszonylat – e mellett azonban a csak ebben megvalósuló esztétikai értékek is – szoros értelemben nem objektívek. De másrészről, mivel ez a viszony, s így az esztétikai értékek értékessége, érvénye az egyedi tudattól, az egyes ember szubjektivitásától független (ha XY nem ér fel Shakespeare-hez, az nem érinti a legminimálisabban sem Shakespeare műveinek értékét, azaz a viszonylatot közöttük és a közös emberség között), ezért e viszonylat, az aktualizált esztétikai érték ennyiben – szűkebb értelemben véve – mégiscsak objektívnak nevezendő. Innen a kijelentés (és az írásmód), az esztétikai értékek „objektívek".

Ingarden fenomenologikus terminológiájában lényegileg ugyanez a következőképpen hangzik: esztétikai értékek „azon értelemben objektívek, hogy fenoménként esztétikus tárgyakon lépnek fel." (Ingarden, 1965a: 210) Nem „tudatszerűek," (Ingarden, 1965a: 226) és „a [rájuk] valamiképpen vonatkozó élmények", valamint felismerések ellenére sem változnak meg. (Ingarden, 1965a: 225, 246, 249f) Szubjektívek annyiban, hogy a befogadó „intencionálisan hozza [őket] létre és így létüket illetően heteronómok." (Ingarden, 1965a: 210, 233) Azaz „*létük élményektől függ*", (Ingarden, 1965a: 224) önmagukban nem rendelkeznek „létük elégséges feltételeivel." (Ingarden, 1965a: 226)

1.7. Az értékelméleti rész összefoglalása

Annak az érdekében, hogy az esztétikai értékeket a „szubjektív/objektív" és „relatív/abszolút" fogalompárok segítségével összefoglalólag jellemezni tudjuk, de azért is, hogy ezen egymást gyakran metsző fogalmak alkalmazásának több világosságot és egységességet kölcsönözzünk, álljon itt jelentéseik táblázatos összeállítása:

	tárgyszerű tartalmak (T)		ítéletek (Í)
szubjektív (sz)	1 tudaton belüli/ számomra való (például érzések)	2 az ember által meghatározható	a tárgyat meghamisító (például „A Föld lapos”)
objektív (o)	1 a tudaton túllépő / magánvaló (például dolgok)	2 ugyan tudaton belüli, de az ember által nem meghatározható (például érzések)	a tárgynak megfelelő (például „A Föld kerek”)
relatív (r)	1 az emberre vonatkozó / relációnális (például esztétikai értékek)	2 csak számomra való (például hallucinált dolgok, vagy ami kellemes)	csak ezen ember számára érvényes (például értékítéletek)
abszolút (a)	1 vonatkozás nélküli (például?)	2 magánvaló (például dolgok)	minden ember számára érvényes (például?)

Ehhez néhány megjegyzés: 1. oT_2=szT_1, azaz valamit, ami tudaton belüli minőségében szubjektív, másrészről mint az ember által nem meghatározhatót zavarólag objektívnak is neveznek. 2. rT_1 az értékrelácionizmus álláspontjának felel meg, rT_2 az értékrelativizmusénak. 3. rs_2 részhalmaza szT_1nek, az értékrelativizmust tehát értékszubjektivizmusnak is nevezik. 4. oT_1=aT_2, azaz a magánvalót néha – mint a tudaton túllépőt – objektívnak, néha – mint az emberről leoldottat – abszolútnak nevezik, minek kapcsán az első megjelölés a domináló. 5. szÍ részhalmaza rÍnek, mivel nem minden, ami csak ezen ember számára érvényes, hamisítja meg ítéletének tárgyát: létezik perspektivikusan leszűkített *igazság* is.

Szintén megjegyzendő, hogy Göran Hermerén a „szubjektív” fogalom elemzése során azt az emberiségre vagy a tudatra vonatkozólag *relatív*ként (rT_1) s az individuális személyre vonatkozólag szintén relatívként (rsz_2) értelmezi – nálam mindkettő a „relatív” szó alatt szerepel –, és a szót „a tudaton belüli” értelmében használja. (Hermerén, 1988: 82) Az eltérések az ő és az én terminológiám között ismét az ingadozást dokumentálják e szavak használatában.

Ha mármost az esztétikai értékeket az imént megkülönböztetett fogalmak segítségével jellemezni kívánjuk, akkor a következőt mondhatjuk: 1. Ezek *relatívak* a ’valamire vonatkoztatott’, a ’relációnális’ értelmében (=rT_1): csak az emberre mint „fajtára”, mint nemet alkotó lényre vonatkoztatva léteznek. Ember nélkül esztétikai érték nincsen. 2. Az esztétikai értékek „*szubjektívek*”, a ’részben tudaton belüli’ értelmében (=szT_1): csak a konkrét értékelés folyamán, és ez annyit tesz: csak az egyes ember tudatában valóságosak. Más szóval: a tárgyi tartalom kiemelése, fel-

értékelése csak a tudaton belül történik, a tárgyi tartalom maga azonban – mint az érték egy része, mozzanata – objektív, a tudaton túlmenő. Ezzel szemben például érzések csak tudaton belüliek, ebben az értelemben egyértelműen szubjektívek. 3. Esztétikai értékek „objektívek", abban az értelemben, hogy függetlenek az *egyedi* tudat vélekedésétől (=oT_1): nem lépnek túl az emberi tudaton mint olyanon, nem függetlenek *az* ember tudatától, hanem csak az egyes emberétől. Másképpen: tárgyi tartalmak, műalkotások, melyek az emberiség dimenziójában szemlélve potenciálisan értékesek, érintetlenek maradnak ezen potenciális értékességüket illetően az elutasítástól, mely ez vagy amaz ember részéről éri őket.

Ennek az egész első résznek a főtételeit a következőképpen foglalhatjuk össze: 1. Minden értékítélet tényszerűen relatív. 2. Legalábbis az esztétikai értékítéletek ennek ellenére különböző fokon objektívek. 3. Következésképpen legalábbis az esztétikai *értékek* „objektívek".

Michael Kieneckernél a következő formában lelhetjük fel az első két pontot: „Az irodalmi értékítéletek mindig szubjektívek abban az értelemben, hogy az ítélet kritériumaira nézve szubjektív döntés alapozza meg őket – de nem abban az értelemben szubjektívek, hogy egyedül a személyes tetszés és az ítélkező hajlamai szerint hozzák őket. Ezzel viszont egyértelművé válik, hogy az értékítéletek pontosítható értelemben egyidejűleg lehetnek egyaránt szubjektívek *és* objektívek." (Kienecker, 1989: 166) – A különbséget a mindennapi értelemben vett „relatív" és „relációnális" között (tehát rT_2 és rT_1 között), amit a mi harmadik pontunk feltételez, Jurij Striedter egy egyszerű példával teszi meggyőzővé: „A relációnális értékfogalmakat […] gyakran éri támadás relatív voltuk miatt. Ezért mindig hangsúlyozni kell, hogy a két kifejezés nem egyezik meg. Valami csak valaki *számára* képviselhet értéket. Apának lenni annyit jelent, mint hogy valaki valakinek az apja. Az apaságról tett bármely kijelentés nyilvánvalóan relációnális, de nem relatív." (Striedter, 1989: 248)

2. fejezet

Esztétikai alapvetés

2.1. Bevezető

Mielőtt a „jó kritikus” ismérveivel, az egyes esztétikai cél-értékekkel és azok irodalmi konkretizációival (avagy eszközeivel) behatóan foglalkozhatnánk, ajánlatos bizonyos, az irodalomesztétikára vonatkozó lehetséges félreértéseket eloszlatni, valamint szembenézni két ellene felhozható kifogással. Ennek során elkerülhetetlen lesz, hogy némely, az 1. részhez írt bevezetőben már érintett témákat alaposabb *és* konkrétabb megvitatásuk céljából ismét szóba hozzunk – konkretizálva őket esztétikai, művészeti, irodalmi vonatkozásaikban.

2.1.1. Lehetséges félreértések az irodalomesztétikával kapcsolatban

2.1.1.1. Esztéticizmus Egy kézenfekvő félreértés támadhat, már e könyv címéből kiindulólag is, ha az olvasó úgy véli, az irodalomesztétika szükségszerűen esztéticista, széplelkek, esztéták foglalatossága. Közelebbről, e vélekedés szerint, az irodalomesztétika úgy tartja, hogy a hamisítatlan, a tulajdonképpeni irodalom csak szépet, harmonikusat van hivatva ábrázolni, az ellentéteket elsimítja, „egy jobb élet álomképét” varázsolva elénk, (Adorno, 1970: 25) és következésképp csak azért létezik, hogy nekünk esztétikai

élvezetet okozzon. Ez a „nyárspolgári" irodalomesztétika (Adorno, 1970 : 25) nem azonos az itt képviselttel. *Egyfelől* az esztétikai élmény nem azonos a szépség megélésével, hanem annál sokkal több, (Tatarkiewicz, 1975 : 312) következésképpen az esztétikum is sokkal több, mint a szépség. Az esztétikumnak ugyanis több alfaja létezik, melyek közül csak *egy* a szépség mint harmonikus tökéletesség. Georg Trakl *Megdicsőült ősze* (*Verklärter Herbst,* 1912 ; Trakl, 1969 : 37) például hagyományos értelemben „szép", ezzel szemben *Grodek* című verse (1914 ; Trakl, 1969 : 167) aligha „álomképe egy jobb életnek", ennek ellenére – ki tagadná ? – esztétikus. A modern művészet nem egy tendenciája szembefordul, méghozzá *expressis verbis,* ezzel a hagyományos értelemben vett szépséggel. Hugo Friedrich például Charles Baudelaire-rel kapcsolatban a következőt írja : „a csúnyaság is minden kertelés nélkül kívánalmai közé tartozott, [mivel] »Abból, ami csúnya, a költő új varázst csihol«„ (Friedrich, 1956 : 44) A modern kor képzőművészei között a „szép" szó messzemenően tilalom alá esik, majdhogynem a szidalom egy formája, minden bizonnyal azért, mert ők abban, ami harmonikus és ezáltal tetszetős, giccs-szerűséget sejtenek. (Giesz, 1960 : 62, 66, 74 ; Eco, 1964 : 65 ; Gombrich, 1986 : 26) Műveik esetleges érdessége azonban távolról sem bélyegzi őket már eleve esztétikum híján valókká.

Másfelől : még ha az esztétikum az irodalom fő értéke is, tehát ez az, ami művészetté teszi, ami számára konstitutív, szükségszerű, – még ha ez így is van, vannak benne más, az esztétikumon kívüli értékek is, melyek személy szerint adott esetben fontosabbak lehetnek, mint az esztétikaiak. Az ember „elvégre […] a művészetben nagyon is különböző dolgokat keres, egyáltalán nem csak a szépséget és az esztétikai élvezetet." (Spiegelberg, 1935 : 36) Egy irodalmi művet talán elsődlegesen aszerint ítél meg az ember, hogy segítségére van-e abban, hogy *jó* életet éljen, vagy aszerint, hogy egyáltalán elősegíti-e az erkölcsös magatartást, amennyiben például a gonoszság igazi lényegét leleplezi, hogy – más szóval élve – etikai értékeket valósít-e meg. Döntőek lehetnek azonban társadalompolitikai értékek is : hogy például az adott mű emancipatorikusan hasznos-e, hogy milyen nagy a része abban, hogy „lehetőség szerint minél több ember szabaduljon meg a külső meghatározottságoktól." (Schulte-Sasse, 1976 : 161, 187) Egy ilyen értékpreferencia értelmében nagyon is lehetséges, hogy valaki például Trakl *Grodek*jét elsősorban mint a háború ellen folytatott harc fegyverét becsüli.

Ha itt ennek ellenére csak az irodalomban megvalósuló *esztétikai* értékek kerülnek megtárgyalásra, annak legalább két oka van. *Először is* az irodalom mint művészet mindenekelőtt esztétikai értékeket kíván létrehozni. A *Grodek* is csak azért ér fegyverként valamit, mert hatékony, s ez annyit tesz : esztétikailag értékes fegyver ; az esztétikai értékek ezért az etikai és társadalompolitikai értékek számára ennyiben alapvetők az irodalomban. Ezenfelül – mint a *Megdicsőült ősz* is tanúsítja – az esztétikai értékek az irodalom számára konstitutívak, egyéb értékfajták ezzel szemben nem azok. *Másodjára* az esztétikai értékek jelenlétét és lényegét

sokkal nehezebb verbalizálni, mint az irodalomban résztvevő esztétikán kívüli értékekét (v.ö. „A szép nehéz dolog"), épp ezért azok a maguk sokrétűségében és összefüggéseikben sokkal kevésbé is váltak vizsgálati tárgyakká. Tehát az a cél, hogy szövevényes sűrűjükbe némi fényt hozzunk.

Hogy igazodási pontok nélküli korunkban különösen szükség van esztétikai tájékozódási segítségre, arról az 1. részhez írott bevezetőben már történt említés.

2.1.1.2. Racionalizmus Szintén az 1. rész bevezetőjében, pontosabban 1.1.3.-ban, ahol az itt várható eredmény szerény voltáról esett szó, implicite érintettük a félreértést, miszerint itt kísérlet történne az esztétikum átracionalizálására. E nézet azonban két tényezőből tevődik össze, melyek közül ott csak az első került említésre; ennek alaptalanságát itt egy másik példával fogjuk illusztrálni, mindenekelőtt azonban az esztétikai hagyomány alapján plauzibilisebbé tenni. Ott már szóltunk az elvárásról, hogy az esztétikai értékesség mérőeszközeit, szabályokat fogunk rendelkezésre bocsájtani, melyekkel bármely irodalmi mű értéke mérhetővé válnék. Ezt lehetetlennek minősítettük, tekintettel a mindenkori irodalmi struktúra egyedi voltára, ami egyben minden valódi műalkotás jellemzője is. „A rím vajon esztétikus-e, következésképpen a rím hiánya tényleg nem esztétikus?"; „Vajon a verssorok hosszának azonossága mint szabályszerű dolog esztétikus-e, tehát különbözőségük kevésbé esztétikus?" – ilyen kérdéseket nem lehet megválaszolni, ezért ezek értelmetlenek, rosszul vannak feltéve. Trakl *Megdicsőült ősze* váltakozó rímeket és egyöntetűen 8 és 9 szótagos sorokat tartalmaz, ezzel szemben a *Grodek* rímtelen, és sorai változó hosszúságúak. A *Grodek* vajon ezért kevésbé lenne esztétikus? Valójában a *Grodek* egyedi struktúrájában éppen a szép harmónia és a rímösszecsengés hiányának, a szótagszám rapszodikus, szabálytalan voltának megvan a maga saját, nagyon is esztétikus kifejezőértéke. Az irodalomesztétika, tárgyának egyszeri és egyedi volta miatt képtelen szabályokkal, az esztétikai értékelés mércéivel szolgálni.

Ez a lehetetlenség bennfoglaltatik Kant egyik szépség-meghatározásában: „Szép az, ami fogalom nélkül [...] tetszik" (Kant, 1790: 298, § 9) Ezt Kant a következőképpen magyarázza: „Ha az objektumokat pusztán fogalmak szerint ítéljük meg [például: ami rímel, az szép, *tehát* ez a vers szép, H.A.], akkor a szépség minden megjelenítése elvész. Ezért nem is létezhet olyan szabály, amely szerint valakit rá lehetne bírni arra, hogy valamit szépnek ismerjen el. Hogy egy ruha, egy ház vagy egy virág szép-e: ha erről ítélünk, nem engedjük magunkat semmiféle alap vagy alaptétel által meggyőzni. Az objektumot mindenki a saját szemével akarja látni" [azaz azt a maga egyszeriségében megélni, H.A.]. (Kant, 1790: 294, § 8) Röviden: „A szép művészet fogalma [...] nem engedi meg, hogy az alkotás szépségéről szóló ítélet [...] szabályból vezettessék le." (Kant, 1790: 406, § 46) Pontosan abban áll művészeknél a zsenialitás, hogy mindig újabb, eddig még semminő szabályba nem foglalt s így az elmúlt művészi gyakorlatból

nem levezethető utakat képes találni, melyek esztétikumhoz vezetnek. Minden zseniális művész egy új eredet, mely a maga sajátos szabályait indítja útnak, csak hogy a rá következő azokat nyomban sutba vesse; innen az ironikus kétértelműség Kant meghatározásában a zsenit illetően: ez „a született elmebeli diszpozíció (*ingenium*), *amely által* a természet a művészetnek a szabályt adja"[1] (Kant, 1790, 405, § 46)

Csakhogy – ezt lehetne ellenünk felhozni – mi végre akkor a fáradozás, mint ez az itt tervbe vett, hogy az esztétikumot és az esztétikai tetszést fogalmilag meghatározzuk? A felelet csak így hangozhat: *feltéve,* hogy egy esztétikai érték egy kiművelt intuíció által meghozott ítélet szerint eléggé bizonyosan adott, akkor tetszésünk artikulálásakor – annak a megragadásakor, ami minket megragad, hogy Emil Staigert (Staiger, 1953: 11) idézzük – hasznosak lehetnek olyan fogalmi megkülönböztetések, amilyeneket itt nyújtani igyekszünk, hiszen csak szavakban kifejezett dolgokról lehet vitatkozni.

A félreértés másik összetevőjét az a téves nézet alkotja, miszerint itt kísérlet történne arra, hogy mindent, azaz egy irodalmi mű esztétikai potenciáljának teljességét racionális módon okaira vezessük vissza, hatását kimerítően megmagyarázzuk. Téves ez egyfelől, mivel az esztétikum ama fajaival, melyek ebben a 2. részben bemutatásra fognak kerülni, korántsem emelünk teljességre igényt, és másfelől mert nem kizárt, hogy az elementáris vagy mikroesztétikum, illetve annak esztéticitása irracionális, fogalmilag megismerhetetlen valami. „Ein Vogelzug grüßt auf der Reise",[2] „Rotes Ge*wölk*"[3] a 'kiontott vér' jelölésére – ki tudna végére járni annak, hogy ilyesmi miért szép?

2.1.2. Az irodalomesztétika ellen felhozható esetleges kifogások

Még ha e könyvbéli vállakozásunkat sem az esztéticizmus, sem a racionalizmus vádja nem érheti, szembe kell néznünk két ellenvetéssel, melyeknek minden minden irodalomesztétika *mint* esztétika ki van téve: az instrumentalista és a historista ellenvetéssel.

2.1.2.1. Az instrumentalista ellenvetés

Ennél az ellenvetésnél, melyet újabban Hans Robert Jauss fogalmazott meg tömören és a nála megszokott gazdag történelmi anyagtól megtámogatva, (Jauss, 1982: 103–165, 191–207) arról a tételről van szó, mely szerint az évezredek folyamán a műalkotások, az irodalmiak is, mindenekelőtt esztétikán kívüli célok eszközei voltak, úgyhogy nem megengedett dolog az esztétikai célkitűzést *az* irodalom, egyáltalán a művészet számára konstitutívként

[1] Ford. Papp Zoltán

[2] „Madárraj int elindulóban" (Georg Trakl: *Megdicsőült ősz,* ford. Erdélyi Z. János)

[3] „Vörös felhő*zet*" (Georg Trakl: *Grodek*)

beállítani. Közelebbről e tétel szerint a művészet autonómiája, célmentessége csak a 19. század óta programszerű; az autonómia-előtti, például a görög és a középkori művészet elsődlegesen esztétikán kívüli funkciókkal rendelkezett, tehát céloktól meghatározott volt. Eszközként vallási, kultikus célok szolgálatában (például templomépítkezéseknél), etikai és elméleti célok érdekében (cselekvési normák, illetve ismeretek közvetítőjeként) és – így egészíthetnénk ezt ki Eibl-Eibesfeldt-tel – gyakorlati, társadalmi célokat szolgálva.

Eibl-Eibesfeldt *Az emberi viselkedés biológiája* (*Biologie des menschlichen Verhaltens,* 1984) című könyvében például a következőt olvassuk a művészi alkotásban megnyilvánuló összefüggésről esztétikai és esztétikán kívüli motiváció között: „A pompás fejdísz, mellyel a medlpa-férfiak (Új-Guinea) magukat tánchoz díszitik, a széppé tevést szolgálja, de egyben az *imponáló* önjellemzést ist, a tollak ugyanis a táncosokat megnagyobbításukkal hatalmasabbaknak tüntetik fel, egyben kinyilvánýítják *gazdagságukat* is." (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 834) Írásbeliség nélküli kultúrákat illetően általánosan áll: „a művészi alkotás az ügyességet teljesítménnyel köti össze és így egy személy vagy csoport vagyonát tükrözi." (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 837) Egy további funkció: „A művészi hagyomány összeköt és elhatárol." (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 837) „A stílus […] csoport-összeforrasztóként hat […] és elhatároló, valamint összetartó funkcióval rendelkezik." (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 841, kiem. H.A.)

Ezzel az ellenvetéssel a következő érvek segítségével szállhatunk vitába: 1. Az is, ami elsődlegesen nem tetszeni kíván, „véletlenül" nagyon is esztétikussá sikerülhet. Az őstörténész K. J. Narr-nál a következő olvasható: A korai kőkorszakbeli alkotások, például a lóábrázolások Niaux-ban, Le Portelben és Lascaux-ban, azonosnak megmaradó tárgy mellett „a művészi stílus szélsőséges végletei között mozognak […] a természetközeli ábrázolástól az erős stilizálásig." Ez azt jelenti: „a (nyilvánvalóan kultikus vagy mágikus) célból önmagában véve az alkotások jellege […] nem magyarázható meg: létezik a művészi megfomálás feletti örömből, az esztétikai szükséglet kielégítéséből és az egyértelmű alkotni-akarásból fakadó »művészi többlet«." (Narr, 1973: 40) Az ókori Görögországra vonatkozóan Tatarkiewicz is azt írja, hogy a korai görög építészek mindenekelőtt a vallás, a pompa, a technikai tökély által ösztönözve alkották meg mesterműveiket, de eredményként esztétikusat hoztak létre. (Tatarkiewicz, 1975: 90) Hasonlóképpen a középkorban: „Sok rendkívül szép dolog jött létre a középkorban, ám mintegy véletlenül, anélkül hogy a szépséggel vagy a művészettel, a kreativitással vagy a művésziséggel törődtek volna."[4] (Tatarkiewicz, 1975: 112)

Emellé állítandó a befogadók oldaláról az, amit Hans Robert Jauss is megenged: „a vallásos művészet [sem] mentes teljesen attól, hogy az emberből esztétikai magatartást váltson ki." (Jauss, 1982: 24)

[4] Ford. Sajó Sándor

2. Bizonyos esztétikán kívüli célok a nemesztétikus cél érdekében szükségszerűen esztétikus eszközöket követelnek meg, néha esztétikumra van szükség, s az létre is jön. A templomépítés vonatkozásában ezt például a következő formában mutathatjuk be: „Célom ugyan az, hogy Istennek szenteljek egy helyet, hogy ott áldozatot mutathassunk be neki, és hirdethessük dicsőségét. Ám áldozati helyként és a dicsőítés jeleként csak a legszebb az, ami kellőképpen megfelel, és így összeszedem minden erőmet, hogy Isten dicsőítésére esztétikusat építsek." Ha egy ilyen megfontolást, bárhogyan fejeződjék is ki, ókori és középkori templomok építőinél joggal tételezhetünk fel, akkor ez azt jelenti, hogy ezen építmények szépsége nemcsak szándéktalan, esetleges melléktermék, hanem egy jól megfontolt esztétikus eszköz esztétikumon kívüli, ez esetben vallásos célok elérésére.

Empirikusan megalapozottabb egy, az etnológiai terepkutatásból származó bizonyíték. A busmanok testdekorációja és öltözete azon megfigyelések szerint, melyekről Eibl-Eibesfeldt számol be, a csoportstílusok mellett individuális stílusokat is ismer, melyek egy személy individualitására vetnek fényt *és* esztétikus minőségeket mutatnak fel. Az esztétikai tetszés itt a pozitív önjellemzést szolgálja. Amikor megkérdezték őket, miért erőltetik meg magukat ennyire, hogy [testüket,] öltözéküket és tárgyaikat feldiszítsék, a kung[-busmanok] azt felelték, azért teszik ezt, hogy megmutassák, értenek bizonyos dolgokhoz és azon iparkodnak (‚one who knows things and does things'), továbbá, hogy a másik nemhez tartozók szemében vonzók legyenek. […] Az individuális stílus annak bizonyítéka, hogy valaki szorgalmas. Ez értékes üzletféllé teszi." (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 842) Tehát az esztéticitás itt is szükségszerű eszköz esztétikán kívüli célok, ezúttal a pozitív önjellemzés érdekében. Aki magát és hozzátartozóit szépen díszíti fel, bebizonyítja, hogy tud egyet s mást, hogy tevékeny, szép és szorgalmas.

A tanulság ebből az instrumentalista ellenvetésel szemben felhozott két érvből: még akkor is, ha bizonyos termékeket elsődlegesen nem szánnak műalkotásoknak, lehetnek, sőt bizonyos körülmények között kell is, hogy művésziek, esztétikusak legyenek. Következésképp az esztétikai kérdésfeltevés (miért tetszik?) mindig legitim, még ott is, ahol az alkotások – létrehozóik tudatos szándéka szerint – pusztán eszközszerű jelleggel bírnak, esztétikán kívüli célokat szolgálnak.

2.1.2.2. A historista ellenvetés

Röviden összefoglalva, ennél ez ellenvetésnél a következőről van szó: minden kor és kultúra mást tart esztétikusnak, az esztétikai ítéletek időre, térre, társadalomra, egyénre vonatkoztatva relatívak. Konkrétabban: az, amit az irodalmak történetében esztétikailag értékesnek tartottak, a kor által meghatározott és áttekinthetetlenül sokrétű. Hogyan lehetne itt *az* irodalom esztétikájáról beszélni?

Ezt az ellenvetést – a cél- és eszközértékek kettősségét szem előtt tartva – két érvre lehet felbontani. Az első így hangzik: az irodalom eszközei történeti helyüktől függően mindig mások, tehát mindig más részesült pozitív megítélésben. Ha

például a verselést vesszük tekintetbe: az ebben felhasznált eszközök történetileg kétségkívül roppantul különbözőek. Ennek ellenére, bárhogy gondoskodjék is egy bizonyos verselési rendszer a vers mértékéről – kizárólag a szótagszám megkötésével az egyes verssorokon belül, mint a japán haikuknál, vagy ezenfelül még úgy is, hogy meghatározott prozódiai jegyeket a verssorokon belül szabályszerűen oszt el: a hangmagasságot a kínai lírában, a hanghosszat a görög–római költészetben, a hangoknak adott nyomatékot a germán nyelvek költészetében (ehhez lásd Lotz, 1960). Mindegyik esetben a költői beszéd szabályozásáról van szó: a maga mindenkori módján mindegyik egységet hoz létre a sokféleségen belül a nyelvi kifejezés terén, azaz formai esztétikumot. Ebből ez a még megerősítendő tétel látszik következni: az esztétikai célok eszközei történelmileg változók, ők maguk azonban történelmen felettiek. Azaz: nem szabad, hogy a változó félrevezessen bennünket, noha természettől fogva hajlamosak vagyunk erre: „Ami változik – így Hans-Georg Gadamer –, az összehasonlíthatatlanul szembetűnőbb, mint az, ami marad a régiben." (Gadamer, 1960: XXIX) A következetesen megmaradó elbújik, mint a közmondás erdeje a maga fái mögött, – ez nyomós érv amellett, hogy figyelmünket éppenséggel feléje tereljük.

Erre, a lényegileg azonosnak megmaradó célok és történelmileg variálódó eszközök közötti dialektikára utal Monroe C. Beardsley is a koherencia történelem feletti célja kapcsán a festészet területén: „A szépművészet fejlődése nem abban áll, hogy egyre nagyszerűbb műveket hoznak létre, hanem abban, hogy nagyszerű festők meglepően új és felcserélhető módjait fedezik fel annak, hogyan lehet a különböző elgondolásokat koherensen összerendezni." (Beardsley, 1958: 194)

A historizmus második részérve már nem az eszközökre vonatkozik, hanem a feltételezetten történelem feletti célokra magukra (például a koherenciára, ami a formális esztétikum, az sokféleségen belüli egység egyik alfaja), amennyiben hangsúlyozza, hogy az irodalomesztétikai célok maguk is történelmileg relatívak. Ezt alátámasztó példa lehetne a klasszika és ellenklasszika történelmi váltakozása, mindkettőt mint típust, korszakot, korstílust felfogva: *az előbbi* mint a klasszikus (persze csak az attikai jellegű) ókor, a reneszánsz, a klasszicizmus stílusa, melyeknek jellemzői a rend (azaz a forma fontossága), a természetesség (mint megfelelés annak, ami emberileg és művészileg általános) és a klasszikusok utánzása (a szabályok dominanciája); – *az utóbbi* mint a gótika, a barokk, a romantika – és a modernitás stílusa, ahol a hangsúly az érzelmeken (a kifejezésen), a mesterségességen (a különösön) és az eredetiségen (a fantázián) van.

Amit itt ellenklasszikának neveztünk, azt Ernst Robert Curtius – egy korszakfogalmat történelem feletti, tipologikus fogalommá bővítve – „manierizmusnak" nevezte el, amin ő „minden irodalmi irányt [értett], mely a klasszikával szembenáll, […] bármely korszak klasszikájának kiegészítő jelenségét." (Curtius, 1954: 277) Wellek és Tatarkiewicz a művészetek történetében általában oszcillációt vélnek felfedezni a klasszika körül. A művészetek eltávolodnak a klasszikától egy érzelmi

hangsúllyal rendelkező művészet irányában, (Wellek, 1962: 71) s újra meg újra visszatérnek ahhoz. (Tatarkiewicz, 1975: 179) – A „klasszicizmus", a „barokk" és a „romantika" fogalmáról Wellek értelmezése irányadó. (Wellek, 1965; 1962: 70; 1963)

Ezzel a példával igazolni akartuk, hogy különböző korok különböző esztétikai célértékeket becsülnek nagyra: a klasszika például a forma esztétikumát, az ellenklasszika a kifejezését.

A historizmus e részérve ellen felhozható, hogy ez a példaszerű történelmi váltakozás nem abszolút jellegű. Az egyik princípium felváltása a másik által csak a domináns vonások váltakozását jelenti, helycserét az esztétikai értékhierarchia csúcsán. Ennek során az, ami ellen fordulnak, amin felülkerekednek, Gombrich szerint nem veszíti el teljesen a hatályát: sokkal inkább érvényesül az általa javasolt „áldozati alapelv": igaz ugyan, hogy a képzőművészetek történetében a rend alapelvét időről időre feláldozzák a kifejezés alapelvének és megfordítva, „de amit feláldoznak, azt is elismerik értékként, még akkor is, ha háttérbe szorul egy másik alapelvvel szemben, melyet előnyben részesítenek. Az érett művész azonban soha nem fog többet feláldozni, mint amennyit okvetlenül kell […]. Ha legfőbb normájával szemben igazságosan járt el, akkor más normáknak is helyet fog biztosítani." (Gombrich, 1966: 174) Hogy ezen elv érvényét egy példával az irodalom területéről is megerősítsük, emlékezzünk az ellentmondásosság vagy komplexitás ellentéses jellegére Racine-nál és Corneille-nél: bármennyire is klasszicista Racine nemes és egyszerű nyelvezete, ő egyben mégis a lobogó szenvedélyesség költője. (Wellek, 1962: 84, 89) Más szóval: ugyan higgadt, klasszicista rend, de ugyanakkor vehemens, barokk önkifejezés. Ezzel szemben a racionális retorika túltengése Corneille-nél (például *Oidipusz*ában, de a *Cid*ben is) a szenvedély nyelvével szemben azt bizonyítja, hogy ő – legalábbis részlegesen – a kifejezést feláldozta a rendnek, ami azonban nála éppoly kevéssé jelenti azt, mint Racine-nál, hogy ne igyekezett volna az áldozatot lehetőség szerint minimalizálni, és hogy a „feláldozott" célérték – ott a rend, itt a kifejezés – ne jutott volna szintén a maga jussához. A fenti tétel kiegészítéseként és differenciálásaként, mely szerint az esztétikai *eszközök* történelmiek, a célok ezzel szemben történelemfelettiek, álljon itt az imént kifejtettek alapján egy második tétel: az esztétikai célok hierarchiája történelmi, ezek maguk azonban történelem felettiek.

E historista kifogások közös hibáját Pawel Beylinnel abban fedezhetjük fel, hogy a történelmet szeletekre szabdalják, miáltal az minden folyamatosságát elveszíti: csak a változó irodalmi eszközöket és az esztétikai célok változó hierarchiáját veszik tekintetbe, figyelmen kívül hagyják azonban a változatlanul megmaradó esztétikai célokat magukat. (Beylin, 1968: 393) A voltaképpeni, alapvető válasz a historista ellenvetésre ezért az egyensúly helyrebillentésében, az egyoldalúság megszüntetésében áll: annak a hangsúlyozásában, hogy minden történetiség, az emberek és az általuk létrehozott alkotások minden egyszerisége ellenére is

az embert és kultúráját az jellemzi, hogy történetiség és történelemfelettiség dialektikus egységet, egymásban-létet alkotnak bennük.

Miután az 1. részhez írott bevezetőben hat meglehetősen heterogén érvet soroltunk fel, melyek kivétel nélkül az egyoldalú, csak a megszakítottságokat tekintetbe vevő historizmus ellen szólnak, s ettől elválaszthatatlanul a maradandó, a történelemfeletti, az univerzális *mellett* az állandóan változóban, ezen a ponton még két feladatot igyekszünk megoldani. Egyfelől elméleti megnyilatkozásokkal és történelmi példákkal hihetővé tenni, hogy – éppen mivel az emberek magukban és megnyilvánulásaikban maradandót is felmutatnak (1.1.1.-ben bizonyítékként az emberi mimika és a természetes nyelvek kultúrákon felüli jegyeit soroltuk fel) – kulturális termékeik is maradandó vonásokkal rendelkeznek. Másfelől kifejteni, miként is gondolandó el pontosabban a történelmi és a történelemfeletti nehezen felfogható *egymásban-létezése* a kultúrákon belül.

Először is a történelemfeletti vonások (témák és motívumok) létezésére utalok a népi elbeszélésekben, „a közös jegyekre a különböző tájak és népek elbeszéléseiben", melyeket Wilhelm Grimm „a gondolkodás, az érzelmek és a cselekvésmódok közös voltából [igyekezett] levezetni […]: Vannak […] állapotok, melyek olyan egyszerűek és természetesek, hogy mindenütt megismétlődnek, mint ahogy gondolatok is vannak, melyek mintha maguktól találódnának ki, ezért a legkülönbözőbb országokban ugyanolyan, vagy igencsak hasonló mesék jöhettek egymástól függetlenül létre: ezek hasonlatosak az egyes szavakhoz, melyeket egymással nem rokon nyelvek a természetes hangok utánzása révén csekély eltéréssel vagy akár teljes egyezéssel termelnek ki". (Bausinger 1980: 32)

Az egyik jele annak, hogy a múlt nagy alkotásai történelemfeletti vonásokkal bírnak, abbéli képességükben mutatkozik meg, hogy a történelmi távolság dacára még mindig és mindenekelőtt esztétikai vonatkozásban tudnak hatni ránk.

Ehhez Gadamer: „A világirodalomhoz tartozó művek még mindig mondanak valamit, habár a világ, melyhez szólnak, egészen más."[5] (Gadamer, 1960: 154) Konkrétabban: „Már a klasszikus tragédiák sem nem voltak színpadi kellékként egyszeri alkalmazásra szánva és maradtak új alkalmazásra várva ideiglenesen a raktárban, akkor sem, ha egy lerögzített vagy ünnepi jelenet számára készültek, és biztosan a társadalmi jelenhez szóltak. Az, hogy újra előadhatók voltak és, nagyon hamar mint szövegek is olvasásra kerültek, egész bizonyosan nem történelmi érdeklődés folytán történt, hanem mert megmaradtak beszédesnek." (Gadamer, 1993: 476) Ám hogy Gadamerhez csatlakozva egy marxistát is megszólaltassunk, aki mint olyan elsősorban minden bizonnyal nem a maradandó iránt érdeklődik, álljon itt egy idézet Karel Košiktól: „A műalkotás sajátossága éppen abban áll, hogy […] létrejöttének idejétől és körülményeitől *függetlenül* […] az emberiség konstitutív elemévé […] válik. Természetét nem a *történetiség* jellemzi, tehát nem

[5] Ford. Bonyhai Gábor

holmi 'abszolút egyszeriség' […], hanem […] képessége arra […], hogy fennmaradjon." (Košik, 1976: 138)

Ez az általános, a nagy műalkotások „jelenvalóságára" vonatkozó tapasztalat többek között bizonyos művészi formák kultúrán felüli érthetőségében gyökeredzik, így például dallamok érzelmi tartalmának empirikusan bizonyítható érthetőségében. „Az emberek képesek hősi, vadászati, háborús, gyász-, bölcső- és szerelmi dalokat, melyek különböző kultúrákból származnak, nagy biztonsággal a helyes kategóriába sorolni." (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 847)

Már J. G. Herder úgy látta az embert mint az általános és a különös együttesét, és felállította a követelményt, hogy tanulmányozzuk őt úgy, „amilyen mindenütt a Földön és ugyanakkor úgy, amilyenként mégis minden vonásában különösként létezik."[6] (idézi Mühlmann, 1968: 64) De hogyan gondolandó egybe a történeti és a történetfeletti, hogyan vehet részt egy és ugyanaz egyszerre mindkettőben? E szintézis lehetőségét vizsgáljuk meg először az ember mint kultúrlény, majd az ember mint hermeneuta – pontosabban mint a múlt művészetének értelmezője – vonatkozásában.

A paradoxiát az első vonatkozásban az ismert cél/eszköz-dichotómiával oldhatjuk fel. Az Eibl-Eibesfeldtnél található anyag alapján ezt a következőképpen konkretizálhatjuk: ami kulturális, az természetes alapon jön létre. Ezt annyit tesz: velünk született indítékokkal rendelkezünk, melyek történetfeletti célokat tűznek elénk, ám az oda vezető utak, az eszközök nincsenek precízen előírva, úgyhogy itt a szabadság tere nyílik meg a kulturálisan és individuálisan mindig különböző választás előtt. Ehhez lássunk két példát, az egyik az imponáló viselkedéssel, a másik az étkezési tabuval kapcsolatos. „Ha egy férfi egy másikra hatást akar gyakorolni – ha neki imponálni akar –, akkor ezt […] a különböző népeknél meglehetősen hasonló módon teszi, kihúzva magát, komor arckifejezést öltve, és gyakran mesterséges módon kidomborítva testnagyságát és válla szélességét […]. Ennek csak az eszközei különböznek az egyes kultúrákban. Vannak, akik tollkoronát raknak a fejükre, mások medveszőrkucsmát, lehet fegyverrel és tarka öltözékkel hivalkodni – az elv ugyanaz marad." (Eibl-Eibesfeldt, 1980: 585) Ezt a köszönést illetően még konkrétabban megfigyelhetjük: „Itt köteléket teremtő baráti magatartásformák mellett az aggresszív önábrázolás formái is felszínre kerülhetnek. Ezek abból a szükségletből táplálkoznak, hogy az ember elejét vegye az üdvözlő partner dominanciájának. […]. A Waika-harcos haditáncot lejt, mi állami vendégeinket katonai parádéval fogadjuk, és a kemény kézszorítás, amivel két barát egymást üdvözli, szintén ennek funkcionális egyenértékeként fogható fel." (Eibl-Eibesfeldt, 1980: 647)

Hasonló a helyzet bizonyos ételek tabu alá helyezésénél. Az ételtabuk *általános* célja minden kultúrában annak elkerülése, „hogy a tiltott étel az embert tisztáta-

[6] Az idézet eredeti helye: Johann Gottfried Herder: *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról,* I, 4. (1784) [*A szerk.*]

lanná tegye és ezáltal benne olyan erőket ébresszen, melyek életét kedvezőtlenül befolyásolhatnák." (Glasenapp, 1960: 39) Ezzel szemben az eszközök, a konkrét tabu alá eső ételek, kulturálisan különbözők. Az *Ótestamentum* például tiltja a zsidóknak, hogy a sertés tisztátalannak számító húsát egyék, – esetleg mert az más népeknél, akiktől, illetve akiknek az istenségeitől a zsidókat távol kellett tartani, szentnek számított. (Glasenapp, 1960: 39) „A kereszténység ezzel szemben a zsidó étkezési előírásokat teljesen hatályon kívül helyezte." (Glasenapp, 1960: 39f)

Hogyan lehet mármost a történetiség és a történetfelettiség szintézisét elmúlt idők művészetének megismerésével kapcsolatban fogalmilag meghatározni? A történetiség itt mindenekelőtt a szöveg, egyáltalán a műalkotás és annak világának idegenségében, másféleségében nyilvánul meg, – persze egyben mint a *mi* történetiségünk is, mint az, ami történetileg meghatározott *mibennünk,* de ez csak, ha egyáltalán, az idegenségélmény közvetítésén keresztül történik: ha valami számomra kiáltóan idegen, akkor én is másféle vagyok, mint az: számára *én* tűnnék idegennek. A történelemfeletti viszont nem más, mint az ebben a másféleségben felfedezett (s annak *ellenére* felfedezett), a szöveget és engem összekötő, közös ember-voltunkban gyökeredző tartalmi és esztétikai jelentőségteliség, „értelem". Hans Robert Jauss megfogalmazásában: a másféleség idegennek tűnik, de mégis értelmet közvetít felénk. „Abban és azáltal, hogy áthaladunk a másféleség idegen voltán", kell „a távoli szövegvilág" esetleges értelmét a magunk számára megkeresnünk. (Jauss, 1977: 10) Ez az értelemközvetítés azonban számunkra csak azért és annyiban lehetséges, mert és amennyiben „affinitás" áll fenn „az olvasó és azonfajta dolgok között […], amelyekről a szövegben szó van." (Ricoeur, 1972: 278) Ez a gondolat legalább Wilhelm Diltheyig visszavezethető: szerinte az ember csak annyiban képes a történelmet egyáltalán megközelíteni, amennyiben „a megismerőt valami közös köti össze a tárggyal"[7] (szabadon idézi Heuss, 1973: 162), például a rend, a materiális kielégülés, az esztétikum általános emberi értelemdimenziói – ezek általános formák, melyek mindig különböző történelmi tartalommal telnek meg. (Heuss 1973: 166, 171) *Legalább* Diltheyig, az eredetet ugyanis valószínűleg Hegel jelenti, kinek számára a megismerést az jelenti, hogy a szellem a „más"-ban önmagával találkozik. (lásd például Hegel, 1835: 1/134) Akkor is, ha nem vagyunk hajlandók követni Hegelt a maga idealizmusában és minden megismerést a szellem önmagával való találkozásaként értelmezni, azaz lényegileg: mindazt, ami valóságos, végső soron szellemiként vagy „szellemszerűként" [geistartig] felfogni, – a történelmi ismeretszerzés a megértés értelmében valószínűleg tényleg csak oly módon fogható fel, hogy a mindkét oldali másféleséget az őket összekötő „emberségben", antropologikumban megszüntetve megőrizzük, avagy – Gadamer újabb kifejezésével – a történelmi megismerés csak mint „horizontok összeolvadása" lehetséges.

[7] A forrás Wilhelm Dilthey *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910) című műve. [*A szerk.*]

Hogy ezt az önmegtalálást a másban, de annak határait is szemléletesen megélhessük, olvassunk el három óegyiptomi verset, melyekben a szív fontos és egyre idegenebbé váló szerepet játszik. Az, hogy az ember a szívével beszélget, egy számunkra is ismert kép.

Sebesebben dobban a szívem,
ha szerelmem jut eszembe.
Nem hagyja, hogy úgy sétáljak az úton,
mint bármelyik ember:
keblemből szinte kiugrik.
Nem hagyja, hogy magamat csinosítsam,
nem foghatok legyezőt se kezembe,
nem tehetek csöpp festéket se szememre,
nem tehetek testemre kenőcsöt.
„Ne állj meg: elérsz!" -
ezt súgja nekem, valahányszor rajta tűnődöm.
Szívem, ó, ne tegyél butaságot,
ilyen ostobaságot mért cselekednél?
Ülj le nyugodtan, meglásd, eljön a fivér.
Sokaknak irigy szeme néz.
Ne hagyd, hogy az emberek ezt mondják súgva mögöttem:
„No nézd, ez a lány szerelembe esett."
Légy te, szívem, valahányszor rajta tűnődöl,
sziklaszilárd, ne dobogj hevesebben.[8]

(Schott, 1952: 41)

A minimális idegenséget megszünteti a benső párbeszéd közös, nagyon is ismert formája, például hajlam és kötelesség, érzelem és ész között. Az, hogy szívünk vágyakozása helyére képzeli magát (mint a *Vágyakozás Memphisz után* című versben, lásd Schott, 1952: 116), ez – „szó szerint" véve, azaz a szívet nemcsak megszemélyesítve, hanem önállóvá is változtatva – tőlünk már inkább idegen. De közös a mítoszteremtő, esztétikus hajlamunk arra, hogy a bensőt, pszichikusat dologivá, érzékelhetővé tegyük. Az, hogy a szív a halottak törvényszéke előtt megméretik, minek során állítólag könnyebbnek bizonyul, mint az igazság istennőjének tolla, ez számunkra mint kép és mitologéma kétségkívül teljesen idegen:

A szívhez

Szívem, anyám szíve.
Szívem, anyám szíve.
Lényem legbelseje.

[8] *A nagy gyönyörűség mondásainak kezdete, 4.*; ford. Kákosy László és Molnár Imre

Ne lépj fel tanúként ellenem,
Ne vádolj a bíróság előtt.
A mérleg-mesternél se lázíts.

Te istenem vagy a testemben,
A teremtő, ki tagjaim ápolja.
Ha sikered van, az mindnyájunknak használ.

Ne tedd nevünket gyanússá
Az ítélőszék előtt,
Mely büntetést szab ki az emberekre.

Hiszen szép a mi nevünk,
Szép annak, aki hallja,
És örvendetes a bíráknak is.

Ne mondj rólam hazugságot
A nagy Isten, a Nyugat előtt.
Meglátod, magasra jutsz, ha állhatatos vagy.[9]

De nem idegen számunkra az emögött rejlő mitikus hiedelem az igazság túlvilági órájának eljövetelét illetően („Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről-színre; most rész szerint van bennem az ismeret, akkor pedig úgy ismerek majd, amint én is megismertettem”[10] Pál, 1. Kor. 13, 12.), és nem idegen az Akárki félelme ettől az órától. Még általánosabb először is az a trivialitás, hogy egy őszinte és igazságos szívű ember oly könnyűnek érzi magát, mint egy tollszál, mindenekelőtt azonban az a mélyebb gondolat, hogy a legtöbb ember – még azok is, akik nem hisznek a túlvilágban – tetteiket nemcsak a gyakorlati, önös előny serpenyőjébe vetik, hanem az eszmei elvárásokéba is. Számot adunk tetteink felől ama emberi társadalom igényei előtt, melyhez tartozónak valljuk magunkat, eszményeink, lelkiismeretünk előtt: nemcsak a túlvilágon állunk szellemi törvényszék előtt.

Ez az utolsó példa szépen igazolja, hogy ahol a megértés a képes kifejezés terén a maga határaiba ütközik, például hitbéli képekbe, melyek mint képek elkerülhetetlenül idegenek, épp ez az idegenség egyben lökést adhat afelé, hogy az összekötő és egyedül lehetséges jelentés után kutassunk. Az elidegenedettség inspirál, evokál, – esetleg még inkább, mint arra a szokott szemlélet képes. És minél idegenebb az, amit közvetlenül megélünk, annál boldogítóbb, ha ennek ellenére magunkra lelünk benne, mivel annál távolabb találunk váratlanul rokonokra.

[9] Ford. Franyó Zoltán
[10] Ford. Károli Gáspár

Látjuk immár: ami történelmileg, kulturálisan más, és ami történelemfelettien általános, ismerős, ami a sajátunk, – mindezek nincsenek az elmúlt idők és idegen kultúrák műalkotásaiban egymás *mellett* (például egy idegen mitologéma és a *mellett* egy szellemi törvényszék eszméje), hanem egymás*ban*. A más*ban* találok a magaméra – csakhogy: egy olyan megformáltságban, mely számomra új és egyelőre idegen. Amennyiben ebben az először idegennek tűnőben sajátra lelek, annyiban megértem azt; a megértés elvégre „egy először nem észlelt összefüggés megmutatkozása az idegen és az ismerős között." (Bubner 1981: 70)

Az idegen megismerésének gazdagító volta azonban nemcsak abból az imént érintett érzésből fakad, hogy az emberiség védelmezően körülvesz minket, hanem abból is, hogy az idegen megismerése egyben önmegismerést is jelent. Ami sajátom, azt legtöbbször csak máson keresztül ismerem meg: ha valami először idegennek tűnik, később azonban megnyilatkozik előttem az őt velem összekapcsoló jellege, akkor ez a közös, általános, s ezért sajátomnak is tekinthető vonás annál plasztikusabban és boldogítóbban – s így emlékezetesebben – fog előtérbe lépni.

V.ö. Friedrich Georg Jünger: „Mások a számunkra a sajátunkon keresztül válnak világossá. A sajátunk viszont másokon keresztül válik számunkra világossá. Tükör nélkül nincsen megismerés." (Jünger, 1949: 58) – E könyv szerzőjének például be kell vallania, hogy a gondolatok, melyeket az emberről mint külön nemet alkotó lényről feljebb *A szívhez* című verssel kapcsolatban kifejtett, csak ezzel a verssel való foglalatoskodása során alakultak ki benne; ez azonban egyben azt jelenti: ennyiben e vers tükrében önmagát is megismerte.

Az értelmezés e kettős aspektusát különösen Gadamer dolgozta ki élesen: „Mivel […] az egyes műalkotásban […] egy világgal találkozunk, a műalkotás nem marad idegen univerzum, melybe időlegesen, egy pillanatra belevarázsoltattunk. Sokkal inkább megtanuljuk önmagukat megérteni benne:" (Gadamer, 1960: 92) a hagyománnyal és a hagyományban magunkat is megismerjük, olyan igazságra lelünk benne, mely a magunk számára is érvényes. (Gadamer, 1960: 287) Általánosságban: „Amikor történeti tudatunk történeti horizontokba helyezkedik, akkor ez nem azt jelenti, hogy idegen világba kalandozik, melyet semmi sem köt össze a mienkkel" – „nem egyszerűen azt, hogy eltekintünk önmagunktól". Valójában az ilyen áthelyeződés „egy magasabb általánossághoz való felemelkedést" jelent, „mely nemcsak saját partikularitásunkat győzi le, hanem a másikét is."[11] (Gadamer, 1960: 288)

Így hagyja maga mögött például *A szívhez* című versnél a szellemi törvényszék előtti számadás eszméje mint „magasabb általánosság" mind az óegyiptomi költő partikularitását, akinek a maga szívével Ozirisz előtt a másvilágon helyt kell

[11] Ford. Bonyhai Gábor

állnia, mind az enyémet is, akinek ezen a világon helyt kell állnia saját maga által támasztott igényei előtt.

De az ember soha nincsen ott közvetlenül ennél az általánosnál, általános emberinél: az út a másikon keresztül vezet. „A történeti tudat tudatában van saját másságának, s ezért a hagyomány horizontját elkülöníti a saját horizontjától. Másrészt azonban ő maga […] az egymástól elválasztottakat nyomban újból egyesíti." (Gadamer, 1960: 290) Azaz „a megértés […] mindig az ilyen állítólag magukban véve létező horizontok összeolvadása."[12] (Gadamer, 1960: 289)

Természetesen a különös, az idegen nem puszta átmeneti állomás, nem létra, amit eldobunk, ha odafent megérkeztünk, – mintha csak a cél, a közös lenne a fontos s nem az odavezető út is. A történelmit mint „tézist" és az ahistorikust mint „antitézist" egy szintézisben megszüntetve megőrizni azt jelenti ugyanis, hogy *mindkettőt* megsemmisítve megőrizzük, és nem például azt, hogy a nemtörténelmit megőrizzük és a történelmit megsemmisítjük. A másik és annak másága megmaradnak számomra továbbra is, és *értékesként* maradnak meg, csakhogy nem mint az egészen más, az abszolút idegen, ami legjobb esetben történelmi, antikvárius érdeklődésre tarthat számot, hanem mint az *én* másom, mint specifikációja az *én* emberiségszintű általánosságomnak. Benne megismerem, hogy mi minden lehettem én mint az emberi nem képviselője, hogy testvéreim milyenek is voltak: nemcsak azt, hogy ezek a kezdetben idegenek voltaképpen magamszőrűek voltak, hanem azt is, hogy a magamszőrűek ily mértékben másfélék, tőlem ennyire különbözők lehetnek.

Összefoglalva: mint ahogy történelmileg, etnikailag távoli művek, egyáltalán kultúrtermékek megértése csak a horizontok összeolvadása révén lehetséges, azaz a történelmileg és kulturálisan specifikusnak az emberiségszintű általánosba való megőrző-megszüntető felemelése révén; mint ahogy az emberben magában általános és specifikus, természet és kultúra dialektikus egységet alkotnak, (Lévi-Strauss, 1966) ugyanígy egynek veendő „az esztétikum történelemfeletti igénye és a mű s a világ történeti egyszerisége" (Gadamer, 1993: 472) Történelem és antropológia, irodalomtörténet és irodalomesztétika együvé tartoznak.

2.2. Az *esztétikai* értékítéletek tényszerű relativitásának sajátos okai

1.2.3-as pont alatt négy általános okot soroltunk fel, amiért az értékítéletek általában személytől, közösségtől, kortól és kultúrától függően mindenkor másként alakulnak: az ember történetiségét és különböző mentalitását, az értékelés érzelmi megalapozottságát, s végül értéktudatunk tökéletlenségét. Mielőtt most rátérnénk az egyes esztétikai értékfajtákra vagy célértékekre, szeretnénk egyfelől felsorolni

[12] Ford. Bonyhai Gábor

néhány sajátos okot, melyek az esztétikai, különösen az irodalmi értékelést heterogénné, sőt néha ellentmondóvá teszik, másfelől megtárgyalni a „jó kritikus" ismérveit, mivel csak ezeknek az ismérveknek valamelyest megfelelve tudunk a tényszerűen relatív értékítéletek sokaságában különbséget tenni érvényesebbek és kevésbé érvényesek közt, illetve – ami ebben már bennfoglaltatik – irodalmi művekről magunk is valamennyire objektív ítéletet alkotni, ami azonban azt jelenti: ítéletünket lehetőség szerint hozzáigazítani az „objektív" érték-tényálláshoz. Csak azután engedi meg az ábrázolás logikája, hogy ezekkel az „objektív" érték-tényállásokkal magukkal, azaz az esztétikai értékek fajaival részletesen foglalkozzunk.

Legalább négy tényező különböztethető meg, melyek az esztétikai, és különösen az irodalomesztétikai ítéleteket megváltoztatják.

Az első abban áll, hogy a műalkotások értelme fogalmilag szigorúan nem rögzíthető. (Ehhez lásd szintén: Leibfried, 1980: 64.) „Értelmen" itt nemcsak az értelmezés eredménye értendő, az esetleges mondandó, az „üzenet", hanem az, amire a szerző „az egészet illetően gondolt" vagy szándékolt, a Husserl-féle „értelem": az, amit az ember egy műalkotás befogadásakor mindent összevéve megél: reálisan *és* ideálisan, azaz mindaz, ami az embernek a tárgy oldaláról adva van *és* amit az ember azzal együtt vagy ahhoz hozzágondol. (Husserl 1929: 19f, 24, 84, 118, 126) Ez az értelem mármost fogalmilag azért nem rögzíthető teljes következetességgel, mert a műalkotások – ellentétben a tudományos és filozofikus művekkel – lényegüket tekintve szemléletesek, a szemléletünkhöz fordulnak: nem állnak, vagy nem állnak szükségszerűen fogalmakból, vagy fogalmi összefüggésekből, vagy ha mégis, akkor – megfelelő recepciót feltételezve – elsődlegesen nem fogalmilag éljük meg őket. Ennek során a „szemlélet" ismét tág értelemben veendő: mindazt lefedi, amit közvetlenül, intuitíve mint egész-szerűt, mint nem-feldaraboltat élünk meg, tehát nemcsak a vizuálisan vagy auditíve adottat.

Gadamer megemlíti további jegyként „az időzés és az elidőzés időbeli komponensét", „amely a szemléletben való elmerülésre önmagában jellemző."[13] (Gadamer, 1980: 2) Helmut Schnelle a szemlélet részünkről is implikált „spontaneitását" és a szemlélt dolog „egyidejű jelenlétét". (Schnelle, 1980: 38)

Műalkotások két okból nevezendők lényegüket tekintve szemléleteseknek. Először is érzékileg észleljük őket, így az irodalmat is, mivel ez tipográfiai és hangbéli komponenssel rendelkezik, ezenfelül – különösen az irodalmi művek – kvázi-érzéki *képzeletünk*höz is fordulnak: rendszerint egy csak bensőleg megélhető világot ábrázolnak és képeket közvetítenek benső szemünk és fülünk felé. Másodsorban pedig a műalkotások lelki tartalmakat, emberi szubjektivitásokat tárnak elénk. Mármost mindaz, ami érzéki és kvázi-érzéki, mind pedig ami pszichikai, fogalmailag nem meríthető ki, és emiatt végérvényesen nem is rögzíthető: még

[13] Ford. Kukla Krisztián

a legegyszerűbb érzéki élményt sem tudjuk kimondani, teljesen fogalommá változtatni, még kevésbé egy költőileg közvetített hangulatot, vagy egy irodalmi figura egész benső komplexitását. Ez azonban azt jelenti, hogy a tárgyi tartalom, mely megítélendő, nem definiálható egyértelműen; ha azonban bizonyos határok között még a szakértőknek is ingadozniuk kell, már azt illetően is, hogy mi van számunkra adva, az adott tárgy *értékelése* terén egyenesen magától értetődő az ingadozás, disszenzus.

Egy második mozzanat, mely különösen az *irodalom*esztétikai értékítéletek tényszerű relativitásáért felelős, és melyet Roman Ingarden „fedezett fel," (Ingarden, 1931: 270–307) az irodalmi művek már 1.3.3.3.-ban érintett „hiányos" volta. Mivel ezek egyes szavakból állnak, melyek a szerző által elképzeltnek és elébünk tártnak csak meghatározott aspektusait, részeit nevezik néven, azaz nem kontinuumot tárnak elénk, mint a vizuális és auditív művészetek, ezért „hézagokkal" és „meghatározatlan helyekkel" rendelkeznek, melyeket mindenki a maga individualitása szerint tölt be. Ingarden szavával élve: „a tisztán irodalmi mű […] *sematikus* képződmény."[14] (Ingarden, 1931: 282) Ez is egyik oka annak, hogy személyenként eltérő, hogy egyáltalán mi adott az ember számára. Mind a szemléletesség, mind pedig a sematikus jelleg egyaránt hozzájárulnak a tárgyi tartalom többértelműségéhez és ezen keresztül az értékelés tényszerű relativitásához.

Harmadjára: a műalkotások legtöbbször magasfokú komplexitással rendelkező képződmények, melyeket sok heterogén, formai és tartalmi vonatkozás alkot. Az irodalom recipiálásakor például elvben „az egész világot" kell megértenünk és értékelnünk, „annak az emberrel kapcsolatos komplett jelentőségteliségével egyetemben, már amennyiben az nyelvileg megjeleníthető." (Wutz, 1957: 148) Mindenki számára azonban csak az közvetlenül megközelíthető, ami vele személyileg, etnikailag, korszaktól függően rokon, így például „a 19. század számára a közvetlen értékérzékenység a barokk költészettel szemben (elnagyoltan szólván) nem volt adott, nagyon is azonban a 20. század számára. Ennek okaként a mi [20.] századunk katasztrofikus voltára mutattak rá." (Seidler, 1969: 21) Ebből is következik a mindenkori perspektívától függően pusztán részleges megragadása annak, amivel dolgunk van: hogy tehát részben mást-mást veszünk észre, élünk meg, és így értékelünk is.

Egy negyedik diverzifikáló tényező az esztétikai állásfoglalás terén abban keresendő, hogy az esztétikai recepció az egész személyiség ügye. „A művészi élvezetben – különösen az irodalmiban – a lelki élet […] annak legtágabb értelmében részt vesz, és ez a lelki élet a legnagyobb különbségeket mutatja fel." (Schücking, 1932: 23) Ellentétben a tudományos és filozófiai művek recepciójával, melyek mégiscsak mindenekelőtt az értelmet és az észt, a rációt és az intellektust veszik igénybe, a művészet magas igényekkel lép fel felfogóképességünkkel, em-

[14] Ford. Bonyhai Gábor

lékezetünkkel, gondolkodásunk és intuíciónk jelértelmező készségével szemben; mozgósítja érzelmeinket, sőt ösztöneinket is: inkább a megkülönböztető felé fordul az emberben s kevésbé afelé, ami összeköt. Az emberek ugyanis hasonló vágányokon mozogva gondolkodnak, ezért meggyőzőek következetesen felépített elméletek mindenki számára, aki megérti őket; de különböző vágányokon haladva *éreznek* – hogy most csak ezt a diverzifikáló aspektust ragadjam ki –, ugyan nem érzelmeik minőségét illetően (szeretet és gyűlölet valószínűleg mindenkinél nagyjából hasonló jellegű érzést jelent), hanem érzelmeik tárgyára vonatkozóan (amit én szeretek, azt a másik akár gyűlölheti és megfordítva)

Nyilvánvaló azonban, hogy egyazon műalkotással szemben nem egyformán jogosult minden lehetséges érzelmi reakció: némelyikük adekvátabb, mint a másikuk; a jó kritikus feladata, hogy ezek között különbséget tegyen (*krinein*).

2.3. A jó kritikus ismérvei

A „kritika" és „kritikus" szavakat a német és a magyar nyelvben elsősorban új művekkel kapcsolatban használják: a kritikus feladata az, hogy „az olvasókat értékes könyvek felé irányítsa, azokat értelmezze, megmagyarázza, az emberhez közelhozza". A közönség az irodalomkritikustól „világos értékítéleteket vár el, méghozzá mindenekelőtt új, frissen megjelent irodalmi műveket illetően. A kritikusnak nincs ideje megvárni, hogy a mű megállja-e a helyét." (Seidler, 1969: 13) Ezzel szemben ezek a szavak az angolban, a franciában és az olaszban nemcsak az irodalom új műveivel való foglalatoskodásra vonatkoznak, hanem irodalmi művek elemzésére és értelmezésére általában. (Seidler, 1969: 13) Ennek kapcsán az angolban a „literary criticism" kifejezés gyakran az irodalomelméletet is magában foglalja, lásd például René Wellek többkötetes *A history of modern criticism 1750–1950* című művét, mely nemcsak arról számol be, hogyan, mely kritériumok alapján ítélkeztek nagy kritikusok bizonyos szerzőkről és azok műveiről, hanem értekezik a legfontosabb irodalomelméletekről is ebben az időszakban. Jelen könyvben „kritikán" jól megokolt értékítéletek lesznek értendők, azaz tárgyszerűen és értékelméletileg jól megokolt szétválasztása az értékesebbnek az értéktelenebbtől. Ennek alapján nemcsak a foglalkozásszerű kritikusok lehetnek jók, hanem mi valamennyien is, amennyiben az irodalom kompetens olvasói és megítélői vagyunk, azaz amennyiben értékítéleteink találóak, érvényesek, objektívek, „igazak".

Miről ismerszik meg mármost a jó kritikus, és minő alapelvekkel rendelkezik minden valószínűség szerint?

2.3.1. Dologismeret és műveltség

Nyilvánvalóan csak a „dologi tartalomnak", tehát a műnek és az irodalmon kívüli valósághoz fűződő viszonyának alapos és megbízható ismerete tesz lehetővé meg-

felelő, adekvát megítélést: aki egy művet nem ismer alaposan, annak nincs joga ítélkezni róla. Az, hogy egy mű ismeretéhez egy rá nézve lehetséges értelmezés is hozzátartozik, hogy következésképp a helyes értékelés helyes, a lehetőség határain belül különösen valószínű értelmezést tételez fel, ez magától értetődik.

De adekvátul értékelni csak az tud, aki ismer olyat, ami a tárggyal összehasonlítható, de tőle minőségileg, értékileg különböző: minden mű csak úgy tesz szert jogos pozícióra az értékhordozók hierarchiájában, ha összehasonlítjuk a legjobbal a maga fajtájából. Szophoklész és Shakespeare ismerete nélkül nehezen lehet egy tragédia értéke felől ítéletet alkotni. Vagy másképpen fogalmazva: könnyen lehet egy műnek őt meg nem illető értéket tulajdonítani, ha nem ismerünk jobbat a fajtájából.

V.ö. például David Hume fejtegetéseivel: „Lehetetlen, hogy az ember a szépség birodalmába bejáratos legyen, s közben ne érezze gyakran úgy: kénytelen összehasonlításokat tenni a különböző jellegű és mértékű kiválóságok között, s egymáshoz mérni őket. Akinek még soha nem volt lehetősége a szépség egyes formáinak az összehasonlítására, az valójában teljesen alkalmatlan arra, hogy bármilyen elébe kerülő tárgyról ítéletet mondjon. A dicsérő és bíráló jelzőket kizárólag az összehasonlítás alapján osztogatjuk."[15] (Hume, 1742: 243)

Vagy lássuk Ezra Pound újabb megjegyzését, aki már-már kifejezetten komparatisztikai megközelítésben szól, amely megkönnyíti, hogy az adott művet a létezhető legjobbhoz mérjük: „Tegyük fel, hogy megvizsgálunk fél tucat irodalmi művet és mindegyik esetében megállapítjuk, miben áll azok nagyszerűsége. Ekkor egy idő után képesek leszünk megítélni, hogy egy adott műben megvane a remekműhöz szükséges plusz. Olyan embert nem bíznánk meg festmények megítélésével, aki csak az angol festészetet ismeri, vagy olyan embert zene megítélésével, aki csak az angol zenét ismeri – de olyat sem, aki csak a francia vagy csak a német zenét ismeri." (Pound, 1913: 62)

Összegzés alapelvek formájában: Ne ítélj, mielőtt a művet nem ismered alaposan! És: ne hagyj fel egy percre se azzal, hogy a világirodalom minél több elsőrangú művének megismerése révén továbbműveld magad!

Northrop Frye e kettőt, a dologismeretet és a műveltséget mint az érvénnyel rendelkező kritika előfeltételeit az ismeret állapotának fogalmában foglalja össze: „Mikor a tudás korlátozott, az értékítélet is naiv. Ahogy a tudás fejlődik, úgy fejlődik az értékítélet is, és ennek nincs más módja. Mikor két értékítélet egymásnak feszül, semmi nem oldhatja fel az ellentétet, csakis a nagyobb tudás." (Frye, 1968: 99)

[15] Ford. Takács Péter

2.3.2. Tehetség

Itt mindenekelőtt három dologról van szó. Először is az érzékenységről, a képességről arra, hogy az ember a leggyengébb ingerekre is reagáljon (ne légy érzéketlen!) Másodjára a differenciáltságról, a képességről arra, hogy a legfinomabb árnyalatokat a pszichikumon és a (kvázi-)érzékin belül a maguk különbözőségében is észleljük (tégy különbséget a leghasonlóbb dolgok közt is!) Harmadjára: az átfogóságról: az érzék (vagy az „érzék"-szerv) és az emlékezet legyenek a lehető legátfogóbbak (Érzékeld a legkülönbözőbbet is! Tarts mindent tudatod jelenlétében!)

V.ö. ezt azzal, amit Alexander Pope *Esszé a kritikáról* [*An Essay on Criticism*] című művében a műítész jellemzéseként ír:

> Blest with a taste exact, yet *unconfined*;
> A knowledge both of books and human kind…[16]
>
> (Pope, 1711: 60, kiem. H.A.)

Hume inkább annak a szükségességéről beszél, hogy egyazon művön belül lehetőség szerint minden aspektust és vonatkozást ragadjunk meg: „Minden emelkedettebb szellemi alkotásban szövevényes viszony és kölcsönös megfelelés áll fenn az egyes részek között, s akinek az értelmi befogadóképessége *elégtelen* ahhoz, hogy minden egyes elemet áttekintsen és egymással összevessen, így érzékelvén az egész összetartozását és egységét, az nem veszi észre sem a szépet, sem a művészi hiányosságokat."[17] (Hume, 1742: 245, kiem. H.A.) Oscar Wilde-nál másrészről ismét a mindent átfogó ízlés kifejezett követelménye jelenik meg, azaz annak elvárása, hogy az ember a legkülönbözőbb műveknek és életműveknek igazságot szolgáltasson: „Nagy költő csak egy muzsikát ismer – a magáét. Nagy festő a festésnek csak egy módját ismeri – azt, amelyiket maga gyakorolja. Az esztétikai kritikus és egyedül csak ő tudja az összes formákat és módokat méltányolni. Neki szól a művészet üzenete."[18] (Wilde, 1891: 86)

Hogy csak a kompetencia, a tudásnak és a tehetségnek eme együttese teszi az értékelést megbízhatóvá, ezt az igazságot közvetíti Arthur Schopenhauer fabulája, a *Der lydische Stein* (*A próbakő*) is:

> Auf einen schwarzen Stein war Gold gerieben;
> Ein gelber Strich jedoch war nicht geblieben:
> ″Dies ist nicht echtes Gold!″ so riefen alle.
> Man warf es hin, zu schlechterem Metalle.

[16] kinek ízlése tiszta, 's egyszersmind illendő kiterjedésű; / kiben könyvek' és emberek' ismérete […] egyesülve vannak" (ford. Kis János)

[17] Ford. Takács Péter

[18] Ford. Benedek Marcell

Es fand sich spät, dass jener Stein, obzwar
von Farbe schwarz, doch kein Probierstein war.
Hervorgesucht kam jetzt das Gold zu Ehren:
Nur echter Stein kann echtes Gold bewähren.[19]

(Dithmar, 1978: 257)

2.3.3. Objektivitásra való törekvés

A jó kritikusnak ez a tulajdonsága is legalább három tényezőből tevődik össze: 1. Arra törekszik, hogy a csak-történelmit semlegesítse önmagában. 2. Képes eltekinteni önmagától. 3. Képes ugyanazt *egynél* több aspektusból szemlélni.

Ad 1. Tudatossá kell tennünk magunkban azt, ami csak történelmileg meghatározott, ami szubjektíve meghamisít, rendszerint, mivel így a legkönnyebb, „a kritikus társadalmiság, a kölcsönös kritika útján." (Jarvis, idézi Haller, 1973: 112) Ami azonban egyben azt jelenti, hogy az ember felfüggeszti magában, „semlegesíti" a csak-történelmit. (Friedrich Schlegel, idézi Strube 1981: 211) „Egy előítéletnek mint olyannak a megszüntetése nyilvánvalóan megköveteli, hogy érvényét felfüggesszük. Mert mindaddig, míg az előítélet meghatároz bennünket, nem tudjuk és nem gondoljuk előítéletnek." (Gadamer, 1993: 64.)

Fontos, hogy Gadamer számára csak „előítéleteink" tudatosításáról és azzal egyidejűleg „felfüggesztésükről" van szó, nem arról, hogy „egyszerűen félretegyük őket." (Gadamer, 1960: 304) Már csak azért sincs erről szó, mert „előítélet" az ő számára általánosan 'elő-ítéletet', 'előzetes tudást' jelent, még ha nem is az individuális szöveget illetően, amit értelmezni és esetleg megítélni kell, hanem a dolgokat illetően, melyekről a szövegben szó van. (Leibfried, 1980: 93) Saját előítéletünket ezért mindenekelőtt a szöveggel és vitapartnerünk elő-ítéletével kell összemérnünk, csak így tudjuk meg, mekkora annak jogos igazságigénye: hogy puszta előítélet-e vagy sem. A történelmi meghatározottságnak ugyanis egyáltalán nem *kell* szubjektivitást jelentenie: léteznek bizonyos alanyok és korok esetében történelmileg meghatározott *affinitások,* rokonságok bizonyos tárgyakkal: az ember történeti egzisztenciájához hozzátartozik „mint emberi egzisztenciaforma a mindig-való dolgok megismerése is." (Gadamer, 1958: 1496) De hozzátartozik amellett és még inkább a történelemfeletti érvénnyel rendelkező, mert a dolog lényegében gyökeredző tételek megismerése is. És még akkor is, ha a mi történelmileg meghatározott ítéletünkről kiderülne, hogy szubjektíve meghamisít, csak-történelmi jellegű, tehát a felvilágosodás diszkreditáló értelmében igazi előítélet, (Leibfried, 1980: 93) akkor is gazdagítja tudásunkat magunkról, az értelmezőkről.

[19] Aranyat dörzsöltek egy fekete kőhöz / De nem hagyott maga után sárga nyomot / ″Ez nem valódi arany!″ mondták mind. / És odadobták az értéktelen fémek közé. // Későn derült ki, hogy az a kő, noha / színére fekete, mégsem próbakő volt. / Előkeresték az aranyat, mely így visszanyerte becsületét. / Csak a valódi kő képes kimutatni a valódi aranyat.

Közelebbről: itt társadalmi, erkölcsi, vallási vagy tisztán személyes előítéletekről van szó, idioszinkráziákról, azaz individuális sajátosságokról, „érdekekről": a kísértésről, hogy egy műalkotást eszköznek tekintsünk gyakorlati vagy elméleti célok szolgálatában, azt ebbéli alkalmatossága szerint ítéljük meg és ítéletünket ennek ellenére esztétikaiként állítsuk be.

Ez a semlegesítés mármost elterjedt nézetek, sőt az iránta érzett ellenszenv dacára is elvben lehetséges: „Nagyon is tudhatunk ugyanis egy értékítélet szubjektív indítékairól." (Wutz, 1957: 63) Ez azonban azonban ez nem mondható maradéktalanul lehetségesnek. Nem vagyunk ugyanis képesek a magunk hermeneutikus helyzetét maradéktalanul felderíteni, ezzel egyidejűleg az esetleg szubjektíve meghamisító mozzanatokat sem, mivel mi e helyzet*ben* vagyunk és nem vele szemben: „Minden öntudás előzetes történeti adottságokból emelkedik ki."[20] (Gadamer, 1960: 307)

De annak tudata, hogy történelmi meghatározottságunk az értelmezés és értékelés terén végső soron legyőzhetetlen, semmiképpen sem ment fel ama kötelezettség alól, hogy a szubjektíve meghamisító, a csak-történelmi tényezőkkel szemben ellenállást fejtsünk ki. Létezik egy hermeneutikusan szemlélve perverz kérkedés a magunk történelmileg meghatározott *és* korlátolt pozíciójával, tetszelgés a látszólag kiváltságot élvező másfajtaságban, ragaszkodás a távolsághoz és az elválasztó idegenséghez, ahelyett, hogy az összekötő mozzanat után kutatnánk – eme jelszó alapján: minden kor másmilyen és jogosult is a múlt dokumentumaival szemben szubjektív önkénnyel járni el. (A rendezői színház a 20. század 70-es évei óta erre elegendő példával szolgál.) Az effajta lelkek megnyugtatására csak ennyit: még ha lehetőség szerint objektívek vagyunk is, amennyiben a magunk „rossz értelemben véve történelmi", a szöveget megerőszakoló szemléletétől szabadulni igyekszünk, – marad a mi történelmi meghatározottságunkból amúgy is mindig jócskán, és ez jól is van így.

Alapelv formájában: légy önkritikus, „negatív" magaddal szemben. (Gadamer, 1960: 469) Ne lankadj el soha a tűnődésben: vajon mennyire hamisítom meg ezt a művet?

Ad 2. Lukács György „az eredeti értelemben vett esztétikum alapját" mint „legmagasabb fokú objektivitást" határozza meg „legmagasabb fokú alanyra vonatkoztatottság mellett." (Lukács, 1963: 617) Hogy ez a szintézis szigorú értelemben lehetséges-e, maradjon itt nyitott kérdés. (Ehhez lásd Horn, 1974a: 32–36.) Érdekes az, amit Lukács e „legmagasabb fokú objektivitás" előfeltételeként megnevez – akár a művésznél, akár a kritikusnál: az eltekintést önmagunktól. Ez szerinte abban áll, hogy az alany lehetőség szerint maximális mértékben előítélettől és sematizmustól menten átadja magát az objektív valóság lényegének. Szubjektivizmus Lukács szerint „csak akkor [fenyeget], ha az alany képtelen, vagy

[20] Ford. Bonyhai Gábor

nem hajlandó a kerülőutat önmagához az önmagától való eltekintésen keresztül venni, önmagának a dologi világban való elveszejtésén keresztül, az annak való feltétlen önátadáson keresztül." (Lukács, 1963: 569) Az utóbbi csak az előítéletek, a rutinná vált meglátások és érzések, gondolatok és érzékelések levetkőzésének folyamatában lehetséges, melyeket csak akkor lehet táplálni, ha az ember nem hajlandó őket teljességgel végigkövetni." (Lukács, 1963: 676)

Adorno is a műalkotáshoz fűződő ideális viszony kapcsán „egy tiszta magaátengedésről" beszél: „A szemlélő akaratlanul és öntudatlanul aláír egy szerződést a művel, melynek értelmében engedelmeskedni fog neki, hogy csak az beszélhessen." (Adorno, 1970: 114)

Hogy ezt most a mi témánk számára konkrétabbá tegyem: a jó kritikus átadja magát a „kívüllévőnek", a tárgynak, a műnek, hagyja, hogy őt, pontosabban az ő értelmezését és értékelését az határozza meg, nem kényszeríti rá az ő látásmódját, az ő eleve már megalkotott nézetét, a maga szubjektivitását. Ez egyfelől „megtéveszthetetlen odafigyelést" [unbeirrbares Hören] tételez fel. (Gadamer, 1993: 357) Másfelől „alázatot a világ dolgaival, az emberekkel és a tárgyakkal szemben." (Spiegelberg, 1935: 99)

Itt a megfelelő maxima így hangozhatnék: Hagyd a dolgot olyannak lenni, amilyen, hagyd, hogy hasson rád: a *mű* határozza meg az értékítéletedet, ne te magad! Erről az ideális esetről írja Wolfgang Kayser: „Nem mi sajátítjuk el magunknak a művet, a mű sajátít el minket magának." (idézi Kuhnert, 1973: 419)

A csak-történelmi semlegesítésénél és a magamtól való eltekintésnél nyilvánvalóan ugyanazon folyamat két aspektusáról vagy fázisáról van szó: csak akkor van értelme a magamtól való eltekintésnek, ha és miután levetkőztem azt, ami megítélésem tárgyát a magam részéről meghamisítaná. Egyet azonban nem tudok levetkőzni: az értékvakságomat, noha ez is hozzájárul a tárgy (egyoldalúvá tevő) meghamisításához. Itt segítségünkre jön az, amit Ludwig Wittgensteinre hagyatkozva aspektusészlelésnek lehet nevezni.

Ad 3. „Aspektusvakságon" Wittgenstein az arra való képesség hiányát érti, hogy az ember beállítódjék a dolgok egy voltaképpen észlelhető és másoktól valóban észlelt aspektusára.

Wittgenstein a „kettős kereszt" figurájából indul ki: egy nyolcszögből, melybe nyolc, középpontjukban találkozó, felváltva fehér és fekete háromszög van berajzolva. Ez egy billegő ábra [Kippfigur]: az ember egyszer érzékelheti mint fehér keresztet fekete alapon, másszor mint fekete keresztet fehér alapon. (Wittgenstein, 1958: 331; II, 11) Az „aspektusvakság" az arra való képtelenség lenne, hogy ezt a két aspektust váltakozva lássuk. (Wittgenstein, 1958: 341) Ezt pedig, például Hallerhoz csatlakozva, általánosítani lehet: aspektusvakságban szenved az, aki a dolgoknak csak egyetlen aspektusát képes észlelni. (Haller 1973: 114f)

A jó kritikusnak az aspektusvakságban szenvedőkkel ellentétben rendelkeznie kell az aspektusészlelés képességével: a képességgel arra, hogy számára idegen,

közvetlenül nem észlelt szempontokat is észleljen. Ha mármost „aspektuson" nemcsak a számunkra perspektivikusan adott, részünkről észlelhető *tényállást* értjük, hanem annak nem kevésbé perspektivikus, egyoldalú kiemelését, értékelését is, akkor Wittgenstein fogalmát témánk számára a következőképpen tudjuk gyümölcsözővé tenni: ki kell magamban alakítanom az érzéket olyan értékek számára, melyek közvetlenül csupán mások számára értékek, melyek iránt nem tudok lelkesedni, mivel köztem és köztük semminő személyes vagy kulturális affinitás nem áll fenn, melyeknek kiemelését másvalaki részéről azonban én ennek ellenére *megértem.* Érzem, hogy itt magas szintű művészetről van szó, de egyúttal a magam képtelenségét is arra, hogy azt kellőképpen méltányoljam: látom, hogy esztétikus, anélkül, hogy az ízlésemnek megfelelne. „Ilyenformán bizonyos értékformák nekünk, maiaknak egyszerűen nem, vagy már nem felelnek meg; nem illenek hozzánk. Látjuk még a rokokó szépségét és tetszik is nekünk egy bizonyos, sajátlagos esztétikai távolságból. De aligha lenne ma bárki is képes ebben a világban és annak formái közt élni." (Spiegelberg, 1935: 70) Az aspektusészlelés ennek során pontosan azt jelenti, hogy e relatív idegenség ellenére is megértem, hogy a rokokó kor emberei nagyon is képesek voltak ilyen formák között élni, és hogy – visszafogottságom ellenére és e megértés folyományaként – tartózkodom a negatív értékítélettől.

Az ilyen aspektusészlelés lelki absztrakciós képességet tételez fel: a képességet, hogy nem racionálisan elemezve, hanem intuitíve akár a legidegenebbel is megtaláljuk az összekötő általánost, felismerjük az idegen eszközök mögött a megcélzott, az emberiség szintjén közös esztétikai célokat. Ez persze nemcsak a kulturálisan idegen, hanem az újszerűen idegen eszközökre, az új, forradalmi művészetre nézve is áll: a jó kritikus képes arra, hogy az újban, az avantgardisztikusban is felfedezze a „régi" esztétikumot (*feltéve,* hogy abban tényleg jelen van ilyen felfedezendő!), más szóval: az új eszközben a régi cél megvalósítását lássa.

Ennek során a beállítódásnak korántsem kell megmaradnia az említett hűvös tiszteletnél. A jó kritikus nyitott is: néha szimpatizálni tud számára szokatlan eszközökkel, a művészet új formáival is, mivel „már eleve fogékony […] mássága iránt."[21] (Gadamer, 1960: 273) Feltéve, hogy az *művészi* forma.

Következésképp ne következtess értéktelenségi *élmény* alapján látatlanban értéktelenségre: vesd mindig latba annak a lehetőségét is, hogy az értékelendő iránt esetleg értékvakságban szenvedsz! Más formában: soha ne állítsd be a magad értékítéletét (s az annak alapját képező értelmezést se) úgy, mint az egyetlen lehetségeset: maradj nyitott új érvek előtt, mivel „sok szem és fül […] többet lát és hall, mint egy vagy kettő." (Haller, 1973: 113)

Ehhez halljuk ismét Pope-ot:

[21] Ford. Bonyhai Gábor

Be sure yourself and your own reach to know,
How far your genius, taste, and learning go;
Launch not beyond your depth, but be discreet,
And mark that point where sense and dulness meet.
[…]
One science only will one genius fit;
So vast is art, so narrow human wit:
Not only bounded to peculiar arts,
But oft in those confined to single parts.[22]

(Pope, 1711: 46, 48–51, 60–63)

Lényegileg Rescher is aspektusészlelést követel arra az esetre, ha a magunk (vélelmezett) racionalitásáról szeretnénk bebizonyítani, hogy az ténylegesen az és így kötelező erővel rendelkezik: „Hogyan gondolhatja valaki azt (hacsak nem szenved megalomániában), hogy az a racionálisan helyes, amit ő gondol – és azt mindenkinek el kell fogadnia? […] Bizonyára nem azért, mert *rájuk* akarom erőltetni a *saját* standardjaimat, hanem mert megkísérlem – vagy meg kellene kísérelnem – figyelembe vennem az ő standardjaikat, miközben kialakítom a sajátjaimat. Az összehangolás nem úgy jön létre, hogy rákényszerítem a többieket arra, értsenek velem egyet, hanem úgy, hogy minden *ésszerű* erőfeszítést megteszek annak érdekében, hogy elsajátítsam azt (amennyire meg tudom ítélni), ami mindenkié kell, hogy legyen." (Rescher, 1988: 154)

Továbbá: szokatlan művészi eszközöknél mindig kísérelj meg ráérezni a célba vett esztétikumra: kíséreld meg azt legalább hűvös távolságból észrevenni, vagy akár meg is barátkozni az újjal. Ne légy azonban távolról se toleráns olyasmivel szemben, amiről kimutatható, hogy nem áll semminő esztétikai cél szolgálatában.

2.3.4. Meggyőzésre való képesség

A jó kritikus több módon is képes másokat meggyőzni a maga értékítéletének érvényességéről. Egyrészt tud láttatni: felhívja a figyelmünket olyan tulajdonságokra, melyekre nem figyeltünk fel, és melyek jelentőségének mostani tudatosítása vagy egyáltalán az észrevételük immár módosítja, s az övéhez közelebb is hozza az értékítéletünket. A jó kritikus képes erre, mert ő maga „többet lát." (Sibley, 1962: 103; Strube, 1981: 127, 161) Sibley ilyen esetekben „észlelési bizonyítékról"

[22] Ismérjétek magatokat, s lelketek egész erejét; értsétek, meddig terjed zsenitek, ízléstek és tudománytok; ne menjetek a nektek szabott határokon túl; legyetek szerények, s vegyétek észre a pontot, melynél értelem és éretetlenség egymástól elválnak […] Egy elméhez az ismereteknek csak egy neme illik; oly szélesen terjed a mesterség, s oly keskeny az emberi ész, hogy ez csak egy tudományra, és sokszor ennek is csak egy részére van szorítva. (Alexander Pope, *An Essay on Criticism,* ford. Kis János)

beszél: ha én a másik emberrel valamit láttatok, és ha az „ez esetben igazat ad nekem, akkor állításomat a lehető legjobb módon igazoltam, amennyiben őt arra késztettem, hogy maga győződjék meg igazamról." (Sibley 1965: 141)

Másfelől a jó kritikus azáltal képes meggyőzésre, hogy a kérdéses művet vagy szöveghelyet összehasonlítja valami rosszabbal vagy jobbal. (Ez voltaképpen szintén láttatás, de nem abban az értelemben, hogy rámutatunk valamire, amit annak előtte valaki nem látott, minek során a szövegen vagy általánosabban: a művön mint egészen semmi módon nem lépünk túl, – hanem abban az értelemben, hogy odahatunk: a másik lásson valamit *mint* valamit: épphogy jobbként vagy rosszabbként, mint korábban.) A jó kritikus itt szembeállítja az értékelendőt valami vele összehasonlíthatóval, de tőle minőségileg különbözővel, (Sibley, 1962: 104) úgyhogy az általa konstatált értékesség nekünk is szemet szúr. Ehhez nem kell okvetlenül más műveket felhasználni: létezik a „kísérleti szövegátalakítás" vagy a „behelyettesítő próba" is. (Mecklenburg, 1977: XXXVI) Ennek a segítségével főként az érdemeket lehet szembetűnővé tenni.

Ha például Anton Csehov specifikáló, esztétikusan konkretizáló hajlamát akarjuk bemutatni (esztétikus, mert szemléletes teljességről gondoskodik), akkor például *A szerelemről* című elbeszélésének következő passzusára alapozhatnánk e demonstrációt: „fiatal, gyönyörű, intelligens, jószívű, elbűvölő nőt láttam magam előtt, amilyenhez foghatóval még soha életemben nem találkoztam; s mindjárt az első percben hallatlanul közelállónak, régi ismerősnek éreztem, mintha arcát, okos, barátságos pillantását valamikor gyermekkoromban láttam volna a fényképalbumban, amely anyám almáriumán hevert."[23] (Csehov, 1898: 148) Ha itt egyszerűen ez állna: „gyermekkoromban láttam volna" – akkor nem tudnánk, hol; ha ez állna: „gyermekkoromban egy fényképalbumban láttam" – akkor tudnánk ugyan, hol, de semmi közelebbit nem tudnánk erről az albumról; ha ez állna: „gyermekkoromban láttam, a fényképalbumban, amely a lakásunkban hevert" – akkor csak az album hozzávetőleges helyéről tudnánk meg valamit; és ha egyszerűen ez szerepelne: „a fényképalbumban, amely az almáriumunkon hevert" – akkor az almáriumról semmi konkrétabbat nem tudnánk meg, csak azt a tautológiát, hogy az övék volt. Ezeknél az átalakításoknál, melyek lényegileg gondolati kísérletek, érzékletessé válik, hogy mennyire kerül Csehov minden meghatározatlanságot, minden absztrakciót és hogy egyre nagyobb fokú konkrétsággá hegyezi ki az ábrázolandót: lokalizálatlanság helyett – „a *fényképalbumban*"; egy közelebbről nem meghatározott album és az általános, absztrakt (hipotetikus) „lakás" helyett – „*almáriumán*"; és a szintén hipotetikus, még mindig nem eléggé konkrét „a mi almáriumunkon" kifejezés helyett – „*anyám* almáriumán". Csehov nem esik azonban ennek során Balzac ama hibájába, hogy az evokatív konkrétságot összekeverje egyes érzékelhető vonások túlságosan informatív agyonhalmozásával.

[23] Ford. Szőllősy Klára

Persze az ilyen összehasonlításoknál kevésbé van szó valaminek azzal való hipotétikus összehasonlításáról, ami a műben tényszerűen adva van; inkább egy mű vagy egy művész szembesülésével egy másikkal, s ennek során rendszerint a rosszabbnak, de méltatlanul nagyra értékeltnek szembeállításáról a jobbal, hogy így a kritikus a vitapartner számára evidenssé tehesse: íme, létezik valami, ami összehasonlítható, és mégis jobb. S erre ő nyilvánvalóan annál inkább képes, minél nagyobb a rendelkezésére álló művészettörténeti anyag, minél szélesebb és mélyebb a művészettörténeti műveltsége.

A „vitapartner" szó a jó kritikus meggyőző erejének harmadik összetevőjéhez vezet át minket: képes arra, hogy a saját és a mi ízlésünkről vitatkozzék, hogy érveket találjon a saját ítélete mellett és a mienkével szemben. (Az ízlésbéli ítéletek vitathatóságáról részletesen lásd: Spiegelberg. 1935: 72-80.) Természetesen nem érzéki ízlésbenyomásokról, a „megízlelt" dolog felől vitatkozik, arról, hogy például a sajt jó dolog-e vagy sem. Egyáltalán: nem előszeretetről, preferenciákról, hanem arról, ami az embernek személyes, individuális vagy személyfeletti, kulturális okokból megfelel és ennyiben „kellemes", mint például a jácintok illata, (Geiger, 1979: 37) a forró-hideg zuhany reggel a csak forró helyett, az ember kedvenc színe vagy irodalmi kedvence, hogy például Tolsztojt vagy Dosztojevszkijt részesíti-e előnyben stb.

Hasonlóképp Spiegelberg (1935: 78): „épp az adja a puszta […] előszeretet lényegét, hogy nincs objektív oka […]. A preferenciák lényegüknél fogva szubjektívek, csak az alanyban és annak természetében gyökeredzők. Nincsenek jó vagy rossz preferenciák ugyanabban az értelemben, ahogyan jó vagy rossz ízlés létezik." (Spiegelberg, 1935: 78)

Ezekben az esetekben teljesen érvényes a mondás, miszerint „ízlésről vitatkozni nem lehet".

Ezzel szemben a jó kritikus nem tartózkodik az ítélkezéstől, ehelyett nagyon is vitába bocsátkozik a saját és a mi értékítéletünket illetően, mindenütt, ahol lehetséges racionális vita ízlés dolgában: arra vonatkozólag, hogy jelen vannak-e vagy sem esztétikus tulajdonságok, és arról, hogy egy bizonyos eszköz elvben, vagy az adott konkrét struktúrában esztétikai cél szolgálatában áll-e vagy sem.

„Esztétikus tulajdonságokon" itt és a továbbiakban éppen ezek a még konkretizálandó esztétikai célok értendők, e könyvben „az esztétikum fajai vagy mozzanatai" avagy az „esztétikai alapértékek" nevet is viselik. Nem tévesztendők össze Roman Ingarden „esztétikai értékminőségével;" (Ingarden, 1931: XXI, 395–399; 165a: 186) vagy „esztétikailag értékes tulajdonságaival," (Ingarden, 1965a: 181) mint amilyen például 'szép', 'csúnya', 'bájos', 'nagy', 'érett', 'tökéletes' stb. (Ingarden, 1965a: 186) Ezek egy nyitott halmazt alkotnak, s ez annyit tesz: nem vezethetők vissza princípiumokra, nem rendszerezhetők; ezenfelül nem mindegyik specifikusan esztétikai (például 'érett'), és nem kerül az sem említésre, hogyan különböztetné meg Ingarden a specifikusakat a nem-specifikusaktól.

A jó kritikus képes az ilyen vitákra, mivel eléggé reflektált ahhoz, hogy olyan esztétikai értékelési alapelvekkel rendelkezzék, melyek beláthatók, mivel azok különböző korok és kultúrák művészi gyakorlatára és esztétikai elméletére támaszkodnak, és mert eléggé tehetséges ahhoz, hogy intuitíve megállapíthassa és megállapítását meggyőzővé is tehesse, hogy ti. egy adott esetben az alkalmazott eszközzel egy esztétikai célt sikerült-e vagy épphogy nem sikerült elérni.

Amennyiben a jó kritikus a meggyőzés e különböző módjain képes a maga értékítélete számára megnyerni minket, voltaképpen azt bizonyítja be, hogy a kérdéses mű (ily mértékben!) általánosan tetszik, hogy ítélete valami objektíven, elvileg mindenki számára megközelíthetőn alapszik, és nem az ő szubjektív ízlésén, – hogy neki nemcsak egyéni ízlése van, mint mindannyiunknak, hanem – ízlése is. (Spiegelberg, 1935: 73)

Levezethető ebből az esztétikai értékesség *kommunikációs kritériuma*: értékes az, ami azoknak tetszik, akik képesek másokat megnyerni a maguk ízlésbeli ítélete számára.

2.3.5. Az emberiség egyik reprezentánsa

Mint emlékezetes, azt állítottuk (puszta kijelentés formájában, melynek legitimitása még bebizonyítandó), hogy az objektív esztétikum, a tárgyak esztétikai struktúrája, és az emberi természet, az általános-emberi egymásra vannak hangolva, amiből arra kellett következtetnünk, hogy az esztétikai értékek létrejötte két oldalról, a tárgy és az ember felől meghatározott. Egy tárgy mármost közelebbről annál esztétikusabb, objektív tényállásként annál nagyobb potenciális esztétikai értékkel rendelkezik, minél inkább megfelel *az* ember természetének bennünk, minél inkább egybe van hangolva a még e vonatkozásban specifikálandó általános emberivel. A potenciális esztétikai érték csak annyiban válik aktualizálttá, egy ember konkrét értékelő folyamatában csak annyiban lesz belőle valóság, amennyiben, s amilyen mértékben az illető képes arra, hogy ezt az általánost önmagában „szóhoz" engedje jutni és hogy Hume maximájának engedelmeskedjék: „egyéni létünkről és sajátos körülményeinkről [...] megfeledkezve kívülállóként [as a man in general] kell viselkedni."[24] (Hume, 1742: 245) Kanti terminológiával élve: a jó kritikus ítélete ugyan érzelmi reakción alapszik (csak ráérez, először csupán intuitíve képes eldönteni, hogy egy állítólag esztétikus eszköz egy esztétikai cél elérésére ténylegesen alkalmas-e, hogy tehát célirányos, „racionális"-e), de olyan érzelmi reakción, mely ideális esetben nem egyéni jellegű, hanem „közösségi", tehát reakciója „közös érzéken" [Gemeinsinn] alapul, mely „úgy érez, ahogy mindenki érez," (Kulenkampff, 1978: 98f) illetve érez*ne* és ítélkez*nék,* ha a szubjektív, történelmi akadályok az adekvát reakciót nem tennék lehetetlenné.

[24] Ford. Takács Péter

Amennyiben ugyanis a jó kritikus képes másokat a maga ítéletére „megtéríteni", annyiban bizonyítottan úgy érez, ahogy mások éreznek, illetve érezni fognak.

Érdemes összevetni Kanttal: „A sensus *communison* […] a *közösségi* értelmében vett *közös* érzék eszméjét kell érteni, vagyis egy olyan megítélőképességét, amely reflexiója során gondolatban (a priori módon) tekintetbe veszi mindenki másnak a megjelenítésmódját, hogy ekképp ítéletét *mintegy* a teljes emberi észhez igazítsa, […]. Ennek mármost az a módja, hogy az ítélő […] belehelyezkedik mindenki másnak a pozíciójába, amihez csupán el kell vonatkoztatnia a korlátoktól, melyek saját megítéléséhez esetleges módon tapadnak."[25] (Kant, 1790: 389; §40)

Ez az általános vonás mármost, melynek érvényre kell jutnia bennünk amikor esztétikailag ítélünk, magában foglalja nemcsak mindazt, ami az embereket mozgatja (melyet legalábbis meg kellene *értenünk*), hanem ezen kívül és főként az esztétikai ízlést, mint ama alapvető képességet az emberben, mely a valódi művészetre a 3. részben még kimutatandó okoknál fogva tetszéssel reagál, vagy másként: az ízlést mint az emberiség esztétikai fogékonyságát, ahogy az az egyes emberben megnyilvánul. Az ízlés nem relatíve homogén, pszichológiailag aránylag könnyen elszigetelhető képesség, mint például a gondolkodás, az akarás, az érzékelés: az ízlés igen komplex, több forrásból táplálkozik, melyeknek az esztétikai értékítélethez egyáltalán nem kell, hogy közük legyen. (Ilyen források: az észlelés pontossága, az analízis *és* szintézis képessége, az intuíció, a már említett fogékonyság minden emberi iránt stb.) Az ízlés alapvető, de nem univerzális képesség: az egyes emberben – bárminő szubjektív, történelmi okoknál fogva – többé-kevésbé el lehet temetve és csak alkalomszerűen, részlegesen, csak meghatározott tárgyakkal szemben lehet esetleg megnyilvánulásra képes. Ha mármost a jó kritikus az, „akinek ízlése van", akkor az is ő, aki számára nemcsak semmi emberi nem idegen, hanem aki az ízlés eme általános-emberi képességét viszonylagos tisztasággá volt képes magában kiművelni, és ennyiben s e vonatkozásban az emberiség reprezentánsának mondható.

És annak köszönhetőleg, hogy a jó kritikus az emberiség egy reprezentánsa, úgy is meghatározhatjuk, hogy ő az, aki képes megjövendölni a halhatatlanságot: mivel ő nagyjából úgy reagál, mint *az* emberek vagy legalábbis mint a köztük található értők, ő képes arra, hogy felismerje a maradandót, azt, ami túlél korszakokat, divatokat; csupán az marad meg ugyanis, ami az általános-emberi lényeget szólítja meg mibennünk, ami általános-emberi tartalmakat általánosan érthető és tetszést keltő formában közvetít.

Levezethető ebből *az esztétikai értékesség ún. időkritériuma*: értékes az, ami kiállja az idő próbáját. Ezt azonban azon nyomban pontosítanunk kell: az „idő" itt nem azon emberek puszta számát jelenti, akik egy művet tetszéssel fogadtak, noha persze minél tovább marad egy mű ismert, nyilvánvalóan annál többen találták

[25] Ford. Papp Zoltán

azt élvezetesnek. De ha csak a példányszámot vennénk számításba, akkor – tekintettel a népességrobbanásra a 20. században és az azzal kapcsolatos nagymérvű számbeli gyarapodására azoknak, akik a ponyvairodalmat favorizálják – például Raymond Chandlernek, az idegen nyelvű fordítások száma alapján legsikeresebb krimiszerzőnek, értékét tekintve Shakespeare előtt kellene helyet foglalnia. (Az időkritérium tarthatatlanságához a szó szoros és így tisztán kvantitatív értelmében, lásd még Kayser, 1952: 147.) Pontosabban tehát: nem az az értékes, ami a lehető legtöbb, hanem ami a lehető legtöbb *fajta* embernek képes tetszeni; ebben ugyanis benne foglaltatik: ami a lehető legtöbb *heterogén,* időbelileg, térbelileg és társadalmilag különböző olvasórétegnek a tetszésére talál. Minél nagyobb ugyanis a lelkes olvasók különbözősége, annál valószínűbb az, hogy objektív felismeréssel van dolgunk, annál valószínűtlenebb, hogy az értékítélet szubjektíve, történelmileg meghatározott.

Egy objektív értékítélet ilyen szubjektíve meghatározott eltorzításai között mármost a személyes érintettség fontos szerepet játszik: amíg valami még „aktuális", a recipiensek még kortársai a szerzőnek, addig még nagy a valószínűség, hogy irodalmon kívüli, nem-esztétikai kritériumok meghatározó szerepet játszanak: világnézeti vagy egyéb szimpátiák és antipátiák, első intrádára megmutatkozó érthetetlenség, divat stb. Ennek az időbeli közelségből fakadó érintettségnek egy speciális formájára utal Hume egy velős mondatával: „Az emberek szűk körében az irigységnek és a féltékenységnek túl nagy a szerepe."[26] (Hume, 1742: 238) Általános formában fogalmazza meg Gadamer az időbeli távolság jelentőségét az objektív megértés számára (hozzáfűzném: és az esztétikailag viszonylag adekvát értékelés számára): „Csak az aktuális vonatkozások elhalása után […] válik lehetővé a bennük mondottak megértése […] csak akkor lehet objektíve megismerni valamit maradandó jelentőségében […], ha eléggé holt dolog ahhoz, hogy már csak történetileg érdekeljen bennünket. […] Az időbeli távolság […] nemcsak elsorvasztja a partikuláris természetű ítéleteket, hanem ugyanakkor előtérbe állítja azokat, amelyek az igazi megértést biztosítják."[27] (Gadamer, 1960: 303)

Az időkritérium kérdéséhez álljon itt még három megjegyzés. 1. Mint ahogy utaltam már rá: ez nem pusztán egy az időtől, a siker tartamától függő kritérium: függ a (kulturális) tér nagyságától és a társadalmi különbözőségtől is. 2. Az általános emberi kedvező fogadtatás nemcsak onnan ered, hogy a legkülönbözőbb emberek az illető művet újra meg újra egyazon okoknál fogva élvezik, azaz végső soron: újra meg újra ugyanazt élvezik a műben (például az *Ödipusz király*ban és *Hamlet*ben a mindkettőben állítólag „elrejtett" Ödipusz-komplexus lebilincselő voltát [ehhez lásd lejjebb 3.3.1.2.]), hanem nagyon is gyakran onnan, hogy a mű a maga különböző rétegeiben és lehetséges, általa megengedett értelmezéseiben, a benne legitim módon fellelhető értelem-zárványokban különböző fajta emberek

[26] Ford. Takács Péter
[27] Ford. Bonyhai Gábor

részéről különböző okoknál fogva talál tetszésre, amivel a nagy műalkotások közismert *gazdagságára* történnék célzás: „Aki sokat hoz, az hoz mindeneknek".[28] Ez áll mind szinkronikusan, mind diakronikusan. T.S. Eliot utal arra, hogy Shakespeare darabjai mindenkori közönségük különböző rétegei előtt különböző felületeiket tárják fel: „Shakespeare darabjaiban különböző jelentésszinteket lehet megkülönböztetni. A legegyszerűbb nézők számára ott van a cselekmény, a műveltebbek számára a szereplők és belső vívódásaik, az olvasottabbak a szavakat és a megfogalmazást élvezhetik, a zenére érzékenyek a ritmust, a nagy érzékenységgel és értelemmel megáldott nézőknek pedig ott van a magát fokozatosan felfedő jelentés. De nem hiszem, hogy a nézőket ilyen tisztán be lehetne csoportosítani. Valószínűbb, hogy ezen elemek mind egyszerre hatnak az összes nézőre, és van, aki tudatosabban, van, aki kevésbé tudatosan fogja fel ezeket." (Eliot, 1933: 153)

De bármikor a történelem folyamán: amint a történelmi tapasztalás előbbre halad, egy gazdag tartalmú műnek újabb és újabb vonatkozásai tudatosulnak. (Hans-Egon Hass, idézi Seidler, 1969: 26) Nyilvánvalóan csak a 20. században vált lehetségessé, hogy a *Hamlet*et mint mélylélektani, ödipális viszonylatok ábrázolását fogják fel.

Amennyiben mármost a tartós hatékonyság mindig új eszmei tartalmak felfedezésén (is) múlik, az időkritérium *az interpretatív termékenység kritériumába* megy át. (Max Wehrli, idézi Seidler, 1969: 25) Értékes az, ami kimeríthetetlen, amit magasfokú szinkrón és diakrón informativitás jellemez.

Harmadik megjegyzés az időkritériumhoz: az adott műre pozitívan reagáló olvasórétegek társadalmi heterogeneitásának értékmérő jellege értelemszerűen elsősorban azt kell, hogy jelentse, hogy művelt és kevésbé művelt rétegek, intellektuellek és nem-intellektuellek, highbrows *és* lowbrows [kb. am. 'kultúrsznobok és nyárspolgárok'] egy művet egyaránt tetszéssel kell, hogy fogadjanak ahhoz, hogy az magas nívójúként könyvelődjék el. Csakhogy ez esetben a könnyebben érthető klasszikusoknak mindig értékesebbnek kellene lenniük, mint az ezoterikusoknak: John Galsworthy-nek értékesebbnek, mint James Joyce-nak, Erich Kästnernek, mint Rainer Maria Rilkének, Friedrich Dürrenmattnak, mint Samuel Beckettnek. Az „idő"-kritériumon tehát szigorítanunk kell: minél nehezebben megközelíthető egy mű, annál inkább a *hozzáértők,* épp a jó kritikusok, a megfelelő módon beállítottak (Hartmann, 1953: 363) és felvértezettek történelemfeletti konszenzusa az, aminek döntőnek kell lennie. Ha például Szophoklészt Arisztotelész és Hegel sokra tartották, akkor az nagyobb súllyal esik a latba, mint azoknak az ítélete, akik intellektuális korlátaikat az ő műveivel szemben csak nagynehezen, esetleg egyáltalán nem képesek áthágni.

Egyike a legfontosabb okoknak, amiért az irodalom kapcsán nincs nagyobb konszenzus a kiemelkedő műveket illetően, az intellektuális korlátokban keresen-

[28] J. W. Goethe: *Faust,* 1, 97. ford. Jékely Zoltán

dő. Az irodalom nyelvi volta hozza magával, hogy sokkal kevésbé kozmopolita, sokkal kevésbé általánosan megközelíthető, mint a többi művészeti ág: egyfelől a mű eredeti nyelvét jól kell ismerni, vagy kitűnő fordításokkal kell rendelkezni, hogy az ember azt megfelelően tudja méltányolni, másfelől egyes szavak nehéz, absztrakt, történelmi képzetekkel megterhelt jelentésekkel bírhatnak, melyeket maradéktalanul megérteni nem mindenkinek kenyere.

Jellemző módon azonban a konszenzus a legkülönbözőbb fajta emberek között, azok között is, akik szociokulturálisan a lehető legtávolabb állnak egymástól, nyomban nagyobb lesz, az „egyszerű emberek" értékszimata általában tévedhetetlenebb, ízlésük biztosabb ítéletű, mihelyt az intellektuális korlát lényegileg megszűnik. A Walt Disney-figurák mérhetetlen (tisztán számszerű) népszerűsége ellenére is a Peanuts-képregények értékére vonatkozóan különböző fajta emberek közt valószínűleg nagyobb konszenzus uralkodik: ezeknek a megértése nem igényel fáradságot, tehát a jobb részesül előnyben. Általánosságban: ha a megközelíthetőség adott, akkor az értékesnek könnyebb a dolga, nagyobb társadalmon és történelmen felüli sikerrel büszkélkedhet, mint az értéktelen, mivel itt, a korlát eltűnte révén nagy általánosságban ugyanannak a megítélésére kerül sor (nem úgy, mint nehezen megközelíthető műveknél, ahol különbözőnek), méghozzá ugyanannak („ugyanolyan" megítélésére) az esztétikusan értékes dolgok iránti általános-emberi, „demokratikusan elszórt" fogékonyságnak köszönhetőleg.

Az intellektuális korlátnak *in aestheticis,* – legalábbis ami az irodalmat illeti – a való élet gyakorlatában egy fantáziakorlát felel meg. Ha valamennyi ember egyformán élénk fantáziával rendelkeznék mind a képzelőerő, mind pedig a beleérzőképesség terén, akkor a környezetszennyezés problémájával és a szegénységgel a világon könnyebben el lehetne bánni, akkor ugyanis mindenki ugyanazt a tönkretételt és ugyanazt a nyomort látná maga előtt és ezért nagyobb egyetértéssel tudna segítségről gondoskodni.

E harmadik megjegyzés végkövetkeztetése: minél nehezebben megközelíthető egy mű, annál inkább megy át az idő-kritérium *a hozzáértők konszenzusának kritériumába.*

2.3.6. A kritikusok határai

Herbert Seidler három áthághatatlan korlátra mutatott rá, mely minden esztétikai értékelést, s így a legjobb kritikus ítéletét is relativizálja. (Seidler, 1969: 30) Először is tévedés ellen senki sincs felvértezve az értékmegélés szubjektivitása és az értékelt mű belső és külső viszonylatainak komplexitása miatt. Ez szerénységre int és bátorságra a másként gondolkodáshoz. Másodjára az egyes művek végleges hierarchizálása lehetetlen, mivel az esztétikai lehetőségek száma áttekinthetetlen, hacsak nem – elméletileg – végtelenül nagy, mivel – máshogy kifejezve – a művészettörténet nyitott.

Vessük ezzel össze T.S. Eliot fejtegetését: „mikor egy új alkotás jelenik meg a művészetben, ezzel olyasvalami történik, mint ami, épp ezáltal, éppúgy megtörténik, szimultánul, mindazokkal a műalkotásokkal, melyek ezt az újat *megelőzték*. A már meglevő műemlékek egymás között ideális rendet alkotnak, ezt a rendet módosítja, ha új (igazában új) műalkotás iktatódik soraik közé. A meglevő rend persze tökéletes az új mű betörése előtt; hogy ez a rend tovább is fennmaradhasson (az újdonság beleavatkozása után), ezt az *egész* régi rendet, ha csak gyér »retusálásokkal« is, meg kell változtatni; ezáltal minden egyes műalkotás viszonya, aránya, értéke az egész eddigi rendhez viszonyítva *más* lesz."[29] (Eliot, 1919: 347)

Harmadjára: egyes művek közötti értékösszevetések csak korlátozottan lehetségesek, *egyfelől* hasonló költői ranggal rendelkező nagyobb művek esetén az aspektusok sokrétűsége miatt (vajon az *Iliász* jobb vagy az *Odüsszeia*? A *Hamlet* vagy az *Othello*? Proust vagy Joyce főműve?), *másfelől* olyan műveknél, melyek különböző műnemekhez vagy műfajokhoz tartoznak, pusztán e tényből is fakadó összemérhetetlenségük miatt: Szophoklész *Ödipusz király*át és August von Platen *A romantikus Ödipusz* című paródiáját éppen mint tragédiát, illetve komédiát aligha lehet egymással szemben mérlegre tenni.

2.4. Előzetes megjegyzések az esztétikai értékek fajtáiról

2.4.1. Ismeretkritikai megfontolások

Ha meghatározzuk az esztétikai értékek fajait és például azt állítjuk, hogy az egység a sokféleségben esztétikus, akkor voltaképpen egy esztétikai értékelő alapelvet állítunk fel, ami – egy konkrét tárgy leírásával együtt – konkrét esztétikai értékítélethez vezethet. Ennek során legalább négy kritikus kérdés merül fel:

1. Honnan nyerünk ilyen esztétikai értékelő alapelveket? Válasz: egyfelől lehetőség szerint a művészettörténet minél távolabbi tájairól származó, kulturálisan igen heterogén művei alapján (művészettörténeten mindig az összes művészet, így az irodalom történetét is értve) Megállapítható például, hogy ahol az ember művészetet hozott létre, ott mindig egységet célzott meg a sokféleségben. Erre nagy valószínűséggel nem törekedtek volna, ha ez nem azt a lényegében hasonló jellegű esztétikai élvezetet okozta volna, mint amit ma is érzünk. Másfelől az ilyen értékelési alapelveket elméleti írásokból vesszük át. Így az egység a sokrétűségben mint alapelv már az ókorban feltűnik, mint az egész alkotásának követelménye szónoklatban és költészetben, például Platónnál: „minden [szónoki] beszédnek olyan felépítésűnek kell lennie, mint egy élőlénynek, amelynek összeillő testal-

[29] Ford. Szentkuthy Miklós

kata van, úgyhogy nem hiányzik se feje, se lába, hanem törzse van és végtagjai, amelyek egymáshoz és az egészhez illenek."[30] (Platón, *Phaidrosz,* 264c) Francis Hutcheson a 18. században ezt a viszonylatot még matematizálta is: az egység és a sokrétűség egymással „compound ratio"-ban, összetett viszonyban kell, hogy álljanak (szépség = egység x sokrétűség), úgyhogy ha a testek egységessége azonos, akkor a szépség a sokrétűség fokától függ; és ahol a sokrétűség azonos mérvű, ott az egységesség fokától." (Hutcheson, 1725: 20) De ugyanez a képlet azt is tartalmazza, hogy mindkettőnek, az egységnek *és* a sokrétűségnek a lehető legnagyobbnak kell lennie, ahhoz, hogy a tárgy a lehető legszebb legyen. (Hutchesonhoz lásd: Horn, 1976: 5. fejezet.) A következetesség, amivel ez az alapelv a művészetelméleti és esztétikai írásokban újra meg újra feltűnik, alkalmasint nem magyarázható a kulturális tradíció azonosságával. A *Si king* [*Dalok könyve*], a kínaiak kanonikus dalgyűjteménye a Krisztus előtti 11–8. századból a természeti képek és a rím mellett a költőiséget mindenekelőtt mondattani, sőt lexikális párhuzamossággal hozza létre; s ennek megfelelően Kína egyik legjelentősebb irodalomelméleti művében, *Az irodalom szíve és faragott sárkányai* című könyvben Liu Csi egy egész fejezetet szentel a kifejezésbeli párhuzamosságnak, az egység a sokféleségben-elv e kiemelkedő költői és retorikai formájának. (Liu Csi, 1959: 190–194) E következetesség valójában csak azzal magyarázható, hogy ez az elv a költői *gyakorlatban* mindenütt jelenvaló, s ezt viszont annak maradandó hatásossága magyarázza.

2. Mi az értelme az ilyen értékelési alapelveknek?

Mivel többek között a művészettörténetből vontuk el őket, ezért empirikus tételek. Mivel azonban nem minden esetben, nem minden műben jutnak azonos mértékben érvényre (az egység a sokféleségben például önmagában nem garantálja, hogy egy adott mű esztétikus; valójában mindig a konkrét struktúra a döntő: az egységesség és a különféleség mindenkori egyensúlya, e viszonylat uralkodó volta stb.), – ezért csak valószínűséggel rendelkező tételek: csupán *valószínű* az, hogy egy mű, mely egységet mutat fel a sokféleségben, esztétikus. Ezek „pusztán statisztikus általánosítások […] azt illetően, hogy mi által válik egy mű tendenciájában jó műalkotássá." (Beardsley, idézi Shusterman, 1981: 152)

3. Mi jogosít fel arra, hogy a művészet történelmi sokféleségét adottnak véve, *az* esztétikumról, az esztétikai értékek történelemfeletti fajairól, ezzel azonban *a* művészet történelemfeletti céljairól is kijelentéseket tegyünk? Két dolog: először is az egyetemes művészettörténet egy irányba mutató tanúságtétele, másodsorban az a megfontolás, hogy ezekkel a tételekkel, melyek elvégre csak a legáltalánosabb esztétikai célkitűzéseket fogalmazzák meg, a konkrét történelmi megvalósulási formákról, a történelmileg variálódó eszközökről semmit sem jelentünk ki, vagy döntünk eleve el.

[30] Ford. Kövendi Dénes

Vessük össze ezzel Georg Pilz figyelmeztetését: „Az irodalmi értékelésnek csak olyan elmélete felel meg a probléma komplexitásának, mely […] az időtől való függetlenség és az időhöz kötöttség ellentmondását tudatosan magáévá teszi." (Pilz, 1976: 19) Valamint ennek pontosabb megfogalmazását Hans-Egon Hass részéről: Az irodalmi mű „időtlen értékek időhöz kötött hordozója, mely értékek azután a mindenkori időhöz kötött konkretizációkban aktualizálódnak." (idézi Pilz 1976: 11) Vagy – az itt alkalmazott terminológiával élve – az irodalmi mű az esztétikai eszközökre nézve történelmileg relatív hordozója olyan „objektív" értékeknek, melyek történelmileg és személyileg relatív, különböző mértékben objektív konkretizációkban aktualizálódnak.

Mivel jelen könyv esszencialista pozíciót képvisel, ha nem is a művészet lényegét, de legalábbis az esztétikum lényegét illetően, az esztétikumot viszont a művészet számára konstitutívnak tekinti, röviden érintsük a szemrehányásokat, melyekkel Karlheinz Lüdeking az esszencializmust illeti. Lüdeking fő vádja abban áll, hogy a művészet minden esszencialista definíciója oda vezet, hogy 1. a művészet új tendenciái vagy kérdésessé teszik ezt vagy pedig 2. e tendenciákat dogmatikusan kizárja a művészetből, vagy pedig 3. annak érdekében, hogy a mindenkori újat is lefedje, az „esszenciát" annyira felhígítja, hogy az gyakorlatilag kiürül. (Lüdekind, 1988a: 49)

Ezekhez azt érvekhez az itt képviselt álláspont felől a következő mondható: 1. Hogy definíciók egyáltalán, és ha igen, mennyiben általános érvényűek, hogy valóban általánosíthatók-e, az az absztrakciós szintjüktől függ. Ha nem csak az eszközökre koncentrálunk (lásd a hely- és idő-egység példáját a drámában), hanem a célokra is (például a látszat esztétikumára), azaz ha egy magasabb absztrakciós szintre emelkedünk, akkor kisebb a veszély, hogy valami új, s egyáltalán a tapasztalat megcáfol bennünket. Lüdeking Morris Weitz esszencialista „bűnét" idézi: „egy művészeti alkotás alapvetően nem más, mint érzéki és kifejező tulajdonságainak bonyolult egysége." (Lüdeking, 1988b: 2) Ez a definíció Weitz számára tarthatatlannak bizonyult, sőt „nevetségesnek" (*ludicrous*), például Marcel Duchamp bizonyos művei láttán: „az újabb művészeti alkotások, amelyekben az 'érzéki és kifejező tulajdonságok' 'szerves módon egységes egésszé állnak össze', már nem rendelkeznek jelentőséggel." (Lüdeking, 1988b: 3) Ez azonban csak azért volt így, mert Weitz – viszonylag szűklátókörűen – csak három esztétikai célt vett tekintetbe: a forma, az anyag és a kifejezés esztétikumát. Ha az öncél esztétikumát is hozzávette volna, akkor Duchamp „Urinoir"-jától[31] sem tagadhatott volna el egy bizonyos csökkentett esztéticitást. 2. Ez a példa azonban azt mutatja, hogy Weitz definíciója (mely valójában szükségtelen összeolvasztása olyan heterogén esztétikai célkitűzéseknek, melyek mindenesetre külön-külön definíciót igényelnének) az „Urinoir"-ral szemben ténylegesen csődöt mond: az

[31] Marcel Duchamp *Urinoir* (*Forrás*) címmel egy porcelán piszoárt állított ki. (1917) [*A szerk.*]

esztétikum három említett faja azon bizonyosan nem mutatható ki. Mi lenne azonban akkor, ha nem az ő definíciója, hanem Duchamp mondott volna csődöt – abban az értelemben, hogy ő az esztétikumnak csak *egy* faját valósította meg, és nem valamennyi fajta sokoldalú komplexumát? Ez a teoretikus lehetőség az „Urinoir"-t és vele sok mindent, ami a modernitásban „művészet" címszó alatt fut, korántsem zárna ki a művészetből, hanem a művészi modernitás újdonságát mint disszociációt fogná fel: mint az esztétikum fajainak szétválását, melyek a modernitás előtt általában együttesen léptek fel. Ilyenformán az „Urinoir"-nak redukált esztéticitást, de mégiscsak esztéticitást, művészi jelleget tulajdonítanánk, és egyben ezzel megmagyaráznánk, miért beszélhetnek hozzáértők Duchamp-nál is még művészetről, viszont azt is, miért marad el vajon konzekvensen a modern művészettel szembeni széleskörű rezonancia.

Vessük össze ezzel azt, amit Hugo Friedrich idetartozó dokumentumként a modern líra „végleges asszimilálhatatlanságáról" ír: „Újra meg újra kiderül, hogy az egyik korszak normaszegése a másik korszak normájává vált, tehát asszimilálható volt. Ez azonban nem érvényes arra a költészetre, amellyel most foglalkozunk. Már nem érvényes az azt megalapító franciákra. Rimbaud-t és Mallarmé-t a mai napig [1956] sem asszimilálta magához a szélesebb közönség, bármily sokat is írtak róluk. Az asszimilálhatatlanság a legmodernebbeknek is krónikus jellemzője maradt." (Friedrich, 1956: 22, 18) – A disszociáció-hipotézist, amit az imént csak érintettünk, lejjebb (2.10.-ben) részletesen bemutatjuk.

Végül Lüdekind 3. lehetősége (a felhígított definíciók trivialitása): e könyv olvasójának dolga lesz, hogy döntsön, vajon az esztétikum nemsokára bemutatásra kerülő öt faja absztraktságuk miatt (a jellemző vonások relatív szegénységének értelmében) egyben semmitmondó is-e.

Befejezésül a 4. ismeretkritikai kérdés: mi jogosít fel arra, hogy antropológiai állandókról beszéljünk, *az* emberi természetről, amely megokolná, miért tetszenek esztétikai, művészettörténeti állandók, – tekintetbe véve az ember sokféleségét? Még ha a jelen könyv harmadik részében előadandó magyarázatok ránk, mai nyugati emberekre nézve érvénnyel rendelkeznének is, mi jogosít fel azok általánosítására? A válasz: éppenséggel a művészet, különösen az irodalom története. A nagy irodalom ugyanis arra tanít, hogy az emberek különböző korokban és különböző kultúrákban *lényegükben* egyformák voltak: alapjában véve ugyanazok a célkitűzések és szenvedélyek mozgatták őket.

Hegel ebben az összefüggésben „pathé"-ról [a. m. 'szenvedélyek'] beszélt: „az emberi szív lényeges szükségleteit" értve ezeken, „a szellem és az akarat magasabb rendű érdekeit", melyek egyben „a művészet nagy motívumait" is szolgáltatják: „család, haza, állam […], méltóság […], becsület és szerelem."[32] (Hegel, 1835: 1/286,

[32] Ford. Szemere Samu

360) Kraftnál – mint emlékezetes – az élet, a közösség és a kultúra történelemfeletti értékeiről, illetve azok megőrzéséről olvasunk. (Kraft, 1951: 248-254)

Csak „az emberi természet" hozzávetőleges „egyformaságának" (Gadamer, 1960: 236) köszönhetően értünk meg egyáltalán régi és „idegen" irodalmat, van *tua res agitur*-élményünk, hogy ti. „a dolog, […] amiről a régi szövegekben szó van […], még ránk is vonatkozik." (Leibfried, 1980: 72) Csak ezért képes a klasszikus mű a történelmi távolságot áthidalni, (Gadamer, 1960: 295) képesek a legrégibb szövegek is csorbítatlanul jelenvalók lenni. (Peter Szondi, id. Leibfried, 1980: 72)

Ha azonban az ember – történetisége, mindig-más volta ellenére is – évezredeken és kultúrákon keresztül lényegében azonos marad, csupán antropologikus lényegét fejezi ki mindig másként, változtatja különössé, és ha az, ami tetszik neki – ismét a művészettörténet tanúbizonysága szerint – lényegében azonos marad, akkor az okoknak is az emberben, melyeknek köszönhetőleg mindez a múltban és a jelenben tetszést váltott és vált ki, szintén történelemfelettien azonosnak kell lenniük.

Itt nincs szó körkörös érvelésről: az ember önnön műalkotásaiban manifesztálódó tartalmi jegyeiből és ugyanezen művek formai jegyei alapján az emberben meglévő látens tartalmi vonások állandóságára lehet következtetnünk; ha a recipiensek és a recipiált dolgok *nagyjából* azonosak maradnak, valószínűtlen, hogy tetszésük jobbára szintén látens okai ne maradnának szintén azonosak, hanem ehelyett ugyanaz ugyanolyan embereknek mindig más okoknál fogva tetszenék, – valószínűtlen ama tétel fényében, miszerint a magyarázó princípiumok szükségtelenül nem szaporítandók. – Ebbe az irányba mutat, noha racionalista leszűkítéssel, Racine egy empirikusan megalapozott megjegyzése *Iphigeniá*jához írt előszavában: „Abból a hatásból, amelyet színpadunkon mindaz tett, amiben Homerost és Euripidest követtem, örömmel jöttem rá, hogy a józan gondolkodás és értelem minden időkben változatlan. Párizs ízlése azonosnak bizonyult Athénével; nézőimet ugyanazok a dolgok hatották meg, amelyek egykor könnyekre indították Görögország legműveltebb népét."[33] (Racine, 1674: 671) (Lásd ehhez Wagner, 1987: 52.)

2.4.2. Az esztétikai értékek fajai mint kvázi-másodlagos minőségek

Vállalva annak a veszélyét, hogy általánosan ismertet fejtek ki, hadd emlékeztessek itt röviden az elsődleges és másodlagos minőségek közt fennálló különbségre. Az elsődleges minőségek olyanok, mint amilyeneknek nekünk tűnnek, akkor is, ha nincs ember, aki észlelné őket: a kiterjedtség például ezért nevezendő elsődleges minőségnek. Másodlagos minőségek ezzel szemben magukban véve nem olyanok, mint amilyennek nekünk tűnnek. A színek például magukban véve

[33] Ford. Kardos László

meghatározott hosszal rendelkező elektromágneses hullámok; a szivárvány színszalagjai például az *észlelt* szivárvány tulajdonságai és nem a fizikaié. A percipiált, észlelt szivárványt, egyáltalán a színeket, a hangokat, a szagokat, az ízeket az objektív adottságon kívül meghatározza a mi észlelőszervünk természete is, a mi vizuális, auditív… „világteremtésünk", Nelson Goodman „világ-előállítása" (world making) (Putnam, 1981: 146) Következésképp a színek például az emberiség szintjén szubjektívek: mint színek (nem mint fizikai jelenségek) rá vannak szorulva arra, hogy *az* emberi tudat észlelje őket.

Az esztétikum fajtái mint értékek mármost annyiban nevezendők másodlagos minőségeknek, amennyiben magukban nem olyanok, mint amilyennek nekünk tűnnek: nekünk például egységesség a sokféleségben (és egy mű például, melyet ez jellemez) tendenciálisan értékesnek tűnik, magában véve azonban egy puszta materiális vagy ideális tényállás, például feszültséggel teli, disszonanciákat beboltozó harmónia egy zeneműben vagy egy festményen, különböző képek vagy epizódok tematikus egysége egy irodalmi műben. Hogy ezt az esztétikusan magában véve semleges tényállást értékesként éljük meg, kitüntető figyelemben részesítjük, abba a mi természetünk is belejátszik, csakúgy, mint a színek színességébe. Esztétikai értékek azonban abban az értelemben pusztán kvázi-másodlagos minőségek, hogy nemcsak az emberiség szintjén szubjektívek, mint a színek, hanem individuálisan is szubjektívek: mivel az esztétikai ízlés nincs oly mértékben azonossá formálva, minden embernél egyféleképpen kiművelve, mint az érzékszerveink, mint az észlelő apparátusunk (amennyiben az érintetlen, „egészséges"), egy esztétikai érték létrejötte egy konkrét élmény folyamán – és ezért a mindenkori meghozott esztétikai értékítélet is – nemcsak *az* embertől függ, hanem *ettől* az embertől is. A vöröst minden normálisan látó ember vörösnek látja (a szkeptikus kérdésre, hogy ez vajon biztos-e, csak egy válasz lehetséges: valószínűtlen a divergencia az érzékelt képzet minőségében, ha 1. a szervek és 2. a fizikai ingerek azonosak), de egy Chagall-képet nem mindenki tart szépnek.

Az esztétikai értékeknek eme kvázi-másodlagos minőségekként való jellemzése alapjában véve nem más, mint újrafogalmazása annak, hogy egyfelől az esztétikai értékek relációnálisak, *az* emberre vonatkoztatottak, és másfelől az esztétikai értékítéletek a mindenkor ítélkező személyre vonatkoztatottak, tényszerűen relatívak (amivel persze mindenkori igazságtartalmukról semminő kijelentés nem történik.)

2.4.3. A további lépések terve

Az esztétikai értékek különböző fajait, vagy másképpen: a történelemfeletti esztétikus célokat a következőkben irodalmi megjelenéseikben fogjuk bemutatni. Ide tartozik bevezetésként a mindenkori fogalmi tartalmuk kifejtése, tehát kifejtése annak, hogy egyáltalán mi értendő az öncélúság, az anyag, a forma, a kifejezés és a látszat esztétikumán; ide tartoznak továbbá a múlt és a jelen elméleti megnyilat-

kozásai az esztétikum éppen szóbanforgó faját illetően, úgyis mint történelemfelettiségük igazolásai. Az irodalmi konkretizáció kétfélét fog jelenteni: egyfelől az újra meg újra hangoztatott, meglehetősen általános irodalomkritikai követelményeknek, azaz értékkritériumoknak, és az irodalmi gyakorlat ezeknek megfelelő vonásainak (például a rejtett funkcionalitásnak, a szemléletességnek, az arányosságnak, az illőségnek, a valósághoz való viszonynak) a visszavezetését ezekre a végső esztétikai célokra, más szóval: kimutatása annak, hogy e kritériumok voltaképpen eszközszerű, instrumentális értékek ezen általában nem tudatosított célértékek szolgálatában; másfelől konkrétabb síkon példákkal történő illusztrálást fog jelenteni szövegekkel és kategóriákkal a három irodalmi műnem, a retorika és – rövidségük és paradox esztétikai státuszuk miatt – bizonyos célirányos didaktikus formák, a mese, a példabeszéd és a hasonlat területéről. Ahol releváns, szándékunkban áll – az elmélet magyarázó kapacitásának próbájaként, továbbá az irodalmi jelenségek komplexitásának lehetőség szerint megfelelendő – más irányú kihívásokkal is szembenézni, így a költői beszéd reflexivitásával, a rendtől való eltéréssel, az elidegenítéssel stb.

2.5. Az esztétikai értékek fajai és konkretizálódásuk az irodalomban

2.5.1. Az öncélúság esztétikuma

2.5.1.1. A lényeg rövid kifejtése

Az öncélúság esztétikumát a következő képletre redukálhatjuk: *Esztétikus mindaz, ami szemléletes és amit nem (vagy nem csupán) eszközként használunk fel, hanem önmagáért (is) élvezünk.* Mihelyt észrevesszük, hogy például egy mű vagy annak bármely eleme csak eszköz művészeten kívüli vagy akár művészi célok elérésére, például csak valamilyen „üzenet" közvetítője, vagy csupán művészi fogás bizonyos hatások kiváltására, és nem azért *is* szerepel a műben, mert – látszólag cél nélkül – a megelőzőből, az egészből „természetesen" folyik, – az esztétikum nyomban elvész: „érzem a szándékoltságot, s elkedvetlenít."[34] (Goethe: *Torquato Tasso,* II, 1.) Nincs ez másként a befogadó oldalán sem: mihelyt egy művet csak eszköznek tartunk gyakorlati vagy elméleti célok elérésére, voltaképpen redukciónak vetjük alá, megrövidítjük, nem a maga teljességében éljük meg, ama egyszeri szemléletes egészként, ami az „magában véve". Ezzel azonban vele szemben inadekvát, nem hamisítatlanul esztétikai magatartást tanúsítunk: nem önmagáért élvezzük, hanem mint eszközt valamire. Nicolai Hartmann még össze is kötötte kauzálisan az öncélúság e két, az alkotó és a recipiens részéről megnyilvánuló aspektusát: a hiányzó instrumentalizálás a művész részéről lehetővé teszi

[34] Ford. Szabó Ede

és megkönnyíti ugyanezt a befogadónál, anélkül persze, hogy kikényszerítené: „Mivel a tárgy az aktuálisan létező dolgok láncolatából ki van oldva [azaz a művész számára elsődlegesen nem eszközként szolgál, H.A.], ezért kiemeli a szemlélőt is az élet aktualitásának minden hajszájából és gondjából." (Hartmann, 1929: 372) A műalkotások kiemelkednek a közönséges valóság viszonylatai közül: mind alkotójuk, mind pedig befogadójuk ideális – azaz az esztétikailag egyedül releváns – esetben elsődlegesen nem eszköznek tekinti őket, hanem öncélnak, konkrétan: valaminek, ami első sorban tetszeni akar. És (ez Hartmann felismerése): éppen mert egy kép be van keretezve, egy szobor talapzaton áll, verseket, drámákat, elbeszéléseket „irodalomnak" minősítenek, bennünk is érdek nélküli hozzáállás jön létre velük szemben.

Ez éppoly kevéssé mond ellent – mint feljebb (2.1.2.1.) már erre utaltunk – a korábbi, „autonómia-előtti" műalkotások „érdekelt", mágikusan, vallásosan vagy politikailag funkcionalizált előállításának, mint általában az építmények gyakorlati, védő-óvó funkciójának. Csak ennyit állítunk: funkcionális művészetet csak annyiban szemlélünk *esztétikailag,* amennyiben – ha csak pillanatokra is – önmagáért élvezzük.

2.5.1.2. Gyakorlati kontra esztétikai beállítottság

Az ember cselekvő lény: életének minden pillanatában tesz valamit, mely cselekvése egy további cél érdekében történik, még ha kevéssé feltűnő, sőt nem is tudatos is e cél – fejlődési foktól és pillanatnyi vagy alkati tudatosságtól függően. Ezért az ember alapvetően nem mondhat le a gyakorlatról, nem lehet apraktikus, amíg tudatánál van: szigorúan véve más beállítottság nem is létezik számára, csak ez az egy, a praktikus, amely állandóan a jövő felé orientálódik és amelyben ő szünet nélkül létének következő pillanatát tervezi meg (amivel persze semmit sem mondunk e tervek determináltsága vagy determinálatlansága felől) Ennek ellenére ez a tág értelemben vett gyakorlati, praktikus beállítottság feloszthatő. Először is, egy szűkebb értelemben vett praktikus beállítottságra, melynek során a dolgokat és azt embereket felhasználjuk, alkalmazzuk, esetleg fel is éljük, csak eszközöknek tekintjük, és akként is értékeljük őket; és másodjára egy kontemplatív, szemlélődő beállítottságra, melynél hagyjuk, hogy a dolgok olyanok maradjanak, amilyenek, mivel csak épphogy megtudni akarjuk, *milyenek.* Ez a tisztán szemlélődő beállítottság mármost tovább is osztható egyrészt egy elméletire, mely megismerésének tárgyát ugyan néha manipulálja, sőt a vizsgált fajta egyes példányait például kísérletekben fel is emészti, de mindig csak azért, hogy a kérdéses fajta lényegét megismerje; másrészt egy esztétikaira, mely tárgyának nem a fogalmi lényegére kíváncsi, hanem annak érzéki és érzékletes, szemléletes megjelenési módját és formáját akarja megtapasztalni *és* élvezni, s mely már ezért is – de azért is, mert mindig individuálisat vesz szemügyre és nem egy fajtát – ebbe az individuumba semminő módon be nem hatol, azt fajának

megismerése végett fel nem áldozza, szükségképpen tehát megelégszik annak tiszta szemlélésével. E kétszeres felosztás ellenére (vagy inkább miatta) mind az elméleti, mind pedig az esztétikai beállítottság esetén egyben mindig tágabb értelemben véve praktikus beállítódással is rendelkezünk: elvégre valamit meg *akarunk* tapasztalni lényegét vagy megjelenési formáját illetően: a *theoria* és az *aisthesis* mozzanatai egyben elkerülhetetlenül praxisunk mozzanatai is.

Konkrétabban: szerszámokat, élelmiszereket, használati tárgyakat, mint például az íróeszközt, amivel most éppen írok, elsődlegesen gyakorlati céljaink eszközeinek tartunk, de a tollamat – szemlélődő pillanatokban – értékelhetem nemcsak funkcionális kiválósága okán, az általa lehetővé tett kényelmes és könnyen olvasható írás miatt, hanem elegáns formája és diszkrét színe, tehát érzékelhető tulajdonságai miatt is, végső soron tehát értékelhetem önmagáért is.

2.5.1.3. Szellemtörténeti dokumentumok az esztétikai beállítottság jellemzéséhez

Közvetve és poétikusan először minden bizonnyal Szapphó egy töredéke hozza szóba az ellentétet praxis és aisthesis között:

> Mint a hegyekben a jácintot ha a pásztori népek
> földre tapossák, s fekszik bíbor szirma a földön.[35]
>
> (Szapphó, *Töredék D,* 117)

Ezek a sorok éppen azért bizonyítják oly döntően, hogy esztétikai beállítottság még a természettel szemben is „mindig is" lehetséges volt, mivel az ellenlehetőséget szintén tematizálják: hogy ti. a gyakorlat gondjaitól megterhelve az embernek épphogy nincs szeme a szépség számára, amivel szemben – ez persze pusztán implikálva van – társadalmi és gazdasági „nyugalom" és/vagy személyes fogékonyság pillanatnyi praxis-szünetet és *következésképp* esztétikai élményt tesz lehetővé.

Mint a kontemplatív beállítottság legkorábbi filozofikus jellemzését, mely az *esztétikai* szemlélődésre még nincs tekintettel, hanem egyelőre csak a teoretikusra, Tatarkiewicz Püthagorasznak egy Diogenész Laertiosz révén (VIII, 8) fennmaradt képét idézi: „És az élet (így ő) hasonlatos egy ünnepi gyülekezethez. Mint ahogy vannak, akik versenyzőkként érkeznek oda, mások az üzlet végett, úgy az életben is vannak, akik szolgai módon csak dicsőséget és nyereséget keresnek, a filozófusok viszont az igazságot." (Tatarkiewicz, 1962: 1/113) Tatarkiewicz e szavakat így kommentálja: „Püthagorasszal a görögök […] egy […] az esztétika számára fontos fogalmat kötöttek össze, mégpedig a kontempláció fogalmát […]. A kontemplációt Püthagorasz a tevékenységekkel, a néző ([…] *theathés*) benső beállítottságát a tevékeny beállítottsággal állította szembe […]. A kontempláció, a

[35] Ford. Devecseri Gábor

szemlélődés ([…] *theoria*) e fogalma a korai görögöknél magában foglalta mind a szépség, mint az igazság szemügyrevételét, és csak idővel differenciálódott ismeretelméleti és esztétikai fogalommá." (Tatarkiewicz, 1962: 12/109)

Az esztétikai beállítottság klasszikus, „érdeknélküliségként" való meghatározását tudvalevőleg csak Kanttól kapta: „Az ízlésítéletet meghatározó tetszés minden érdek nélkül való." (Kant, 1790: 280, §2) Ennek kapcsán az „érdek" a következő meghatározásban részesül: „Érdeknek azt a tetszést nevezzük, amely egy tárgy létezésének megjelenítéséhez kapcsolódik. Az ilyen tetszésnek ennélfogva mindenkor vonatkozása van egyszersmind a vágyóképességre is […]. Az a kérdés viszont, hogy egy dolog szép-e, nem arra irányul, hogy számunkra vagy bárki más számára van-e, vagy akár csak lehet-e valami fontossága a dolog létezésének, hanem arra, hogy miként ítéljük meg a dolgot a puszta szemlélésben."[36] (Kant, 1790: 280, §2)

Zavaró itt az állítás, miszerint esztétikai szemlélet esetén „a dolog létezése" számunkra nem fontos. Ha ugyanis a „dolog" itt az esztétikus tárgyat magát jelenti, akkor Kantnak nyilvánvalóan nincs igaza. Számunkra például Beethoven IX. szimfóniájának létezése minden, csak nem közömbös. De ami ezt az „érdeket" a Kant értelmében vettől megkülönbözteti, az éppen az, hogy nekünk egy szép tárgy léte annyiban fontos, amennyiben az *a puszta szemléletben* élvezetet képes okozni. Ezzel szemben Kant értelmében érdekeltek vagyunk, ha a kívánalom okozza bennünk, hogy a dolog léte tetszik, például partitúrájának kiadójaként vagy koncertrendezőként, amennyiben a mű nekünk azért is tetszik, mert a kiadás vagy a koncert anyagi hasznot ígér.

De egyáltalán nem biztos, hogy Kant a „dolgon" ténylegesen az esztétikai tárgyat magát értette. Ehhez lásd Adorno megjegyzését: „Nem egyértelmű, hogy »egy tárgy létezének megjelenítésén« egy mű témája gyanánt kezelt tárgy értendő-e vagy a mű maga: a csinos aktmodell, vagy a zenei hangok édes összhangzata." (Adorno, 1970: 22) Harold Osborne például a dolog létét illető kanti közömbösséget habozás nélkül az első értelemben fogja fel. Hogy ami ábrázolásra kerül, az valóságos-e, vagy puszta látszat (az tehát, hogy például Adorno aktmodellje ténylegesen létezett-e vagy csak a művész fantáziájának volt a szülötte), esztétikai beállítottság esetén számunkra közömbös; a kérdés csak az, hogy pusztán szemléleti tárgyként tetszik-e vagy sem. Ezzel szemben mind gyakorlatilag, mind elméletileg nagyon is fontos, hogy a szemlélt dolog valóságos vagy csupán elképzelt, „beképzelt"-e: „kivéve, mikor érdeklődésünk esztétikai jellegű, mert akkor a létezés vagy nemlétezés, a *valóság vagy illúzió* kérdése rendkívül fontossá válik." (Osborne, 1986: 120, kiem. H.A.)

Bohdan Dziemidok az esztétikai beállítottság különböző elméleteiről nyújtott kitűnő áttekintésében beszámol S. Ossowski elemzéséről azt illetően, hogyan

[36] Ford. Papp Zoltán

használja Kant az „érdek nélküli tetszés”-kifejezést. Eszerint Kant ezen három dolgot ért: „(a) azon meggyőződéstől független kielégülést, miszerint a tárgy létezik vagy sem; (b) a birtoklás vágya nélküli kielégülést; (c) személyes motivációk nélküli kielégülést.” (Dziemidok, 1986: 142) Az első jelentés implikálja az imént már megtárgyalt kérdés zárójelbe tételét, hogy vajon a „dolog” létezik-e. A másodikat Adorno a következőképpen írja körül: esztétikai beállítottság esetén „mentesek vagyunk a közvetlen kívánalomtól”: „a művészet tabuja” tiltja, hogy a tárggyal szemben „animálisan viselkedjünk, hogy fizikailag magunkévá akarjuk tenni.” (Adorno, 1970: 23) A harmadikat Kulenkampff a következő szellemes formulára redukálja: esztétikai beállítottság esetén „kedvünk telik a tárgyban”, anélkül, hogy „kedvünk lenne valami*hez*.” (Kulenkampff, 1978: 66)

Az Adorno-féle körülírás nyilvánvalóan Hegelre megy vissza: hiszen ő volt az, aki a praktikus, közelebbről „a külvilágra irányuló vággyal teli vonatkozást” (Hegel, 1835: 1/57) szintén mint felhasználni-, mint felemészteni-akarást jellemezte: „A vágy ebben a negatív viszonyban nemcsak a külső tárgyak látszatát követeli meg magának, hanem érzékileg konkrét egzisztenciájukban a tárgyakat magukat is. A vágyat nem szolgálná ki egy puszta festmény a fáról, amelyet szeretne felhasználni, az állatokról, amelyeket szeretne elfogyasztani. […] Az ember a műalkotással nem áll a vágy ilyen viszonyában. A műalkotást mint tárgyat meghagyja szabad, magáért-való létezésében és vágy nélkül vonatkozik rá.” (Hegel, 1835: 1/58) Míg „a művészeti érdek […] meghagyja a tárgyat szabad, önmagáértvaló fennállásában […], a vágy a tárgyat elpusztítva, a maga hasznára fordítja […]. A szép szemlélése ennélfogva szabadabb természetű; a tárgyaknak mint magukbanvéve szabad és végtelen tárgyaknak, a meghagyása.”[37] (Hegel, 1835: 1/60, 155) Hegel egy még későbbi visszhangja Mikel Dufrenne-nél hallható, aki az esztétikai élvezetet így jellemzi: „a létezés és nem a cselekvés öröme (…). Egy szenvedély öröme avagy az érzelem *érvényesülni engedi* az érzékelhetőt.” (Dufrenne, 1981, 124, kiem. H. A.)

2.5.1.4. Az esztétikai érdekmentesség megszorításai

Még ha zárójelbe tesszük is az érdekmentesség kanti definíciójának egyik mozzanatát, a vitatott közömbösséget a „dolog” létével szemben, és csak a másik mozzanatot hagyjuk érvényben, mégpedig a meghatározást, miszerint a dolog esztétikai beállítottság esetén nem „vágyóképesség” tárgya, az esztétikai érdekmentesség tétele akkor is vitatott marad. De a megszorítás nem jelent érvénytelenítést: az abszolút érvény kérdésessé tétele a tétel igaz magvát érintetlenül hagyja.

Azt, hogy az esztétikai beállítottság nem jelenthet abszolút érdekmentességet, a következő megfontolások teszik valószínűvé. Először is érdekünk fűződik ehhez az érdekmentességhez magához; (Giesz, 1960: 32) egyenesen keressük azt „az

[37] Ford. Zoltai Dénes

önmagáért való tevékenységet," (Jauss, 1982: 115) amit egy műalkotás esztétikai szemlélete jelent; *akarunk* esztétikai élményeket megélni, keressük őket, amennyiben könyveket vásárolunk, színielőadásokat, koncerteket, múzeumokat látogatunk stb. De ez az érdek(lődés) az esztétikus tárgyat korántsem fokozza le puszta eszközzé: épp az áll érdekemben, hogy azt érdekmentesen szemléljem, csak így lesz részem esztétikai élményben.

Másodjára ugyan a praxismentesség, az a-praxia állapotában vagyunk, hiszen „természetes hozzáállásunkat ehhez az ábrázolt világhoz" fel kell függesztenünk. (Iser, 1983a: 139) Ennek ellenére érzelmileg elkötelezettek vagyunk, „a beállítottságok egész skáláját" tesszük az elképzelt tárggyal szemben magunkévá: „csodálkozunk, csodálunk, meg vagyunk rázva, szánakozunk, meg vagyunk hatva, együtt sírunk, együtt nevetünk, meg vagyunk ütközve." (Jauss, 1982: 167) Röviden: szimpátiák és antipátiák kelnek bennünk, *akarjuk* az ábrázolt alakok boldogságát vagy baját. Ez az érzelmi érdekeltség azonban nem egy történelmi személyé, nem az enyém, mint a maga életét irányító, a maga saját céljait megvalósítani akaró individuumé, az utóbbi esetben ugyanis az érzelmi részvétel cselekvéshez vezethetne. Ez valójában egy érdekeltség „személyes ragaszkodás és viselkedésbeli elkötelezettség nélküli." (Beardsley, 1958: 437)

Harmadjára a követelmény, miszerint „a művészetet »tisztán esztétikailag«kell érteni […], feloldhatatlan ellentmondásba kerül a művészet valóságos tapasztalatával."[38] (Gadamer, 1960: 103) Ez, ti. hogy műalkotásokat nemcsak esztétikailag élvezünk és tartunk nagyra, hogy a konkrét művészi élmény valójában kognitív és egyéb érdekektől nagyon is át lehet hatva, kétségkívül vitathatatlannak számít; csakhogy az értékelés ilyen esetekben pontosan annyiban nem tisztán esztétikai jellegű, amennyiben érdekelt. Arra, hogy ilyen „praktikus" érdekeltség sokszor fel nem ismert marad és az ember nem-tiszta s így nem adekvát, szubjektív esztétikai ítéletét reflexió híján „tisztának" tekinti, Beardsleynél érdekes példákat találnunk: „A tetszés melyet egy táj felett érzek, lehet nosztalgikus: a csűr talán olyan, mint gyermekkorom farmján volt. Ha egy zenedarab hallatán libabőrös leszek, akkor talán azért, mert benne egy régi egyházi ének melódiáját dolgozták fel, mely fiatalkorom már régen elfelejtett vallásos élményeivel van kapcsolatban. Ha egy regény olvastakor izgatottságot érzek, akkor az talán annak társadalomkritikai tartalmára való reakció, – jobban hasonlít egy politikai kampányban való részvételre, s kevésbé egy esztétikai élményre. És: könnyű egy skótnak sokra tartani Robert Burns-öt, vagy egy romanistának a *Roland-éneke*t." (Beardsley, 1958: 534)

Ezeknek a példáknak az alapján legalább három okot tudunk megnevezni, melyek egy esztétikai ítéletet „tisztátalanná" tudnak tenni. 1. Az a pozitív dolog, mely az imént megélttel asszociatíve összeköttetésben állt, feledésbe merülhetett (az egyházi ének példája): nem tudhatjuk, hogy tetszésünknek életrajzi, egzisz-

[38] Ford. Bonyhai Gábor

tenciális oka is van. 2. A büszkeség arra, ami a miénk (Burns, *Roland-ének*) annál is kevésbé választható el a tisztán esztétikai tetszéstől, mivel az ember a magáét, a sajátját minden érdemével egyetemben különösen jól ismeri: az élmény ily esetekben komplex, esztétikai *is,* de egészet alkot, úgyhogy a precíz felfejtés nehéz, ha nem egyenesen lehetetlen; magas szintű reflektáltságot követel meg, és a felfejtésnek az értelme nem mindenki számára világos. 3. Ideológiailag és esztétikailag motivált tetszés ezzel szemben a megéltet, a fenoménit illetően könnyen szétválasztható, ennek ellenére erre a különbségtételre alacsonyabb reflexiós szinten nem kerül sor, ami magában véve nem helytelen, mint ahogy a „nem-tiszta" szóval sem kötendő össze negatív ítélet: mindenki olyan kritériumok alapján ítél meg egy művet, amelyek neki a legfontosabbaknak tűnnek. Ez jól is van így, hiszen senkinek sincs joga másvalakinek előírni, hogy például az esztétikai kritériumokat tartsa a legfontosabbaknak, döntőknek egy mű megítélésénél. Az egyetlen dolog, ami megkövetelhető, az a következő: mindenkinek illik tudnia, hogy például egy irodalmi mű kapcsán voltaképpen mit ítél meg, hogy miről beszél, ha egy értékítéletet mond ki, s így lehetőség szerint ne engedjen meg magának olyan *esztétikai* ítéletet, mely nem „tiszta". Azaz legyünk képesek következő fajta megkülönböztetéseket tenni: lehet, hogy valami művészileg gyenge, de az irodalomtörténet számára fontos; vagy: sokat tanultam belőle, talán saját életvezetésem számára is; vagy: felemelőnek tartom, vagy politikailag igen aktuálisnak és hasznosnak; vagy: szerintem helyes vallásos érzés hatja át stb. És ne tévesszük össze az ilyesmi által okozta pozitív érzéseket, melyek gyakorlati vagy elméleti jellegűek, az esztétikai tetszéssel, méghozzá – mint mondtuk – nem azért, mert ez önmagában véve téves lenne, hanem mert ez megnehezítene minden vitát és azáltal az igazság megtalálását: két malomban őrölnénk.

2.5.1.5. Az esztétikai beállítottság a recipiensnél és a művésznél

Mindezideig különbségtétel nélkül *az* esztétikai beállítottságról volt szó; immár itt az ideje, hogy – attól függően, vajon a recipiensé vagy a művészé-e – pontosabb megkülönböztetést tegyünk és egyúttal kijelöljük e két fajta szerep rendszertani helyét.

Ahhoz, hogy esztétikum *in concreto,* azaz objektív esztétikumban megalapozott esztétikai élmény jöjjön létre, a recipiens esztétikai beállítottsága előfeltétel, hiszen praktikus vagy elméleti beállítottság esetén az esztétikai tárgy nem esztétikusként tetszik, hanem legfeljebb mint eszköz vagy példány. De a recipiens esztétikai magatartása az esztétikumnak csak egy szükséges, de nem elégséges feltétele, hiszen egyedül az esztétikai beállítottság a magukban véve még nemesztétikus tárgyakat nem teszi esztétikusokká, máskülönben a helyes, értsd: érdekmentes beállítottságot feltételezve, minden esztétikus lenne és semminő különbség a Lauterbrunnen-völgy és egy szemétlerakó, Rembrandt és a vásári giccs, Beethoven és egy német sláger között. A tárgynak magának bizonyos

tulajdonságokkal kell rendelkeznie ahhoz, hogy egy befogadásra kész és alkalmas tudattal való találkozás során esztétikai élményt legyen képes felidézni mélyebb, az esztétikum egyéb fajtáit is magában foglaló értelemben.

A tárgy objektív esztéticitása azonban a maga részéről – ismét szükségszerű, de nem elégséges feltételként – a művész részéről esztétikai, érdekmentes beállítottságot tételez fel. Csak így kerülhet ugyanis sor arra, hogy a mű ne legyen nyilvánvaló eszköz, hanem – legalábbis látszólag – öncél: hogy ne haszon, hanem megszemlélés céljából létezzék.

Hasonlóképp ír Gadamer: „Szép – ez nem jelenti azt, hogy eleget teszünk a szépség bizonyos eszményének, a klasszikusnak vagy a barokknak, a szép ezzel szemben művészetként határozza meg a művészetet, vagyis kiemelkedésként mindabból, amit egyébként célzatosan létrehozunk és használunk, s valamiként, ami semmi másra sem hív bennünket, mint szemlélésre."[39] (Gadamer, 1980: 5)

De ehhez az állításhoz bizonyítékokra van szükség. Egyfelől negatív példákkal lesz kimutatandó, hogy a nyílt eszközszerűség az esztéticitás csökkenéséhez vezet, másfelől pozitív példákkal az öncélúság esztéticitására. („Bizonyítékról" persze kizárólag csak annyiban lehet szó, amennyiben a mondottak az olvasó egyetértésével találkoznak.) Majd a rejtett funkcionalitásra vonatkozó követelményről esik szó mint az öncélúság esztétikumának eszközéről, és állatmesék segítségével szándékszunk rámutatni e követelmény „ésszerűségére" és „jogosságára", röviden: esztétikai értelmére. Azután foglalkoznunk kell a funkcionalitás és reflexivitás ellentett követelményeivel is. Ha ezek dacára a rejtett funkcionalitásra vonatkozó követelmény jogosnak bizonyulna, akkor ez mint eszköz-érték egy további, noha csak közvetett bizonyíték lenne arra, hogy nincs plauzibilitás híján a feltételezés, miszerint a cél-érték, az öncélúság esztétikus. Általában az esztétikum minden megtárgyalandó fajtájával kapcsolatban kísérletet teszünk majd arra, hogy történelemfelettien kívánatos és meg is valósított irodalomesztétikai princípiumokat az esztétikum szóban forgó fajtájára mint célra vezessünk vissza, mindig azzal a szándékkal, hogy egyfelől esztétikai alapokra helyezzük az irodalmat, másfelől pedig megnöveljük annak a valószínűségét, hogy az esztétikum ténylegesen ezekre a fajtákra oszlik.

2.5.1.6. Az esztétikum eltűnése nyílt eszközszerűség esetén

Ami művészet akar lenni, de elköveti a hibát, hogy minden áron hatni akar, ami túl hangos, túl rikító, az veszélyben forog, hogy pontosan ezen keresztül – legalábbis pontszerűen – álművészetté, giccsé válik. Hatni akarás ugyan önmagában még tendenciálisan sem giccses, hanem minden művészet célkitűzése (nem azért jön elvégre létre, hogy sehogyse hasson), de ha a bevetett eszközök otrombák, a maguk módján különösen szélsőségesek, akkor a művész nyilvánvalóan teljesen biztosra akart menni (erős ingereknek nehéz

[39] Ford. Kukla Krisztián

ellenállni), azaz minden áron hatni akart. Az eszközök otrombasága ilyódon hatásvadászathoz vezet, és egy különben esetleg magas szintű mű bizonyos elemeit tisztán kiszolgáló, esztétikumellenes szerepre alacsonyítja, s egyben – mivel itt a nyilvánvaló eszközszerűség onnan ered, hogy a művész hatásra áhítozik – giccsessé is teszi.

Egy példa erre egy részlet Victor Hugo *A nyomorultak*jából. (I. rész, 5. könyv, 10. fejezet, *Suite de succès,* azaz *A siker teljessé lesz* címmel az eredetiben. Hugo, 1955: I/190–197) A cél itt az, hogy a lehető legszélsőségesebb eszközök révén érintve legyünk: ilyen Fantine betegsége, gyermeke nevelőszüleinek, a Thénardier-házaspárnak végtelen aljassága, a mindent, még önnön szépségét is feláldozó anyai szeretet, valamint szépség és rútság, jóság és ellenszenvesség bombasztikus kettőssége.

A recipiens oldalán egész műalkotásokat lehet instrumentalizálni, s ezáltal giccsessé és ennyiben esztétikátlanná tenni. Ilyen például, ha Leonardo Mona Lisáját törölközőkön vagy szemüvegtokokon reprodukálják. Ilyen esetekben Gillo Dorfles a műalkotás dekontextualizálásáról beszél – jól bevált módszere ez az elgiccsesítésnek és az esztétikátlanná tételnek: giccs jön ugyanis létre, ha egy művet „normális összefüggéséből kiragadnak […] és egy más célra, mint az eredetire használják fel." (Dorfles, 1968: 18, 20)

Az összefüggés giccs és esztétikátlanság között ebben a példában korántsem jelenti azonban azt, hogy e két fogalom feltételezi egymást (minden giccs esztétikátlan és megfordítva): léteznek technikailag ügyefogyott művek, amelyek ennyiben nem esztétikusak, azonban, mégsem válnak giccsessé, – mint ahogyan „nemes giccs" is létezik, a túlzóan mértéktartó, hibátlan, „túlságosan szép" alkotás, mely éppen mértéktelen mértéktartása révén formailag ugyan esztétikus, egyben azonban hatásvadászó szándéka miatt giccses is. (A giccsről és annak viszonyáról az esztétikum itt elemzendő fajaihoz a 2.11.-es pont alatt részletesen szó lesz.)

2.5.1.7. Pozitív példák az öncélúság esztéticitására

A játék, csakúgy mint az esztétikum, az a-praxia rezervátuma, kiemelkedést jelent az élet komolyságából és összefüggéseiből, még ha gyerekjátékként voltaképpen – a játszók számára korántsem tudatosan – komoly helyzetekre készít is elő, amennyiben készségeket gyakoroltat be; még ha – a modern kor sportjátékaiban – a profik világi céljait szolgálja is és sportszerűtlenség esetén brutális komolyságba is átcsaphat. Mindig a játék kedvéért is játszunk, pusztán az általa okozott öröm kedvéért, és egy világbajnoki döntő pályáját is a fikcionalitás, a „mintha" aurája veszi körül: az indító sípjeltől kezdve azt *játsszuk,* hogy ellenfelek vagyunk, és a meccs után esetleg visszatérünk ellenfelünk egyesületébe.

Éppen mivel a játék és a művészet hasonlóképpen a-praktikus, öncélú és fikcionális, a művészet maga is játékos jelleggel bír, amit a nyelv olyan szavakkal ismer el és jelez mint a „zongorajáték", a „színjáték" stb. A költészet, mint ahogy a zene

is, ennek során még külön az előtérbe is helyezheti a játékosságot, a célmentes, örömteli mozgást, s ha úgy tetszik, akkor a játékosság funkciótlansága miatt is.

Az költészet nemcsak világának, az ábrázolt alakoknak és eseményeknek a szintjén válhat játékossá, hanem gyakran már nyelvezetének a szintjén is. A hangjáték példájául szolgálhat Philipp von Zesen (1619–1689) *Weinlied an eine lustige Gesellschaft* (*Bordal egy vidám társasághoz*) című verse.

Was nützet, in Hitze so sitzen und schwitzen
In Arbeit und Mühe voll Kummer und Pein?
Was nützet, mit Spitzen der Dornen sich ritzen,
Mit Klagen und Zagen entmutiget sein,
Da Rosen das rheinische Rebenblut krönen,
Die allen Gemütessturm können versöhnen?[40]

(Lützeler, 1935: 201)

Az erre a versszakra jellemző ismétlődése az [üts], illetve [its] fonémasornak (négyszer az 1. sorban, háromszor a 3.-ban, legalábbis a [ts]-nek egyszer a 4.-ben) tisztán játékos jellegű. Ennek oka először is a megismételt hangok hangszíne: egyfelől kicsit, vidámat, fürgét konnotálnak (ebben persze segíti őket a táncos ritmus is), másfelől a hangsor játékos mozgalmasság benyomását kelti, éppen a „nehéz" affrikáta [ts] artikulációs akadálya s annak leküzdése révén; másodjára játékos az ismétlődés is, mert a megismételt hangok (magukban is játékos) konnotációjuktól eltekintve, funkció nélküliek; ahelyett, hogy a jelentés szolgálatában állnának, inkább „eltakarják" azt, a fogalmi információval ellentétes irányúak. (Gaier, 1971: 16, 20, 29) A tartalomról teljesen leválnak, sőt ellentmondanak neki, a mondandó ugyanis minden, csak nem vidám. Ami itt tetszik, az éppen „a minden céltól mentes játék felszabadító volta." (Lützeler, 1935: 201)

A költői nyelv azonban mondattani szinten is lehet játékos, különös hajlandóságot mutat erre az ún. konkrét költészet, például Eugen Gomringer és Timm Ulrichs esetében.

Eugen Gomriger: *szavak*

a szavak árnyak
árnyból szavak lesznek

a szó mind játék
játékokból szó lesz

[40] Mi haszna ülni és izzadni a melegben / Fáradságosan dolgozni gondban és fájdalomban? / Mi haszna a tüskék hegyével sebezni magunkat, / Jajjal ás bajjal csüggedni el, / Mikor rózsák koszorúzzák a rajnai venyigék levét, / Amik minden kedélyvihart lecsendesítenek?

ha az árny szó lett
játék lesz a szóból

ha a játék szó lett
szavakból lesz árnyék

ha a szó árnyék
játék lesz a szóból

ha a szó játék
árnyból szavak lesznek[41]

(Gomringer, 1972: 59)

Timm Ulrichs: *denk-spiel (nach descartes)*

ich denke, also bin ich.
ich bin, also denke ich.
ich bin also, denke ich.
ich denke also: bin ich?[42]

(Gomringer, 1972: 138)

Játékos itt a mintegy mechanikus céltalansággal permutált, építőkockaszerűen mindig új helycserét kipróbáló szórend, mely azonban – ironikus felülemelkedve a gyerekjátékon – a nyelv és a művészi elmésség csodáját nyújtja, amennyiben „mechanikussága" ellenére is mindig ténylegesen lehetséges értelemmel szolgál.

2.5.1.8. A rejtett funkcionalitás követelménye mint az öncélúság esztétikumának eszköze

A *celare artem,* azaz a „művészet" elrejtésének követelménye, – a „művészetet" úgy értve mint optimálisan célirányos eszközök vagy eljárások felhasználását meggyőzésre vagy esztétikai célok elérésére – a retorikára vonatkoztatva már Arisztotelésznél megjelenik: „ha ilyet [költői stílust] alkalmazunk, annak rejtve kell maradnia, s azt a látszatot kell keltenie, hogy beszédünk nem mesterkélt, hanem természetes (mert a természetes a meggyőző, amaz pedig ellenkezőleg; a hallgatók gyanúval fogadják, mintha rá akarnák szedni őket […])"[43] (Arisztotelész, *Rétorika,* III/2) Arisztotelész eme ötletét utóbb Quintilianus dolgozta ki

[41] Eugen Gomringer: *worte sind schatten,* ford. Hajnal Gábor

[42] Címe magyarul: *gondolatjáték Descartes nyomán.* A descartesi-i „cogito ergo sum" („Gondolkodom, tehát vagyok") tételmondat német megfelelőjének szórendi–mondattani átalakításaival játszó, lefordíthatatlan vers. [A szerk.]

[43] Ford. Adamik Tamás

részletesen. A törvényszéki szónoklattal kapcsolatban nála a következő áll: bár a szónoknak bizonyos színészi képességekkel alkalmasint rendelkeznie kell, „a színpadiasságtól azonban távol kell tartania magát: sem az arcjátékot, sem a kéz-, sem pedig a testmozgást nem szabad túlzásba vinnie. Mert ha az előadásmódban van valamiféle művészet, annak első szabálya az, hogy ne tűnjék művészetnek."[44] (Quintilianus, *Institutio oratoria,* I, 11, 3) Itt tehát Quintilianus még nem okolja meg a követelményét; megelégszik azzal a paradoxonnal, miszerint a voltaképpeni (mintegy meta)művészet abban áll, hogy művészetünket elrejtsük. Egy másik passzusban viszont, ahol a szónoklat bevezetőjéről beszél, már implicit módon megadja az okot: a bírónak ne legyen az a benyomása, hogy a szónok által alkalmazott eszközök célja egyedül az, hogy őt meggyőzzék, Azaz „a gondosságnak egyáltalán nem szabad megmutatkoznia a bevezetésekben, hiszen úgy tűnhetik, hogy az egész műgond a bíró ellen irányul. De éppen ezt elkerülni a legnagyobb művészet." (Quintilianus, *Institutio oratoria,* IV, 1, 56–57) Az okot explicite ott nevezi meg, ahol a tárgyalt esemény elbeszélésével foglalkozik: „Óvakodnunk kell tehát […] a ravaszkodás minden gyanújától […] Hitessük el, hogy minden az ügyből, nem pedig a szónokból indul ki."[45] (Quintilianus, *Institutio oratoria,* IV, II, 126.) Látszólag tehát a dolog maga termelje ki az ábrázolás eszközeit: azt a látszatot kell kelteni, mintha a dolog természete, a tartalom maga határozná meg a közvetítő formát. Túl sok művészet nem „természetes"; ha tehát a valóság súlyát akarjuk a bíró mérlegébe dobni, művészetünknek mint természetnek kell hatnia.

Ezen elv első klasszikus megfogalmazása – bár csak a „szép" művészetre vonatkozóan – *A fenségről* (*Peri hypsous*) című írásmű ismeretlen, ma Pszeudo-Longinosznak nevezett szerzőjétől származik. Nála ezt olvassuk: „A művészet [*techné*] akkor tökéletes, mikor természetesnek látszik, a természet viszont akkor szerencsés, ha rejtve művészetet tartalmaz."[46] (Pszeudo-Longinosz, *A fenségről,* 22, 1) Ennek kapcsán „természeten" – Arisztotelészt követve – az utánzott emberi természet értendő, „a lelki folyamatoknak és azok nyelvi kifejeződésének formái." (Fuhrmann, 1973: 158)

Egy második klasszikus megfogalmazással Kantnál találkozunk, *Az ítélőerő kritikája* című művének 45. paragrafusában: „A természet akkor volt szép, amikor egyszersmind művészetnek mutatkozott [ha tehát azt a benyomást kelti, mintha egy művész formálta volna meg, H.A.]; a művészet pedig csak akkor nevezhető szépnek, ha tudatában vagyunk ugyan, hogy művészet, és mégis természetként mutatkozik számunkra."[47] (Kant, 1790: 405)

Hasonló helyzettel van dolgunk az irodalomban, ha a szerző művén keresztül üzenetet akar közvetíteni, „mondanivalót" eljuttatni a világunkat vagy annak egy

[44] Ford. Krupp József
[45] Ford. Adamik Tamás
[46] Ford. Nagy Ferenc
[47] Ford. Papp Zoltán

aspektusát illetően. Alapjában véve itt is a *persuasio,* a rábeszélés vagy meggyőzés retorikai céljáról van szó: váljék ti. meggyőződésünkké, hogy a szerző világképe vagy a világ egy szegmensével szembeni beállítottsága érvényes, de természetesen úgy, hogy ezt a világnézetet vagy magatartást ne mint csak-szubjektívet, mint egyetlen személytől függőt éljük meg, hanem mint a „dologban", a világ objektív berendezésében gyökeredzőt. Máskülönben aligha tudjuk átvenni, magunkévá tenni, hiszen a világhoz való *helyes* beállítottságról van szó. Ez itt is úgy történik, hogy az, ami alapjában véve szubjektíve, „pártosan" *is* motivált, a tárgyilagosság, a kizárólag objektív-"világi" motiváltság benyomását kell, hogy keltse. Csakhogy ez a szubjektíve is motivált tényező ott a kifejezés (a szónoklat, illetve a retorikai szándék) retorikus beöltöztetése, melynek célja, hogy a bíró egy bizonyos szituációt megváltoztasson; itt ezzel szemben a szubjektíve motivált tényező az ábrázolt világ, amely pontosan úgy van berendezve, hogy a kérdéses üzenet mintegy magától pattanjon elő belőle, amely világ azonban éppen szubjektív berendezését, önnön manipuláltságát kendőzze el. Ennek során ott inkább az a művészet elrejtendő, mellyel a szöveget a szerző retorizálta, továbbá ennek a művészetnek közvetítésén keresztül a szubjektív akarat; itt viszont ez az akarat maga, illetve annak szükségszerűen szubjektív színezete. Azonban mindkét esetben a funkcionalitás elkendőzéséről van szó: vagy a retorikai fogások, vagy az ábrázolt világ funkcionalitásának elrejtéséről.

Van azonban a művészetben, s így az irodalomban is, egy másik alapvető eset, melyben a quintilianus-i követelmény szó szerint teljesítendő. Nemcsak az tűn*het,* illetve – a klasszikus művészet előfeltételei mellett – kell, hogy „természetesnek" tűn*jön,* ami pragmatikusan motivált, hanem az is, ami művészileg motivált: ha bizonyos *művészi* hatások elérése végett valamit eszközként használok fel, okosan járok el, ha ezt a műfogást mint mű-fogást elrejtem, különben magam hiúsítom meg az általam megkívánt hatást. Példa arre a kontraproduktivitásra Peter Halter szerint Katherine Mansfield *Gerle úr és Gerléné asszony* című elbeszélése, melyet Mansfield maga „nem tekint sikerültnek, mivel nem tudott szerzőként pusztán objektív médium lenni". (Halter, 1972: 85.) A műben Reginald megembereli magát és a kivándorlása előtti napon megkéri Anne kezét, noha minden vonatkozásban értéktelenebbnek tartja magát s így csak kevés a reménye. Mielőtt módja lenne feltenni a döntő kérdést, Anne megmutatja neki galambjait a kertben: „A galambház finom vörös homokján ott járkált fel és alá, fel és alá a két gerle. Az egyik mindig a másik előtt járt. Az egyik előreszaladt, kis kiáltásokat hallatott, a másik ott ballagott a nyomában, és ünnepélyesen hajlongott. – Látja – magyarázta Anne – ez itt elöl Gerléné. Ránéz Gerle úrra, kacag egy kicsit, előreszalad, ő meg követi, és csak hajlong. És ettől neki újra nevetnie kell. Előreszalad, utána meg – kiáltotta Anne, és leguggolt – jön szegény Gerle úr, és csak hajlong… és így telik el az életük."

Mint ahogy Reginald tartott tőle, Anne visszautasítja a házassági ajánlatát. Anne megkísérli elmagyarázni neki, miért nem tud hozzámenni, s végül is ezt mondja:

„Senkivel nem voltam ilyen vidám. De biztos vagyok benne, hogy amikor a könyvek meg az emberek a szerelemről beszélnek, nem erre gondolnak. Érti már? Jaj, bár tudná, milyen rettenetesen érzem magam. De hát mi ketten olyanok lennénk, mint… mint Gerle úr és Gerléné asszony."[48]

Ehhez Katherine Mansfield a következőt írja *Napló*jában: „Tegnap befejeztem a Gerle úr és Gerléné asszonyt. Nem vagyok vele tökéletesen megelégedve. Kicsit kitaláltam. Nem szükségszerű. Azt is ki szeretném fejezni, hogy ezek ketten nem feltétlenül boldogok – hogy ilyesféle okokból megy férjhez egy fiatal lány. De megcsináltam? Nem hiszem. […] És van egy lopakodó érzésem, hogy a végén *jogtalanul* használtam fel a Gerléket. […] Arra használtam őket, hogy valamit kikerekítsek belőlük, nem?" ([1921. július], Mansfield, 2004: 576.)

Nem a fiktív alakban merül fel végső soron a hasonlat a galambokkal, hanem a szerző hozza azt be az elbeszélésbe, hogy kikerekítsen valamit, azaz a lezáró hatás végett. „Mivel a galambok nem adekvát szimbólumai a viszonynak, ahogyan Anne látja, hamis hang kerül az elbeszélésbe, egy specifikus irónia, mely sem Anne, sem pedig Reginald alakjával nem bánik méltányosan." (Halter, 1972: 85)

Kétségtelen azonban, hogy mind itt, mind pedig pragmatikus motiváció esetében a funkcionalitás elrejtését illetően alapvető különbség áll fenn a retorikával szemben. A retorikában arról van szó, hogy a bíró előtt vagy általánosabban: az előtt, „aki a helyzetet uralja" (Lausberg, 1963: 15) a szubjektív részmeghatározottság ellepleződjék. A művészetben viszont adekvát, azaz a távolságot megőrző, nem-naiv beállítottság esetén nagyon is tudjuk, hogy mindennek funkciója van, hiszen vagy gyakorlatilag-erkölcsileg vagy pedig művészileg motivált. Amit megkövetelünk, az kizárólag az, hogy ez a funkcionalizáltság ne legyen nyilvánvaló, hogy megőrződjék annak a *látszata,* hogy minden magától adódik, minden „természetes", a dolog és nem a művész határozza meg. A retorika, mivel abszolút objektivitásra tart igényt, meg akar téveszteni, a művészet soha. De minderről részletesen később szólunk majd, a művészi eljárások felfedésének értelmében vett elidegenítésre vonatkozó követelmény kapcsán (ami mint ilyen a *celare art*em princípiumával ellentétes irányú), valamint a látszat esztétikumával kapcsolatban.

Az irodalom sajátja azonban az is – és ez itt mérvadó a számunkra –, hogy a funkciónélküliség e látszata nemcsak azzal a pragmatikus előnnyel rendelkezik, hogy meggyőzőbb, hanem azzal az esztétikaival is, hogy tetszik. Ez különösen jól leolvasható a didaktikus irodalmon, elsősorban az aiszóposzi meséken, melyek egy világot teremtenek ugyan, hogy tanulságukat közvetítsék, azonban –

[48] Ford. Mesterházi Mónika

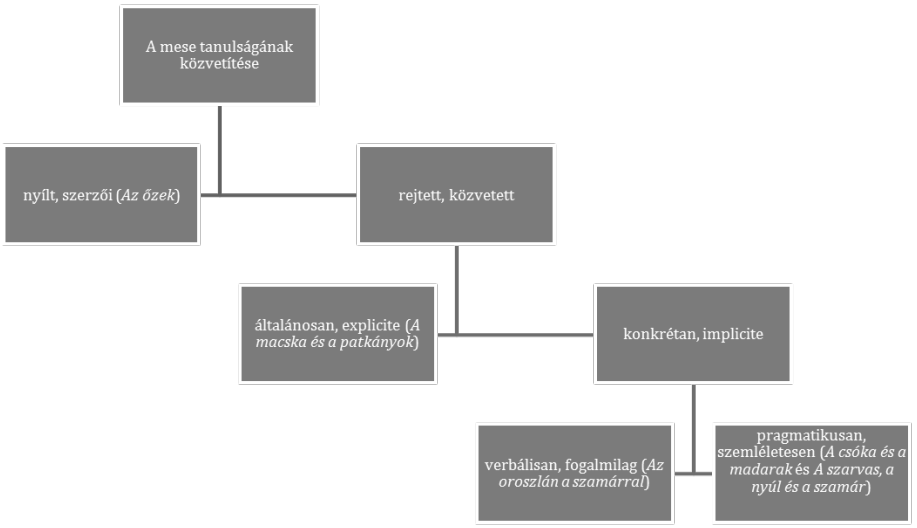
függetlenül attól, hogy meggyőzőek-e vagy sem, hogy pragmatikusan sikeresek-e – esztétikailag annál sikerültebbek, mennél jobban el van rejtve e pragmatikus funkcionalitásuk, minél kevésbé nyilvánvaló, hogy üzenetük kifejezetten a szerzőé. Hogy ezt a tézist szemléletessé tegyem, a meséket formálisan fel fogom osztani és esztétikailag rangsorolni, mégpedig azon mértékre való tekintettel, hogy mennyire rejtik el jól a „tanulságukat" mint pragmatikus célt, minek kapcsán – mint mindig – az olvasóra bízom, hogy eldöntse, vajon és ha igen, mennyiben állja meg helyét esztétikai ítéletem.

Az ellentétet az „öncélú" és az „eszközszerű" között a művészetben érvényre jutó esztétikum vonatkozásában Hegellel úgy foghatjuk fel, mint a tartalom és a forma egymásbanlétét, illetve különválását. Hegel számára a „költői" szó – ami nála szinonimája az „ideálnak," (Hegel, 1835: 1/213) azaz a művészetben megvalósuló szépségnek (Hegel, 1835: 3/238) – egybenlétét jelenti az általánosnak és a különösnek, a szelleminek és és az érzékinek, a bensőnek (azaz a lelkinek vagy gondolatinak) és a külsőnek, a mondanivalónak és az elmondott történetnek stb., röviden: a tartalomnak és a formának. (Hegel, 1835: 1/203–229; 3/237, 240) Ezzel szemben szerinte minden didaktikus célú irodalom, így az aiszóposzi tanmesék is „prózaiak" (Hegel, 1835: 1/405; 3/242), természetüknél fogva jellemző rájuk mindezen egymást kiegészítő mozzanatok különváltsága, éles szétszakadása: a tartalom, a közvetítendő tanulság már mindig is eleve adva van, csak ruhával kell ellátni; a ruha, a forma csupán köz-vetít, eszközszerű, a tartalom, a szerző szolgája a haszon, a kioktatás céljából. (Hegel, 1835: 1/494–501, kül. 497) Ebből az a paradoxnak látszó dolog következik, hogy ti. a didaktikus költészet csak akkor valóban esztétikus, ha e mozzanatok kettőssége a legkisebb mértékben sem áll fenn, ha a tartalom nem elsődleges, illetve nem volt nyilvánvalóan elsődleges, ami azonban azt jelenti: ha a jelentés nem egyértelmű, s ebből következően: ha a mű valójában nem didaktikus. Kafka parabolái, „példabeszédei", például *A törvény kapujában, A császár üzenete* és a *Kis mese* (Dithmar, 1978: 292–295) erre szolgálhatnak például. A fentiekből továbbá az a pontosítás következik, hogy a tanmese esztéticitása annak függvénye, hogy mily kevéssé mutatkozik meg, mily kevéssé hangsúlyos a felöltöztetés, konkrétan, hogy a tanulság mennyire implikálva van csupán, és így tartalom és forma mégiscsak némileg egymásba fonódik.

Az alapvető kettéosztás a tanmese tanulságának közvetítési módját illetően a nyílt-auktoriális és a rejtett-fikcionális vagy figurális közvetítés között húzódik. Az első esetben a tanulságot a szerző maga fogalmazza meg a történet mellett vagy előtt, azaz egy önálló *epimythion* vagy *promythion* formájában, így például Magnus Gottfried Lichtwer (1719–1783) *Az őzek* című meséjében. (Dithmar, 1978: 213) Az második esetben a tanulság beépül a fikcionális világba és az egyik alak szájából szól. Ennek során ismét két lehetőség van adva: a tanulságot, mely mint olyan általános (a történeten túlmutató) érvényre tart igényt, egyfelől ezen általá-

nos formájában, azaz explicite *mint* átalánost hirdeti az egyik szereplő: ez történik például Jean-Pierre Claris de Florian (1755–1794) *A macska és a patkányok* című meséjében, (Dithmar, 1978: 161) Vagy pedig a tanulság lehet másfelől konkrét is, látszólag csak az adott történetre vonatkoztatott, azaz általános volta, illetve általánosított formája ez esetben csak implikálva van. Ez az implicít közvetítés történhet mármost verbálisan, fogalmilag, mint Lessing *Az oroszlán a szamárral* című meséjében (Dithmar, 1978: 228), vagy pedig pragmatikusan, szemléletesen, mint például Aiszóposz *A csóka és a madarak*jában. (Dithmar, 1978: 88) Vagy éppen Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) *A szarvas , a nyúl és a szamár* című meséjében. (Dithmar, 1978: 217)

Vázlatosan ábrázolva így fest a felosztás:



Ennek során világos, hogy a nyílt, szerzői közvetítésnek egyben általános jellegűnek, explicitnek, továbbá nyelvi- fogalminak kell lennie, 1 tehát 2-t és 3-at implikálja, mint ahogy az általános közvetítés a nyelvi jellegűt implikálja, ami megfordítva azonban nem áll.

Tézisem mármost az, hogy az esztéticitás (mint mindig: *ceteris paribus*!) 1-től 4-ig fokozatosan növekszik, mégpedig éppen azért, mert ennek során a tartalom és a forma egyre inkább egymásba fonódik. Ezt ellenőrizhetjük, ha megfontoljuk a következőket: a szerzői közvetítés *auctoritas*-ával, tekintélyével akar hatni, ami a szerzőnek szerző-voltán keresztül már eleve adva van; az általános jellegű közvetítés kifejezetten túlmutat az elbeszélt történeten a megélt élet felé; a nyelvi közvetítés a biztonság kedvéért semmit sem kíván a recipiens értelmezésére hagyni. Az 1. mindezeket a didaktikus eszközöket felhasználja, a 2. a másodikat és a harmadikat, a 3. csak az utolsót, a 4. ezzel szemben egyet sem ezek közül. Minél kisebb azonban a didaktikus eszközök száma, annál kevésbé hat a tanmese

eszközszerűen, és ezzel összefüggésben annál nagyobb az erre vonatkozó (!) esztéticitás.

2.5.1.9. A funkcionalizálás („motiválás") és a reflexivitás ellentett követelménye

Azzal a követelménnyel, miszerint a műalkotásnak teljes egészében öncélúnak kell tűnnie, az egyes elemeknek csakúgy, mint az egésznek, az a prózai tény áll szemben, hogy egy műalkotáson szó szerint minden célirányos, eszközszerű. Ugyanis minden mű meghatározott hatásokat akar kiváltani (hogy ezeket a művész tudatosan fogalmazta-e meg, sőt hogy ezek egyáltalán fogalmilag megfogalmazhatók-e, az irreleváns) és következésképpen minden elemet mint e célkitűzések eszközét illeszti be: benne a cél felől tekintve minden szükségszerű avagy – az orosz formalisták kifejezésével élve – motivált.

Borisz Tomasevszkij szerint egy irodalmi mű minden elemét igazolni, motiválni kell. (Tomasevszkij, 1925: 282) Ennek kapcsán – részben az ő beosztására, (Tomasevszkij, 1925: 282–292) részben Viktor Sklovszkij (Sklovszkij, 1925) és Borisz Eichenbaum (Eichenbaum, 1925a, 1925b) elszórt megjegyzéseire támaszkodva és alapötleteiket továbbfejlesztve – egy irodalmi műben a motiváció következő fajtáit különböztethetjük meg:

1. világi, „realisztikus" (Tomasevszkij) motiváció. A művész egy bizonyos szót egy meghatározott ponton illeszt be, mert ezzel (is) valószínűséget és így valóságlátszatot alkot: olyasmit, ami – legalábbis általános lényegét tekintve – egy valamennyire is hasonló szituációban a valóságban is valószínűleg előfordulna.

Gérard Genette az alábbi példát hozta fel: a következő mondat után: „A márkiné az autóját kérette és…" valószínűbb, hogy az elbeszélésben „kocsikázni ment" következik és nem „lefeküdt aludni". A folytatás „kocsikázni"-val tehát realisztikusabb motivációjú lenne. (Genette, 1968: 17)

A művész ennek kapcsán a dolog természetét követi avagy – Arisztotelésszel szólva – a természetet utánozza.

2. Művészi motiváció. Ez Tomasevszkij szerint szerkezeti és esztétikai motivációra oszlik. Szerkezetileg motivált egy elem beiktatása, ha az (később) a cselekmény kibomlása, a történet „objektív" menete vagy annak művészi prezentálása során szerepet kell, hogy játsszék.

Sklovszkij Csehovot idézi, aki úgy vélte, ha egy elbeszélés elején szó esik egy puskáról, akkor azzal a végén lőni kell. Sklovszkij hozzáfűzi: a detektívregényben egy ilyenformán időben elhelyezett puskával éppen hogy nem fognak lőni. De *ennek* a puskának a beillesztése is szerkezetileg motivált: ugyan nem az objektív cselekményben, a „story"-ban van hivatva szerepet játszani, hanem az elébünk tárt, szubjektíve megélt cselekményben, a „sujet"-ben; ehhez tartozik azonban a mi (megalapozatlan) gyanúnk is, melyet például egy ilyen – „story"-szerű, végül

is funkció nélküli, de recepciónk irányítása szempontjából nagyon is funkcionális – puska keltett. (Sklovszkij, 1929: 160)

Művészileg, szűkebb értelemben: esztétikailag motivált egy elem, ha nincs semmi pragmatikus, cselekvésre vonatkozó, semmi story- vagy sujet-szerű funkciója, hanem egyéb esztétikai célokat szolgál. Ha például a fent említett puska nem detektívregényben fordul elő, amelyben minden és mindenki gyanús, hanem valamiféle realisztikus jellegű elbeszélő szövegben, és ha ott még azzal a funkcióval sem rendelkezik, hogy a gyanút hamis irányba terelje, hanem abszolút funkció nélkülinek látszik, – akkor is megvan az a funkciója, hogy hozzájáruljon a valóság látszatához, ami elvégre szintén át- meg át van szőve kontingens, irreleváns, motiválatlan dolgokkal: sok mindennel, ami sem egy hely objektív funkciójából nem vezethető le (miért éppen ez a könyv fekszik a szomszéd asztalon az egyetemi könyvtárban?), sem egy cselekvő személy szubjektív szándékából (miért éppen ez az ember jön velem szembe hazafelé vezető utamon?) Ilyen, látszólag funkció nélküli részletek egy elbeszélő szövegben pontosan azzal a funkcióval rendelkeznek, hogy az élet rögtönzöttségét, kiszámíthatatlanságát imitálják, és ezáltal a valóság látszatát keltsék: azt hozzák létre, amit Roland Barthes valóság-effektusnak [„l'effet de réel"] nevezett, (Barthes, 1968) és így nagyon is funkcionálisan a látszat esztétikumához járuljanak hozzá.

S végül (3.) lehet a motiváció praktikus, didaktikus jellegű, így például ha az aiszóposzi fabulák az erkölcsi parancs kategórikus vagy az életbölcsesség hipotetikus követelményeit közvetítik, és e célból világukat éppen egyféleképpen és nem másként rendezik be.

Hogyan lehet mármost egy irodalmi műben minden egyes szó ilyetén sokrétű és következetes motiváltságát összhangba hozni azzal a követelménnyel, hogy ne eszköznek tűnjék benne minden, hanem öncélnak? Rövid válasz: a világi motiváltságot egyáltalán nem kell vele összhangba hozni; a művészi és a didaktikus motiváltságot, *ha* az öncélúság esztétikumát célozzuk meg, nagyon is összhangba *kell* hozni vele, mégpedig úgy, hogy köztük és a világi motiváció között művészi szintézist hozunk létre.

Részletesebben: a világi motiváció éppenséggel eszköz arra, hogy az egyes elemeket motiválatlanként tüntessük fel, mivel ennél a motiváltsági fajtánál minden „természetesnek" tűnik, ami azonban azt jelenti: minden a „dolog" természetének megfelelően látszik történni, a világi valószínűség szabályai szerint látszik előzményeiből következni. Ezáltal azonban minden csak kauzálisan, mintegy „hátulról" látszik meghatározottnak lenni s épphogy nem finálisan, a már eleve elhatározott művészi és didaktikai célok felől. Ha – hogy Genette példáját újra felhasználjuk – megtudjuk, hogy a márkinő, miután kocsiját a bejárathoz rendelte, kikocsizott, hogy *séta*kocsikázást csináljon, akkor nem gyanítunk semminő meghatározott célt az elbeszélő részéről a második esemény, a sétakocsikázás mögött: az első, a márkinő utasítása (Kérem a kocsimat!) teljesen „természetesen" és plau-

zibilisan készíti elő e másodikat, hiszen egy szándék jeleként értelmezzük, melyet a második esemény meg is valósít. A kikocsikázás elégséges okkal rendelkezik, bár nem az utasítás alapján, amit inkább előzménynek kell neveznünk, hanem a feltételezett kikocsikázási szándék alapján, amiből mind az utasítás, mind pedig a kikocsizás levezethető a realisztikus logika alapján.

Nem gyanítunk semminő meghatározott célt az elbeszélő részéről, mondottuk, ami persze nem azt jelenti, hogy egyáltalán semmilyen célt ne tételeznénk fel a bekövetkező esemény mögött. Mivel állandóan tudatában vagyunk az olvasmány műalkotás-jellegének, fikcionalitásának (még ha ez a tudás is nem emelkedik mindig a tudatosság szintjére), egyúttal azonban a műalkotások következetes motiváltságáról is, nagyon is tudjuk – legalábbis tudat alatt –, hogy ehhez a kikocsizáshoz az elbeszélő részéről valamiféle szándéknak kell kapcsolódnia; épp ez tesz kíváncsivá a továbbiakra és épp emiatt is becsüljük az elbeszélő mesterségbeli tudását, mellyel céljait világilag, realisztikusan leplezni képes. Nem akarunk megtévesztődni, hanem egy olyan eseménysort akarunk, amely elvben akár meg is téveszthetne minket: csak az öncélúság látszatát akarjuk és azzal meg is elégszünk.

Már ez a példa is mutatja, hogy mi is a fontos a két másik motivációnál: mint ahogy itt a realisztikus motiváció mögött legalábbis egy művészi-szerkezeti tényezőt tételezünk fel (a kikocsikázás alatt a márkinővel minden bizonnyal valami történni fog, akár bensőleg, akár kívülről), azaz egy még számunkra ismeretlen cél „elölről" meghatározza, amit a világi mozgatóok hátulról határoz meg, – a finális és a kauzális motiváltság hasonló szintézise mindig is szükséges művészi és didaktikus céloknál, hogy ne keltsék a puszta eszközszerűség benyomását. Kétségtelenül jobb példákat szolgáltatnak az olyan esetek, ahol a cél nemcsak utólag derül ki, hanem a világi kauzalitással együtt élhető meg: ilyen esetben különösen nyilvánvalóvá válik, hogy nekünk nem a tényleges öncélúság a fontos, hanem annak csak plauzibilis látszata.

Például a jó rímeknél ez az eset áll fenn. Minden rím motivált művészileg és esztétikailag, ugyanis egyszerre az esztétikum több faját van hivatva megvalósítani: egyrészt *az anyag esztétikumát,* amennyiben a rím mint hangok vagy hangismérvek szabályszerű ismétlődése eltér a mindennapok nyelvétől, miáltal feltűnővé, elidegenítővé válik s így figyelmünket magára, illetve az ismétlődő hangokra tereli: a szavakat a maguk hangszerűségében, testiségében, dologiságában éljük meg: az irodalom anyagát, a nyelvet a maga érzéki teljességében, egészében észleljük, nem sematikusan, fonémákra redukáltan, hanem a maga fonetikai, konkrét, érzékletes gazdagságában. Másrészt a rím megvalósítja *a forma esztétikumát,* amennyiben az alaktanilag és jelentéstanilag különböző szavak és egész verssorok sokrétűségébe az egybehangzás révén egységességet visz be. Harmadrészt létrehozza *az öncélúság esztétikumát,* amennyiben az egybehangzás, különösen gazdag és/vagy halmozott rímeknél bizonyos mértékig önállósítja magát

a jelentéstől, emlékezzünk csak Philipp von Zesen *Bordal*ára. (Lützeler, 1935: 201) Ez esetben a domináló rímhangzatot játékos jellegűként, önmagáért élvezzük: átmenetileg megszabadulunk az értelmes, racionális nyelvhasználat kényszerétől, nem kell a nyelvet mint helyesen megformáltat, illetve helyesen értendőt használnunk, öncélként álhetjük meg. A mindennapi gyakorlattal ellentétben itt szabad kevésbé ésszerűen, inkább érzékeileg élnünk; szabad élveznünk a gyakorlattól való szabadság komolytalanságát, a művészet konstitutív derűjét. Noha a rímelő költészet élvezetekor e rész-célokról aligha tudunk közelebbit, de mivel tisztában vagyunk a rímelés mesterséges és így szándékolt voltával, mind pedig az általa okozott élvezetünknek tudatában vagyunk, általános formában nagyon is tudjuk, hogy a rímelés az esztétikai élvezetokozást szolgálja. Ahhoz mármost, hogy az esztétikai eszközszerűség ne csapjon át paradox módon esztétikátlanságba, a rímeknek „világilag" is motiváltnak kell lenniük, természetesként kell hatniuk: természetesen, minden kényszeredettség nélkül kell következniük a tematizált összefüggésből, abból az érzelmi, gondolati vagy érzékelhető világból, amelyről szó van, ugyanakkor azonban – minden költői szabadág dacára – összhangban kell maradniuk a felhasznált nyelv „természetével". Ha a rím művi volta nem hat mesterkéltnek, hanem – Schiller szavával élve – „benső szükségszerűség folytán" létrejöttnek tűnik, (Schiller, 1793a: 38) akkor azt a látszatot kelti, mintha magától adódnék, mintha a szöveg spontánul, mintegy véletlenszerűen alakulna rímeltté. Ez esetben megőrződik az öncélúság látszata – az esztétikai hatás szándékoltságát illető minden tudásunk ellenére –, és ez elegendő.

A figyelmes olvasó észrevehette, hogy itt az öncélúságról mintegy meta-szinten volt szó. Nemrég azt mondtuk, hogy a rím, illetve a költő a játékosság révén az öncélúság esztétikumát akarja létrehozni, a játékosságot tehát eszközként használja fel. Ez az „elsődleges" öncélúság valóban könnyen keltheti a szándékoltság benyomását, és ezzel a maga ellentétébe, az esztétikátlanságba csaphat át, ha a rímjáték – mint ahogy az a német barokk-költészetben nem volt éppen szokatlan – meghalad egy fogalmailag alig meghatározható mértéket. Ha viszont a játékosság természetesen hat, akkor, mint a látszólag magától adódó rím is, magasabb szinten az akaratlanság, az öncélúság benyomását kelti. Vagy másképpen: a játékot is lehet túl komolyan venni, ami persze a játékrontó ismérve.

A szándékolt és a látszólag, illetve ténylegesen nem-szándékolt dolgok e szintézisének a hogyanja, (ezen „illetve" mögött megbúvik a tudatos és nem-tudatos kreativitás egész dialektikája *és* problematikája), az arra való képesség, hogy az ember látszólag hagyja a természetet beszélni, noha ő maga beszél, ez persze – mint minden aktus, amely egyszerre két ellentétes követelménynek tesz eleget – tehetség dolga, az intelligenciáé, az ötletességé, a művészeté, – a művészi motiváció esetében nem kevésbé, mint a didaktikainál. Így Gleim meséjében is (Dithmar, 1978: 217) teremtő ötletességből fakadt az antropomorf gesztus megtalálása („Der Hirsch that einen Seitenblick / Und gieng in dicken Wald zurück") (A szarvas tett

egy oldalpillantást és visszament a sűrű erdőbe), mely egyfelől az adott helyzetből egész természetesen nő ki, másfelől azonban csattanósan kifejezésre juttatja a szerző megvetését és gúnyát minden szemtelenséggel és felfuvalkodottsággal szemben.

Éppen mert a művész zsenialitása képes akaratlanul is helyesen eljárni, amennyiben a természetes megnyilvánulás, mely egyben célját szolgálja, „eszébe jut", és mert a művészi cél is esetleg csak homályosan adott a számára (a szándékolt hatást is csak artikulálatlanul, „intuitíve", „emocionálisan" érzi előre – csupa rossz szó! – és ugyanígy intuitíve „tudja", mely eszköz lehet a hatás és a fölébe rendelt esztétikai szintézis számára hasznos), – mindezen okoknál fogva minden irodalmilag megteremtett mű következetes motiváltságának tétele ellen nem nyomós érv az, hogy a mindenkori motiváció a művész számára nem mindig tudatos: „Alig-alig történt meg valaha is, hogy a művész képzelete tökéletesen magában foglalta volna azt, amit létrehozott." (Adorno, 1970: 63) Nem ritkán a művész kevesebb, mint a műve, „mintegy üres hüvelye annak, amit a dologban objektivál." (Adorno, 1970: 68)

Sőt, még ha éppen a motiválatlanság emelkedik is a cél rangjára, mint a szürrealizmus *écriture automatique*-jában, ami „a gondolkodás célmentes játékát" volt hivatva közvetíteni, (Breton 1924: 36) még akkor is, bár ismét csak metaszinten, jelen van a „hivatva" szóban rejlő cél, mely a szürrealista alkotásokat általánosan motiválta – pontosan: „sértetlenül tükrözni vissza az álmot," (Breton 1924: 29) és „kifejezni a gondolkodás valóságos folyamatát." (Breton 1924: 36) Amíg az ember nem álmodik valóságosan, választásra és döntésre van kárhoztatva: amit is cselekvésként végrehajt, azt *akarja,* még akkor is, ha ez az akarás a nem-akarást vagy az önkontroll bódult elveszítését akarja. Az irodalom emberi alkotás lévén nem menekülhet a motiváltság elől.

De még ha ez bizonyosnak vehető is, nincs eleve eldöntve, hogy ez a motiváltság szintén elvszerűen rejtve is kell, hogy maradjon. Épp ellenkezőleg: a modern korban hangsúlyosan követelik és feltűnően meg is valósítják a művészi eljárások leplezetlenségét, a reflexió tárgyává teszik, s minden lehetséges módon előtérbe tolják őket.

Mindenekelőtt az orosz formalisták foglalkoztak elméletileg azzal a lehetőséggel, hogy az irodalmi mű elemeinek funkcionalitását épphogy ne rejtsük el, hanem leplezzük le. Ezt lehet Sklovszkijjal (Sklovszkij, 1925: 131–162) a művészi motiváció harmadik fajtájának tekinteni a kompozicionális és az esztétikai mellett: mivel itt a művészet voltaképpen saját magát tematizálja, az eljárások lemeztelenítése művészileg, közelebbről azonban *reflexí*ve motivált. Az eljárásokat ily módon „pedalizálni" (Sklovszkij), külön tudatosítani lehet, amennyiben a hagyománytól való nyilvánvaló, hangsúlyozott eltérésüknek köszönhetőleg (eklatáns példa erre James Joyce *Ulysses*-e) elidegenítődnek vagy egyenesen verbalizálódik a konstrukciós munka.

Így például Lawrence Sterne, akinek Sklovszkij egy külön tanulmányt szentelt, kifejti azt a módot, amiként *Tristram Shandy* című regényét – melyet az olvasó éppen kezében tart – folytatni szándékozik. (A szerkezet lemeztelenítéséhez lásd még Eichenbaum, 1925a: 28-31.) A modern művészet sokszor kifejezetten művészet a művészet*ről.* (Ehhez lásd például Eco, 1968: 129, 132, 140, 284.)

Roman Jakobson a reflexivitást a költői nyelv tulajdonképpeni ismérvének nevezte. Kiindulva a kommunikáció hat mozzanatából (feladó – kód – az üzenet megjelenési formája [„hír"] – az üzenet tartalma [„kontextus" vagy „referencia"] – a kommunikációs csatorna [„kontaktus"] – címzett) mindegyikhez a nyelv egy külön funkcióját rendelte hozzá, (Jakobson, 1960: 516, 522) melynek során a költői funkciót a kifejező formával hozta kapcsolatba: „A közleményre mint olyanra való »beállás«, a koncentráció a közleményre magáért a közleményért, a nyelv poétikai funkciója."[49] (Jakobson, 1960: 521) Mintegy negyven évvel korábban egy általánosabb, *esztétikai* funkcióról beszélt, amikor is a költészetet mint „esztétikailag fungáló nyelvet" definiálta; de hogy az utóbbin valójában semmi egyebet nem értett, csak a költői funkció általánosítását, az megmutatkozik az akkori meghatározásban, miszerint a költészet „*egy megnyilvánulás, mely a kifejező forma felé orientálódik.*" (Jakobson, 1921: 21) A költői nyelv kifejezési oldalára mármost Jakobson szerint elsődlegesen az egyenértékűségi viszonyok jellemzők. Igen technikai megfogalmazása ennek így hangzik: „*A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti.* Az egyenértékűség a költői szekvencia lényeges eszközévé lép elő." (Jakobson, 1960: 523) Ezen a versmérték sémái, a különböző rímstruktúrák és hangismétlődések értendők, melyek valamennyien egyenértékűségeket hoznak létre a vízszintes, szintagmatikus tengelyen. (A jakobsoni egyenértékűségi teoréma értelméhez és érvényéhez lásd: Horn, 1978: 134-140, 152.) A költői nyelv reflexivitása így azt jelenti, hogy az figyelmünket önmagára, azaz: partikuláris szervezőelveire tereli, „megmutatja", hogy ezen elveknek engedelmeskedik, hogy tehát eszközszerű jellege van. (Ahhoz a kérdéshez, hogy ezenfelül Jakobson reflexivitási tétele még mit tartalmaz, lásd: Horn, 1978: 183.) Ha azonban a költői nyelv ilymódon, ahelyett, hogy elrejtené önmaga művészi voltát, sokkal inkább napfényre hozza azt; ha az innovatív eljárások már innovativitásuk révén is feltűnnek, s a modernségben már csaknem programszerűen külön témává válnak, – mennyiben lehet még a funkcionalitás elrejtéséről, végső soron az öncélúság esztétikumáról beszélni?

Az itt képviselt, immár meggyengültnek tűnő álláspontot a következő érvekkel lehetne mégis megerősíteni: 1. A magunk művészi eljárásainak tematizálása mindenekelőtt modern jelenség, nem jellemzi a művészetet általában.

Kétségtelen azonban, hogy a művészetet általánosságban az elidegenítés stratégiája jellemzi, az innovációra való törekvés révén a dolgok és emberek ábrázolásá-

[49] Ford. Barczán Endre et al.

ban. (Még az is, aki formailag a „régieket” utánozza, legalábbis tartalmilag újszerűt kíván létrehozni és nem *ugyanazt* mondani ugyanúgy.) Sklovszkij számára a lemeztelenítés, jelesen a művészi eljárások tematizálása csak egy, általa különösen sokra becsült fajtája volt az elidegenítésnek. Ehhez lásd Sklovszkij, 1916a és 1916b.)

2. De még az effajta tematizálás sem bizonyíték arra, hogy az esztétikus öncélúságot a kérdéses szerzők teljességgel tagadták volna. (Sterne elvégre történetet is ír, nemcsak történet*ről*.) A tematizálás csak azt bizonyítja, hogy az esztétikai értékek egy adott hierarchiájában a funkciótlanság látszólagos hiánya más esztétikai vagy kvázi-esztétikai értékeknek lehet alárendelve. Így például a magunk művészi eljárásainak tematizálása mindig az illúzió megzavarását jelenti. (Lásd például Scarron, I. Könyv, 1459–1478. verssor. 1667 : 109., és III. Könyv, 1743–1750. verssor. 1667 : 283, – két részlet Paul Scarron *Le Virgile travesti*-jéből [*Álruhás Vergilius*].) Ez egyfelől komikus hatást kelt, mivel tisztán formailag valami oda nem illő, paradox s ennyiben mulatságos dolgot jelent, (ehhez lásd Horn, 1988 : 137–145) ezenfelül azonban – mintegy e paradoxon tartalmi feltöltéseként – egy mindmostanáig fenntartott látszat váratlan szétrombolását, miáltal az, ami az illúzió tükrében szabadnak, mert önállóan, önmaga erejéből létezőnek, „természetesnek” látszott (tudniillik : a fikcionális világ), hirtelen kötöttként, a művész kegyéből létezőként mutatkozik meg. A gyengeség hirtelen lelepleződését azonban – ha az nem veszélyes – komikusnak, közelebbről nevetségesnek érezzük, még ha – mint itt – csak egy végső soron megszemélyesítettként megélt világ „gyengeségéről” van is szó. (A komikum és az esztétikum közti affinitáshoz lásd Horn, 1988 : 212.) Másfelől a szándékolt illúziórontás a szerzői szabadság jele is, és ennyiben kvázi-esztétikus (e fogalomról részletesen a 2.6. pont alatt értekezem). Amennyiben ugyanis egy szerző eltűnődik a maga elbeszélőtechnikáján, és ezzel vállalja, hogy az illúziót, amit egyik kezével teremt, a másikkal ismét kérdésessé (ha nem is tönkre)teszi, azt fejezi ki, hogy művét, s mindenekelőtt az abban bennefoglalt fikcionális világot, nem veszi teljesen komolyan : hogy *játszik* a világával. Ez viszont távolságot jelent a művel, végső soron önmagával szemben, szabadságot az én általi elnyomástól, függetlenséget annak teljesítményétől – „romantikus” önirónia. (Ehhez lásd például Behler, 1972 és Horn, 1988 : 241.)

Ez a példa az esztétika egyik fontos alapelvét illusztrálja. Ha valami esztétikus, amennyiben és amennyire például elleplezi a művészetét, ez nem jelenti azt, hogy ellentéte, például a művészet lemeztelenítése, ne lehetne szintén esztétikus – persze más okokból. Hasonlóképpen : abból, hogy a jóhangzás esztétikus, nem folyik, hogy a kakofónia ne lehetne szintén az, – feltéve, hogy például kifejező. Ezt a figyelemre méltó jelenséget két feltétel teszi lehetővé. Egyfelől a tény, hogy az esztétikum épphogy nem egyféle, hanem többféle, hogy több formával vagy fajtával rendelkezik, úgyhogy ha az egyik „hiányzik” vagy „kiesik”, egy másik „beugorhat” helyette. (Megfordítva : a paradox jelenséget, hogy ti. S és

non-S egyként p lehet, bizonyítékként lehet felfogni arra, hogy az esztétikum – akár az absztrakció legmagasabb szintjén is – ténylegesen többféle.) Másfelől ezt a paradoxont a műalkotások individualitása és strukturáltsága teszi lehetővé. E kettő ugyanis nemcsak azt határozza meg (amiről már volt szó), hogy egy elem, mely e fajták egyikét megvalósítja, semmiképpen sem kell, hogy az egésznek az esztéticitását is garantálja, ez ugyanis pozitív hatásában lehet oly gyenge, ugyanezen mű más mozzanatai viszont oly mértékben félresikerültek, hogy az adott egyszeri struktúrában a pozitívumot elnyomják. (Ez lényegileg arra utal, hogy az esztétikum minden külön fajtája csak szükségszerű, de nem elégséges feltétele egy teljes értelemben vett esztétikus egésznek.) Az individualitás és a strukturáltság azonban azt is lehetővé teszi, hogy az, ami *egy* vonatkozásban önmagában véve negatív lehetne, mivel az esztétikum egy bizonyos fajának egyenes ellentéte, az adott struktúrában bizonyos körülmények közt mégsem az, mivel más elemek hatása alatt egy más esztétikai funkciót tud átvenni és betölteni. Más szóval: éppen mert a műalkotások individuális struktúrák, ezért az esztétikum itt megtárgyalt fajtái csak tendenciálisan esztétikusak, pontosabban „esztétikussá tevők": ami őket megvalósítja, lehet esztétikátlan, jelentéktelen, s ezzel szemben ami nem valósítja meg őket, nagyon is esztétikus lehet.

3. Ám még ha az eljárás lemeztelenítése *egy* vonatkozásban az esztétikum eltűnését okozhatja is, paradox módon, mint minden elidegenítés, ami a művészet művi jellegét figyelmünk előterébe helyezi, elősegítheti a befogadónál az érdekmentesség létrejöttét és fennmaradását. Ilyen bárhogy is megkonstruált „keret-hatás" nélkül ugyanis megnövekszik annak a veszélye, hogy az ábrázolttal szembeni lelki távolságtartásunk lecsökken, hogy közel kerülünk az érzéki csalódáshoz, miszerint itt valóságról és nem művészetről van szó; hogy ennek megfelelően egyre inkább praktikusan s nem esztétikailag viselkedünk és a pragmatikus rokon- vagy ellenszenv értelmében az ábrázoltat mint valamiképpen megváltoztatandót, részünkről beavatkozást követelőt szemléljük – gondoljunk például a gyerekek bekiabálásaira a bábszínházban. Ezáltal azonban az ábrázoltat eszköznek is látjuk, végső soron erkölcsi célok érdekében alkalmazott eszköznek, és nem öncélú dolognak, amit csak szemlélni és bizonyos távolságból élvezni kell.

4. Befejezésül még valamit Jakobson tételéhez a költőileg fungáló nyelv reflexivitásáról. E tétel annyiban innovatív és szisztematikus érdekességgel rendelkező, amennyiben a nyelv esztétikai funkcióját annak egyéb funkciói közé sorolja be, minek kapcsán Jakobson – mint hallottuk – a nyelv valamennyi funkcióját egy rendszerbe foglalja: ezeket a kommunikáció egyes mozzanataihoz rendeli hozzá (valamennyi funkciónak léteznie kell és csak ezek létezhetnek) Az esztétikumra vonatkoztatva azonban ez a tétel minden, csak nem innovatív. Az esztétikum ugyanis a kivétel, nem a szabály ezen a világon (ha a szabály lenne, nem lenne szükségünk művészetre); mint ilyen feltűnik, el van „idegenítve", figyelmünket magára tereli, más szóval auto-reflexív. Még ha az esztétikumra egy meghatáro-

zott műben rá is kell minket vezetni, ez csak azért lehetséges, mert valaki előtt, legalábbis a rávezetö előtt, megnyilvánult, mert – akár spontánul akár szintén rávezetődés révén – *mint* esztétikum megmutatkozott. Nagyon is gyakran azonban épp ennek az ellenkezője történik: egy mással elfoglalt, nemesztétikai beállítottságunkból az esztétikum hívó szavára kiragadtatunk, esztétikai, a-praktikus és a-teoretikus beállítottságra provokálódunk. Minden művészet ezek szerint *mint* esztétikus reflexív. De ezt nyomban precizíroznunk kell, amin keresztül meg fog mutatkozni, hogy például figyelmünk ráterelése vízszintes egyenértékűségekre, egyáltalán a megformáltságra az öncélúság elvének nem is mond olyan szörnyen ellent. A költői nyelv szolgáló funkcióját ugyanis, pontosabban: a szervező princípiumot, aminek engedelmeskedik, precíz módon csak az elméleti reflexió során, elméleti beállítottság keretében ismerjük meg, nem a szoros értelemben vett esztétikai élmény alatt. Persze ebben is megéljük a megszervezettséget, az esztétikum pontosan ennyiben elvileg reflexív vagy „provokatív". Csakhogy ez az élmény nem jelent *egyfelől* világos, fogalmilag tisztázott megismerést. Ezt mondja Johann Christoph Gottsched: „A szépséget ugyan nagyon világosan, de csak bizonytalanul érzékeljük: mivel az, akinek tetszik, nem képes megmondani, hogy miért is tetszik neki?" (Gottsched, *Critische Dichtkunst,* idézi Hart Nibbrig, 1978: 18) Érdemes összevetni továbbá Herderrel, aki az elsődleges, közvetlen esztétikai ítéletet „*érzéki* ítéletnek, zavaros érzékelésnek" nevezte. (*4. Kritisches Wäldchen,* idézi Hart Nibbrig 1978: 101) De csak a világos megismerés teszi a szervezettség konkrét formáját és azon keresztül a nyelv eszközszerűségét mintegy szemmel láthatóvá. *Másfelől* ezt a „zavaros", homályos megismerést optimális esetben a természetesség élménye kíséri, melynek keretében a szavak mintegy önszántukból, szabadon, csak az értelemnek, az ő saját értelmüknek engedelmeskedve követik egymást: éppen ez a világi, realisztikus palástolása magában véve nagyon is fennálló szolgai fungálásuknak, épp ebben áll szabadságuk látszata, teljesen Kant értelmében: „A szép művészet minden alkotásánál tudatában kell lennünk, hogy művészet, nem pedig természet; ám az alkotás formájában rejlő célszerűségnek mégis annyira szabadnak kell látszania az önkényes szabályok minden kényszerétől, mintha az alkotás a puszta természet alkotása volna."[50] (Kant, 1790: 404; §45) Ha a szintézis ezen optimális esete nem áll fenn és ha a a művészet reflexív lemeztelenítése semminő más jellegű, kompenzáló élvezetet nem okoz, mint ahogy az a modernitásban gyakran előfordul, akkor mindannak ellenére, amit az érdekmentesség mentőöveként elmondhattunk, az *e vonatkozású* esztéticitás veszte konstatálandó, ami persze másfajta esztéticitást ki nem zár, de részben megmagyarázza, hogy a modern korban nem egy dolog csak gyér visszhangra lel, éppen mivel egyes mozzanatok az esztétikum csorbítatlan összkomplexumából

[50] Ford. Papp Zoltán

ehhez hasonló módon kiválnak. De az esztétikai mozzanatok e disszociációjáról csak később, a 2.10-es pont alatt lesz szó.

2.5.1.10. Az öncél esztétikuma a történelemben Hans Robert Jauss nyomatékosan és hatalmas erudíció birtokában arra emlékeztet, hogy a középkor alkonya előtt aligha lehet autonóm művészetről beszélni, azaz olyanról, mely csakis művészet és ennyiben önmaga célja akart volna lenni. Az autonómia előtti művészet sokkal inkább azt tűzte ki célul maga elé, hogy az esztétikai élvezeten keresztül elsődlegesen ismereteket és erkölcsiséget közvetítsen: világismeretet és „cselekvési normákat." (Jauss, 1982: 82) Az autonómia előtti művészet e típusához tér vissza alapjában véve minden tendenciózus művészet (a modern koré is).

A megállapítást, hogy „a különbségtétel célirányos és célmentes között […] nem illett a középkor irodalomértelmezéséhez", mivel a középkorban „az irodalom egészének funkcióját még »az életben elfoglalt helye« határozta meg," (Jauss, 1977: 15, 352) Jauss maga annyiban teszi árnyaltabbá, amennyiben „mintegy a vallásos szimbolika peremén" már a középkorban „egy már a célmentesség látszatát keltő művészet kezdeteit" véli felfedezni „a képzőművészet különböző területein, mint például a román oszlopfők plasztikájában, a díszítő célzatú iniciálé-festészetben, a festék-felhasználásban szöveteken és üvegablakokon." (Jauss, 1982: 106)

Akárhol jelöljük is ki az autonóm művészet kezdeteit (és még akkor is, ha kérdéses marad, hogy az ókori művészet egészét joggal „autonómia előtti"-nek nevezhetjük-e: akart vajon Szapphó, akartak például az ó-egyiptomi szerelmi dalok szerzői világismeretet és cselekvési normákat közvetíteni?), – az autonómia előtti és az irányművészet történelmileg kimutatható fogalmai arra utalnak, hogy az öncélúság esztétikuma a művészettörténet hosszú korszakain keresztül csak alacsony hierarchikus pozíciót foglalt el. Ez az alacsony pozíció sem azt nem jelenti, hogy az ilyen korszakok műveitől meg kellene tagadni másfajta esztéticitást is, sem pedig azt, hogy akár akkoriban is az ilyen autonómia előtti művészetet ne lehetett volna érdekmentesen *is* szemlélni. A mi kortárs irányirodalmunkat is meg lehet ítélni önmagáért, tisztán esztéticitása alapján; miért lett volna ez régebben már eleve lehetetlen? Ezenfelül ismét emlékezzünk arra, hogy maga a funkcionalitás is érdekmentes tetszést tehet szükségszerűvé: az építőmestereknek és szobrászoknak mindig is hátra kellett lépniük, hogy megállapíthassák, vajon a templom, az istenség szobra elég szép-e, hiszen a kultusz számára csak a legszebb elég jó. Az ilyen *recul* pillanata tisztán esztétikai.

2.5.1.11. Átmenet az öncélúság esztétikumától az anyag esztétikumához

Az öncélúság esztétikuma, mely alapjában véve annak az élvezetét jelenti, hogy („gondterhelt" napi gyakorlatunktól eltérően) egy dolog nem egy eszköz benyomását kelti egy rajta túl található cél felé, hanem öncél benyomását ébreszti – az esztéticitás egy további formájának vagy fajtájának a forrása. Az öncélúság ugyanis esztétikai beállítottságot tételez fel, azaz sem gyakorlatit, sem pedig elméletit, s e kettő, mint tudjuk, a jelenség redukcióját jelenti; amivel szemben ellentétük, az esztétikai beállítottság lehetővé teszi a jelenség teljességét. Ezt önmagában egy fajlagos esztéticitás jellemzi, az „anyag" esztéticitása. A különbséget redukált és teljes jelenség között a következőképpen tehetjük világossá. Ha valamit (vagy valakit) eszközként használok fel, akkor az csak ebben a minőségében érdekel (Heinrich Barth), mint a kényelmes írás, kiszolgálásom eszköze, mint írószerszám, elárúsító vagy pincér, azaz csak fajtájának példányaként, képviselőjeként, akin vagy amin számomra csak a fajtájabéli tulajdonságok fontosak. Mivel ezeknek az objektív fajtabéli tulajdonságoknak szubjektíve fogalmi jegyek felelnek meg, mégpedig az „írószerszám" vagy a „kiszolgáló" fogalom számomra releváns jegyei, ezért gyakorlati beállítottságunk esetén egy eszköz fajtajellemző tulajdonságaira történő redukcióját úgy fejezhetjük ki mint fenomenális, megjelenő képének fogalmi redukcióját. A gyakorlati beállítottság tehát a világot a fogalom szemüvegén keresztül szemléli, a dolgokon és embereken csak bizonyos általános, számunkra hasznos tulajdonságokat észlel és figyelmen kívül hagyja mindazokat az elemeket, melyek a mindenkor megkívánt eszköz fogalma alá nem sorolhatók be. A megjelenési kép persze nemcsak a gyakorlat területén, a mindennapok során szenved csorbát, hanem még inkább az elmélet területén, melynek számára – természetének megfelelően – csak a jelenségek általános tulajdonságai érdekesek. Mindkét esetben arról van szó, hogy a „tiszta" jelenség – Heinrich Barth szavával élve – „a fogalom előtérbe kerülése révén zavart szenved vagy megtörik," (Barth, 1956: 74) amennyiben például az utcán haladva csak *egy* fát és nem *ezt* a fát észleljük; a természetrajzban például *a* fa vagy ez a fajta fa érdekel minket, de megintcsak nem ez a fa a maga egyszeri megjelenési képében. Ezzel szemben az esztétikai beállítottság a maga tárgyát annak egész individualitásában tárja elénk, valamennyi szemléletes tulajdonságával egyetemben, függetlenül azok gyakorlati hasznosságától vagy felhasználhatóságától, lényegességétől vagy lényegtelenségétől a teoretikus megismerés szempontjából. A jelenség szabad esztétikai világmegélés esetén csorbítatlanul, a „maga integritásában jelenhet meg." (Barth, 1956: 73)

Összefoglalva: az esztétikai beállítottsággal ellentétben, mely tárgyát érdekmentesen szemléli és ezért a maga teljességében éli meg, a gyakorlati, „érdekelt" beállítottság hiányos világlátást hoz magával. Ez azt jelenti, hogy egymást és a dolgokat nem vesszük szemügyre, nem foglalkozunk egymással behatóan, elpazaroljuk mindenkori jelenünket, mivel állandóan *akarunk,* ezért a jövő felé orien-

tálódunk *és* a jelen világát csupán fogalmailag megcsorbítva, céljaink szemüvegén keresztül látjuk. Az jellemez minket, amit Thornton Wilder fiatal hősnője, Emily *A mi kis városunk* egy alakjával szemben „tudatlanságnak és vakságnak" nevez, a cselekmény azon pontján, amikor Emilynek halála után lehetősége nyílik arra, hogy röviden visszatérjen az életbe és egy korábbi születésnapját még egyszer átélje, de ezúttal „kívülről" és minden későbbinek a tudatában. (Wilder, 1938 : 73)

Ami itt – kétségtelenül nem minden pátosz híján – csak a költőknek és szenteknek látszik megadatva lenni, annak képessége, hogy „észrevegyenek" dolgokat, abból kifolyólag, hogy épphogy nem függenek „valamiféle önös rögeszmétől", hanem képesek nem-praktikusan is viselkedni, képesek nem-akarni is, – azt Schopenhauer a művészet szemlélőjének, „a megismerés akarattalan szubjektumának" szemszögéből a következőképpen írja le : „erre a pillanatra, megszabadulunk az akarat sivár kényszerétől, az akarás dologházi munkájának sabbatját ünnepeljük, Ixión kereke csitultan nyugszik."[51] (Schopenhauer, 1844 : 231)

2.5.2. Az anyag esztétikuma

2.5.2.1. A lényeg rövid exponálása

Esztétikus az az anyag, melyet a maga teljességében, szemléletes gazdagságában élünk meg. Az esztétikai magatartás, az érdek nélküli engedékenység lehetővé teszi, hogy mindazt a szemléletes anyagot, amit a művészet a művészeten kívüli világból átvesz és feldolgoz (színeket, formákat, anyagokat, hangokat, mozdulatokat, szavakat, érzéki észleleteket, lélekállapotokat) csorbítatlanul, integrálisan éljük meg. A mindennapok észlelásmódjával ellentétben, mely messzemenően független az érzékektől, fogalmias, tudattalan és automatizált, a művészet újra visszaadja nekünk az érzékiséget, a szemléletességet, visszavisz bennünket arra az archaikusabb, gyermetegebb fokra, amelyen a dolgok nemcsak mint valamire való eszközként, mint „kézhezálló dolgok", mint „valamilyen minőségek" voltak érdekesek, hanem mindenekelőtt egyszeri megjelenésükben. „Ha valaki visszaemlékezik az érzésre, amikor egy tollat először tartott a kezében […], és ha ezt összehasonlítja azzal, amit a tízezredik alkalommal érez, akkor igazat ad nekünk." (Sklovszkij, 1916a : 12) Sklovszkij azonban nem elégszik meg az introspekcióra és az olvasó emlékezőtehetségére való hivatkozással, hanem maga is vállalkozik a mindennapi szemlélet fenomenologikus körülírására : „A tárgy mintegy becsomagolva vonul el előttünk. A hely alapján, amit elfoglal, tudjuk, hogy itt van, de csak a felületét látjuk. Az ilyenfajta észlelés behatása alatt a tárgy kiszárad." (Sklovszkij, 1916a : 13)

Roman Jakobson és Jan Mukařovský ugyanezt a jelenséget – a költőileg különösen fontos „tárgyaknál", a szavaknál – a következő módon jellemzik : „a közkeletű szavakat gyakori használatuk miatt *már nem hatjuk át* hangtani összetételük

[51] Ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső

minden részletében, *hanem csak kitaláljuk őket.*" (Jakobson – Mukařovský, 1929: 33, kiem. H.A.)

„Épp azért, hogy helyreállítsuk az élet érzését, hogy a követ kőszerűvé tegyük, létezik az, amit művészetnek hívunk. A művészet célja, hogy közvetítse a tárgy keltette érzést mint látást és mint újrafelismerést; a művészet eljárása a dolgok »elidegenítésének« eljárása." (Sklovszkij, 1916a: 15)

2.5.2.2. Három bevezető példa

Hogy kezdeti benyomást adjunk arról, mi értendő az anyag esztétikumán, álljon itt két retorikai alakzat, a zeugma és a poliszindeton funkcionális elemzése, utána pedig egy esztétikai összehasonlítás a különböző változatok között, melyekben Jézusnak az elveszett bárányról szóló példabeszéde olvasható.

A zeugma ('ráértés', görögül: iga) a megrövidítés retorikai eljárása révén jön létre, mely itt a mondat szintjén érvényesül: egy mondatrészt, melyet meg kellene ismételni, épphogy nem ismétlünk meg, ennyiben rövidítünk, és éppen ez az elmaradó ismétlés jelenti az eltérést, az „alakzatot". (Itt csak a voltaképpen retorikai, eltérőnek érzett zeugmát, az ún. bonyolult vagy inkongruenset tárgyaljuk. Ehhez és az egyszerű, kongruens zeugmához lásd Lausberg, 1963: 103–106 és Plett, 1971: 57.) Példáként egy köznapi vicc: Fiam rock-koncertre és az idegeimre ment. Azáltal, hogy a „ment" nem ismétlődik meg, „az idegeimre" szorosan összekapcsolódik a „rock-koncert"-tel: mindkettő a „ment" igája alá szorul. Eltérés itt annyiban van jelen, amennyiben az ismétlés elmaradása szigorúan véve nem jogosult: a „ment" a két kifejezésben nem ugyanazt jelenti, nem úgy, mint például ebben a mondatban: „Hazament és aztán színházba ment": az „idegeimre ment"-ben átvitt, szellemi értelmű, a „rock-koncertre ment"-ben konkrét értelmű. Ez azt jelenti, hogy a „ment" szót „az idegeimre ment"-ből voltaképpen nem szabadna a konkrét „koncertre" szóval egy igába fogni. – És most következzen egy irodalmi példa, Pope *A fürtrablás*ából:

> Diánához lesz hűtlen ő netán,
> Vagy meghasad egy finom porcelán,
> Foltot erénye vagy ruhája kap,
> Misét mulaszt, vagy bálja elmarad,
> Szivét avagy nyakékét veszti el[52]
>
> (Pope, 1714: 164)

Itt mind „folt", mind az „elveszít" először átvitt, azután pedig – implicite – a szó szoros értelmében veendő, de ennek ellenére mindkettő csak egyszer fordul elő. Ennek során nem annyira a takarékosságot, a tömörséget mint olyant élvezzük, hanem a komikus hatást, melyet ez a különleges takarékosság kelt. Azt mutatja

[52] Ford. Julow Viktor

ugyanis egyfelől, hogy a szerző képes játszani a nyelvvel, segítségével többékevésbé ellentmondót, paradoxat létrehozni, ami itt részben funkció nélküli, a gyakorlat szempontjából haszontalan, azaz épphogy – játék: az abszurditás által okozott örömöt szolgálja. A játszani tudás, a haszontalanság produkálása pedig „mulatságos", mivel szabadságot sugall és szabadságával egy pillanatra minket is felszabadít. (Közelebbit ehhez lásd Horn, 1988: 118–131, 186.) Másfelől azonban a zeugma speciális takarékossága ez esetben annyiban is komikus hatással rendelkezik, amennyiben nevetségessé tesz: a mondattani egységesítéssel a becsület és a szerelem magasztosságát az anyagi trivialitás szintjére húzza le. Ebben az előkelő társadalomban a becsületen esett folt szemmelláthatóan nem súlyosabb dolog, mint egy brokátruhán esett folt. A zeugmának itt tehát az is a funkciója, hogy rámutasson az állítólagos magasztosság kérdéses voltára, „gyengeségére". De mindennek még nincs köze az anyag esztétikumához; a funkcionális elemzés teljességét szolgálta és mellékesen egy adalékkal szolgált arra nézve, hogy a művészi eszközök polifunkcionálisak, mint ahogy elvégre ennek a fordítottja is áll: az, hogy különböző eszközök a strukturális összefüggéstől függően ugyanazzal a funkcióval rendelkezhetnek. Ami témánk számára releváns, az a következő: az ellentét, a voltaképpeni és az átvitt értelem „egymásmellettisége" (egy nyakláncot elveszteni és az ember szívét elveszteni) az elhalványult metaforát megtölti annak eredeti, voltaképpeni értelmével, új életre kelti. Az „elveszíti a szívét" elevenebb, szemléletesebb, konkrétabb, ha „avagy nyakékét" következik utána, mintha egyedül állna. Ez azonban a következőt jelenti: a nyelvet – mint a költészet „anyagát" – ezen a ponton nem sematikusan, automatikusan éljük meg, az „elveszteni" szót nem pusztán újból felismerjük, hogy Sklovszkij szavával éljünk, hanem azt – bár nem a hangalakjára, hanem a jelentésére való tekintettel – *látjuk*: a „szívét elveszteni" kifejezésben az archaikus-mitikus, mindent konkretizáló szemléleti módunk reaktiválódik (ami a szerelmet metonimikusan a „helyével" azonosítja, s a szívet ráadásul – számunkra ellentmondásosan – megduplázza: egyszerre lehet énbennem és annál a személynél, akinél elveszítettem) – szemantikai síkon kvázi a kő kőszerűvé, a szív szívszerűvé válik.

A poliszindetonra – görögül a. m. 'sokszorosan összekötött': „mondatrészek sora, melyeket ugyanaz a kötőszó köt össze" (Plett, 1971: 58) – Kurt Marti *schpekulazion* (*spekuláció*) című verse szolgál például:

> wo / aabetüür / am morge / biliig / si // wo / sunntig / bis am samschtig / i de fänschter / schteit // wo / d'wort / wie tiger / frei / dürd'schtadt / schpaziere // dert / choufen i chly land / dert bouen ig es huus[53]
>
> (Marti, 1967: 39)

[53] ahol / a kaland / reggel / olcsó // ahol vasárnaptól / szombatig / az ablakokban / áll // ahol / a szavak / tigrisként / szabadon / sétálnak át / a városon // ott / veszek egy kis földet / ott építek házat

Idevág a „wo" ('ahol') szó háromszoros ismétlődése, ami legalább három oknál fogva esztétikus. Mint minden anafora – „egy mondatrész megismétlése egymás után következő szócsoportok elején," (Lausberg, 1963: 86) –, ez is formálesztétikai okból tetszik, amennyiben az egyes mellékmondatok, illetve strófák sokrétűségébe egységességet visz (ebben nincs egyedül: a mellékmondatok szintaktikailag párhuzamos felépítése absztraktabb síkon szintén hozzájárul az egységességhez); a háromszoros megismétlés – kétségtelenül nemcsak a „wo" szóé, hanem a mellékmondatok egészének hasonló mivolta is – feszültséget kelt, ami a körmondat feszültségoldó részét, a főmondatot az utolsó strófában formailag érdekessé, hatásosabbá teszi; s végül (és ennek csakis itt van jelentősége): a kötőszó azonossága azonos szintaktikai vonatkozást implikál, miszerint mindegyik mellékmondat azt a helyet jellemzi, ahol házat építek, amiből következik, hogy kaland, vasárnap és a szavak épp annyira azonosrangúak, mint ezek a helyhatározó mellékmondatok: mindannyian ezen utópisztikus hely ismérvei. Más szóval: a poliszindeton hangsúlyozza az egyenrangúságot, az elénk tárt aspektusok összetartozását, rábír arra, hogy a nyelvileg szükségszerű egymásután ellenére is időzzünk el, lássuk egyben az egyes képeket, telítsük meg teljesen képzeletünket: tehát egy vázlatszerűen megteremtett fikcionális világ síkján hozzájárul a szemlélet gazdagságához és ennyiben az anyagi esztéticitáshoz.

Hogy ennek a jelentőségét egybevetés révén még kézzelfoghatóbbá tegyük, s ugyanakkor azt is megmutassuk, hogy az egyik fajta esztétikai fogyatékosságot egy másfajta esztétikai erény többé-kevésbé jóváteheti, befejezésül vegyük még szemügyre Jézus példabeszédét az elveszett bárányról, ahogy az két szinoptikusnál, Máténál és Lukácsnál, továbbá a Tamás-evangéliumban szerepel (az utóbbit 1946-ban egy Luxor melletti sírban lelték fel). (Dithmar, 1978: 36f)

> Mit gondoltok? Ha valamely embernek száz juha van, és egy azok közül eltévelyedik: vajjon a kilencvenkilencet nem hagyja-é ott, és a hegyekre menvén, nem keresi-é azt, a melyik eltévelyedett? És ha történetesen megtalálja azt, bizony mondom néktek, inkább örvend azon, mint a kilencvenkilencen, a mely el nem tévelyedett. Ekképen a ti mennyei Atyátok sem akarja, hogy egy is elvesszen e kicsinyek közül.
>
> (Mt 18, 12–14)

> Közelgetnek vala pedig ő hozzá a vámszedők és a bűnösök mind, hogy hallgassák őt. És zúgolódának a farizeusok és az írástudók, mondván: Ez bűnösöket fogad magához, és velök együtt eszik. Ő pedig ezt a példázatot beszélé nékik, mondván: Melyik ember az közületek, a kinek ha száz juha van, és egyet azok közül elveszt, nem hagyja ott a kilencvenkilencet a pusztában, és nem megy az elveszett után, mígnem megtalálja azt? És ha megtalálta, felveti az ő vállára, örülvén. És haza menvén, egybehívja

barátait és szomszédait, mondván nékik: Örvendezzetek én velem, mert megtaláltam az én juhomat, a mely elveszett vala. Mondom néktek, hogy ily módon nagyobb öröm lesz a mennyben egy megtérő bűnösön, hogynem kilencvenkilenc igaz emberen, a kinek nincs szüksége megtérésre.[54]

(Lk 15, 1–7)

Jézus mondta: A királyság hasonlít egy pásztorhoz, akinek száz juha van. Egy közülük eltévedt, a legnagyobb. Ő elhagyta a kilencvenkilencet, kereste azt az egyet, amíg megtalálta. Miután vesződött, mondta a juhnak: Jobban szeretlek téged, mint a kilencvenkilencet.[55]

(Tamás evangéliuma, 107)

Mind Máté, mind Lukács kérdést intéztet hallgatóihoz Jézussal, egy valójában csupán szónoki kérdést, melynek megválaszolását rájuk bízza, azzal a céllal, hogy a témában való részvételre késztesse őket, hogy élettapasztalatukra appellálva bevonja őket a problémába. Lukács változata ennek során a hiánytalanabb, nemcsak mert az értelmezés és a tárgykör, sőt a pragmatikus kontextus is mellékelve van, hanem mert – számunkra döntő módon – a történetet a szerző „ki is festi", érzékekre ható részletekkel gazdagítja („felveti az ő vállára", „egybehívja barátait és szomszédait"). Ez egy legalábbis csíraszerű *descriptio* –„egy tárgy kibővítő leírása szembeszökő részletek felsorolása révén" (Plett 1971: 50) –, melynek célja az evidencia, a szemléletessé tétel, a szemünk elé állítás, ezáltal pedig hozzájárulás az anyag esztétikumához. Tamás változata a leginkább vázlatosabb, a másik kettőnél tehát jelentősen gyengébb, de a bárányt közvetlenül megszemélyesítő és expresszív megszólítás révén a legmegragadóbb és lélekrehatóbb, ezáltal pedig jobban előhívja a látszatot, (legalábbis) mint a külsőségekben gazdagabb Máté-féle változat. A látszat belülről, a pszichikum felől létrehozott esztétikuma itt bizonyos mértékig kiegyenlíti az anyagi esztétikum hiányosságát.

2.5.2.3. Az anyag fogalma Itt az ideje, hogy az anyag eddig inkább homályos fogalmát élesebben körvonalazzuk. Általánosságban a mi esztétikai összefüggésünkben mindaz anyagnak nevezendő, ami a művészi megformálást megelőzi, ami manipulálandó és ami manipulálva lett. Szoros értelemben véve, a szót csak a képzőművészetre akalmazhatjuk – vonatkozással annak tisztán materiális, reális, a tudattól független anyagára. A szó szoros *és* átvitt értelmében a szót ezzel szemben a zenére és az irodalomra vonatkoztatva használjuk. A zene esetében egyfelől a mozgásba hozott, manipulált hangszer nevezendő anyagnak, méghozzá tisztán materiális, dologi anyagnak; másfelől a

[54] Ford. Károli Gáspár
[55] Ford. Hubai Péter

hang, a hanghullám mint „energétikus" anyag: mindkettő reális és a tudattól független. Az irodalom anyaga kettős: a nyelv és a „világ". A nyelv a kifejezés szintjén materiális anyag mint betűalak, energétikus mint hangalak; tartalmi szinten a „langue" jelentései nevezendők az irodalom „anyagának", kétségtelenül csak ideális-tudaton belüli értelemben. „Világon" a külső és benső, dologi és lelki világtartalmak lehetséges összessége értendő, ahogy azok képzeletünkben jelen vannak – valamennyiünk világi élettapasztalat-anyaga, amiből az író a fikcionális világot művészileg megformálja és amivel ez utóbbit az olvasó a recepció folyamán összehasonlítja: ami nyilvánvalóan csak ideális „anyag".

Még ha mindaz, amit itt a művészetek anyagának neveztünk, számunkra egy műalkotásban csak megformáltként adott, ennek ellenére megőrzi a maga materiális aspektusát, anyagiságát (vagy „anyagiságát"): egy szobor meghatározott kőfajtáját, egy Paul Klee- vagy Antonio Tàpies-képen a láthatóvá váló vásznat, esetleg Georges Mathieu-nél vagy Nicolas de Staël-nál a vastagon felrakott festéket éppúgy önmagáért is megfigyelhetjük, a maga szemléletes bőségében éppúgy megélhetjük és élvezhetjük, mint egy Stradivarius különleges hangját, egy képvers tipográfiáját, Paul Verlaine-nél a „Les sanglots longs / Des violons" zengő voltát, a jelenetet Lukácsnál a megtalált báránnyal vagy annak a lelkiállapotát, aki Óegyiptomban papíroszra vetette: „Nézd, szívem titkon elszökött."[56]

De mindazt a dologiságot és lelkiséget, amit a valóságban közvetlenül észlelünk és megélünk, e világ egész szemléletes, érzéki vagy pszichikus „felületét" is nevezhetjük átvitt értelemben „anyagnak", és esztétikai beállítottság esetén – akár bármiféle művészettel való találkozástól függetlenül – élvezhetjük esztétikusan, „anyagi esztétikumként" mint egészében megélt *valóságot* .

2.5.2.4. Mit élvezünk az anyag esztétikumánál? Ha felkeressük a válaszokat, melyek e kérdésre különböző oldalról elhangzottak, akkor az kettős nyereséggel fog szolgálni: némi benyomást szerzünk arról, hogy hány teoretikus lett már figyelmes az esztétikum e fajtájára, és ráadásul a jelenség maga a többboldalú megvilágítás révén még plasztikusabban lép majd elénk.

H.R. Jauss ebben az összefüggésben „új látásról" beszél, (Jauss 1982: 32) annak lehetőségéről a befogadó tudat számára, „hogy a külső és benső valóság érzékelését megújítsa." (Jauss 1982: 88)

Ez az új látásmód közelebbről „fogalmiságtól megfosztott" és „általánosításmentes" látásnak nevezhető, azaz a művészet, konkrétan: a művész és a befogadó látásmódja a partikulárisra, a sajátlagosra irányul, sem nem az általánosra, sem nem a konkrétra, hanem arra, ami a kettő „között" van. Ám ez a fogalmiságtól való megfosztás nem veendő abszolút értelemben. „Az esztétikai látást […] az jellemzi, hogy a látványt nem vonatkoztatja sietve valami általánosra […]. Ám-

[56] A *Vágyakozás Memphisz után* című óegyiptomi vers kezdősora. Vö. Schott 1952: 116.

de ettől még nem szűnik meg a látásban az ilyesféle vonatkoztatás, például a konkrét fehér jelenséget, melyet esztétikailag csodálunk, mégiscsak embernek látjuk."[57] (Gadamer, 1960: 96) Ez azt jelenti, hogy ha az anyag esztétikumával kapcsolatban integrális jelenségről, fogalmilag csorbítatlan szemléletességről van szó, ez a szemléletesség nem tiszta, minden fogalom nélküli szemléletet jelent. „Az észlelés mindig megragad jelentést is," (Gadamer, 1960: 97) miben-létet, csakhogy a praktikus vagy a teoretikus szemléleti módban a jelentés, a fogalom dominál; az esztétikai szemléletesség viszont *közvetít* szemlélet és fogalom között.

Hasonlóképp Adorno: „A művészet, mint lényegileg szellemi valami, egyáltalán nem lehet tisztán szemléletes. A művészetet mindig gondolni is kell: ő maga is gondolkodik." (Adorno, 1970: 152) Következetes módon Gadamer is úgy találja, hogy a költészet mint tiszta hangalak (Dada!) feladja „sajátos lényegét." (Gadamer, 1980: 4) – Szemlélet és fogalom ezen együttesére és egyensúlyára Heinrich Barth szerint már Kant rámutatott. Nézete szerint a kanti tézisben a megismerő erőknek az esztétikum létrejöttéhez elengedhetetlen szabad játékáról, az értelem és a képzelőerő összhangjáról, már benne rejlik az a gondolat, „hogy az esztétikai tapasztalásban […] a fogalom nem előzi meg a szemléletet, abban az értelemben, mintha a szemléletet az őt megelőző fogalom határozná meg." (Barth, 1959: 478)

Ahelyett, hogy fogalmiságtól megfosztott, partikularizáló látásról beszélnénk, lehet azt is mondanunk, hogy az anyag esztétikuma „meg tud szabadítani minket a nyelv- és a világmegélés […] automatizmusától." (Jauss, 1982: 160) Az automatizáltságtól való megszabadulás tételének maradéktalan megértése érdekében idézzük itt mindenekelőtt Sklovszkij *locus classicus*-át, ezúttal szinte teljes hosszában: „Ha az észlelés általános törvényeivel tisztában vagyunk, akkor tudjuk, hogy a megszokott cselekvések automatikussá válnak. […] Az automatizálódás folyamatával magyarázandók prózai nyelvünk törvényei a maga befejezetlen mondataival és félig kimondott szavaival. […] A gondolkodás algebra módjára a dolgokat betűkkel szimbolizáló e metódusánál […] a dolgokat nem látjuk, hanem csak felismerjük elsőként észlelt jegyeik alapján. A tárgy mintegy becsomagolva vonul el előttünk. […] Az ilyen észlelés hatása alatt a tárgyak kiszáradnak […]. Az algebraizálódás, az automatizálódás e folyamata révén maximálisan takarékoskodni tudunk észlelőerőinkkel. […] Az élet ilymódon elvész és semmivé válik. Az automatizálás felemészti a dolgokat, a ruházatot, a bútorokat, a nőt és a háború szörnyűségeit. […] És pontosan a célból, hogy az élet érzékelését újra visszanyerjük, hogy a dolgokat érezzük, a követ kőszerűvé tegyük, létezik az, amit művészetnek hívunk. A művészet célja, hogy közvetítse a tárgyak érzékelését mint látást és nem mint felismerést; a művészet eljárása a dolgok 'elidegenítésének' eljárása." (Sklovszkij, 1916a: 11–15)

[57] Ford. Bonyhai Gábor

Jan Mukařovský elidegenítés helyett inkább „aktualizálásról" beszélt, méghozzá mindenekelőtt a költői nyelvvel kapcsolatban: „a poétikus nyelv funkcióját a beszéd lehető legteljesebb aktualizálása teszi ki, azaz egy aktus automatizálatlanná tétele; minél automatizáltabb egy aktus, annál kevésbé tudatosan hajtjuk végre azt; minél inkább aktualizáljuk, annál teljesebben válik tudatossá." (Mukařovský, 1932; 19) „Aktuálissá", valamennyi önmagában véve észlelhető mozzanatával egyetemben jelenvalóvá tudnak válni tudatunk számára nemcsak a 'tevékenység' köznapi értelmében vett aktusok, hanem a dologiságok is: Mukařovský maga említi az élő, poétikus metafora példáját a lexikalizálttal szemben, ami automatizált. (Mukařovský, 1932; 10)

A különbséget fogalmilag automatizált és integrális, automatizálatlan megélés között a formákra és színekre vonatkozóan Helmut Schnellével mint „dologszemlélet" és „észlelésszemlélet" közötti különbséget lehet felfogni. Felnőtteknél a dologszemlélet az elsődleges; ennek következtében „a dolgok az észlelési komplexumban csak részlegesen vannak adva." (Schnelle, 1980: 41) Egészen kis gyerekeknél megfordítva az észlelésszemlélet az elsődleges, a dologszemlélet nekik „konstruktív feladatot" jelent. (Schnelle, 1980: 41) A mindennapi dologszemlélet figyelmét elkerüli az észlelés során minden árnyalat, amit a közönséges nyelv egyszerű szavaival vagy kifejezéseivel megnevezni nem lehet. (Schnelle, 1980: 47) „A művészi képmegformálás lényeges jellemzője" ezzel szemben az, hogy árnyalt észlelésszemléletet tesz lehetővé: „áttöri a szokásos szemlélet szokásos rögzítéseit," (Schnelle, 1980: 49) érzékennyé tesz „azon értelemben, hogy megnöveli [az átélés] komplexitását." (Schnelle, 1980: 51)

Lényegesnek tűnik itt a számomra – a mindennapi praktikus és az esztétikai szemléletmód kettősségének megerősítése mellett – az utalás a korai gyermekkor és a művészi látásmód közti rokonságra: egy újabb adalék a tételhez, miszerint a művészi élmény megélése során részlegesen és időlegesen (!) korábbi fejlődési fokokra esünk vissza.

Hans Robert Jauss ismétcsak másként írja körül azt, ami az anyag esztétikumában élvezetes. Teszi ezt az „érzékekhez szabott jelenség" fogalmával, amit összefüggésbe hoz a „látás élvezetével", a „szemek" Ágoston-féle „kíváncsiságával" (*conscupiscentia oculorum*). (Jauss, 1982: 31, 73) Egy további körülírást jelent, ha Jauss Baudelaire-t követve arról beszél, hogy az esztétikai látás a világ „értelemgazdagságát" állítja helyre, azaz a világ megtapasztalását ahhoz a naív frisséghez és „első rácsodálkozáshoz" hozza közel, ami „az egyén és emberiség életének gyermekkorára" jellemző. (Jauss, 1982: 42) Ez az értelemgazdagság a befogadót „a kiteljesedett jelen élvezetével" ajándékozza meg. (Jauss, 1982: 40) Inkább a tárgyi oldal felől jellemzi Jauss az itt tárgyalt jelenséget Moritz Geigerrel mint „a tárgy teljességét", illetve Jean-Paul Sartre-tal mint „létsűrűséget" (densité d'être). (Jauss, 1982: 88)

Az integrális látás Valéry-féle meghatározása, „voir plus de choses qu'on en sait"[58] (idézi Jauss, 1982: 156) – mindannak alapján, amit erről Umberto Eco *A zen és a Nyugat* című tanulmányában olvashatunk – megfeleltethető *egyfelől* a zen kognitív eszményének. „A zen alapvetően antiintellektuális attitűdje szerint határozottan el kell fogadni az életet a maga közvetlenségében, tehát anélkül, hogy megkísérelnénk magyarázatokat aggatni rá, amelyek elmerevítenék és megölnék, mivel akadályoznák, hogy a maga szabad folyásában […] fogjuk föl. […] a kínai filozófia a »szavak hálója« kifejezést használja a létezés logikai struktúrákban való elmerevítésének jelölésére. Ahogy a kínaiak mondják: »A háló halfogásra szolgál: tegyetek úgy, mint aki megfogja a halat és elfelejti a hálót.« Eldobni a hálót vagy a létrát, és a világot nézni: mintegy egyenes adásban megragadni, amelyben minden szó csak nyűg – ez a *szatori.*" (Eco, 1962: 214, 228) *Másfelől* az integrális látásnak felel meg a fenomenológia látásmódja is: „Aki valamelyest ismeri Husserl filozófiáját, itt felfedezhet néhány tagadhatatlan analógiát; végtére is a fenomenológiában ott a felhívás, hogy a dolgokat elmerevítő érzékelési és gondolkodási szokásainkon innen fontoljuk meg, azaz »tegyük zárójelbe« a dolgot, amelyet mindközönségesen látni és interpretálni szoktunk, hogy abszolút és vitális frissességgel ragadjuk meg egy alakjának újdonságát és lényegiségét."[59] (Eco, 1962: 233) Egy bizonyos hasonlóság felfedezhető fel azzal a móddal is, ahogy Emil Staiger szerint az epikus költő látja a világot:

> Az epikus nyelv ábrázol. Valamire utal. […] A líra zenei nyelvében hangulat dereng fel. Az epikus hangfestés nyelvi eszközökkel akar világossá tenni valamit. Itt mindenütt a megvilágítás, a felmutatás, a szemléletessé tétel a fontos. Spitteler az epikus költő „királyi előjogának" tartja, hogy „mindent eleven történéssé változtasson", és így szemünk elé állítson. A költő szerinte a lelkiállapotokat is jelenségekké változtatja. […] A szavak bősége a változó élet bőségét rögzíti, és mi azért becsüljük az epikus költőt, mert az élet bőségét állítja elénk.
>
> (Staiger, 1946: 68, 145)

Hans Robert Jauss az „aisthesist", azt a fogalmat, mely nála a mi anyagi esztétikumunkat fedi, röviden úgy definiálja, mint „megragadását a lehetőségnek, hogy a világot másként lássuk." (Jauss, 1982: 787) Reméljük, hogy ez a másként látás immár nem üres fogalom. De hogy teljesen szemléletessé tegyük, álljanak itt további példák.

[58] Szó szerint: „Több dolgot látni, mint amiről tudunk"; „a dolgok mögé látni".
[59] Ford. Dobolán Katalin

2.5.2.5. Példák a mindennapokból, a festészetből és az irodalomból

Már 2.5.2.3. pontban utaltunk arra, hogy az anyag esztétikuma a mindennapokban is megvalósulhat, *ha* a szemlélő beállítottsága megfelelő, azaz esztétikai. Jauss néhány igen szembeszökő példát idéz erre John Dewey *Art as Experience* (*Művészet mint tapasztalat*) című művéből: „Az esztétikai minőség nemcsak a művészetre vonatkozó hozzáállás jellemzője […], hanem már a mindennapi élet bizonyos jelenségeinek is sajátja, mint például egy mozdony elrobogásának az orrunk előtt, a földet túró kotrógép gépi erőszakának, a labdával játszó ember ruganyos eleganciájának, a virágot szedő háziasszony mozdulatainak, a jóleső érzésnek, mely akkor fog el bennünket, ha egy kályha tüzét piszkáljuk. A művész csak tudatossá teszi és a művészet csak intenzitást és idealitást kölcsönöz valaminek, ami bizonyos életfolyamatokban már csíra formájában létezik." (Jauss, 1982: 192)

Svetlana Alpers szerint a 17. század németalföldi festészete példával szolgál az anyag-esztétikai erényekre a képzőművészet területén, s egyben az esztétikum egyes fajainak történelmileg változó hierarchiájára nézve is. (Alpers, 1985) Ez a festészet kivált arra irányult, hogy visszaadja a világ érzéki gazdagságát, ezért implicit esztétikai rendszerében az anyag esztétikuma domináns szerepet játszott.

Ezt a festészetet, egyáltalán az északi művészetet Alpers „a leírás művészetének [nevezi], eltérőleg Itália elbeszélő művészetétől". A cselekvést itt „mintegy mozdulatlanná teszik, hogy a kép alakjait ábrázolhassák". Jellemző „a leíró figyelem a mindenkor ittlévő, a jelenvaló iránt", „az odafordulás a leírt világ felszíne felé". Ellentétben a reneszánsz lényegileg elbeszélő képeivel, a holland képek „az örömöt fejezték ki egy örömmel teli világ felett: […] A holland művészet örömöt szerez a szemnek". Érdekes Hegel ugyanezen irányba mutató kiegészítése, aki a holland festészettel kapcsolatban többek között a következőket írja: „Szőlőfürtökről, virágokról, szarvasokról, fákról, homokos partokról, a tengerről, a napról, az égről, a köznapi élet szerszámainak cifraságairól és díszéről, lovakról, harcosokról, parasztokról, a pipázásról, a foghúzásról, a legkülönbözőbb házi jelenetekről már előzetesen is megvan a legteljesebb szemléletünk; ilyesmi éppen elég van a természetben. […] Ámde a fém csillogásának, egy megvilágított szőlőfürt fényének, a hold, a nap egy tovatűnő pillanatának, egy mosolynak, gyorsan múló indulatok kifejezésének, komikus mozdulatoknak, testtartásoknak, arckifejezéseknek, e legmulandóbb és legfutólagosabb jelenségeknek megragadása és legteljesebb elevenségükben a szemlélet számára való maradandóvá tétele: ez ennek a művészeti foknak nehéz feladata. A klasszikus művészet lényegileg csak a szubsztanciálist formálja meg eszményében, itt viszont a változó természet futó megnyilvánulását kötik meg és szemléltetik, a víz áramlását, a vízesést, a tenger tajtékzó hullámait, egy csendéletet a poharak, tányérok stb. véletlen megvillanásával, a szellemi valóság külső alakját legkülönösebb helyzetekben, egy asszonyt, aki lámpafénynél cérnát fűz a tűbe, rablók megállását egy esetleges mozdulatban,

egy pillanatnyi taglejtést, amely gyorsan tovatűnik, ismét egy paraszt nevetését és torz mosolyát, aminek Ostade, Teniers, Steen a mesterei. A művészetnek a mulandóság feletti diadala ez, amelyben a szubsztanciális mintegy elveszti hatalmát az esetleges és a tovatűnő felett."[60] (Hegel, 1835: 2/226f)

Az irodalom, közelebbről a költészet területéről két dologgal szeretnék foglalkozni. Az egyik a nyelv érzékileg telített észlelése, melyet a mindennapi nyelvtől eltérő poétikus-lírai hangmegélés tesz lehetővé, a másik a világ érzékileg telített megélése: az ehhez való hozzájárulás egyike a metafora funkcióinak.

Hallottuk már, hogy Roman Jakobson szerint a nyelv annyiban és akkor játszik poétikus szerepet, amennyiben és amikor ő maga, illetve a konkrét beszéd önmagára irányul, amennyiben tehát reflexív; figyelmünk a kifejezésre, a beszéd formájára terelődik, ahelyett, hogy – mint rendesen – a tartalmára. Annak egyik lehetőség mármost, hogy a kifejezést feltűnővé, a beszédet reflexívvé tegyük, abban áll, hogy a beszéd hangjait mint olyanokat, mint hangokat „észlelhetővé" alakítjuk. Hiszen rendszerint csak mint konkrét szavak hangalakját, hangtestét észleljük őket: mint fonémasorokat, melyek funkciója kimerül abban, hogy egy meghatározott szót felismerhetővé tegyenek, illetve annak értelmét közvetítsék; ez azonban azt jelenti, hogy csak mint valami sematikusat, érzékileg elszegényedettet veszünk róluk tudomást, ami – mint egy tisztára dörgölt ablaküveg – alig kerül látókörünkbe. Lírai szövegeknél ezzel szemben a hangokat nemcsak funkcionálisan éljük meg, nem helyettesítenek valami egyebet, mint a jelek általában, hanem önmagukért fontosak: mint valamiként hangzó és valamiként artikulált hangok. Akusztikai és fiziológiai, azaz anyagi jellegű, fonetikai tulajdonságaikkal egyetemben éljük meg őket, hangszínükkel együtt, egyszóval: hangzó hangokként. Összefüggésben az európai romantika nyelv-mágiájával Hugo Friedrich olyan versekről beszél, melyek „inkább hangzani akarnak, mint valamit mondani," (Friedrich, 1956: 50) s melyek ezen keresztül a modern líra „értelem nélküli hangsorait és intenzitásgörbéit" segítenek előkészíteni, (Friedrich, 1956: 18) – azaz ismétcsak az anyagi esztétikum bizonyos mérvű dominanciáját. Friedrich a „hanganyag" e szuggesztív hatalmára példaként Clemens Brentano „Wenn der lahme Weber träumt, er webe" kezdősorú versét említi.[61] (Brentano, 1968: 611) Friedrich kommentárja: „Brentano voltaképpen már nem azt akarja, hogy ezt

[60] Ford. Zoltai Dénes

[61] Wenn der lahme Weber träumt, er webe, / Träumt die kranke Lerche auch, sie schwebe, / Träumt die stumme Nachtigall, sie singe, / Dass das Herz des Widerhalls zerspringe, / Träumt das blinde Huhn, es zähl' die Kerne, / Und der drei je zählte kaum, die Steme, / Träumt das starre Erz, gar linde tau' es, / Und das Eisenherz, ein Kind vertrau' es, / Träumt die taube Nüchternheit, sie lausche, / Wie der Traube Schüchternheit berausche; / Kömmt dann Wahrheit mutternackt gelaufen, / Führt der hellen Töne Glanzgefunkel / Und der grellen Lichter Tanz durchs Dunkel, / Rennt den Traum sie schmerzlich übern Haufen, / Horch! die Fackel lacht, horch! Schmerz-Schalmeien / Der erwachten Nacht ins Herz all schreien; / Weh, ohn' Opfer gehn die süssen Wunder, / Gehn die armen Herzen einsam unter! (Brentano, 1968: 611.)

megértsük, hanem azt, hogy mint hangokból összetevődő szuggesztiót fogadjuk magunkba." (Friedrich, 1956: 50)

Annyagi esztétikumként Brentano verse többek között rímein keresztül hat. Hangok szabályos ismétlődése révén a rímek általában eltérést jelentenek a mindennapi nyelvtől, feltűnnek, figyelmünket magukra, illetve az ismétlődő hangokra terelik: a nyelvet, a szavakat anyagszerűségükben, testiségükben, dologiságukban éljük meg, nem sematikusan, fonémákra redukálva, hanem a maguk fonetikai, érzéki gazdagságában. Ez különösen így van, ha a rím gazdag vagy akár túlságosan is az, ha tehát a költő túlteljesíti a rím normáját, és a hangok nemcsak az utolsó hangsúlyos magánhangzótól kezdve csengenek össze (mint „Kerne/Sterne" esetében), hanem már korábbtól: ilyen esetben verssoronként még több összecsengést regisztrálunk és ízlelgetünk csodálkozva; Brentano versében egyenesen nyüzsögnek az ilyen túlságosan gazdag rímek, melyek ugyan néha az inkább lenézett, mert túl könnyű homonímián, illetve rag-azonosságon alapszanak (Nüchternheit/Schüchternheit) vagy akár részazonosságon (tau' es / [ver]trau' es), melyek azonban mégis megérdemlik, hogy felsoroljuk őket: linde tau' es / Kind vertrau' es; taube Nüchternheit, sie lausche / Traube Schüchternheit berausche; Glanzgefunkel / Tanz durchs Dunkel; Schmerz–Schalmeien / Herz all schreiten (itt – meg kell hagyni – a „Schalmeien / all schreiten" csaknem kecskerím)

Az eddigiekkel korántsem szándékoztunk azt a látszatot kelteni, mintha a rímek vonzereje kizárólag a nyelv anyagi tulajdonságainak tudatosulásán alapulna, vagy különösen, hogy ez a vonzerő gazdagságukkal lenne arányban: hiszen láttuk, hogy a túlságos gazdagság könnyen homoním vagy akár azonos rímekre csábít. A rímek valójában formális okoknál fogva is tetszenek, hiszen egységet visznek a sokféleségbe; tetszhetnek azért is, mert játékosság jellemzi őket, és ezzel az öncélúság esztétikumához is hozzájárulnak (mindkét tényezőre utaltunk már a 2.5.1.9. pont alatt); ezenfelül tetszésünknek pszichológiai oka is van, mivel ismétlődésük révén a beszéd redundanciáját fokozzák s így kevesebb alkalmazkodást követelnek meg tőlünk a mindenkori újhoz, ezzel azonban kevesebb megerőltetést is: már e „fáradság-megtakarítás" miatt is élvezetesek. (Fónagy, 1972: 1294) Az, hogy a rím egész kivételesen alkalmas arra, hogy a nyelvet anyagilag kiélvezzük, kifejező oldalának szubsztanciáját külön is méltathassuk, komplex esztéticitásának csak egyik, de különösen fontos mozzanata.

Nem áll másképpen a helyzet a metafora polifunkcionalitásával sem. Vegyük példának ezt a metaforát: „bús gitárok szemeregnek"[62] [„Traurige Guitarren rinnen"] Georg Trakl *Suttogás a délutánba* (*In den Nachmittag geflüstert*) című verséből. (Trakl, 1969: 54) Ez nyilvánvalóan a tömörséghez járul hozzá: ahelyett, hogy Trakl azt írta volna: „a gitárok lassan, búsan, tisztán és gyöngyözően játszanak" –

[62] Ford. Faludy György

egyszerűen ezt halljuk: „die Gitarren rinnen" [szó szerint: 'a gitárok csöpögnek / szemerkélnek']; a tömörség azonban azt jelenti, hogy kevés formát sok tartalom tölt meg, ezáltal a forma feszességét és áttetszőségét jelenti, amivel lényegileg a kifejezés esztétikumát írjuk körül. Mint eltérés a mindennapi szemantikától – melynek alapján a „szemeregni / szemerkélni" [rinnen] csak folyékony vagy finoman szemcsézett dologra vonatkoztatható – ez a metafora meglep: innovatív mivoltában elidegenítődik, szemantikai sokkot idéz elő és ezzel azt okozza, hogy ezt az idegenszerű és sokkoló szót, pontosabban: ezt a metaforikusan használt szótól felidézett képzetet pontosabban és friss szemmel tesszük szemléletünk tárgyává. Ez azonban azt jelenti, hogy azt, amire a költő voltaképpen gondolt, a gitárok hangját az őszi alkonyatban, a maga különösségében, szemléletesen éljük meg: a metaforák kiválóan alkalmasak arra, hogy partikuláris, sőt individuális élményeket, lelki és világtartalmakat közvetítsenek, – noha mint szavak természetük alapján általánosak, absztraktak. Hegel ezt írta: „a nyelv lényegénél fogva csak az általánosat fejezi ki; amire azonban gondolunk, az a különös, az egyedi dolog. Ezért azt, amire gondolunk, a nyelv segítségével nem tudjuk kimondani." (Hegel, 1833-36: 1/537) Illetve: csak retorikailag eltérő nyelvfelhasználásnak, jelesen metaforáknak köszönhetőleg tudjuk azt kimondani, melyek ilymódon a minden szóban benne rejlő általános jelleg ellenére képesek arra a paradox teljesítményre, hogy áthidalják a szakadékot egyfelől a szemléletes észlelés és képzet, másfelől a fogalmilag általános nyelv között, és integrális, csorbítatlan jelenséget közvetítsenek felénk. Ez a metafora anyag-esztétikai teljesítménye.

2.5.2.6. Vajon az anyag esztétikumát csak a mi esztétikai beállítottságunk határozza meg vagy van-e magában véve is esztétikus anyag?

Ez a kérdés felületesen szemlélve diszjunktívnak látszik: mintha csak egyikükre felelhetnénk „igen"-nel, az „S vajon p *vagy* nem p?" mintájára. Hogy ez nem így van, hanem valójában mindkét kérdés pozitív választ követel meg, ezt kívánjuk a következőkben megmutatni.

A dilemma azért merül fel, mivel – először is – általános emberi tapasztalás, hogy szemlélődő, apraktikus beállítottság esetén a legjelentéktelenebb, sőt akár a legrútabb dolog is esztétikusnak tűnhet (kivéve, ha rútság esetén a fiziológiailag meghatározott undor megakadályozza az apraktikusságot, az akarat közönyét), hogy tehát látszólag – esztétikai beállítottságot feltételezve – minden esztétikus, nélküle viszont semmi sem az; de mivel – másodjára – az esztétikumnak, úgy tűnik, objektív komponensei is vannak, ezért az ember bensőleg, azaz elsősorban intuitíve, lázadozik ama szubjektivista feltevés ellen, miszerint az esztétikum létrejöttének előfeltétele kizárólag a recipiensek oldalán lenne keresendő.

Éppen mert az esztétikum a szó konkrét, teljes értelmében csak aktuális, itt és most foganatosuló megélésben válhat valóságossá, és mivel ilyen megélés csak adekvát beállítottság esetén lehetséges, könnyen arra csábul az ember, hogy e

beállítottságban az esztétikumnak ne csak szükségszerű, hanem egyben elégséges feltételét is lássa. Így például Heinrich Barth számára az esztétikai tapasztalás abban áll, hogy „lehetővé teszi a jelenségnek a maga integritásában történő megjelenését." (Barth, 1956: 73) Ezt az integrális látást a már elemzett érdek nélküli, tisztán szemlélődő magatartás teszi lehetővé. Az „érdek" ugyanis, a fogalmi látás épphogy automatizált, futólagos, elszegényedett élményt hoz létre; ezzel szemben csak a megismerő erők Kant-féle „szabad játéka", az értelem és képzelőerő közötti összhang, a fogalom és szemlélet „egyenjogúsága" biztosítja a jelenség integritását, de semmiképp sem a fogalom egyeduralma. Épp az itt a kérdés, hogy ez az integritás valóban elegendő-e ahhoz, hogy a fogalom átfogó jelentésében esztétikumot tegyen lehetővé, hogy ehhez valójában nem szükséges-e a jelenség specifikálása, hogy nem *specifikus* jelenséget kell-e a maga teljességében megélni ahhoz, hogy teljesértékű esztétikum jöjjön létre.

Hans Robert Jauss is úgy véli, hogy „az élt élet dolgainak és jelenségeinek esztétikai minősége […] a szemlélő beállítottságára vezetendő vissza." (Jauss, 1982: 193) Itt ugyan az élt élet esetleges esztéticitásáról van szó, és nem a művészet esztétikai megéléséről, de itt is felmerül a kérdés: vajon csak egy hangulattól és hajlamtól meghatározott akarati aktustól függ-e ténylegesen az, hogy miként és mikor érzünk valami valóságosat, éltvilágbelit esztétikusnak? Ez nyilvánvalóan nincs így: léteznek olyan objektív, általunk megélt dolgok, amelyek az esztétikai észlelést mintegy kihívják, provokálják, s eleve hajlamosak arra, hogy esztétikailag szemléljük őket. Ennek kapcsán léteznek egyfelől tendenciálisan esztétikusnak nevezhető anyagok (vagy „anyagok"), másfelől pedig pontosan: az esztétikumnak más formái vagy fajai, melyeknek objektív megvalósulásai vagy konkretizációi épp annyira provokatív jelleggel rendelkeznek, érdek nélküli magatartást épp annyira szuggerálnak (noha rá soha nem kényszerítenek), mint az, amit az imént tendenciálisan esztétikus anyagnak neveztünk. Létezik azonban ténylegesen ilyesmi?

A mindennapok tapasztalata, hogy frissen renovált, újrafestett házak váratlanul szépek tudnak lenni, méghozzá nemcsak azért, mert a világosabb és egymástól elütő színek esetleges felhasználása különböző homlokzati elemeknél, vagy az élesebb ellentét fény és árnyék között a világos s immár nem piszkos felületen a homlokzattagolás formai erényeit plasztikusabban emeli ki, hanem e színek friss ragyogása miatt is. Ez a tapasztalat eszünkbe idéz egy nagymúltú esztétikai tant (és azt – ha egy ilyen tapasztalat elvi mondanivalót egyáltalán lehetővé tesz – meg is erősíti), miszerint mindaz, ami fényes és ragyog, szép. Már Plótinosz megjegyezte a 3. században, hogy a csillagok, az arany, a fény szépsége csakis úgy magyarázható meg, ha feltesszük: a szépség egyáltalán nemcsak az arányosságon, egy formai jellemzőn múlik, hanem a dolgok ragyogásán, fényességén is. (idézi Tatarkiewicz, 1975: 126, 223) Ez a felfogás a középkorban egy szabályos fényesztétikához vezetett: „A szépségnek […] mint fényességnek a fogalma az, ami az

újplatonizmus esztétikai hagyatékából a népvándorlás korában a legközvetlenebbül terjed el. […] Eme újplatonista felfogása a szépségnek mint fényességnek […] találkozik a vándorló néptörzsek szépségideáljával. Ezek a szépséget nem annyira a formával azonosították, melyet az anyagnak az *artifex* kölcsönöz, hanem az anyagban lakozó tulajdonságokkal, főként annak ragyogásával és fényességével. Egyedül ennél az oknál fogva tartották az aranyat és a drágaköveket különösen szépnek." (Assunto, 1963 : 73) Mivel azonban a luminozitást, a fénylést az emberek ősidők óta az istenség egyik tulajdonságának tartották, (Gilbert – Kuhn, 1939 : 142) a keresztény középkorban metafizikai méltóságra tett szert mindaz, ami intenzíven ragyog.

Ez magyarázza az arany fontosságát a középkori festészetben. Az arany, így Ellen J. Beer az arany háttérről írt dolgozatában, a „luminózus anyag", mely kiválóan képes arra, hogy „a fényt visszaverje", „fényintenzív felületi csillogás" a sajátja és „már emiatt is, szépségének és fénytartalmának köszönhetőleg közelebb áll az istenihez, mint az egyéb anyagok". Az arany mármost a középkori képen mindenekelőtt mint aranyos alap van jelen : a képnek „szakrális méltóságot" kölcsönöz, mivel „látens formában az arany mint anyag mindig numinozitást [hatékony isteni jelleget] is tartalmaz." (Beer, 1983 : 65)

Még ha az arany (már) nem is mindenki számára fejez ki természetfölötti jelleget, mindenki úgy éli meg, „mint nemes munkaanyagot, mint nagyfokú 'nobilitásssal' rendelkező anyagot" – minden bizonnyal „az aranycsillogás jelensége" miatt, mivel az Goethe szerint „a fényhez legközelebb" áll. (Beer, 1983 : 65) Az arany ugyanis szép, pontosan azért, mert a fényt, mindent, ami világos, ragyogó, csillogó, szépnek érzünk.

Ez valószínűleg igaz költői ábrázolására is : a *Roland-ének* történelemfeletti vonzerjének egyik oka alkalmasint a fényben keresendő, amibe a költő miniatúraszerű jeleneteit mártotta. (*Roland-ének,* 1002 és 2630–2637. Lásd a 2.5.2.8. pont alatt !) Valószínűleg innen is ered – a metaforizáltság, az egzisztenciális jelentőség és az eltűnődő én „kézzelfogható" jelenléte mellett – a következő pindaroszi sorok szépsége :

Mi vagy, te, egynapi lény ? S mi nem ?
Árnyék álma vagy,
Óh ember. Hogyha az Ég
Rád veti üdve sugárát,
Akkor fényes a földi sorsod,
Mézédes az élted.[63]

(Pindarosz, *8. püthói óda*)

[63] Ford. Csengery János

A fény, a fénylő dolog vajon az esztétikum egy további eredendő fajtája lenne-e? Vagy „csak" mint az integrális látás előfeltételét élvezzük? Hiszen fény nélkül nem lehetséges a megszemlélendőt a maga teljes gazdagságában megélni. A fény tehát az anyagi esztétikum eszközeként volna esztétikailag értékes? Schopenhauer ezen a nézeten volt:

> A fény a dolgok legörvendetesebbike, szimbólumává lett minden jónak s üdvhozónak. Minden vallásban az örök üdvöt jelöli, a sötétségpedig a kárhozatot. […] A fény távolléte közvetlenül elszomorít bennünket; visszatérte megörvendeztet […]. Mindezeknek oka csupán az, hogy a fény a korrelátuma és a feltétele a legtökéletesebb szemléletes megismerési módnak, az egyetlennek, amelyet közvetlenül semmiképp sem az akarat irányít. […] A fény láttán érzett örömünk […] abból vezethető le, hogy a tiszta, minden akarástól megszabadított s elválasztott megismerés roppantul örvendetes, és már mint ilyen is komoly arányban részese az esztétikai élvezetnek.[64]
>
> (Schopenhauer, 1844: 235)

Vagy egyáltalán nem esztétikai okokból, hanem pszichológiai, végső soron biológiai alapon élvezzük? Eibl-Eibesfeldt ebben az összefüggésben „az éjszakától és a sötétségtől való félelmünkre" hivatkozik: „Mi nappali állatok vagyunk és így nem meglepő, hogy a világosságot pozitív értéknek tartjuk, és például ragyogó jellemről vagy napsugaras kedélyről beszélünk, s fordítva: a sötétséget negatív érzelmi értékkel látjuk el. Vannak borús hangulatok és sötét kedélyállapotok. Ezt a világos/sötét-szimbolikát más kultúrákban is kimutathatjuk. […] a sötétbőrű eipók azt mondják: »nani korunye« (»te világoskám«), ha valakihez gyengéden szólnak." (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 828, 667)

Esztétikai beállítottságot azonban nemcsak bizonyos anyagok provokálnak, hanem a természet szépségei és a műalkotások is. A természeti szépségnél a természetet nemcsak „anyagilag", gazdagságában éljük meg, hanem formáinak egész szépségében és mindazon hangulatokban, melyeket közvetíteni látszik. Ez azt jelenti, hogy az anyag esztétikumát a formális és az expresszív esztétikum futó benyomása is előhívhatja, és az a maga részéről azután előkészíti a talajt ahhoz, hogy minden elénk tárt formális és expresszív értéket végigízleljünk s ténylegesen *lássunk.* Schopenhauer értelmezése alapján: „megkönnyítik a dolgát, kívülről adnak támogatást az ily objektív kedélyhangoltságnak a készséges megfelelésű objektumok, a szemlélésükre hívó, sőt, erre szinte felszólító bőséges természeti szépségek. A természetnek, valahányszor csak feltárul hirtelen a szemünk előtt csaknem mindig sikerül minket, ha csupán pillanatokra is, […] kiszakítani az akarat rabszolgálatából, és a tiszta megismerés állapotába helyeznie. Ezért, hogy a

[64] Ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső

szenvedélyektől vagy gondtól-bajtól gyötört ember is a természetre vetett egyetlen pillantás nyomán oly hirtelen felüdül, felderül, új erőre kap: a szenvedélyek vihara, a kívánság és a félelem szorítása, az akarat minden kínja szinte valami csodálatos módon elcsitul. Mert abban a pillanatban, amikor az akarástól megszabadítva átadtuk magunkat a tiszta, akarattalan megismerésnek, mintegy valami másik világba léptünk át, ahol már semmi, ami akaratunkat nyugtalanítja, s bennünket ezzel oly hevesen rázkódtat, többé nem létezik. A megismerésnek ez a felszabadulása mindebből ugyanoly fokig s ugyanoly teljességgel kiemel minket, mint az alvás és az álom: boldogság és boldogtalanság eltűnt: nem vagyunk individuumok többé, feledve mindez, vagyunk már csupán a megismerés tiszta szubjektumai: *egyetlen* világszemként vagyunk ott csak, ami minden megismerő lényből pillant [...] ami által az individualitás minden különbsége olyannyira eltűnik, hogy már mindegy is, a néző szem egy hatalmas királyé-e, vagy egy meggyötört koldusé. Mert se boldogságot, se keservet nem viszünk át ama határon."[65]

S végül: a műalkotások *par excellence* provokatívak az odacsalogatás értelmében: „tartalmaznak" már eleve integrálisan meglátottat, illetve termékei az integrális meglátásnak, vagy általánosabban kifejezve: az integrális megélésnek. Nem meglepő tehát, hogy valami hasonlóra hívják fel a figyelmünket. Egy Joan Baez rádióból áradó hangja megüti a fülünket, anélkül, hogy ismerné őt az ember; egy az utcán muzsikáló fiatal japán hegedűhangja kiemeli az embert a napi tolongás praktikus „gondjaiból" és magához vonz: átadjuk magunkat az elénekelt és az eljátszott dallam egész érzéki sokrétűségének, *mert* a hangon és a hegedű szaván – világosságuknak és áttetszőségüknek köszönhetően – a tolmácsoló művész integrális megélése is áttetszik, és ez lebilincsel bennünket, mintegy még az elhangzó dallam esetleges szépségét megelőzően.

Összefoglalva: mindaz, ami ragyog, ami a természetben szép, ami a műalkotásokban integrálisan meglátottként rögzült, esztétikai beállítottságot provokálhat és azon keresztül a benne szerepet játszó anyagiság megélését: ez tehát nem függ egy megelőzően birtokolt esztétikai készség meglététől, hanem ezt a készséget maga idézi elő, kiemelve minket a mindennapokból. Ennyiben a fejezetcímben feltett kérdést igennel kell megválaszolnunk: *vannak* „magukban véve" esztétikus anyagok. De éppen az a tapasztalat, hogy a természetben és az életben az „objektíve" nem esztétikus vagy egyenesen csúnya dolgok is élvezhetők esztétikailag – esztétikai beállítottságot feltételezve, integrális, fogalmilag csorbítatlan megélésünknek köszönhetőleg –, arra tanít bennünket, hogy az első kérdést is igennel kell megválaszolnunk, kétségkívül azonban ezzel a megszorítással: az anyag esztétikumát *esetleg* csak a mi beállítottságunk határozza meg. Az esztétikailag magában véve közömbös vagy akár negatív értékű dolog csak egy különös, hangulatban és hajlamban gyökerező akarati aktusnak köszönheti, ha

[65] Ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső

felé fordítjuk a magunk teljes, fogalmilag csorbítatlan figyelmét, és azt érdek nélkül vesszük szemügyre. A gyakorlatban persze legtöbbször az odafordulás és a provokáció dialektikájáról van szó: koncertre, múzeumba megyek, könyvet veszek a kezembe, *mert* azt akarom, hogy mindez hasson rám.

De ama „tiszta" hangulat állapotában, melyben elvileg minden dologi és lelki tárgyat öncélként tudok szemlélni és következésképpen integrálisan megélni, ha – talán azért, mert a boldogággal teli beteljesültség egy pillanatában legszívesebben az egész világot átölelném – egy vigasztalan törmelékhalmot, egy formátlan fát, egy varangyos békát szépnek találok, akkor ez alacsonyabb fokú esztéticitás, ami nem mérhető ahhoz az esztétikai élményhez, amiben a *szép* természet és a *művészet* alkotásai részesítenek minket. Ebből két következtetés vonható le. Először is az, hogy Schopenhauernak valószínűleg nem volt igaza, amikor azt állította, hogy az esztétikai tetszés lényegét tekintve egy és ugyanaz, akár művészettel vagy (szép avagy nem szép) természettel állunk szemben: hacsak nem *akarunk,* minden egyformán tetszik. (Schopenhauer, 1844: 229, 232)

Érdemes ezzel összevetni Adorno kijelentését: „Amennyire igaz az, hogy a természetben minden szépnek tekinthető, annyira igaz az ítélet, hogy a toszkán táj szebb, mint Gelsenkirchen környéke." (Adorno, 1970: 112)

Másodjára ebből a szembeállításból következik, hogy nyilvánvalóan van értelme az esztétikum fajtái közti különbségtételnek: a magában véve közömbös természet esetében talán az öncél és az anyag esztétikumat élvezzük, szép természet esetében – az adottságoktól függően – a forma és/vagy a kifejezés esztétikumát. *Az* esztétikumnak az első két fajtára való leszűkítése azonban, ahogy ez Heinrich Barth-nál megfigyelhető, kinek számára az esztétikai tapasztalás mint olyan abban merül ki, „hogy az a jelenséget annak teljességében hagyja maga előtt megjelenni," (Barth, 1956: 73) épp a jelenségek osztályozásával nem számol, vagy másképpen: ha elvben minden esztétikus lehet, mivel utóvégre csak a mi beállítottságunk a fontos, akkor nem tudunk különbséget tenni műalkotások és nem-műalkotások, az általában szépnek tartott és a nem-szép természet között. De ha egy elmélet a művészetet és a természeti szépséget semmilyen módon nem különíti el a valóság egyéb elemeitől, akkor egy ilyen elmélet ugyan találó lehet esetleg az esztétikum egyik fontos mozzanatára, de nem magára az esztétikumra nézve.

2.5.2.7. A szemléletességnek mint az anyagi esztétikum egyik eszközének követelménye

Éppen úgy, ahogy a *celare artem* visszavezetése az öncélúság esztétikumára egyfelől az esztétikum e fajtáját irodalmilag konkretizálta és annak elméleti különválasztását, valamint történelemfeletti hatékonyságát is plauzibilissá tette, másfelől ezt a gyakran visszatérő, a művészi eszközök elrejtésére vonatkozó irodalomkritikai követelményt esztétikailag megokolta, ugyanúgy szeretnénk

most egy másik, valószínűleg még általánosabb követelményt – a szemléletességre vonatkozót – levezetni az anyagi esztétikum princípiumából.

A „szemléletes" szó két dolgot jelöl. *Egyfelől* azt, hogy valami konkrét, érzékletes, a szemlélés s nem pusztán a megértés végett tárul elénk. Ehhez nyomban fűzzünk hozzá két pontosítást. Először is az irodalom szemléletességének nem kell vizuális jellegűnek lennie. Uwe Japp emlékeztet arra, hogy ugyan „a szemlélet legfőbb és […] a szót magát alkotó érzékszerve […] a szem", de ennek ellenére „a szemlélethez kanti értelemben a hallás, az ízlelés és a tapintás [is hozzátartozik], tehát mindaz, ami érzékelésből ered." (Japp, 1980 : 84) Annak szemléletes leírására, ami egyáltalán nem látható : a hűvösség, az illatok és a hangok szemléletességére, álljon itt példaként a Szindbád-történet eleje az *1001 éjszaká*ból *:* „Az igazhivők fejedelmének, Harún ar-Rasíd kalifának idejében élt Bagdád városában egy ember : Szindbádnak hívták. Szegény sorban volt, és teherhordással kereste meg a kenyerét. Történt pedig egyszer, hogy igen súlyos csomagot vitt. Roppant meleg nap volt, majd leroskadt terhe alatt, csurgott róla a verejték, a hőség iszonyúan nyomasztotta. Épp egy kereskedő kapuja mellett haladt el : az utat a kapu előtt felsöpörték, megöntözték, ez egészen felfrissítette a levegőt. A kapu mellett pedig széles kőpad állt. A teherhordó lerakta a málhát a padra, hogy megpihenjen, és friss levegőt szívjon. A kapun át tiszta szellő csapta meg az arcát, a kellemes illat és a hűs fuvallat nagy gyönyörrel töltötte el. […] És megcsapta a sokféle jó és nemes ételnek, finom italnak illata. […] Gyönyörű épületet pillantott meg. Csupa kellemesség, csupa fenség. Aztán hatalmas nagy termet látott, teli nemes urakkal és előkelő személyiségekkel, mindenütt pompás virágok illatoztak. Volt itt mindenféle csemege és friss gyümölcs, rengeteg sok drága étel, italok a legnemesebb szőlőtőről. Hangszerek és gyönyörű lányok, mind rendben felsorakoztatva, vidították fel a lelkeket."[66] (Littmann, 1974 : 9, 12)

Továbbá kivált a hallhatóság szemléletességére az 5., 7. és a 9. verszak Joseph von Eichendorff *Die verlorene Braut* (*Az elveszett menyasszony*) című balladájából :

Sie hörte Glocken gehen
im weiten, tiefen Tal,
es brach der Lüfte Wehen fern
übern Wald den Schall.
[…]
Sie hört' im Garten rauschen
den Brunnen immerdar,
und durch der Wälder Rauschen
ein Singen wunderbar.
[…]

[66] Ford. Honti Rezső

Es klang, als wollt sie's rufen
und grüssen tausendmal –
so stieg sie von den Stufen,
so kühle rauscht' das Tal.[67]

(Eichendorff, 1837: 392)

Stanislaw Lem még arra is utal (Roman Ingarden tételével kapcsolatban, az irodalmi mű „sematizált perspektívájának" a recepció során történő aktualizálását illetően), hogy bizonyos olvasók számára a vizuálisan szemléletes dolgok egyáltalán nem szem-léletesek, mivel történetesen nem szem-emberek, hanem motorikusak: „Ami […] a 'sematizált perspektívák' 'vizualizálását' illeti, nekem mint irodalmat olvasónak efelől nincsen semmiféle tudomásom. Nem látok lovakat, sem ha Simpson művét olvasom a ló fejlődéséről, sem pedig ha Sienkiewicz *Trilógiá*ját, benne az andalúz és tatár lovakkal. Élvezem a leírások nyelvi oldalát, ami nekem már olyannyira elegendő, hogy nem akarok és nem tudok elképzelni semmit sem." (Lem, 1968: 48, 52)

A második pontosítást Gadamer hajtja végre, amikor Kantot értelmezve a zseni teljesítményét abban pillantja meg, hogy ez a műalkotáson keresztül a „szemlélet eredeti módját"[68] nyitja meg. (Gadamer, 1980: 9) Szemléletesség tehát ebben az első értelemben konkrétságot, érzékszerű adottságot jelent, melynek azonban nem kell képszerűnek lennie, de amely – értékes művészet esetében – újfajta érzékszerű vagy akár kifejezetten érzéki élményt tesz lehetővé.

Hogy a szemléletességnek a „szembeszökő" értelmében vett követelménye nemcsak az európai kultúra sajátja, hogy ezenfelül nem is dogmatikus követelmény, hanem ésszerű okokkal megtámogatható, azt bizonyítja Abdalqahir al-Gurgani (megh. Kr.u. 1078 körül) itt következő szövege, *A szavak művészetének titkai,* amit „az egész arab irodalomelmélet vitathatatlan csúcspontjának" neveznek. (Heinrichs, 1987: 184) „Hasonlítsd össze […] a különbséget, amit az jelent, hogy egy embernek e szavakkal akarsz a lelkiismeretére hatni: »Gonosztetteidért nem fognak jó cselekedettel megjutalmazni« és azután elhallgatsz, vagy ha így folytatod: »Nem lehet tövisekről szőlőt szüretelni« […], továbbá hogy azt mondod: »E világ nem tartós és nem marad fenn«, vagy ha ezt: »E világ egy tűnékeny árnyék, egy kölcsönbe kapott tárgy, amit visszakövetelnek.«" (al-Gurgani, 1959: 133–136)

Azt, hogy egy képtől kísért szentencia hatékonyabb, mint egy enélküli, egyrészt azzal magyarázza, hogy az érzéki vagy érzéki-szerű nagyobb érzelmi hatással

[67] Harangokat hallott menni / a messzi, mély völgyben / a fúvó szélben megtört / a hang a távoli erdő felett […] A kertben folyton hallotta / a kút zuhogását / és az erdőkön át egy varázslatos / ének zsongását […] Úgy szólt, mintha hívná / és ezerszer üdvözölné / leereszkedett hát a lépcsőn / olyan hűsen suttog a völgy

[68] Ford. Kukla Krisztián

rendelkezik, mint a fogalmilag kifejezett, ezt viszont másrészt azzal, hogy az érzéki megismerés eredendőbb, mint a gondolati, hogy más szóval: az, ami érzéki, egyénileg (de kiegészíthetjük: az emberiség szintjén is) korábbi, ősibb, mint a fogalmi.

Másfelől a „szemléletesség" evidenciát jelent, azt, hogy valami a lelki szemeink előtt áll: ha „úgyszólván *magunk előtt* látjuk azt, amit magunk nem látunk, hanem csupán elbeszélték nekünk."[69] (Gadamer, 1980: 2) Az evidencia érzéki-szerűséget tételez fel, fenomenológiailag arra épül, megfordítva azonban ez nem áll. Egy irodalmi mű szólhat csupa konkrét dologról anélkül, hogy különösebben evidens lenne (gondoljunk a *Szindbád*ból idézett részletre), de evidencia konkrétság nélkül nem lehetséges. (Itt végig e szó voltaképpeni értelméről beszélünk, nem az átvittről: „evidens" a 'belátható' értelmében éppen megfordítva csak valami általános lehet: lényegmeghatározások, fogalmi összefüggések, levezetések.)

Gadamer a szemléletesség e második fajtáját mint „az elbeszélt [dolgok] saját jelenlétét" definiálja; saját, mert „nem egyértelműen rögzíthető képszerűségnek", „nem szavak által létrehozott" képnek a szemléletességéről van itt szó: „jóval inkább képek szakadatlan folyamához hasonlatos, amelyek követik a szöveg megértését." (Gadamer, 1980: 6) „Ama belső szemléletek folyamában" számunkra egy világszemlélet épül fel, „a világ látása,"[70] mi felé minket a mindenkori műalkotás terel. (Gadamer, 1980: 12)

Ebben az összefüggésben Lessing „költői festményről" beszélt, amivel ő is e képek rögzíthetetlenségére, futólagos jellegére célzott. „A költői festmény nem szükségszerűen olyasmi, amit anyagi festménnyé lehet változtatni; hanem festőinek, festménynek hívunk minden vonást, minden vonás-kapcsolatot, amellyel a költő oly érzékletessé teszi tárgyát, hogy pontosabban tudomásul vesszük szavainál, minthogy közelebb visz bennünket az illúziónak ahhoz a fokához, melyet az anyagi festmény képes a leginkább fölkelteni."[71] (Lessing, 1761: 89) Lessing itt értelemszerűen arra tesz figyelmessé, hogy az érzékinek és az érzéki-szerűnek a dominanciája (vagy legalábbis a fogalminak, a sematikusnak, az általánosnak *hiányzó* dominanciája) nemcsak az anyagi esztétikum *par excellence* eszköze, hanem egyike a látszat-esztétikumot létrehozó tényezőknek is, egy ábrázolt világ ugyanis minél inkább a maga érzéki gazdagságában áll lelki szemeink előtt, annál inkább felkelti egy valóságos világ látszatát. A valóságnak e látszata viszont esztétikus, bármennyire is tudatában vagyunk nem-valós voltának.

[69] Ford. Kukla Krisztián
[70] Ford. Kukla Krisztián,
[71] Ford. Vajda György Mihály

2.5.2.8. A szemléletessé tétel néhány irodalmi eszköze (konkrétság, elidegenítés, kevés sok helyett, sok kevés helyett)

Ha az anyag esztétikumát cél-értéknek (*terminal value*) nevezhetjük, akkor a szemléletességet a hozzárendelt elsőrendű eszköz-értéknek (*first-grade instrumental value*); a megtárgyalandó irodalmi eszközöket viszont másodrendű eszköz-értékeknek, azaz olyanoknak, melyek csak a szemléletességen keresztül szolgálják az esztétikai célt. Ennek kapcsán még arra a további különbségre is felfigyelhetünk, hogy a szemléletességnek mint eszköz-értéknek történelem feletti érvényt tulajdoníthatunk, bár nem abban az értelemben, hogy a művészek mindig és mindenütt elsődlegesen erre törekedtek volna, de annyiban mégis, hogy ellentétét, a hiányzó szemléletességet soha nem tekintették esztétikailag értékesnek (kivéve ha, mint a konceptuális művészet pervertált formáiban, egy absztrakt szót mint „képet" állítanak ki vagy ugyanez mint „vers" szerepel) Ezzel szemben a szemléletesség irodalmi eszközei felváltják egymást, dominanciájukat illetően tehát történelmileg variálódnak.

Az ábrázolandó dolog konkrét vonásainak megnevezése *eo ipso* szemléletes a szó első értelmében, ezért e helyen erről nem értekezem részletesen, csak arra teszek kísérletet, hogy szemléletessé tegyem a konkrétság esztétikai jelentőségét, mégpedig először negatív módon, amennyiben a szemléletesség híján lévő elvontság esztétikai fogyatékosságát a Çid-éneken mutatom ki, hogy azután a mértéktartó részletezés pozitív példáit a *Roland-ének*ből idézzem. Elsőként állítsunk két csatajelenetet egymás mellé.

Látták le a hegyoldalon a frank had ereszkedtét;
lejtő végén, lapály közeledtén
Çid, ki jó órán született, rendelte ritkítani ellene rendjét;
s tették ezt hívei örömest igyekezvén,
lobogós rudakkal, lándzsákkal sort ügyesen szeltek ketté
némelyt sebesítve, mást nyeregből kivetvén.
Jó óra szülötte s hada e csatát megnyerték[72]

(*Ének Çidről,* 1003–1008.)

...szaracén jő Grandoni amarról
királyfi ő Kappadókiából
Márvány nevű jó ménjén lovagol
nem marad el röppenő madártól
zabolátlan szökken sarkantyútól

[72] Ford. Csala Károly

Gerinre sújt pogány nagy virtusból
veres pajzsa hull annak nyakából
bőrpáncélja válik alakjáról
kék lobogót testébe mélyen tol
holt teteme kősziklára omol
[…]
vigad pogány hősök halálától
szól a frank nép „hullnak sorainkból”[73]

(*Roland-ének,* 1613–1622; 1627–1628.)

Nyelvileg a különbség szemléletesség dolgában már az egyesszám/többesszám-ellentétben kimutatható: a Çid-énekben „hívei”, „rudakkal, lándzsákkal” (csupa többes szám), azaz egy összefoglaló beszámoló; a *Roland-ének*ben „szaracén jő Grandoni”, „ő”, „kék lobogót” (egyes szám): a konkrétság itt az egyénítésben, illetve partikularizálásban mutatkozik meg. A „Grandoni” hozzáfűzésében, valamint a „kék” jelzőben ezenfelül a konkrétság másik aspektusa nyilvánul meg, a tendencia a kiszínezésre, részletezésre. Másodjára egy tengeri út leírása:

Marokkó királya seregeket összehívott,
ötvenezer harcosának fegyvere villog;
tengerhab világlik gályáiktól,
Valençiában akarják megfogni Rodrigót.
Parthoz megérkezvén, kiszálltak hajóikról.[74]

(*Ének Çidről,* 1625–1629.)

gyönyörű nap ragyogó kikelet
fegyverükön villódznak a fények
ezer kürt szól szebb már nem is lehet
[…]
az átkos nép serege irdatlan
vászon s kormány hajót visz biztosan
gályák orrán s magos árboc-csúcsban
kárbunkulus lámpás számlalatlan
ontja fényét fenn az éjszakában
szép a tenger csillámlik csodásan
hispán parthoz érnek hamarságban
ragyog fényük szerte az országban[75]

(*Roland-ének,* 1002–1005 és 2630–2637)

[73] Ford. Rajnavölgyi Géza
[74] Ford. Csala Károly
[75] Ford. Rajnavölgyi Géza

Itt csak a *Roland-ének*ben előforduló sok érzéki benyomást keltő kifejezésre szeretnék rámutatni: „villódznak a fények", „kárbunkulus", „lámpás", „ontja fényét", „csillámlik", „ragyog fényük". A Çid-énekben viszont egyetlen egy sincs, nyilvánvaló következménnyel. Ewald Kullmann szóvá is teszi ezt *Çid*-monográfiájában: „Azon költői művek sorában, melyek nyelvükkel érzéki valóságot akarnak a hallgatók szeme és füle elé varázsolni, az *Ének Çidről* egyikét foglalja el a legutolsó helyeknek." (Kullmann, 1930: 26)

Viktor Sklovszkij az elidegenítés fogalmát már Arisztotelésznél felfedezni véli: „Arisztotelész szerint a költői nyelv a külföldies, a csodálatraméltó jellegével kell, hogy rendelkezzék." (Sklovszkij, 1916a: 31)

A *Poétika* 22. fejezetében szó szerint ez áll: „A nyelvezet akkor kiváló, ha világos, de nem lapos. A legvilágosabb beszéd mármost az, mely közönséges szavakból áll, de ez lapos […]. Emelkedett és a köznapit levető viszont az, mely szokatlan névszókat használ. Szokatlannak mondom az idegenszerűséget, a jelentésátvitelt és mindent a közönségesen kívül."[76] (Arisztotelész, *Poétika,* 22)

Hogy az elidegenítés mindig is a retorika és a költészet eljárásaihoz tartozott, azt Lausberg bebizonyította. (Lausberg, 1963: 39) Ám ennek ellenére „egy univerzális, minden korszak számára egyként érvényes elidegenítési princípium feltételezése tévesnek bizonyul." Például a középkori esztétikát tekintetbe véve, „amelyben a [hagyományszerűség] affirmatív elve pozitív esztétikai kategóriaként szerepel: ez elveti a „meglepő effektusokat, a várakozások megcsalattatását, az újszerű érzéki és intellektuális ingereket", mivel azok „a *cupiditas*ból [= vágyakozásból] származó esztétikai élvezetre" ösztönöznek. (Lichacev, idézi Hansen-Löve, 1978: 28) Nincs ez másképp a középkori arab költészettel sem: itt az eredetiség „a tradicionális motívumok javított visszaadásából", „az ábrázolás agyafúrtságából és kicicomázásából" tevődött össze, (Grunebaum, 1955: 136) mivel „a költő számára a Quasida-ban, az iszlámot megelőző költészet legművészibb és legkiműveltebb versformájában, a témák és a motívumok kezelését és egymásutánját a hagyomány írta elő." (Heinrichs, 1969: 82) A történelmi variáció itt tehát a tematikus tradicionalitás, sőt az „elcsépeltség", valamint a csak-nyelvi, ott viszont egyenesen concettisztikusan végletekig kiélezett elidegenítési tendencia egyidejűségében áll: az a „kényszer állt fenn, hogy a költészet régóta ismert tárgyait a hallgatónak mindig új, meglepő fordulatokkal prezentálják." (Heinrichs, 1969: 85)

Az elidegenítés fogalmáról, melyet az orosz formalisták a művészi eljárásokra vonatkoztattak, már volt szó az öncélúság esztétikuma kapcsán (2.5.1.9.); itt viszont az elidegenítést mint a szemléletesség eszközét kívánjuk szemügyre venni.

Sklovszkij, mint már érintettük, a művészi látásmódot a mindennapokéval állította szembe. Az utóbbit például így jellemezte: „a tárgy előttünk áll, tudunk

[76] Ford. Ritoók Zsigmond

róla, de nem látjuk." Ezzel szemben „a művészetben a tárgyat különböző eszközök segítségével ki lehet oldani az észlelés automatizmusából." (Sklovszkij, 1916a: 15) Ezek az eszközök pontosan az elidegenítéséi, mely a tárgyat mint valami idegent, különöst állítja elénk, miáltal azt újként, frissként, de épp ezért integrálisan, a maga teljességében éljük meg. Épp ezért vonja magára a figyelmünket – a szokatlanság ugyanis arra késztet, hogy felfigyeljünk – egyben azonban arra is provokál, hogy elfogalmatlanítsunk, hogy érzékivé tegyünk. Ez a váratlanság ingerli a fantáziámat és arra ösztönzi, hogy képzeletemben kiegészítsem a kifejezetten néven nevezettet. Elidőzöm annál, ami érzéki vagy kvázi-érzéki, és nem sietek tovább – mint a mindennapok során –, pusztán a fogalmi információt vonva ki belőle.

Elvben háromféle dolgot lehet az irodalomban elidegeníteni: a nyelvet, az ábrázolt tárgyat és a művészi fogásokat, az irodalmi eljárásokat.

Az eljárások maguk csak abban az értelemben válnak elidegenítetté, hogy nem pusztán mi magunk észleljük őket többé-kevésbé artikuláltan, hanem a szerző artikulálja őket a számunkra, azaz észlelésük nincs a recepció véletlenszerűségeire hagyva. Voltaképpen azonban ennek kapcsán inkább az ábrázolt világ idegenül el: az, ami az illúzió hatása alatt valóságosnak tűnt, noha mindig is művészetként *tudott* volt, most *expressis verbis* művészetként deklarálódik.

Mivel mármost az eljárások – mint már említettük – ugyan elidegeníthetők, de szoros értelemben véve szemléletesekké nem tehetők, a poétikusan integrális látásmód mint a prózaian reduktív ellentéte *vagy* a nyelv szintjén valósítható meg, minek során az író a retorika különböző alakzatai, („valószínűtlen" hangzás, váratlan egymásmellettiség, trópikusan megváltoztatott értelem) révén a szavakat és a mondatokat elidegeníti és a maguk konkrét, szemléletes formájában csak a maguk kedvéért teszi figyelemreméltóvá; *vagy pedig* az ábrázolt személyek és dolgok szintjén. Itt ez utóbbi elidegenítési fajtának csak két eszközét kívánjuk röviden bemutatni.

Az első egyszerűen abban áll, hogy a leírt dolog szokatlan, meglepő, ennek ellenére azonban meggyőző legyen.

Arisztotelész ezt a dialektikus kettős princípiumot az esztétikus hatás garanciájának nevezte *Poétiká*jának legalább két passzusában. A 9. fejezetben ez áll: „az utánzás nemcsak teljes cselekvés utánzása, hanem félelmet és részvétet keltő cselekvéseké is, ezt a hatást pedig egészen különleges mértékben érik el, ha *várakozás ellenére, de egymásból következőleg* történnek." (Arisztotelész, *Poétika,* 9, kiem. H.A.) A 16. fejezetben: „Valamennyi közt a legjobb felismerés az, mely a történésekből magukból következik, amikor *valószínű elemekből következik a meglepetés*".[77] (Arisztotelész, *Poétika,* 16. Kiem. H.A.)

[77] Ford. Ritoók Zsigmond

Itt Homérosz *Iliász*ából választunk példát, méghozzá csak evilági, reálisan lehetséges jeleneteket, melyekben tehát az elidegenítő vonás nem valami fantasztikumból származik, hanem éppen onnét, hogy a költő zsenialitása a *valós* élet fantáziájával tud lépést tartani: hogy olyan egyedítéseket talál ki, melyek a maguk individualitásában éppoly meglepőek, mint az evilági események egyszerisége, és melyek épp ezáltal friss, automatizálatlan látásmódot vonnak maguk után. Három példát halljunk mármost, melyek mindhárman azoknak a szokatlan gesztusait írják le, akik telibe találva a földre zuhannak. (Homérosz: *Iliász*, 11/423, 13/389-393, 545-549) *Feltéve,* hogy ezekkel a szörnyűségekkel szemben az esztétikailag szükséges távolságtartást meg tudjuk őrizni, megcsodáljuk Homérosz szemléletességét, abban azonban voltaképpen az anyag esztétikumát, ami – a szemléletességen keresztül – elidegenítés, egyszeriség *és* plauzibilitás révén valósul meg.

Az elidegenítés egy másik módszerét az teszi ki, amit az orosz formalisták „részletezésnek" neveztek. A legköznapibb dolog is elidegenül, ha az általában féltudatosan egészként észlelt dolgot az író „fenomenologikusan" egyes mozzanataira bontja szét és azokat egyenként megnevezi. Az ismert dolog itt paradox módon épp e fogalmi felboncolás révén válik szemléletessé: a boncolás a maga újszerűségének köszönhetőleg az ismertség miatt könnyen felfogható érzetet tudatossá teszi, csakhogy ezúttal olyasvalamiként, amit az ember önmagáért vesz szemügyre és ízlelget, s nem mint egy énre vonatkoztatott élmény alkotórészét. A frissesség tehát nemcsak az eredetien részletező látásmódból ered, hanem onnan is, hogy mi most *ezt* az érzetet először éljük meg „érdek nélkül", szemlélőleg.

Példaként álljon itt egy részlet John Dos Passos *Manhattani kalauz*ából, melyben a részletező verbalizálás révén egy köznapisága miatt jól ismert érzéki élmény (valaki szétnyom nyelvével az ínyén egy kávéba mártott kockacukrot) elidegenítése és integrális közvetítése történik meg. (Dos Passos, 1925: 204)

> Ellen egyedül marad, és a kávéscsészéjébe bámul. Egy kockacukrot rátesz a kiskanalára, megmeríti a kávéban, a nyelvére ejti, és lassan szétmorzsolja apró kristályait a szája padlásán. A zenekar tangót játszik.[78]

A külön-külön megnevezett „mikroszkópikus elemek", melyeket normális körülmények között megkülönböztetés nélkül a „lassú szétmorzsolás"-ban mint összjelenségben olvasztanánk össze, valamennyien a „lassan szétmorzsolja" után álló participiumos szerkezetben keresendők: „apró kristályait" (épp az egyes szemcsék okoznak Leibniz-féle *petites perceptions*-t, melyeket mint olyanokat nem észlelünk ugyan tudatosan, de melyek az „összképnek" mégis összetevői és ezért most az olvasás során meggyőzően hatnak), s végül: „a szája *padlásán*".

A szünekdoché nevű szókép közismert módon általánost használ a különös helyett (például „Az USA jelenléte a Közel-keleten" az „USA *haderőinek* jelenléte"

[78] Ford. Bartos Tibor

helyett; „halandó" – „ember" helyett) vagy megfordítva, a különöst használja, a részt vagy a fajt, az egész vagy a nem mint általános helyett (így ha „fejenként" áll „személyenként" helyett vagy „kenyér" – mint a „megkeresi a kenyerét" kifejezésben – „táplálék" helyett) Ha mármost szünekdochén nemcsak egy szó behelyettesítését értjük egy másikkal, hanem egyes szavakon túllépve, minden szöveget vagy szövegrészt, amely – a partikularizáló szünekdoché esetén – az egész helyett a részt vagy a részeket nevezi meg, a nem helyett a fajt írja le, akkor a szünekdoché e faja épp a partikularizálás, a *-sok helyett kevés* rá jellemző elve révén az irodalom számára alapvetőnek nevezhető. Egyfelől ugyanis az irodalom mint művészet, mint az *aisthesis*re, az érzéki megismerésre appelláló dolog a lehető legnagyobb konkrétságra törekszik, és ezért affelé tendál, hogy az általánost partikularizálja, például ne csak az általánost, a nemet közölje (azt például hogy a várost elfoglalták és lerombolták) hanem az elfoglalás és a lerombolás különös fajtáját, mint ahogy azt Quintilianus egy híressé vált példájában leírja. (Quintilianus, *Ars Oratoria,* VIII, 3, 67–69.) Minden mimetikus, az emberi valóságot „tipizálva" ábrázoló irodalom a különösben az általánost akarja elénk tárni, ez azonban azt jelenti: szünekdochikusan jár el. Kurt Marti egyik „halotti beszéde" például nem azért irodalom, mert ezt az általánost a beszéd végén intőleg mégis külön „szóvá teszi", hanem azért, mert ezt az általánost „individualizálva", egy konkrét sorson keresztül, épphogy tehát szünekdochikusan közvetíti:

Kurt Marti: *als sie mit zwanzig*

als sie mit zwanzig
ein kind erwartete
wurde ihr heirat
befohlen

als sie geheiratet hatte
wurde ihr verzicht
auf alle studienpläne
befohlen

als sie mit dreissig
noch unternehmungslust zeigte
wurde ihr dienst im hause
befohlen

als sie mit vierzig
noch einmal zu leben versuchte
wurde ihr anstand und tugend
befohlen

als sie mit fünfzig
verbraucht und enttäuscht war
zog ihr mann
zu einer jüngeren frau

liebe gemeinde
wir befehlen zu viel
wir gehorchen zu viel
wir leben zu wenig[79]

(Marti, 1969: 35)

Bár az irodalmi szünekdochizmus e fajtája *per definitionem nagyobb* szemléletességet garantál, mint az általánosnak *mint* általánosnak tudományos, filozofikus kiemelése, nem ezt – mint a szemléletesség, végső soron az anyagi esztétikum bevált eszközét – fogjuk itt megtárgyalni, mivel annak, ami az általánost partikularizálja, nem kell már eleve szembeszökőnek, integrális érzéki élményt közvetítőnek lennie. (Marti verse például ugyan nagyon is egy bizonyos szociokulturális helyzet partikularizálását nyújtja, de aligha nevezhető különösen szembeszökőnek, érzékeinkre appellálónak.)

A szünekdochicitás másik fajtája, ahol is az irodalomban – mint ahogy az gyakran megtörténik – a rész az egész helyett áll, ezzel szemben nagyon is a szemléletesség felé hajlik, ha az író egy evokatív részleten keresztül az *egész* érzéki képzetét szuggerálja. Az irodalom erre való hajlama – ezt már Lessing megfogalmazta – a nyelvi művészet időbeliségén alapszik, végső soron a nyelv linearitásán: a *pars pro toto* eleget tesz korlátozott megtartó képességünknek, képzelőerőnk gyengeségének, mely az egyes vonások meghatározott számán túl képtelen összképzetté egyesíteni, egyidejűleg áttekinteni őket. Lessing – mint ismeretes – e vonatkozásban hasonlította össze az irodalmat a festészettel a *Laokoón* XVI. fejezetében: „A festészet a maga együttlétező kompozícióiban a cselekménynek csak egyetlen pillanatát használhatja föl, ezért a legpregnánsabbat kell választania, melyből az előzőket is, a következőket is a legjobban meg lehet érteni. Éppígy a költészet a maga folyamatos utánzása közben a testeknek csak egyetlen tulajdonságát használhatja föl, s ezért azt kell választania, amely a testnek a szükséges szempontból legérzékletesebb képét kelti föl." (Lessing, 1761: 92) Példaként

[79] amikor húsz évesen / gyereket várt / megparancsolták neki / hogy házasodjon meg // amikor megházasodott / megparancsolták neki / hogy mondjon le / minden továbbtanulási tervéről // amikor harminc évesen / még volt némi vállalkozókedve / azt parancsolták neki, hogy / maradjon háztartásbeli // amikor negyven évesen / még egyszer megkísérelt élni / tisztességet és erényt / parancsoltak rá // amikor ötven évesen / kiégett és csalódott volt / a férje elköltözött / egy fiatalabb nőhöz // kedves gyülekezet / túl sokat parancsolunk / túl sokat engedelmeskedünk / túl keveset élünk

Homéroszt említi, aki a dolgokat „általában csak egyetlen vonással”[80] ábrázolja, (Lessing, 1761 : 92) mely azonban elég ahhoz, hogy érzékelhetővé változtassa őket. Ez a szuggesztív érzéki részlet paradox módon egyben gyakran a kérdéses dolog konstitutív jegye is, így például ha Homérosz az *Iliász*ban „öblös bárkákról” beszél. (Homérosz, *Iliász,* 11/400) Az *Odüsszeiá*ban a következő sorok állnak: „mások az asztalokat mosták lukacsos szivacsokkal,” (Homérosz, *Odüsszeia,* 1/111) „sűrű juhom s csámpásléptű barmom.”[81] (Homérosz, *Odüsszeia,* 4/320) Az, hogy az ilyen jelzők kitűnően alkalmasak a szemléltetésre, azért nevezhető paradoxnak, mert szigorúan véve fölöslegesek, pleonasztikusak (hiszen a „szivacs” *implikálja* azt, hogy lukacsos); miért kellene az amúgyis tudottnak inspirálólag hatnia a fantáziánkra? De éppen a magától értetődő vonás, a rendszerint tudatosan épphogy nem megfigyelt dolog megnevezése teszi látásmódunkat automatizálatlanná és szolgálja ilymódon a szemléltetést.

Bizonyítékul arra, hogy *in aestheticitis* akár egymásnak ellentmondó princípiumok is ugyanazzal a hatással rendelkezhetnek az individuális struktúrától függően, ha nem is ugyanazon oknál fogva (ellentétben például az orvostudománnyal, ahol a megfázás kikúrálására például valószínűleg meleget ajánlanak, és nem meleget *vagy* hideget), – erre bizonyítékul az a tény szolgálhat, hogy nemcsak a *pars pro toto,* hanem annak ellentéte, a szélesen részletező leírás is felhasználható a szemléletesség és azon keresztül az anyagi esztétikum eszközeként. Míg egyetlen egy aspektus megnevezése, feltéve persze, hogy ez éppenséggel egy *evokatív* részlet, felélénkíti a fantáziát és lökést ad az érzéki kiegészítés irányában, az ellentett tendencia *minden* aspektus megnevezésére – feltéve, hogy felfogóképességünktől nem követel túl sokat – az érzéki sokrétűségnek és bőségnek, a világ gazdagságának képzetét kelti fel. Homérosz itt is példákkal szolgál, méghozzá ismét valami specifikussal: azzal, amit epikus körültekintésnek lehetne nevezni. Ez abban nyilvánul meg, hogy Homérosz nemcsak a tárgyat, a folyamatot magát nevezi meg, hanem annak tér- és időbeli „környezetét” is: ami azt térben és időben „érinti”. Ha például Aiász Hektornak előre megmondja, hogy nemsokára vissza fog Trójába menekülni, akkor nemcsak azt tudjuk meg, hogy lovainak fürtös a sörénye, ami szorosan véve, azaz a cselekmény felől nézve irreleváns, hanem azt is, hogy útja visszafelé a síkságon fog keresztülvezetni, és ezenfelül azt is, hogy a síkot por fedi:

> S eljön majd az idő számodra is, ezt kijelentem,
> futva esengsz Zeuszhoz meg a többi nagy égilakóhoz,
> ölyvnél gyorsabbak legyenek fürtös paripáid,
> míg berohannak a várba veled, port verve a síkon.[82]
>
> (Homérosz, *Iliász,* 13, 817–820)

[80] Ford. Vajda György Mihály
[81] Ford. Devecseri Gábor
[82] Ford. Devecseri Gábor

Még ha ez egy Aiász számára nem tudatos előrejelzése is lehetne annak a megalázásnak, melyben Hektornak része lesz a végén, amikor is tetemét Akhilleusz lovai a síkság porán fogják keresztülvonszolni, ez nem változtat azon, hogy itt – mintegy metonímiaszerűen – tendenciálisan mindaz említésre kerül, ami Hektornak a városba vezető útját „körülveszi". Hasonló a helyzet abban a passzusban, ahol Akhilleuszról ezt olvassuk: „a szíve / bundás melle alatt hányódott kétfele"[83] (*Iliász,* I, 188–189.): nemcsak arról van szó, hogy magától értetődő mitikus metonímiával a lélek azonosul „hüvelyével", a szívvel, illetve az egyik a másik helyett áll, hanem a szerv érzéki burka is megnevezésre kerül: a szőrös mellkas. Időbelileg „érintő" jut a látókörünkbe, ha a költő kauzálisan levezet valamit, például egy fegyver eredetét, előállítását mondja el:

> Fogta csiszolt íját, mely vadkecskének a szarva
> volt; a vadat maga lőtte, szügyébe találva nyilával,
> egykor, amint az a szirtre kilépett, lesve a lesből
> melle alatt meglőtte, s az állat a szirtre hanyatlott.
> Szarva tizenhatmarkossá nőtt szét a fejéből:
> *s össze is illesztette a szarvat ügyes szarumetsző,*
> *és símára csiszolta, s arany karikát kalapált rá*;
> most ügyesen feszitette ki, meggörbítve s a földnek
> nyomva; előtte nemes bajtársai pajzsot emeltek[84]
>
> (Homérosz, *Iliász,* 4, 105–113, kiem. H.A.)

Vagy ha megfordítva, ha a költő egy cselekedet valamennyi valószínű, érzékelhető folyományát leírja:

> S lám Odüsszeusz átlőtte a vesszőt mégis a torkán,
> gyenge nyakán másoldalt jött ki az érchegyü vessző.
> Félrehanyatlott és a pohár kiesett a kezéből,
> nyomban, s dőlt ki az élete vére azonnal az orrán
> vastag bő sugarában. Az asztalt fölboritotta,
> lábával fellökve, az ennivaló legurult mind:
> mocskos lett a kenyér meg a hús.[85]
>
> (Homérosz, *Odüsszeia,* 22, 15–21)

A kevés helyett sok azonos princípiuma ott valósul meg maximálisan, ahol az író az élet egy jelenségét annak teljes lényegiségében, megjelenési formáinak

[83] Ford. Devecseri Gábor
[84] Ford. Devecseri Gábor
[85] Ford. Devecseri Gábor

összességében ragadja meg és alakítja nyelvvé, minek kapcsán persze nemcsak szemléletesség a cél, hanem az emberileg megélt, „antropomorfizált" valóság egészleges tendenciájú visszaadása is. Ez történik például Torquato Tasso *A megszabadított Jeruzsálem*ében, a 13. ének azon pontján, ahol Tasso a hőséget annak minden következményével együtt ábrázolja környezet, ember és állat számára. (Tasso, *A megszabadított Jeruzsálem,* 13/52–56, 61, 63) Egyáltalán a nagy eposzok és regények vonzerejét többek között azzal magyarázhatjuk, hogy mind az érzéki külső, mind a lelki benső világ rétegének szemléletes gazdagságát közvetítik felénk: az a benyomásunk, hogy magát az élet bőségét éljük meg, mintha megfürödnénk az életben.

2.5.2.9. Az anyag esztétikuma a történelemben

Ellen J. Beer a következőket írja már idézett dolgozatában az aranyháttérről: „A műalkotás célja a középkorban […] anagógikus, felvezető, a látható kép magasabb szintű értelmet nyit meg." (Beer, 1983: 65) Irodalmi műveknél is megfigyelhető volt a tendencia, hogy a hangsúlyt az érzékiről a láthatatlanra, a képről az allegorikus jelentésre helyezzék át. Hans Robert Jauss ebben az összefüggésben idéz és kommentál egy passzust Jean Paul Richter *Vorschule der Ästhetik*jéből: „»A kereszténység megsemmisítette, mint egy utolsó ítélet, az egész érzéki világot valamennyi ingerével egyetemben […] és egy új, szellemi világot tett a helyébe. […] minden földi jelen égi jövőbe illant el. Mi maradt meg még a költői szellem számára a külső világ eme összeomlása után? – Az, amibe az beléomlott: a benső!« Az egész érzéki világ tagadásából megszületett az érzékeken feletti másik világ képekké alakítása […]. A keresztény költészet számára az ábrázolandó igazság mostantól fogva a láthatatlanból tevődött össze." (Jauss, 1977: 32) Ezt most az irodalomra alkalmazva: „Az allegória, mely a modern olvasó számára alig több, mint megszemélyesített fogalmakkal való furcsán absztrakt, hamar fárasztóvá váló babrálás, a középkori publikum számára az erényeket és a bűnöket, de a szenvedélyek újonnan felfedezett benső világát is jelenvalóvá tudta tenni. Ami számunkra […] idegen, az csak a visszája a láthatatlan poézisének, ami a középkor másságának legjellegzetesebb vonása." (Jauss, 1977: 21)

Ebben a másságban, a mi terminológiánkkal élve, többek között az nyilvánul meg, hogy a középkorban az anyag esztétikuma aránylag kis szerepet játszott: éppen mivel a világ érzéki felületén és a műalkotások érzéki vagy kvázi-érzéki előterén gyakorta és gyorsan átléptek a szellemi háttér felé, az anyagi esztétikum a különböző esztétikai fajok hierarchiájában viszonylag alacsony helyet foglalt el.

2.5.2.10. Átmenet az anyag esztétikumától a forma esztétikumához

Az az integrális, csorbítatlan jelenség, melyet az anyag esztétikumaként önmagáért is élvezünk, ezenfelül az esztétikum többi faja számára is megalapozó funkcióval rendelkezik: ha az elém tárulót nem csorbítatlanul, nem a maga egész szemléletes gazdagságában fogadom magamba, hanem – gyakorlati vagy elméleti szándék nyomásának engedve – fogalmilag elszegényítem, akkor esetleg annak sajátlagos megformáltsága éppúgy elkerüli a figyelmemet, mint a szellemi háttér előtti áttetszősége, avagy kifejező ereje. Ezzel azonban elkerüli figyelmemet annak a látszatnak az élménye is, hogy ez a szellemi tartalom önmagában való és nemcsak én vetítem azt ezen érzéki vagy kvázi-érzéki előtér mögé, engedelmeskedve a mű anyagi konfigurációja révén kifejtett irányításának. Ebben az értelemben az integrális jelenség nemcsak megalapozó oka egy sajátlagos esztétikumnak, ti. az anyagénak, hanem egyben előfeltétele is többek között a formai esztétikumnak is.

Ennek kapcsán az a paradoxon áll fenn, hogy az anyag esztétikuma a formális esztétikumhoz nemcsak a megalapozás eme „békés" formájában viszonyul, hanem egy konfliktussal terhes, feszültséggel teli formában is. Az anyagi esztétikum ugyanis mint cél megköveteli, hogy az író a dolgokat és az embereket azok teljes külső és belső gazdagságában, tendenciálisan tehát individualitásuk egész bőségében ábrázolja, s az utóbbi *per definitionem* túllép minden általános formán, törvényen, szabályon, a rend legkülönbözőbb sémáin. A művészet arra irányuló törekvése tehát, hogy a megjelenés *valamennyi* lehetőségét kimerítse, hogy művészileg az átlagosan észleltnél gazdagabb világot hozzon létre, mindezen okoknál fogva egy szabálytalanságra irányuló tendenciát foglal magában, a fantázia egyfajta szertelenségét, mely a valóság fantáziájával lépést kíván tartani. A szabálytalanság viszont ellentéte annak, amit a forma esztétikuma jelent és megkövetel: a rendnek, a racionális szabályozásnak. A szubjektivitás felől szemlélve az anyagi és a formális esztétikum közötti ellentét végső soron nem egyéb, mint konfliktus fantázia és értelem, világteremtés és világrendezés között. Azok a nagyok művek, melyek e két képességet és esztétikai érdeket szintetizálni képesek: melyekben nem kerekedik felül sem a megvadult fantázia, a káosz túláradása, sem pedig a kiszáradt értelem, a vérszegény, színtelen rendezettség.

2.5.3. A forma esztétikuma

2.5.3.1. A „forma" szó három művészetelméletileg releváns jelentése

A filozófiatörténet folyamán a „forma" szóval összekötött különböző jelentések elemzésekor Roman Ingarden hármat említ, melyek a műalkotás elmélete számára különösen relevánsak. „Formán" egyfelől azt értik, „amit érzékileg észlelünk és ami valami nemérzéki kifejezésére szolgál", jelesen azt, „ami érzékileg adott és valamit ábrázol."

(Ingarden, 1965b: 23, 28) Ebben az értelemben a mimika például, de az érzékileg *elképzelt* mimika is épp annyira forma, mint egy festmény pigmentjei; egy reális vagy pusztán fiktív ember gesztusai nem kevésbé formának nevezendők, mint egy vers hangrétege.

Egy második, az előbbivel rokon értelemben a forma „nyersanyagból készített képződmény", különösen „a művész által egy nyersanyag megformálása révén létrehozott műalkotás." (Ingarden, 1965b: 29, 26) A rokonság e két jelentés közt nyilvánvalóan abban áll, hogy mindkét esetben érzékileg adott dolgot nevezünk formának; de a második esetben a mű egészéről van szó s nem annak egy tetszőleges részéről, és forma$_2$ ellenpárja, a (nyers)anyag, legtöbbször maga is érzéki dolog. Ezzel szemben forma$_1$ ellenpárja az, ami kifejeződik vagy ábrázolásra kerül, elvileg nem érzéki jellegű, miközben az ábrázolt dolog – erre Ingarden (Ingarden, 1965b: 25) is utal – nem tévesztendő össze az esetleges valós modellel.

Egy műalkotás azonban nemcsak forma, hanem rendelkezik is formával, amennyiben egy egész, azaz egymással meghatározott viszonyban álló részekből tevődik össze. Ha egy egész részei bensőleg összefüggnek, mint egy kristályé vagy egy organizmusé, és nem csak szubjektív lényeglátó műveletek tartják őket össze, mint például a lírai költemények összességét, melyet csak mi foglalunk egybe egy „líra" nevezetű egésszé, akkor viszonylataik összessége Ingarden terminológiája szerint „organikus" formát alkot.

Még ha az „organikus" szót műalkotásokra csak fenntartással alkalmazhatjuk is (egyfelől nem uralkodik bennük abszolút függés egymástól, mint egy organizmusban, mivel az egyes elemek nemcsak szolgálnak – a többi elemnek és az egésznek –, hanem, mint ahogy látni fogjuk, valós esztétikai okoknál fogva öncélúaknak is látszanak, csak maguk, nem csupán más számára létezőknek tűnnek, vagy ténylegesen azok is; másfelől egy műalkotásnak nem az összes eleme szolgálja szükségszerűen ugyanazt a célt, hanem – amire a dekonstrukció képviselői nyomatékosan utaltak – bizonyos körülmények között nagyon is centrifugálisan viselkedhetnek, hajlamosak szerterepülni), – metaforikusan, Ingarden értelmében, az „organikus" szó feltétlenül elfogadható, ha csak kölcsönös egymáshoz viszonyulást jelent, ami egységet biztosít az egyes elemek sokféleségének.

Ha mármost a forma esztétikumáról beszélünk, akkor ezt a szót a viszonyulásnak ebben a harmadik értelmében használjuk. Ha ez a viszonyulás közelebbről a részeknek tendenciálisan egy egységesítő princípiumhoz való viszonyulását, *egységet* jelent *a sokféleségben,* akkor annak a megvalósulása – ez a tételem – *esztétikus.*

2.5.3.2. A lényeg rövid összefoglalása Integrális észlelés révén szemléletes gazdagságot élünk meg, mivel az csorbítatlan sokrétűséget közvetít. Csakhogy ezt egységesíteni, rendezni kell, mértékkel kell rendelkeznie, hogy az egész esztétikus legyen: az integrálisan megélt

sokrétűség legfeljebb pontszerű esztéticitást tesz lehetővé, még nem hoz létre műalkotást, esztétikus egészet. Éppen mert ez így van, lehetséges az, hogy túláradó boldogságérzetünk következtében vagy egyszerűen azért, mert szeretettel teljesen, minden megterheltség nélkül fordulunk a világ felé, még a „magában véve" csúnyát is szépnek tartjuk, ez azonban mind életrajzilag, mind pedig a megítélt dologra vonatkozóan csak eseti: másnap már talán nem találjuk ugyanazt szépnek, és főként a pillanatnyilag szépnek tartott dolog esetleg csak egy kiszakított részlet, egy eltorzult falevél, egy göcsörtös fakéreg, de nem egy egész, amit éppen mint egészet találunk szépnek. Az egész esztéticitásához nemcsak egész volta tartozik hozzá a sértetlenség értelmében, nemcsak minden rész optikailag nyilvánvaló összetartozása (egy fa mint egész azáltal még nem válik széppé, hogy jól körvonalazott formát mutat fel), hozzátartozik az egészet alkotás ténye is: az, hogy a sokrétűséget valamifajta formális princípium, például szimmetria vagy arányosság tartja össze, teszi egységessé.

Minden harmónia ugyanis, minden tetszetős arány, de minden ritmus és párhuzamosság is alapjában véve heterogén részek megegyezése, egybehangoltsága: jele annak, hogy sokrétűségüket valamiféle képlet vagy szabály szabta meg, rendezte el, tette egységessé.

Mivel a sokrétűség egysége a nyugati esztétika legrégibb követelménye és mivel részben emiatt a „szép" szót kezdettől fogva kiváltképpen a formális esztétikum értelmében fogták fel és alkalmazták, elterjedt az a nézet, hogy az esztétikumot az így értelmezett szépségre kell redukálni. Következésképpen léteznek még modern korunkban is olyan művészek, akik számára már a „esztétikus" vagy akár a „szép" szó is gyanús, sőt kárhoztatott, összhangban azzal, hogy ők – a 19. század hiperesztétikus, sőt néha nemesen giccses akadémizmusának és a modern műipar bizonyos hasonszőrű irányzatainak ellenhatásaként – gyakorlati megnyilvánulásaikban mindent elkerülni igyekeznek, ami akár csak távolról is emlékeztet a formális szépségre.

Ludwig Giesz ebben az összefüggésben „tudatos giccsellenes indulatról" beszél, melyből kiindulva az ilyen művészek „búcsút mondanak a szépségnek „, és hozzáteszi: „Talán abban áll *jelenünk* újdonsága – esztétikailag nézve –, hogy a művészet az említett értelemben szélsőségesen polémikussá vált." (Giesz, 1960: 62)

Hogy ez a redukció téves és hogy az ilyen művészek óvakodása a szépség szótól nem jelenti azt, hogy műveik a dolgot tekintve ne lehetnének nagyon is esztétikusak, azt éppen jelen könyv van hivatva bizonyítani, amennyiben itt az esztétikum mint jelenség öt aspektusra tagolódik.

Adorno csatlakozik a szépség formális meghatározásához, úgy látja azonban, a jelenséghez híven, hogy az esztétikum birodalma ezáltal korántsem merül ki: „Az esztétikának a szépség tanaként való meghatározása azért oly kevéssé gyümölcsöző, mert a szépség fogalmának formális jellege nem képes megragadni az

esztétikum teljes tartalmát. […] Abban, amit az esztétikai reflexió célba vesz, [a szépség fogalma] csak egyetlen mozzanatot alkot." (Adorno, 1970 : 81)

2.5.3.3. Történelmi aspektus Az esztétikum első elmélete az európai ókorban – mint imént említettük – a szép forma elmélete volt, sőt Tatarkiewicz-csel állíthatjuk, hogy az ókorban a „szép" szó mindenekelőtt a formális szépséget, a forma esztétikumát jelentette ; a formális szépség azóta is *a* klasszikus szépség lényegi jegyének számít, – mely vonatkozásban a „forma" mindig a részek viszonylatát, a viszonyulási szépséget jelentette. (Tatarkiewicz, 1975 : 187, 175) A püthagoreusok, valószínűleg a Kr. előtti 5. században, azt tartották, hogy a szépség a részek meghatározott, „helyes" arányában vagy elrendezésében áll, (Tatarkiewicz, 1975 : 345, 552, 175) mely elrendezés akkor helyes, ha a részek viszonya egyszerű számokkal kifejezhető. Ha például a húrok hossza úgy viszonylik egymáshoz, mint 1 a 2-höz vagy a 2 a 3-hoz, akkor a két húr egyidejű megpengetése esetén „szimultán egybehangzás", azaz harmónikus összhang jön létre, melynél a két „részhang" egymástól egy oktávnyi, illetve kvintnyi távolságban van. (Tatarkiewicz, 1975 : 222) A dór stílusú templomoknál az oszlopok szélessége a köztük lévő közepes távolsághoz, csakúgy, mint a triglifek szélessége a metopék szélességéhez úgy kell, hogy viszonyuljon, mint az 5 a 8-hoz. (Tatarkiewicz, 1962 : 1/74) Ez a viszonylat a dór templomok „kánon"-jához tartozott. Ehhez Tatarkiewicz a következőt írja : „A görögök klasszikus művészete abból indult ki, hogy minden mű számára létezik egy […] kánon, módszer, azaz egy forma, mely kötelezi a művészt. A »kánon« szó a képzőművészetben megfelel a »nomosz« szónak a zenében […]. Ahogy a görög zenészek a maguk »nomoszát«, tehát törvényét rögzítették, úgy rögzítették a görög építészek, szobrászok és festők a maguk »kánonját«, azaz mértékét.

A művészettörténet ismer kánonikus (mértékadó), és nem kánonikus korszakokat. Az előbbiben a művészek kánont kerestek maguknak és alá is vetették magukat neki, mert a tökély garanciáját látták benne ; az utóbbiban, éppen ellenkezőleg, óvakodtak tőle, mert veszélyt sejtettek benne a művészet számára és szabadságának megnyirbálását : a görög művészet klasszikus korszaka ilyenformán kánonikus korszak volt.

A kánonok, melyekről a művészettörténet beszámol, részben liturgikusan, részben társadalmilag meghatározottak voltak, részben azonban művészileg is, amennyiben csak azért állították fel őket, mert a legjobb formákat tették kötelezővé. Ennyiben *művészi* célok alapján jöttek létre (ellentétben például az egyiptomi szabályokkal, melyeket liturgikus és társadalmi szempontok határoztak meg és melyek kizárólag *istenségek és előkelő személyiségek* ábrázolására szolgáltak) Ez a görög kánonok első sajátossága. A második *rugalmasságuk* : […] meg lehetett őket változtatni és javítani lehetett rajtuk. Harmadik ismérvük az, hogy főként *arányokra* vonatkoztak és számokkal voltak meghatározhatók. […] Feltételezték,

hogy a lehetséges arányok között létezik egyetlen egy, mely a legtökéletesebb." (Tatarkiewicz, 1962: 71)

A 8:5 aránya nagyjából megfelel az ún. aranymetszésnek, melynél a „maior" (8) úgy viszonylik a „minor"-hoz (5), mint ahogy összegük (13), az egész, a „maior"-hoz: „A görög műalkotások felmérésekor egy […] szabályszerűségre […] bukkantak: mind a szobrokat, mind pedig az épületeket ugyanazon viszonylatnak, mégpedig az aranymetszésnek megfelelően konstruálták. […] A legnagyszerűbb templomok, mint a Parthenon, és olyan szobrok, mint a belvederei Apolló és a milói Vénusz, néhány szakértő nézete szerint minden részletében az aranymetszés elve alapján […] készült." (Tatarkiewicz, 1962: 97)

A mindenkori, helyesként felismert arány vagy elrendezés, a kánonok, az aranymetszés stb. – ez mind olyan elrendező elv, mely a konkrét sokrétűségbe egységességet képes belevinni. A maguk sajátos esztéticitása független az ilymódon általuk létrehozott „absztrakt" egységesítéstől, ahhoz még hozzájárul. Hogy mármost az egész műben többszörösen visszatérő arány 5:8-nak vagy 5:10-nek minősíthető-e, az nem változtat azon, hogy mindkettőjük következetes uralma rendet teremt, ami mint olyan (makro)esztétikus. De persze a konkrét esztétikai érték annál nagyobb, minél inkább rendelkezik maga az rendezőelv is (mikro)esztéticitással. Hogy a mindenkori különös arány miért esztétikus, azt minden bizonnyal csak az észlelés pszichológiája vagy fiziológiája képes megválaszolni, éppúgy mint azt a kérdést, hogy vajon az oktáv-, illetve a kvinttávolság miért hangzik harmonikusnak.

A szépségről mint helyes arányról ilyenformán (különösen, ha megismétlődik) kiderül, hogy különös esete a sokféleségben uralkodó egység elvének, ami viszont a maga részéről – ezt a következőkben további idézetekkel kívánjuk alátámasztani – egy történelemfelettien visszatérő követelmény tárgya, mégpedig eszközként, amely a forma esztétikumára mint célra vezethető vissza.

Platón „illő viszonyt" követelt a *Phaidros*ban – mint ahogy már a 2.4.1. pont alatt említettük – a szónoki beszéd közepe, eleje és vége között. Hogy ez az illő viszony miben állhat, legalábbis ami a drámai és elbeszélő művek cselekményét illeti, azt Arisztotelész *Poétikájában* (a 7. és 23. fejezetben) pontosította, miután megállapította, hogy „a tragédia teljes és egész cselekvés utánzása (*mimesis*)": „Teljes az, aminek van kezdete, közepe és vége. Kezdet az, ami nem következik szükségképpen valami más után, utána viszont valami más van vagy történik. A vég – ellenkezőleg – az, ami más után van, vagy történik (vagy szükségszerűen, vagy a gyakoriság alapján), utána viszont nincs semmi más. A közép az, ami más után következik, s ami után is van valami más. A jól összeállított történeteknek tehát nem lehet csak úgy akárhonnan kezdődniük, sem találomra bevégződniök,

hanem az ismertetett fogalmakat kell megfelelően felhasználni."[86] (Arisztotelész, *Poétika,* 7, 23. fejezet)

Ez azonban azt jelenti: a cselekmény egyes eseményei épp azáltal kapcsolódnak össze *egy* cselekménnyé, egy cselekménystruktúrává, hogy kauzálisan összefüggnek egymással. Ennek kapcsán ez az egységesítő princípium nem egyszerűen a nagyon is absztrakt kauzális kapcsolat mint olyan; egységesítőként valójában az funkcionál, amit Nicolai Hartmann lényegi szükségszerűségnek nevezett, a főalak lényeges célja (például az *Iliász*ban Akhilleusz haragja), amely a maga részéről beindítja a kauzális láncolatot, majd további menetében – a környezettel való kölcsönhatásban – uralja és a végén lezárja azt.

Ez megegyezik Hegel fejtegetésével: „Ha a villám agyonsújt egy embert, ez puszta történés, külső eset; egy ellenséges város meghódításában azonban több van, nevezetesen egy tervbe vett cél megvalósítása. Mármost az ilyen önmagában meghatározott cél, mint a Szentföld megszabadítása a szaracénok és pogányok igájától, vagy még inkább egy különös ösztön kielégítése, mint pl. Akhilleusz haragja, kell hogy epikai esemény formájában legyen az epopeia összetartó egysége, amennyiben a költő csak azt beszéli el, ami ennek az öntudatos célnak vagy a meghatározott ösztönnek saját hatása, s ezért vele magában zárt egységgé kerekedik le."[87] (Hegel, 1835: 3/387)

Csak ha egy ilymódon értelmezett, vezérlő funkcióval rendelkező lényegi szükségszerűséget tételezünk fel, válik érthetővé, hogyan mondhatja Arisztotelész, hogy a cselekmény vége után már semmi más nem történik: a lényegi szükségszerűség a maga feladatát immár elvégezte, meghatározó energiáját elveszti, ami viszont nem azt jelenti, hogy a reálisként felfogott történésben semminő további *reális* szükségszerűség ne uralkodnék (Tróját elvégre Hektor tetemének kiadása után mégiscsak beveszik) Ahogyan egy jó szónoki beszéd témája – retorikailag pontosabban: „a szónok mindenkori aktuális szándéka (*voluntas*)" (Lausberg, 1963: 14) – egységet visz az egyes gondolatok, illetve mondatok sokféleségébe, úgy egységesíti a hős célja vagy „indíttatása" egy cselekmény egyes eseményeit, minek kapcsán az egységesítéshez a lehatárolás, a lehetséges előzménytől és következménytől való elkülönítés is hozzátartozik. (Arisztotelész e követelményéhez a cselekmény egész voltára vonatkozóan lásd: Horn, 1980)

Konkrétan az irodalomra vonatkoztatva ez a gondolat Torquato Tasso-nál jelenik meg. Az ujdonság nála, csakúgy mint elméleti elődjénél, Lodovico Castelvetronál abban nyilvánul meg, hogy megkísérlik a műalkotást az egység és a sokrétűség feszültséggel teli egységeként fogni fel.

Tasso ennek során a világegyetem fogalmából indul ki: „mindezzel együtt egy a világ, amely annyi és olyan különböző dolgokat zár ölébe, egy a formája és lényege, széthúzó egyetértésben egyféle mód kapcsolja és köti részeit össze".

[86] Ford. Sarkady János
[87] Ford. Szemere Samu

Egy nagy költő műve sem másmilyen: „legyen egy az eposz, mely az anyag ilyen sokféleségét tartalmazza, egy a formája és a meséje". Tasso felismeri e két követelmény ellentétességét és ezért kibékítésük nehézségét, de még mindig inkább az egységesítésük fontosságát hangsúlyozza: „Az efféle változatosság annál dicséretesebb lesz, minél több nehézségbe ütközik: mert meglehetősen könnyű és semmi szorgosságot nem igényel az, ha az eseményeknek ez a nagy változatossága sok és elkülönülő történetből születik meg; de hogy ugyanezt a változatosságot egyetlen történetben lehessen megtalálni, »hoc opus, hic labor est.«"[88] (Tasso, 1594: 14) (Castelvetro-hoz lásd Gilbert, 1962: 318.)

Az „egység a sokféleségben"-képlete legelőször minden bizonnyal Jean-Pierre de Crousaz-nál fordul elő: „A változatosság tehát alapvetően tetszik az emberi szellemnek. Ez tapasztalati alapvetés: a változatosság ételeme a szellemnek, ez élteti, és meggátolja, hogy unalom vagy levertség legyen rajta úrrá. Ugyanakkor a szellemnek *a sokszínűségben szüksége van egyformaságra is,* e nélkül a sokszínűség csak fárasztaná és összezavarná, míg ha mind a kettő jelen van, úgy a változatosság élénkíti, az egyformaság felüdíti." (Crousaz, 1715: 29, kiem. H.A.)

Még ha eltekintünk is a felületes pszichologizmustól, mely az egységet csak mint lelki ellenszert tartja szükségesnek; még ha a pregnáns megfogalmazást elismeréssel is fogadjuk, Crousaz-nál hiányzik az ellentmondásosság Tasso-ra jellemző hangsúlyozása. Crousaz csak arról beszél, hogy mind az egységnek, mind pedig a sokféleségnek adottnak kell lennie, hogy a tárgy ne legyen se unalmas, sem pedig fárasztó. Egy bizonyos mennyiség mindkettőből jelen kell, hogy legyen, nehogy végletekkel kelljen szembenéznünk: egységességről beszél, melyet „sokféleséggel kell *fűszerezni*", sokféleségről, „melyet az egységesség *enyhít.*" (Crousaz, 1715: 31, 33) De hogy – noha egymásnak ellentmondók – ugyanazon tárgyon belül mindkettőnek a lehető legnagyobb mértékűnek kell lennie, arra Francis Hutchesonig nem találunk utalást, aki is *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (*Vizsgálódás a szépség és az erény bennünk lévő eszméinek eredetéről*) című értekezésében a következőket írja: „Az alakzatok, melyek a szépség ideáiként léteznek bennünk, az egyformaság és a sokrétűség viszonyából fakadnak. […] Úgyhogy ha a testek egyformasága azonos, akkor a szépség a sokrétűségtől függ, és ahol a sokrétűség azonos, ott az egyformaság mérvének függvénye." (Hutcheson, 1725: 20) Ezt a tételt Hutcheson Először is a mértanból vett példákkal erősíti meg: „Egy azonos oldalú háromszög szépsége nem akkora, mint egy négyszögé, és ez nem akkora, mint egy ötszög szépsége, és ez utóbbi szintén kisebb, mint egy hatszög szépsége […]. Ennek a világos oka az, hogy itt fokozottabb sokrétűséggel van dolgunk ugyanazon egyformaság mellett." (Hutcheson, 1725: 20) Másfelől „a szépség mértéke fokozódik […] nagyobb egyformaság esetén azonos mérvű sokrétűség mellett: […] egy négyszög felülmúlja

[88] Ford. Koltay-Kastner Jenő és Szegedi Eszter. A latin idézet magyarul: „Ez fáradságos feladat!" (Vergilius: *Aeneis,* VI, 129., ford. Lakatos István)

a rombuszt, ez a romboidot, s ez utóbbi maga viszont szebb mint a trapéz és egy szabálytalan görbe oldalú alakzat." (Hutcheson, 1725 : 21)

Hutcheson megkísérli tehát, hogy a forma esztétikumát matematikai képletbe foglalja : egység és sokféleség között „összetett viszonylat" (*compound ratio*) áll fenn, ami annyit tesz : szépség = egység szorozva a sokféleséggel. Ez azonban nemcsak azt jelenti, hogy azonos egységesség esetén a szépség a sokféleség függvénye és megfordítva, hanem azt is, hogy mind a kettőnek, tehát nemcsak az egységnek, a lehető legnagyobbnak kell lennie, hogy a tárgy a lehető legszebb legyen. Az ügyesen megválasztott képletnek köszönhetőleg az addig elhanyagolt másik oldal is érvényre jut : a képlet azt a követelményt is kifejezésre juttatja, hogy az egység megőrzése mellett a lehető legnagyobb sokrétűségről is gondoskodni kell. A rend mint olyan, mindegy, hogy minő rend, nem elegendő ; feszültséggel teli, dialektikus, a lehető legnagyobb sokféleség felett diadalmaskodó, szerteágazó és egymástól különböző dolgokat összefogó rendnek kell lennie. Minél nagyobb az egység diadala, minél színesebb a rend, annál inkább beszélhetünk igaz esztétikumról.

2.5.3.4. Az egység a sokféleségben mint fogalom

Hogy még világosabbá tegyük a lényeget a forma esztétikumát illetően, mindenekelőtt éppen ezzel a dialektikus feszültséggel szeretnénk részletesebben foglalkozni, azután pedig visszatérni az egységességhez mint rendhez, hogy közelebbről szemügyre vehessük a valósághoz fűződö viszonyát és biológiailag megalapozott vonzerejét, valamint antropológiai és vallási jelentőségét.

Monroe C. Beardsley esztétikájában azt ajánlja, hogy a minél adekvátabb olvasat érdekében legyünk hívek az összefüggés, a koherencia és a teljesség (*plenitude*) egymást kiegészítő elveihez, mivel „ezen alapelvek követése arra ösztökél bennünket, hogy a lehető legkomplexebb és legkoherensebb módon olvassunk verseket […]. Amennyiben igaz, hogy egy vers értékét részben annak koherenciája és komplexitása határozza meg, akkor e két alapelv alkalmazása hosszútávon maximalizálni fogja a poétikai értéket." (Beardsley, 1958 : 146)

Jeanne Parain-Vial a koherenciát mint az ellentmondásnélküliség és az összefüggés együttesét határozza meg. Az előbbi az irodalom cselekvéseket tárgyaló műveiben például abban nyilvánul meg, hogy egy alak identitása mindvégig fennmarad : ezáltal megjelenései és megnyilvánulásai formálisan mindenképpen egységesek lesznek, még ama kérdés „előtt" és attól függetlenül, hogy az alak lelkileg ellentmondásmentes-e. Hogy e látszólag magától értetődő (mivel az identitás (A=A) onto-logikus tételén nyugvó) koherencia követelménye a posztmodern korban már eleve mily kevéssé tételezhető fel, azt például Alain Robbe-Grillet *La maison de rendez-vous* (1965) című regénye is tanúsítja : az „amerikait" az elbeszélő (!) a 39. oldalon (Sir) Ralph Johnson-nak, a 42. oldalon R. Jonestone-nak nevezi ; a 117. oldalon azt olvassuk, hogy ez a személy nem azonos az amerikaival. A szín-

helyet illetően is felmerülnek azonossági kételyek (vajon Hongkongban vagyunk-e, vagy talán mégsem?), de a valóságszinteket illetően is: vajon „valóságos"-e a jelenet a pezsgőt ivó kövér emberrel vagy pedig csupán illusztráció egy kínai képes magazinban (13, 26)?

A koherencia azonban – mint ahogy Parain-Vial-tól megtudtuk – nemcsak ellentmondásmentességet, hanem ezenfelül kohéziót is jelent, az affinitását, összetartozását, centripetális irányultságát mindannak, ami a puszta ellentmondásmentesség révén egyszerű egymásmellettiséget, összefüggéstelen halmazt is alkothatna. Így például egyrészt Hamlet hajlama arra, hogy általánosítson (I, 5: „Ó, gaz – mosolygó, átkozott gazember! / Hol a tárcám – leírom, hadd irom le, / Hogy ember úgy mosolyghat s gaz lehet"[89]), és másrészt habozása nemcsak, hogy nem ellentmondásosak, hanem rokonságban is állnak is egymással, egyesíti őket közös alapjuk, az akarat felett túlsúlyt képező gondolkodás, ami időnként jellemző az intellektualitás hajlamú emberekre.

A komplexitás mint a koherenciával ellentétet alkotó fogalom nyilvánvalóan annál nagyobb, minél nagyobb a részek száma s azok különböző volta. (Beardsley, 1958: 205) Következésképpen a komplexitás függvénye a különbözőségnek, míg a koherencia a hasonlóság függvénye. (Beardsley, 1958: 208) Ha a koherencia és a komplexitás maximálisak, akkor a mű Beardsley szavával élve nagymértékben egységes és erősen minősített, azaz „highly unified and intensely qualified." (Beardsley, 1958: 298)

A koherencia és az egységesség Beardsley szerint egy irodalmi műben legalábbis két formában mutatkozik meg: mint az érzéki forma mesterséges rendje (erre szolgál példával minden verstani séma) és mint a mű értelmének, a mondanivalónak állandósága vagy folytonossága. (Beardsley, 1958: 237) Az esztétikai tárgyat átfogó módon ugyanazon szubjektivitás hatja át, például egy drámai vagy epikus alak, avagy a lírai én azonos benső tartalma, minek kapcsán adott esetben, mindenekelőtt a drámában és az epikában, különbséget kell tennünk ábrázolt (figurális) és ábrázoló (auktoriális) szubjektivitás között, melyek a maguk módján egyként koherenciáról gondoskodhatnak, az utóbbi esetleg az előbbi közvetítésével. Othello szubjektivitása és annak története a tragédia számára koherenciát biztosít, de ezen a történeten keresztül, mintegy magasabb szintről, Shakespeare tragikus világszemlélete is egységesítőleg hat a drámára: így például Shakespeare auktoriális, a történetbe beágyazott meggyőződése, hogy e világon a jó kárt okozhat (példa erre Desdemona segítőkészsége Cassio-val szemben), és a gonosz (Othello ádáz vonásai és Jago) csak a jóval együtt, Desdemona és az Othellóban meglévő pozitív vonások pusztulásával együtt tűnhet el a világból. Ez egybecseng Schillerrel: „Ha katasztrófának kell történnie, akkor még a jó is kárt kell, hogy okozzon."[90] (idézi Szondi, 1961: 206) Beardsley kifejezetten csak az

[89] Ford. Arany János

[90] Az idézet Schiller *Demetrius*ának kéziratban fennmaradt vázlatai között olvasható. [A szerk.]

auktoriális szubjektivitásnak köszönhető kohézióról beszél, melyet feltehetőleg mint lírai ént, mint állást foglaló epikust vagy drámaírót képzel el, mindenekelőtt azonban mint *poietes*-t, mint jellegzetes módon alkotó művészt: „egy esztétikai tárgy koherenciája részben abban áll […], hogy úgy tűnik […] egyetlen emberi elme hozta létre." (Beardsley, 1958: 351)

A komplexitás, a sokrétűség szerinte az alakok és események számában nyilvánul meg, továbbá az ábrázolt emberi tapasztalás terjedelmében és sokféleségében, a cselekmény tér- és időbeli terjedelmében stb. (Beardsley, 1958: 252)

Az irodalmi mű egységességének az értelmezés oldalán a kongruencia felel meg. (Beardsley, 1958: 144) Egy értelmezés akkor helyes, ha csak a szöveg által megengedett, vele és egymással egybevágó konnotációkat gyűjti össze a szövegből, vagy érzi meg benne, azaz olyan össz-értelmet tételez fel, mely a művet egységessé teszi s nem szétszakítja.

Az irodalmi mű sokrétűségének Beardsley szerint interpretatíve a teljesség (*plenitude*) elve felel meg: az a helyes értelmezés, amely ténylegesen a műnek tulajdonítja az összes, általa megengedett konnotációt. Ezen elv szerint egy mű mindazt jelenti, amit egyáltalán jelent*het*. (Beardsley, 1958: 144)

Ha igaz, hogy egy irodalmi mű értéke részben annak koherenciájától és komplexitásától függ, akkor azon értelmezés, mely e két elvnek a szellemében működik és felteszi róla *mindazt* a jelentés terén, ami róla *egységesen* feltehető, maximálni fogja az adott mű irodalomesztétikai értékét. Ama értelmezés viszont, mely inkább a mű sokrétűségével vagy rendezőelveivel szemben nyitott, nem fogja tudatossá tenni annak teljes értéktartalmát. (Beardsley, 1958: 146) Az előbbi hibát a jelenleg divatos dekonstrukció *ad absurdum* viszi, amennyiben nem csupán *inkább* a sokrétűség irányában nyitott, hanem teljességgel tagad minden egységesítő értelmet. Mivel az az ellenérv, mely minden valóságos létező s így az irodalmi mű dialektikus mivoltára hivatkozna, nagyon könnyen a dogmatizmus jeleként lenne elintézhető, ezért kitérőként foglalkozzunk most eme irányzat legfontosabb előfeltevéseivel és tételeivel, hogy tarthatatlanságukat konkrét érveléssel tudjuk kimutatni.

1. kitérő: A dekonstrukció kritikus jellemzése

Előlegezve legyen: ha a dekonstrukció csupán oly ártalmatlanul triviális álláspontokat képviselne, mint amelyeket a hozzá pozitívan viszonyuló értelmezők tulajdonítanak neki – például de Man gondolatainak méltatása során –, akkor minden vele folytatott vita nyitott ajtókat döngetne. „A hermeneutikai megközelítések benső ellentmondásossága" (Haverkamp, 1988: 65) ugyanis épp annyira ismertként tételezhető fel, mint a következtetés, miszerint „irodalmi szövegek olvasásakor már eleve le kell mondanunk kimerítő értelmezésükről, sőt épp ez

a lemondás teszi egyáltalán lehetségessé a voltaképpeni értelmezést, ha azt mint »értelmezéstörténetet« fogjuk fel, mely mint olyan soha le nem zárható." (Grotzer, 1984: 19) Hasonlóképpen banális az, ahogy J. Hillis Miller a de Man-féle alaptételt leszűkíti „arra a paradox tanulságra, hogy ha valamit lehet is irodalmi szövegekből »tanulni«, akkor mindenekelőtt azt, hogy semmit sem lehet belőlük tanulni: hogy *esztétikai* dimenziójuk félreismerését jelenti", ha feltesszük, hogy „iránymutatásokkal" szolgálnak „a valóságos élet számára." (idézi Haverkamp, 1988: 65)

Az értelemkereső folyamat végtelensége és az értelem redukálhatatlansága „valós élethez nyújtott tanácsokra" nem az, amelynek hangsúlyozása a dekonstrukció részéről vitára ad alkalmat. A centrifugális, ellentmondásos, a mű jelentését komplikáló mozzanat keresése is távol van attól, hogy vita tárgya legyen, hanem voltaképpen pontosan az, amit Beardsley az értelmezési gazdagság elvén keresztül joggal követel meg.

Amiről a dekonstrukcióval folytatott vitában voltaképpen szó van, az valójában annak már érintett hajlama az abszolutizálásra: az irodalom állítólag nemcsak, hogy nem rendelkezik pragmatikus funkcióval, hanem általában is nélkülöz bármiféle egységesítő értelmet. Ezen állításról, mely Derrida tételein alapszik, nagyon is lehet vitázni, méghozzá érvekkel, melyeket Ulrich Horstmann alapvető *Parakritik und Dekonstruktion* (Horstmann, 1983) című könyvéből veszek át, kitekintéssel René Wellek, Jürgen Habermas és Richard Shustermann kritikus megjegyzéseire.

Hogy mindenekelőtt Derrida és az amerikai dekonstruktivisták Harold Bloom, Geoffrey H. Hartman, J. Hillis Miller és Paul de Man elméletét – Horstmann-t rendszerezve – röviden összefoglaljam: alapjául Derrida ontológiája és ismeretelmélete szolgál, melyet a következő vonások jellemeznek: 1. A realitás elveszti valóságos, anyagi jellegét: nem létezik semminő magában való-ság, jelenlét (*présence*), a világ szilárdsága és szubsztanciális volta puszta látszat. 2. Csak referencia nélküli jelölők léteznek; teljességük az (*arché-*) *écriture,* (ős-)"írás" nevet viseli. A szavak mögött nincsen *présence,* még stuktúrák sincsenek (ennyit a stukturalizmusról…) A szignifikánsok, a jelölők szüntelen folyamatot képeznek, nemcsak hogy nem különböznek egymástól (minden fogalom utal a többi, tőle különbözőre), hanem minden szignifikáns maga is különböző értelmi síkok között váltakozik, elvi elkülönböződés (*différance*) jellemzi önnön magával, amely szó maga is váltakozik 'különbözni' és 'elodázni', valamint aktív és passzív jelentés között, ami miatt Horstmann para-fogalomnak nevezi.

Az imént érintett „végtelen szemiózis"-ról (Eco) René Wellek a következőt írja: „Ezek az írók felfedeztek egy régi, de egyszerű igazságot, mégpedig azt, hogy a szavak nem tárgyak. Ha egy szó jelentését keresve fellapozzuk a szótárat, akkor egy másik szót vagy szavakat fogunk találni, amelyeket szintén megkereshetünk és így tovább *ad infinitum.* A jelentés mindig elodázódik; mindig verbális marad." (Wellek, 1986: 22)

Richard Shusterman ezenfelül önellentmondást bizonyít Derridára, amennyiben kimutatja, hogy Derrida egyfelől anti-strukturalista, a *différance* „fogalma" viszont Ferdinand de Saussure stukturalista gondolatára megy vissza, miszerint a nyelv rendszerében csak különbségek léteznek – *pozitív meghatározottságok nélkül.* (Shusterman, 1989: 100) Továbbá hogy Derrida másfelől az organikus egység tőle támadott eszméjét saját filozófiájának alapjává teszi, amennyiben a *différance*-t nemcsak gondolatainak szervező középpontjává avatja, (Shusterman, 1989: 105) hanem azt is felteszi, hogy minden szignifikánst egyedül a többi szignifikáns határoz meg, ami éppenséggel organikus egészek jellemzőjének tekinthető, (Shusterman, 1989: 97, 101) és azt implikálja, hogy az állandó folyamatosságban lévő szignifikánsok maguk is egy organikusan összefüggő egészet alkotnak. (Shusterman, 1989: 107)

4. A szignifikánsok ezen anyagmentes, referenciamentes játéka, a *différance* játéka mármost következményeket von maga után az ontológia és az ismeretelmélet számára: a valóság látszat-szilárdsága azáltal jön létre, hogy a szignifikánsok szabad játéka „szignifikátumokat" látszik teremteni; mivel azonban ezek puszta fikciók, ezért az igazságról le kell mondanunk, csak relativizmus és álláspontól függő pluralizmus lehetséges; ezért semminő kényszer nem áll fenn arra, hogy állításainkat be is bizonyítsuk.

Habermas visszafogottan fogalmazva azt mondja, hogy Derrida „nem tartozik az érvelést kedvelő filozófusok közé," (Habermas, 1985: 228) hogy a következetlenség lehetséges kifogása őt nem is érinti: „»Ellentmondásról« csakis a konzisztencia követelményeinek fényében eshet szó, s ezek autoritása elvész […], ha a logika a retorikával szemben elveszíti hagyományos elsőbbségét." (Habermas, 1985: 222) Amit Habermas Heidegger „önimmunizáló stratégiájáról" (Hans Albert) mond, nem kevésbé áll Derridára is: „egy olyan exkluzív ezoterikus diskurzus fénylő magasságaiba menekül, amely általánosságban felmondja a diszkurzív beszéd kötöttségeit, és meghatározatlansága révén immunis minden specifikus ellenvetéssel szemben."[91] (Habermas, 1985: 219)

Röviden: itt egy „onto-szemiológiáról" van szó: a világ elnyelviesítéséről, a jelentésekre koncentrálódó szemiológia átalakításáról „grammatológiává", mely a jelek teljes önkényességéből és motiválatlanságából indul ki.

Ezek az alaptézisek mármost olyan antropológiához vezetnek, mely az embert mint alanyt valami másban oldja fel – egyfelől nyelvi objektivációinak kontinuumában, másfelől mások diskurzusában (minden diskurzust intertextualitás jellemez: az írás plágium, a beszéd idézet) Összefoglalva: vége az alany humanisztikus középpontba állításának, az én elszemélytelenedik és dezintegrálódik.

Az irodalomelméletre és az irodalomkritikára nézve ennek a következő folyományai vannak: 1. Mivel magábanvalóság és így az igazság igény sem létezik, az

[91] Ford. Nyizsnyánszki Ferenc

értelmezés határtalanul szabad: a mű, mint maga a világ, értelem nélküli jelekből áll és következésképp nyitva áll a korlátok nélküli értelmezés számára. 2. Mivel nincs semminő egységesítő értelem (hiszen ennek egy [szuper-]szignifikátumnak kellene lennie, szignifikátumok azonban nem léteznek), termékenyebb dolog a következetlenségek keresése, vagyis a dekonstrukció. A szövegeket azonban nem is kell dekonstruálni, többértelművé tenni: azok már eleve ön-dekonstruktívok. 3. Az irodalom és a világ egyként fiktív, csakhogy az irodalom ezt nyíltan be is vallja. 4. Következésképp az irodalmi és az irodalomelméleti, illetve -kritikai diskurzus egyenértékű.

Ehhez szól hozzá Wellek: „Mivel a kritika azt vallja, hogy nem lehet semmi különbség közte és az alkotás között, fikció és elemzés között. A későbbi kritika [szándékosan elmossa] a kritika és a fantázia közötti különbségtevést. A kritikusok […] paradox módon arra törekszenek, hogy művészek legyenek, miközben tagadják magának az esztétikai élménynek a létezését." (Wellek, 1986: 17)

Ez az utolsó mondat átvezet bennünket egy kritikus állásfoglaláshoz, melynek kapcsán továbbra is Horstmann-t követem. Először is az ontológiát és az ismeretelméletet illetően: 1. A tapasztalati valóság nyelvészeti fantommá való elanyagtalanítása ellen a nem-nyelvi világ átható erejére lehet hivatkozni, így például Gerald Graff-fal: „Mind a szoba, amelyben írok, mind az érvelés, amelyen dolgozom, perceptuális konstrukciók. Mégis egyértelmű, hogy egy bizonyos szempontból ezek igen eltérő konstrukciók. A szobáról alkotott perceptuális konstrukciómat nem áll módomban *nem megalkotni* […] nem dönthetek úgy, hogy a négy fal helyett […] inkább a Csendes-óceánt látom, […] vagy hogy egyáltalán ne látom a falakat […] A szobáról alkotott élményem *adott és visszautasíthatatlan.*" (idézi Horstmann, 1983: 85)

2. A differencia játékával szemben felvethető, hogy elvégre Derridának minden mondata egy meghatározott értelemben veendő, vagy másképpen: ha az önellentmondás nem számít diszkvalifikálónak (végső soron: ha az azonossági tétel már nem tekintendő minden értelemmel teli diskurzus alapjának), akkor Derrida minden mondatának az ellentéte is igaz lehet, ami felveti a kérdést, hogy akkor miért ír. Az igazságigény Derrida részéről történt állítólagos feladása ellen (3.) felhozható, hogy az ő ontoszemiológiája valójában ontológia: állítólag tisztában van azzal, hogy milyen a valóság, anélkül persze, hogy annak bizonyítására bárhol is vállalkoznék. 4. A határtalan relativizmus, a tetszőlegesség által jellemzett álláspont-pluralizmus ellen felhozható, hogy lemond annak lehetőségéről, hogy a tévedéseket mint olyanokat felismerjük és például az irodalomról felelősségteljesen beszéljünk.

Ehhez szól hozzá Wellek: „A művészeti alkotások olyannyira instabillá váltak – nem beszélve azok egységéről és autoritásáról –, hogy a kritika elvesztette tulajdonképpeni tárgyát, vagy mondhatni szabadjára engedték és minden kötöttség nélkül értelmez. […] A szöveg autoritásának tagadása lehetővé teszi számunkra

a fantáziálást, hogy kritika helyett fikciót írjunk, hogy egyéni asszociációs hálókat szőjünk. Így kritika helyett személyes ömlengéseket kapunk." (Wellek, 1986: 20, 26)

Ezzel térjünk is át a dekonstruktivista irodalomelmélet kritikájához: 1. Ha az irodalmat *és* a világot fiktívként jellemezzük, akkor ezzel titokban nemcsak ontológiát – vagy mint Shusterman helyesen mondja: metafizikát (Shusterman, 1989: 1908, 110) – produkálunk, hanem az irodalomról is mimézist tételezünk fel: éppen fiktivitása mértékében mimetikusnak is kell lennie. 2. Következésképpen mind Derrida elméletében, mind pedig az irodalomban lehetséges az igazi világmegismerés – magának a dekonstrukciónak a tanúsága szerint. 3. Arra, hogy az elsődleges és a másodlagos irodalmi diskurzus egyenértékű, soha senki nem hozott bizonyítékot.

Horstmann megsemmisítő végkövetkeztetése: Ez egy álfogalmakkal dolgozó áltudomány, mely tagadja a fogalmak ön-azonosságát és befeketít minden olyan logizált gondolkodást, mely ragaszkodik a fogalmak azonosságához és az azonosság tételéhez. Általános szkepszisük, mely kérdésessé teszi a valóságra vonatkoztatott nyelvet, a nem-művészettől megkülönböztethető művészetet, az esztétikai értékkritériumokat, egyáltalán a kritika lehetőségét, René Wellek szerint a menekülés egy formája: „meg kell értenünk, hogy a túlzott szkepszis gyakran nem jelent mást mint elkerülni a nehéz kérdésekkel való szembesülést. A kétségbeesés nem jelent mást, mint menekülést egy idilli elefántcsonttoronyba. Ha az egész irodalom csupán nyelvi játék, akkor hiába tanulunk retorikáról, trópusokról, kétértelműségekről, 'eldönthetetlenségekről', nem kell elköteleződnünk egyik világnézet, egyik irodalmi értékítélet mellett sem." (Wellek, 1986: 26)

Mario Valdès itt egyenesen beszédtilalomról beszél: Ha minden csupán jel, és minden jel állandóan változó, többértelmű, akkor „ez végeredményben olyan, mintha fekete macskák után kutatnánk a legsötétebb éjben. Más szóval Derrida filozófiája, amely lényegében szűkítette le a kommunikáció lehetőségét, a középkori skolasztika óta tapasztalt legsúlyosabb intellektuális paralízishez vezetett. A dekonstrukció, ahelyett hogy mozgalom módjára felszabadított volna minket a logocentrizmus és a jelenlét filozófiájának megkötései alól, épp az ellenkezőjét tette: hallgatásra ítélt." (Valdès, 1989: 280)

De szerencsére napjaink irodalomtudományi műhelye nem áll csupa dekonstruktőrből: „A szakmában dolgozó tanárok és kutatók nagy részét nem érintették meg az új trendek. Nem hagytak fel a szövegértelmezéssel és úgy vélik, saját elemzésük a helyes, de legalábbis a jobb. Az irodalmi alkotások megvilágítása érdekében továbbra is szerkesztenek, annotálnak szövegeket, forrásokat keresnek, életrajzi tényeket kutatnak, tanulmányozzák a történelmi és társadalmi hátteret. Röviden szólva, a jó öreg faktualizmus vagy pozitivizmus továbbra is él és virul. Jóllehet az egész huszadik század vadul fellázadt annak nyilvánvaló korlátai ellen, talán ideje lenne megadni a kellő tiszteletet a tényeknek, az bizonyítéknak, a

bevett értékeknek és hagyományoknak vagy csak a józan észnek és az irodalmi tanulmányok racionális megközelítésének. Vissza kell fogni a mostanában elharapódzott szkepticizmust, amelyet ha mindenki elfogadna, az szó szerint a teljes irodalomkritika és irodalomtudomány lerombolásához vezetne. Az irodalomtudomány építménye Arisztotelész és az alexandriaiak óta épül: egyike az emberiség nagy vívmányainak a történetírás, a zenetörténet és a művészettörténet mellett. Bűn lenne csak úgy elhajítani." (Wellek, 1986: 27)

Ha mármost – hogy visszatérjünk eredeti témánkhoz – az elmélet, amely ilyen princípiumokat kétségbe von, ennyire gyenge lábakon áll; ha az irodalmi értelmezés minden ideiglenességének és ellentmondásosságának ellenére számos mű egységesítő értelme a nagy kritikusok erőfeszítései nyomán világosabban és gazdagabban áll most előttünk, ha tehát e tekintetben a tapasztalás is ez ellen az elmélet ellen szól, akkor az e könyvben képviselt tételnek – miszerint a sokféleségben megnyilvánuló egység az esztétikum egyik eminens formája – a dekonstrukciótól nincs mit tartania.

Mindezzel persze nem vitatjuk, hogy műalkotások tartalmazhatnak nemintegráltat, nem-egységesítettet is, olyat, aminek nincsen semminő esztétikai funkciója és ami – mintegy a művész akarata ellenére – a beillesztett valóság ridegsége révén került a műbe. Erről Adorno a következőket írja: „Nincs műalkotás, mely csonkítatlan egységesség birtokában lenne [...]. Tény, hogy minden beható elemzés fikcióegységeket fedez fel az esztétikai egységen belül, vagy azért, mert az egyes részek nem illeszkednek bele minden erőszak nélkül a nagy egészbe – ezt a művész csak rájuk kényszeríti –, vagy pedig azért, mert az egyes mozzanatokat már eleve az egységre való tekintettel szabta ki. [...] a műalkotás az összhang hiányával van megverve." (Adorno, 1970: 160) Ez látszólag úgy hangzik, mint a dekonstrukció előlegezése; azonban kétségkívül csak látszólag, mivel Adorno mégiscsak ragaszkodik az egységesség látszatához: a mondatot ugyanis, miszerint „Nincs műalkotás, mely csonkítatlan egységesség birtokában lenne" a következőképpen folytatja: „minden műnek az egység látszatával kell becsapnia minket, miáltal ellentmondásba kerül önmagával", amennyiben a művésznek olyasvalamivel kell ámítania bennünket, amit meg akar valósítani, de amit tökéletesen elérni nem tud. Következésképp nemcsak pusztán az ábrázolt dolog áll látszólag lelki szemeink előtt, hanem az abszolút egységesség is: „A műalkotás látszat, nemcsak a valóságos lét ellentéteként, hanem azzal szemben is, amit önmagától kíván." (Adorno, 1970: 160) A kivétel nélküli egység tehát, *ha egyáltalán,* úgy csakis számunkra adott és nem magában való, számunkra viszont ténylegesen adva van, és az esztétikai élmény szempontjából csak ez a döntő. –

Ha mindezideig egységről volt szó, néha a „rend" szó is előfordult, mivel az egység nyilvánvalóan rendet teremt. Mielőtt azonban az egység ezen elrendező aspektusával s annak funkciójával alaposabban foglalkozhatnánk, a „rend" fogalmát kell közelebbről meghatároznunk.

Objektíve a rendet például így lehet definiálni: „Rendet teremtő normák és intézmények lényege abban áll, hogy azonos aktusok megismétlődésére kerül sor, s ezért azoknak megismételhetőknek is kell lenniük. Éppenhogy *ugyanannak a ismétlődése* jellemzi őket. Tipikus, hogy az ember, akit történeti lénynek nevezünk, túlnyomórészt ezen azonosságnak megfelelően viselkedik és a helyzetek azonossága alapján tájékozódik." (Heuss, 1973: 171, kiem. H. A.) Ezzel az utolsó mondattal már közeledünk a rend szubjektív, az alanyra vonatkozóan releváns meghatározásához, melyet Parain-Vial a különböző elemek közti abbéli viszonyban fedez fel, amely lehetővé teszi, hogy ezeket az elemeket *egyetlen* szellemi aktusban tegyük gondolkodásunk tárgyává, vagy lássuk előre egymásutániságukat. Ezzel szemben a rend hiányát akkor éljük meg, ha képtelenek vagyunk egy halmazt gondolatilag egybefogni, vagy ha bizonyos szempontból az a látszat támad, hogy bármi után bármi következhetne. (Parain-Vial 1983: 113f)

Annak oka mármost, hogy az ókor a rendet oly nagy becsben tartotta, abban a felismerésben keresendő, hogy a természet is a rendnek engedelmeskedik, hogy „kozmosz" (= rend) és nem káosz. Ebből következik, hogy amennyiben a művész anyagán egy másodlagos rend lenyomatát rögzíti – a nyelvhez például mesterséges, művészi ritmust „énekel hozzá"–, voltaképpen a természetet utánozza, egyfajta viszonyulást teremt a valósághoz. Így jön létre az a paradoxon, hogy amennyiben a művész például a természetes nyelvbe egy második, teszem azt, metrikus rendet olt bele, és ennyiben a természetesen adottól eltér, mélyebb és általánosabb értelemben mégis hű marad a természethez, annak következetes törvényszerűségéhez, rendjéhez.

Emlékezzünk ennek kapcsán a Tasso-tól korábban idézett gondolatra, hogy amint a világ egy, úgy a költeménynek is egynek kell lennie. – A természethez való hasonlóan mimetikus közelséget egyébként az anyag esztétikumánál is konstatálhatunk. Heinrich Barth ugyanis nem véletlenül beszél ennek kapcsán „integrális" jelenségről: amennyiben a világot integrálisan, csorbítatlanul jelenítjük meg, amennyiben eszméletünk eléggé érzékeny és átfogó, annyival közelebb kerülünk a világ „magábanvalóságához", egyben annyival objektívebbek vagyunk, mint a gond-terhelt, a jelenségeket fogalmilag megrövidítő mindennapokban.

A rend ránk gyakorolt vonzereje, függetlenül ettől a számunkra esetleg egyáltalán nem tudatos visszatükröző, a kozmoszt „modelláló" funkciójától, úgy tűnik, törzstörténetileg van megalapozva: e vonzerő a magasabb rendű állatoknál is megfigyelhető. Ehhez Eibl-Eibesfeldtnél a következőt olvashatjuk: „Az állatok hasonló esztétikai preferenciákat [mutatnak], mint mi, emberek. Ők is előnyben részesítik a szabályos formákat a szabálytalanokkal és a szimmetriát az aszimmetriával szemben. […] Desmond Morris ötletes kísérletek egész sorában […] csimpánzokat festésre bírt. Az alkotások az emberi szemlélőre esztétikailag nagyonis érdekes hatással voltak. A következő szabályosságok jellemezték őket: az eleve megadott keretet figyelemre méltatták és kiegyensúlyozva töltötték meg.

Ha Morris egy olyan lapot adott nekik, amelyen az egyik oldal négyszöggel vagy körrel volt befestve, akkor a csimpánzok előszeretettel a szabad oldalra festettek, tehát ellensúlyt képeztek." (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 824)

Az emberi vonzódás a rend iránt a művészeten kívül is megmutatkozik az észlelés elemi aktusaiban és törvényszerűségeiben: „Szabályszerű és elrendezett alakzatok azonnal feltűnnek egy rendezetlen, szabálytalan halmazban. […] Max Wertheimer kimutatta, hogy rövid ideig felmutatott alakzatokat, például egy háromszöget egy hiányzó szöggel, egy kissé aszimmetrikus vagy enyhén eltorzított figurát, e hiányosságok nélkül észlelünk. A hiányzó szög jó alakká egészül ki, az aszimmetrikus szimmetrikusnak tűnik. […] W. Metzger metaforikusan »érzékeink rendszeretetéről« beszélt". […] A gyerekek már azelőtt színek szerint rendezik el az építőkockákat, hogy megtanultak volna beszélni; az alakzatok kivágott részeit helyesen egészítik ki […] és tiltakoznak ellene, amikor valaki rosszul egészíti ki a hiányzó részt." (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 64)

Mircea Eliade utal arra, hogy a Föld különböző vallásaiban a kozmogóniát, a káosz renddel való eredendő behelyettesítését rituálisan, szimbolikusan megismétlik, hogy a kozmikus rend megerősödjön és – mivel az ember számára a lét fenntartásás garantáló legnagyobb jelentőséggel bír – meg is maradjon: „A »mi világunk« kozmosz, ezért minden külső támadás azzal fenyeget, hogy »káosszá« változtatja. A »mi világunk« az istenek példaszerű művét, a kozmogóniát utánozza. Ezért az ellenségek, akik rátámadnak, az istenek ellenlábasaival, mindenekelőtt a világdémonnal, az őssárkánnyal válnak azonossá, amelyet az idők kezdetén az istenek legyőztek. A »mi világunk« elleni támadás a misztikus sárkány bosszúját jelenti, aki felkel az istenek műve, a kozmosz ellen, és azt a semmibe akarja visszataszítani. […] Minden városlerombolás visszaesésa káoszba. Minden győzelem istennek a támadó, a sárkány (vagyis a káosz) felett aratott példaadó győzelmét ismétli meg. Ezért azonosították a fáraót Ré istennel, Apophis sárkány legyőzőjével, ellenségei viszont éppen ezt a mitikus sárkányt testesítették meg. […] A zsidó hagyományban pedig a pogány királyokat sárkányszerű vonásokkal ábrázolták: így például Nabukadnecart Jeremiás leírásában (51, 34) és Pompeiust a Salamoni himnuszokban (IX, 29) […] A sárkány a tengeri szörny, az őskígyó képe, a kozmikus víz, a sötétség, az éjszaka és a halál szimbóluma – röviden a formátlané és a virtuálisé, mindené, aminek még nincs »formája«. […] Jahve az ősmonstrum, Rahab legyőzése után teremtette meg a világmindenséget. Ám istennek ezt a sárkány felett aratott győzelmét szimbolikusan minden évben meg kell ismételni, mert a világot évente újból meg kell teremteni."[92] (Eliade, 1957: 45, 51)

[92] Ford. Berényi Gábor

2.5.3.5. Irodalmi eszközök a sokféleségben megnyilvánuló egység megvalósítására

A forma esztétikuma az irodalomban két síkon jöhet létre: a nyelv és a fikcionális világ síkján, mely utóbbi persze a lírában akár egy puszta énre is lehet redukálva és így csak *cum grano salis* „világ"; ám e minimális világ-szerűség nélkül, egy esetleg csak a külvilágot magában megtörő szubjektivitás, valamiféle szellemiség illuzórikus jelenléte nélkül nem lehet komolyan teljes esztétikai értelemben vett irodalomról beszélni. Ennek megfelelően a következőkben példákat hozunk fel arra, hogyan párosulhat a nyelv és a világ szintjén az egységesség a sokféleséggel, és arra, hogy az esztétikusság ténylegesen kétoldalú maximalizálásuk függvénye.

Miután 2.5.1.9.-ben már szó volt a a rímről mint a rímszavak fonetikus egységének megvalósulásáról azok morfológiai és etimológiai különbözőségében, most nyelvi szinten a körkörös struktúrát, valamint a variatív és az antitétikus párhuzamosságot szeretném a formális esztétikum eszközeként röviden megtárgyalni.

Körkörös struktúrán itt kezdet és vég lexikális összekapcsolását értjük: azzal, hogy ugyanaz a szó vagy ugyanazok a szavak, melyek a szöveg elején álltak, a végén visszatérnek, miáltal kezdet és vég mintegy egymásba nyúlik és a szöveg köralakú lesz, a szöveg két határa nemcsak *mint határ* képez egységet, ami magától értetődik, hanem nyelvileg is. Ennek kapcsán a különbözőség nemcsak abban áll, hogy egyszer a kezdetről, azután a végről van szó, hanem legtöbbször abban is, hogy ugyanazok a szavak mégsem szigorúan azonosak: konnotációjukat az egész kettejük között elterülő szöveg gazdagabbá teszi: most elvégre többet tudunk arról, amit az elején jelentettek. Hogy az ilyen körkörös struktúra egy szöveg esztétikai értékét mennyire fokozhatja, azt itt azzal a négy variánssal szeretném illusztrálni, melyekben Jézus példázata a mustármagról ránk maradt és melyeket Máté, Márk és Lukács kanonikus, szinoptikus evangéliumából merítünk, továbbá a csak 1945-ben felfedezett Tamás-evangéliumból (Dithmar, 1978: 38)

> Más példázatot is adott eléjök, mondván: Hasonlatos a mennyeknek országa a mustármaghoz, a melyet vévén az ember, elvete az ő mezejében; amely kisebb ugyan minden magnál; de amikor felnő, nagyobb a veteményeknél, és fává lesz, annyira, hogy reá szállanak az égi madarak, és fészket raknak ágain.
>
> (Mt 13, 31–32)

> És monda: Mihez hasonlítsuk az Isten országát? Avagy milyen példában példázzuk azt? A mustármaghoz, a mely mikor a földbe vettetik, minden földi magnál kisebb, és mikor elvettetik, felnő, és minden veteménynél nagyobb lesz és nagy ágakat hajt, úgy hogy árnyéka alatt fészket rakhatnak az égi madarak.
>
> (Mk 4, 30–32)

> Monda pedig Jézus: Mihez hasonló az Isten országa? és mihez hasonlítsam azt? Hasonló a mustármaghoz, melyet az ember vévén, elvet az ő kertjében; és felnevelkedett, és lett nagy fává, és az égi madarak fészket raktak annak ágain.[93]
>
> (Lk 13, 18–19)
>
> A tanítványok mondták Jézusnak: Mondd meg nekünk, hogy mihez hasonlít a mennyek királysága! Mondta nekik: Egy mustármaghoz hasonlít, amely kisebb minden magnál. Ha pedig olyan földbe esik, amit megműveltek, nagy ágat hoz, s az ég madarainak ernyőjévé válik.[94]
>
> (Tamás evangéliuma, 19)

Nekem úgy tűnik, hogy a négy variáns közül a Lukács-féle a leggyengébb, méghozzá két okból. Egyrészt nem domborítja ki explicite a paradoxont, hogy a legkisebből a legnagyobb, Jézus működéséből Isten országa (Black – Rowley, 1962: 786) jöhet létre, noha éppen ez a *tertium comparationis,* az invariáns a dologi és a képterület között, és ez által a lemondás által a szöveg elveszti a paradoxonokra jellemző elidegenítő hatását. Másrészt hiányzik itt – mint Márknál is – a körkörös struktúra, mely a „mennyek" és „az ég madarai" megismétlődéséből keletkezik. Eltekintve attól, hogy „az *ég* madarai" az esztétikai előnnyel jár, hogy a magasság szemléletes fokozását lehetővé teszi, az „ég/menny" összeköti a véget a kezdettel, minek köszönhetően a különbözőségek egységesítése ezen az egyetlen szón belül történik meg, ti. csak a hangalak marad ugyanaz, a jelentés még többszörösen is különböző (lesz) Először is „ég" az elején dologi területen fordult elő, a végén a szó része a képterületnek; másodjára többértelmű különbözőséggel is van dolgunk, amennyiben a „menny" Isten országával kapcsolatban mégiscsak inkább átvitt, transzcendens értelemben veendő, a végén inkább szó szerinti-immanens módon. De csak *inkább,* hiszen „az ég madarai" esetleg metaforikusan értelmezendők, mert alkalmasint eljött az idő, hogy Isten országának áldásai immár minden ember számára elérhetők legyenek, (Dithmar, 1978: 804) vagy pedig: az Egyháznak az egész Földre való kiterjedése minden nép számára védelmet jelent. (Dithmar, 1978: 835). Ez azt jelenti: „ég" a második esetben szintén Isten országát *is* jelenthetné. Ezzel azonban a „menny*eknek* (!) országa" magasztos konnotációja kibővülne az áldásosság és/vagy a védelmező–volt konnotációjával. (Mint mindig, az itt alkalmazott esztétikai minősítés csak *ceteris paribus* érvényes: csak a meglévő avagy nem-meglévő körkörös struktúra vonatkozásában állítom, hogy a Tamás-féle apokrif verzió a Márk-félével szemben fölényben lenne.)

Még világosabb ugyanazon kifejezés több konnotatív tartalommal való megtöltése, ha nemcsak egyetlen szó, hanem – legalábbis értelmileg – a végén egy egész

[93] Ford. Károli Gáspár
[94] Ford. Hubai Péter

mondat ismétlődik meg, mint például egy óegyiptomi szerelmi dalban *A nagy gyönyörűség mondásainak kezdete* című műből:

> Hét napja is elmúlt, hogy utolszor láttam a nővért
> Rám tört a betegség.
> Testem is elnehezült,
> nem viselek gondot magamra sem én már.
>
> Hiába tudós orvosok látogatása,
> nem enyhül meg a szívem gyógyszereiktől.
> A varázsló főpapok sem sokat érnek;
> hogyan is tudnák ők, mi az én nyavalyám!
>
> Csak hallanám: „íme, ő jön!" – talpra ugornék.
> Az ő neve mindjárt orvosol engem.
> Küldönceinek érkezte, távolodása,
> ez az én szívem patikája.
>
> Több nékem a nővér valahány gyógyhírű szereknél,
> több nekem ő, mint orvosi munkák hosszú tekercse.
> Lépteinek neszezése az én amulettem,
> látása erőssé épít azonnal.
>
> Rámnyitja szemét: megújul a testem,
> ajkáról egyetlen szó megerősít,
> ölelése a bajt tovaűzi.
> -S elment tova tőlem, egy hete immár![95]
>
> (Schott, 1952: 43)

A szerelem „patografikus" érzékivé tétele s a nyíltan bevallott és elfogadott kiszolgáltatottság megható volta mellett, ez a vers egy kettős fordulat meglepetésén és „drámai" módra felélénkítő hatásán keresztül is hat ránk: egyrészt már a 3. strófában világossá válik, hogy számára szerelme az egyetlen gyógyszer, másrészt kiderül, hogy ez a részünkről valóságként elfogadott gyógyító hatás csak képzelt, vagyis csak a vágyakozás tárgya: szerelme épphogy nincs itt, sőt éppen ezért beteg a lírai én. Az utolsó mondat távolról sem tartalmi megismétlése az elsőnek, az előzményekre visszavetülő értelmére, voltaképpeni jelentőségére pontosan azáltal tesz csak szert, hogy a vers végén áll, és ott a bevezető gondolatot mindazok után, ami előzmény volt, ismét megszólaltatja. Denotatíve gyakorlatilag azonos az első mondattal, konnotatíve azonban távolról sem, s ez mint egység a különbözőségben minden bizonnyal része a vers vonzerejének.

[95] *A nagy gyönyörűség mondásainak kezdete, 7.*; ford. Kákosy László és Molnár Imre

Népballadáknak, egyáltalán a népdaloknak, sőt a népi eposzoknak is a szájhagyományozás miatt emlékeztető és megfogalmazási segédletre van szükségük, melyekhez az *ismétlés* fajtáinak egész sora tartozik. (Bausinger, 1980: 269) Ennek különösen kedvelt fajtája a *párhuzamosság* vagy parallelizmus, mely egyéb, „a verssorokon átnyúló ismétlési fajtákkal és alakzatokkal" egyetemben az egész szöveg összefüggővé tételéhez is hozzájárul, (Dittmar, 1976: 108) s ezen keresztül nemcsak az imént említett pszichológiai funkcióval (a szájhagyományozás megkönnyítésével) rendelkezik, hanem az egységesítés esztétikai funkciójával is.

A parallelizmusok lehetnek mármost variatívak vagy antitétikusak; mindkét formára találunk példát az *Ulinger* című leánygyilkos balladában. (*Ulinger,* Nussbächer, 1982: 24–28) Variatív párhuzamossággal van dolgunk a 6. és a 10. strófában, itt az ismétlődés, a részleges azonosság a nyelv síkján nemcsak formailag köt össze (a két versszak között a teljes szövegben nyolc további strófa helyezkedik el, ez tehát egy meglehetősen terjedelmes kapocs); az ismétlődés „tautologikusan" összetartozást jelez a cselekmény szintjén is: egyfelől ugyanis jövendölésről van szó, másfelől annak valóra válásáról is.

Und da sie in den Wald einkam,
und da sie leider niemand fand,
dann nur eine weisse Tauben
auf einer Haselstauden

Sie reit ein wenig bass hindan
und da sie leider niemand fand,
dann nur ein hohe Tannen,
daran eilf Junkfrawen hangen.[96]

A formális esztétikumhoz tehát e ponton „függőleges egyenértékűség" (Jurij M. Lotman), a kifejezés esztétikuma is társul (ehhez lásd lejjebb) Sokkal közelebb vannak egymáshoz – mind a szövegstruktúrát, mind pedig a szókiválasztást illetően – az első két verssor a 7. és a 8. strófában; itt a párhuzamosság vélhetőleg nemcsak művészileg motivált (és mint mindig, ezt már láttuk, az előadás pszichológiája felől is, hiszen megkönnyíti a megjegyzést), hanem egy „evilági" realizmus felől is: amit éppen hallottunk, azt a való életben is gyakran szó szerint ugyanúgy adjuk tovább és adjuk vissza.

Ja, hör und hör, du Fridburg,
ja hör und hör, du Junkfraw gut

Ja, hör, so hör, du Ulinger,
ja hör, so hör, du trewer Herr[97]

Hasonlóképpen „mimetikus" a párhuzamosság a 18. és a 19. strófa között: Ulinger szavainak megismétlését a fivér részéről nemcsak annak az embernek a szarkazmusa motiválja, aki a beszédnek egyetlen szavát sem hiszi el, hanem előkészíti a

[96] És az erdőbe érkezett / És sajnos nem talált ott senkit / Mert csak egy fehér galamb / Ült egy mogyoróbokron
Egy kevéskét tovább lovagolt / És sajnos nem talált ott senkit / Csak egy magas fenyőt / Melyről tizenegy szűz lógott.

[97] Halld, csak halld Fridburg / Halld, csak halld jó szűz.
Halld, halld csak Ulinger / Halld, halld csak hűséges úr.

fivér szarkasztikus metaforáját is („du solt mir selber der Folen sein") („Te magad leszel a csikóm.")

„Was tust du hie, mein Ulinger,
was tust du hie, mein trauter Herr?"
„So stand ich hie und wind ein Wid,
daran ich meinen Folen bind."

„Und stast du hie und windst ein Wid,
da du dein Folen anbinden wilt,
so rede ichs auf die Trewe mein,
du solst mir selber der Folen sein."[98]

Tehát a nyelvi párhuzamosság mögött mindkét esetben kapcsolat áll fenn a fikcionális szituációban is.

Különösen jellemző a variatív parallelizmus a kínaiak kanonikus daloskönyvében, a *Si-king*ben, ami annyiban nem meglepő, mivel ezt a 305 verset állítólag Konfuciusz maga válogatta ki a Kr. e. 5. század elején kb. 3000 népdal közül. Egy példa legyen elég.

Keleti kapuba állok,
seregelnek ott a lányok,
felleg-csordában a lányok,
utánuk én sose szállok;
hova lett a legcsudásabb?
Mással szólni nem kívánok.
Ragyog a várkapu tornya,
lányok raja körbe zsongja,
zúgnak, mint a fűzfa lombja,
mind a szerelmébe fonna;
hova lett a legcsudásabb?
Szomjúságom más nem oldja.[99]

(*Si-king*, I, 7, 19,
idézi Strauss, 1880: 172)

E versek mindmáig felül nem múlt német fordítója, Viktor von Strauss, a következőt írja a többséget képző és feltűnően kevés variációt felmutató parallelizmus okairól: „Az első versszak gondolata megismétlődik egy másodikban, harmadikban, alkalmasint még többen is, míg kisebb változtatások […] egy-egy új árnyalatot fűznek hozzá. […] Mily szívesen hallja az ember, ha egy tetszetős dallam gyors elhangzása után megismétlődik, sőt gyakran ismétlődik meg! […] Amit a

[98] „Mit keresel itt, Ulingerem, / Mit keresel itt, hű uram?" / „Csak állok itt és csomót kötök / amivel a csikómat kikötöm."
„És itt állsz és csomót kötsz, / mert ki akarod kötni a csikódat, / hitemre mondom én neked, / te magad leszel a csikóm."

[99] Ford. Kormos István

költő mondani akart, egyetlen egy versszakban már elmondta. Minél pontosabban megfelel ennek a zenei kifejezés [v.ö. „függőleges egyenértékűség", azonos tartalom szövegben és dallamban!], annál kevésbé mer a költő a megkívánt ismétlés számára új szöveget költeni a dallamhoz. Az ismétlés maga ugyan kívánatos, hiszen a mondottak tartalmát annál jobban bevési. De hogy újabb ingert fűzzön hozzá, a költő kecses változtatásoknak ad helyt a szövegben." (Strauss, 1880: 53) A kínai költészet egyik legnagyobb teoretikusa, Liu Csi (ca. 465–522) a kifejezés párhuzamosságát főműve, *Az irodalom szíve és faragott sárkányai* 35. fejezetében ráadásul egy kozmikusat „utánzó", végső soron metafizikai okkal magyarázza: „Amikor a természet testi formát ad a lényeknek, a tagok és testrészek mindig párosak lesznek; az isteni törvény mindig úgy működik, hogy egyetlen dolog se álljon egymagában. Akkor is, amikor elménk költői nyelvezetet teremt […] természetes módon létrejön a párosság"[100] (Liu Csi, *Az irodalom szíve és faragott sárkányai,* 190)

A népköltészetet, különösen az elbeszélőt, kétségkívül nemcsak a variatív, hanem az antitétikus párhuzamosság is jellemzi. Axel Olrik a népköltészet epikus törvényei kapcsán „*az ellentét* nagy *törvényéről"* beszél. „A monda mindig polarizál. Az erős Thor egy okos Odint vagy egy furfangos Lokit tételez fel maga mellett […]; egy gyászoló leány mellett egy vidám vagy egy vigasztaló ül. Ez az egészen egyszerű ellentét az epikus történetformálás egyik főszabálya: fiatal és öreg, nagy és kicsi, ember és szörny, jó és gonosz." (Olrik, 1908: 6) Az ellentétesség különösen meglepő, ha kontrasztként elüt egy parallelizmustól mint háttértől, mint például *Ulinger*ben az 5. és 22. strófa első két sorában, melyekben – eltekintve a kontextustól – egyedül az 5. sor „Junkfraw"–jának (a. m. 'szűz') variáló behelyettesítése a 22.-ben „Schwester"-rel ('nővér') utal arra, hogy „Er" ('ő') e két strófában – a maga látszólag szintén egységesítő kifejező formájának ellenére – tartalmi szinten valójában a gonosz Ulinger és a jó fivér ellentétes minőségét jelenti.

Er schwang sein' grünen Schilt neben in, seine schöne Junkfraw hinder in	Er schwang sein' grünen Schilt neben in, sein schöne Schwester hinder in[101]

Az antitétikus parallelizmus a cselekmény eseményeinek, tehát az ábrázolt világ elemeinek is képes formális esztétikusságot kölcsönözni, így például az *Ulinger*ben, ahol egyfelől a 12–13. strófa és másfelől a 20–21. a kezdetet és a véget már nyelvi síkon is hatásosan szembeállítja egymással. Az, hogy a lány és Ulinger kérése, mint ahogy a mindkettőre adott válasz is, gyakorlatilag azonosan van megfogalmazva, még erősebben kiemeli, hogy a helyzet immár ellentétessé vált. De éppen ez a helyzetváltozás a maga részéről szintén antitétikus párhuzamosságot

[100] Ford. Tőkei Ferenc

[101] Zöld pajzsát maga mellé vette / A szép szűzet maga mögé ültette
Zöld pajzsát maga mellé vette / Szép húgát maga mögé ültette

mutat fel. Ha az elején Ulinger volt fölényben és Fridburg neki kiszolgáltatva, a végén a Fridburgi van felül és Ulinger szenved vereséget. Egységességről gondoskodik kezdet és vég között az absztrakt fent/lent-viszonylat, a „sokféleségről" a végletes különbözőség, az egyenes ellentét a személyek között, akik mindenkor fent, illetve lent vannak.

Nem ennyire szemléletesen és „sematikusan", hanem kizárólag a hangulatok, a hatásélmények síkján jön létre gyakran formális esztétikum az egy versben előforduló képek konnotációja révén. A lírát ugyanis tartalmi síkon relatív összefüggéstelenség jellemzi, (Asmuth, 1972: 83, 111) „lírai ugrások;" (Hegel, 1835: 3/447) egyfelől – pozitív értelemben – alapvető szubjektivitása révén: az alany „elevensége" viszonylag önkényes ide-odához vezet, a lélek most efelé, most afelé a szemléleti vagy érzelmi oldal felé fordul; (Hegel, 1835: 3/446) másfelől – negatív értelemben – nem-objektív volta révén: mint elsődlegesen befelé fordulót nem köti semminő pragmatikus vagy gondolati kauzalitás. A lírai költemények ezen epizódikus jellege miatt bennük az egységesítő mozzanatot gyakran csak a képek konnotációiban és nem a denotációikban találhatjuk meg. Így például Shakespeare 73. szonettjében az ősz, az alkony és a kihúnyó tűz képeit (most csak önmagukban szemlélve őket, függetlenül a párhuzamos nyelvi konstrukciótól) csak a mulandóság, az elemésztődés konnotátuma köti össze.

Nézd, életem az az évszak, amelyben
Pár rőt-levél (vagy az se) leng, a tar
Fák ágai reszketnek a hidegben:
Dúlt kórusukban nem zeng drága dal.

Bennem már csak az a homály dereng,
Mely alkony után sápad nyugaton
S amelyet lassan, feketén beleng
Az éj, a fél-halál, a nyugalom.

Bennem már csak az a kis láng lidérclik,
Mely ifjúsága hamván haldokol,
Mint ravatalon, amelyen kivégzik:
Amiből kelt, vissza abba omol.

Ezt látva, csak erősödik szerelmed,
Hogy szeresd azt, aki maholnap elmegy.[102]

[102] Ford. Szabó Lőrinc

2.5.3.6. Ellentétes követelmények (eltérés a rendtől, természetesség) Noha a sokféleség egysége az irodalmi gyakorlat, kritika és elmélet meglepően univerzális állandója (minek kapcsán persze a klasszicista irányok a hangsúlyt inkább az egységre helyezik, az antiklasszicisták inkább a sokféleségre: Racine és Shakespeare kínálkoznak példaként), ennek ellenére vannak jól megokolt *esztétikai* követelmények, melyek a formális esztétikum princípiumával ellentétben állnak. Ezek közül említsünk meg itt kettőt.

Victor Hugo a *Cromwell*-drámájához írt előszavában két okot említ arra, hogy a modern kor miért lázad fel az antik értelemben vett, egységességben megnyilvánuló szépség ellen: az egységesség egyhangú és nem felel meg a valóságnak. „Az az egyetemes szépség, amit az ókor ünnepélyesen öntött el mindenen, nem lehetett egyhangúság nélkül; […] az ember mindent megun, még a szépséget is."[103] (Hugo, 1827: 54) Annak mármost, ami ezt az egyhangúságot félbeszakítja és külön utakra tér, Hugo a „rút" nevet adta: „a rút […] egy nagyobb egész apró részlete, amely felett elsiklunk, és amely nem az emberrel, hanem az alkotás egészével van összhangban." (Hugo, 1827: 55) Azaz: lehet ugyan, hogy a rendhiány, az eltérés az összhangtól, sőt az ellentétes dolgok összeelegyítése az emberi természetnek nem felel meg, de a világ igenis keveréke a groteszknek és a magasztosnak: „a reális két típus – a fenséges és a groteszk – egészen természetes kombinációjából adódik." (Hugo, 1827: 60) A modern kor művészetét, különösen a modern drámát, mármost az jellemzi, hogy épphogy e kettőt vegyíti: „A modern géniusz a groteszk és a fenséges típus termékeny egyesüléséből születik, […] és ebből a szempontból igencsak eltér az antik géniusz egyhangú egyszerűségétől." (Hugo, 1827: 51) Pontosan azért, mert a klasszikus dráma csak-tragédiákat és csak-vígjátékokat ismert, formális szépséget hozott ugyan létre – mivel a mindenkori színdarab egészét ugyanaz a (tragikus vagy komikus) szellem hatotta át – csakhogy ez az egységesség nemcsak egyhangúságra hajlik, hanem a valóságtól idegen egyoldalúságra is: „A művészet ezen két ágát, (…) ha szisztematikusan szétválasztjuk, az azt eredményezi, hogy mind a kettő egy részről vétségek és nevetségességek, más részről bűn, hősiesség és erény puszta kivonatává válik." (Hugo, 1827: 60) Ezzel szemben a *Hamlet*ban sírások vannak, a *Rómeó és Júliá*ban patikus és (hozzátehetnénk) a *Macbeth*ben részeg kapuőr. (Hugo, 1827: 62)

Még ha leegyszerűsítés is a vígjátékokat azonos mértékben állítani korrelációba a groteszkséggel, mint a tragédiákat a magasztossággal: érvényes marad mind a groteszkség hugo-i meghatározása mint nevetséges és szörnyűséges keveréke (a groteszkséghez lásd például Horn, 1988: 222–230), mind pedig azon diagnózis, miszerint a modernitást az antiklasszikus határátlépés és heterogén elemek összevegyítése, így a groteszkség előnyben részesítése is jellemzi. (Gondoljunk csak

[103] Ford. Hankiss János

Beckettre és Dürrenmattra) Jelen összefüggésben azonban az a felismerés a fontos, hogy a kivételnélküliséget, a szigorú rendet és az egységességet jól megfontolt esztétikai okokból meg lehet hiúsítani: áruk ugyanis az unalom és az ellankadó kifejezőerő.

Igaz mármost, hogy az egységesítő törekvés és az ellene való lázongás Hugo elemzésében nem formai, hanem tartalmi jellegű: a színdarabok tragikusan magasztos, illetve komikusan groteszk *szelleme.*

Ezen pontosan az értendő, amit a klasszikus indiai irodalomelmélet a *rasa* szóval illetett: ez olyan alapérzület (szó szerint: „íz"), melyet egy drámai mű (vagy későbbi, bővített szóhasználattal:) általában egy költői mű közvetít, s melyet az esztétikai szituációban önmagában véve észlelünk és ezen a-praktikus, szemlélődő beállítottság eluralkodása révén esztétikailag élvezünk is. Earl Miner a különböző *rasa*-kat „kodifikált hatóerőknek" nevezi és rajtuk a következő vonásokat emeli ki: „Zamat, íz; kedv, érzelem, affektus; az indiai irodalom központi vagy legalábbis leginkább tárgyalt forgalma; inherens a költőben, a kifejezésben, az olvasóban; a különböző számok [melyek száma idővel megnövekedett] kódolva lettek." (Miner, 1991: 14) E *rasa*-k egyike éppen a komikum, másika az együttérző elégikusság (a tragédia a klasszikus indiai drámában teljesen ismeretlen volt)

De Hugo utalása épp azért értékes, mert általánosítható, a formai princípiumok területére is átvihető: itt is érvényben van az egység és az ellen-egység esztétikailag szükségszerű dialektikája. Példaként álljon itt Robert Burns egy verse.

Felföld, hegyeim!

Felföld: oda, csak oda vonz a szivem!
Felföld: oda, csak oda!... Fegyveresen
száguld a vadász... fut előtte az őz:
Felföldön a szívem, akárhol időz!

Felföld, Hegyeim, kik a hőst szülitek,
hejhó, bucsuzom most: ég veletek!
Út bárhova, észak akárhova vet,
Felföld, Hegyeim, a szivem tietek!

Hejhó, gyönyörű, hófödte orom,
hejhó, szakadék, s zöld-völgy: bucsuzom;
hejhó, meredély, s erdők, suhogók,
hejhók, patakok, s ti vizek, zuhogók!

Felföld: oda, csak oda vonz a szivem!
Felföld: oda, csak oda!... Fegyveresen
száguld a vadász... fut előtte az őz:
Felföldön a szívem, akárhol időz![104]

Itt nyelvi szinten elsősorban két retorikai alakzat gondoskodik egységességről, összekapcsolásról: az anafora és a szemantikai valamint szintaktikai párhuzamosság. Az anafora-struktúrát a következőképpen ábrázolhatjuk:

1. strófa: x... x...
x...
...
x...

2. strófa: y... y...
...
z... z...
...

3. strófa: y...
y...
y...
y...

Ha itt az anaforát egymás után következő verssorok elején mint szabályt fogjuk fel, akkor csak a 3. strófa felel meg neki; a 2. egyáltalán nem, s az 1. csak az első, második és negyedik verssorban. Ha az anaforát a verssor elején és közepén a fenti szabály egyfajta alszabályaként vagy módosított formájaként interpretáljuk, akkor ugyan mind a négy strófában négy anaforát számolhatunk meg, és ennyiben úgy tűnik, hogy – elvontan szemlélve – itt kivétel nélküli egységesség uralkodik; ha azonban a pozíciót is számításba vesszük, ahogy azt a fellelt jelenség, közvetlen élményünk alapján tennünk kell, akkor már a kezdet és közép közti anaforákat is mint az elsődleges rend áttörését kell felfognunk, és amennyiben ezek egy másodlagos rendet alakítanak ki, ez a rend több kivételt ismer, mint megerősítést. De épp az elsődleges rendnek ez a „könnyű" áttörése a másodlagos révén – csakúgy mint annak különböző „súlyos" áttörései bármifajta anafora abszolút hiánya révén – garanciái itt annak az eldegenítésnek, mely az unalom ellenszereként esztétikailag szükségszerű minden rend*ben* és annak szomszédságában.

Szemantikus (és egyben szintaktikus) párhuzamossággal van dolgunk már az 1. strófa harmadik (az anaforák felől nézve) „kivételt képező" verssorában, de ez csak

[104] Ford. Szabó Lőrinc

a 2. verszakban válik uralkodóvá, amelyben az első három verssor ezt szabályként állítja fel, mely szabály a negyedikben kétségtelenül ismét hatalmát veszti, ami az iménti kétszeres megerősítés miatt különösen feltűnő és a figyelmet erre a negyedik verssorra tereli. És itt lép előtérbe a „rútság" Hugo-tól említett funkciója: ez az utolsó verssor nemcsak az egyhangúság ellenében hat, hanem önállósulása révén különösen kifejezővé is válik, amennyiben a tematikusan fontos „love" (magyar fordításban ebben a pozícióban „szivem tietek" áll) szó felfrissült figyelmünknek köszönhetőleg még sokatmondóbbá lesz, mintha kifejezőereje csak véghelyzetén alapulna. (Persze a mai olvasótól a „love" járulékosan még azáltal is elidegenül és szemantikus nyomatékra tesz szert, hogy „rove" és „love" – „akárhova vet" és „szivem tietek" – immár csak az írásképben alkot rímet, a mai hangsíkon ugyanis csak a végső mássalhangzók azonosak, az „o" hangértéke a két szóban különböző.)

De még ha a „disszonanciára" (az egységes rend megtörésére) irányuló követelmény esztétikailag megállja is a helyét, nincsen, nem létezhet szabály arra nézve, mikor, illetve hol és mely terjedelemben kívánatos esztétikailag az átmeneti rendetlenség, a rendtől való eltérés. Hogy mely ponton csaphat át ez a meghatározott rend az adott kontextusban egyhangúságba, azt éppen az irodalmi struktúrák egyszerisége és elemeinek egymástól való függése miatt csakis a művész ízlésére, biztos ítéletére lehet és kell hagynunk. Erről az intuitív „tudásról", melynek irracionalitása, azaz megismerhetetlensége oly szavakkal mint érzés, tehetség, ösztön csak körülírható, de nem tehető racionálisabbá, talán csak azt az egyet állíthatjuk, hogy nyilvánvalóan beleérző képességet tételez fel, hogy itt kivételt hozok létre a rend alól, mivel „érzem" – bármily csekély tudatossággal is akár –, hogy az „ideális" olvasó ezen a ponton máskülönben megszűnnék lépést tartani velem. Saját művünkkel szembeni távolságteremtésről van itt szó, annak képességéről arra, hogy az írandót kívülről, (ami azonban épp ezt jelenti): idegen szemmel vegyük szemügyre, a festők *recule*-jének értelmében. De kié ez az idegen szem, milyen az ideális olvasó, akibe bele kell helyezkednem? A szándék irányát követve, még ha ez vákuum felé mutatna is, minden bizonnyal *az* emberiség esztétikailag jártas képviselőjéről van itt szó: létrehozok valamit, amiről feltételezem, hogy „jó", hogy esztétikailag hatékony, létrehozok valamit, amit még ha itt és most nem is fognak értékelni, de ami ezen helyen mégis helyes megoldás, mert tetszeni fog a torzulástól mentes, objektív ízlésnek, ha úgy tetszik, a *select few*-nak. És amennyiben ítéletemet az „idő" megerősíti, annyiban elképzelésem „vizavímról", akinek a szemén keresztül visszapillantottam művemre, nemcsak vélelmezetten volt helytálló, hanem célba is talált.

Kétségkívül azonban: nem feltétlenül „a mindig is megvolt" célba talál. A *par excellence* esztétikai érzékenység effajta képviselője ugyanis nemcsak egy, a mindenkori művész számára már eleve adott, statikus, rögzült valami, mintha a hozzáértők minden korban egyformán ítélkeztek volna és – ami itt még fontosabb – a jövőben is így ítélkeznének. Az esztétikai érzékenység képviselője valójá-

ban épp a nagy tehetséggel megáldott művészek új felfedezéseinek köszönhetőleg részben másként fog ítélni, mint eleddig. Itt is szerepet játszik ugyanis a történelembe állított ember dialektikája: engem mások határoznak ugyan meg, de magam is meghatározok. A művész azoknak a szemén keresztül lát, akik mindezideig esztétikai érvénnyel ítélkeztek, de emellett arra is készteti őket, hogy immár másként lássanak. Akár Kantra gondolunk, aki szerint a zseni az, akin keresztül a természet a művészet számára szabályokat ad, azaz minden zseniális művészen keresztül új „szabályokat"; akár Nicolai Hartmannra, kinek a számára az értéktudat változásai emberiségi dimenzióban egy mindig eltolódó fénykörrel hasonlítandók össze, amely az értékbirodalomból mindig más területet világít meg: (Hartmann, 1926: 48f) tehetséges művészek úgy ítélkeznek, ahogy a hozzáértők mindig is ítéltek, *és* emellett innovatívan is ítélnek, ami az eljövendő, későbbi ítélkezők számára új lehetőségekre mutat rá. Ennek kapcsán nemcsak arra a közismert és e könyvben többször is említésre került jelenségre gondolok, hogy az esztétikai célmegvalósítás eszközei történelmileg változók; arra a lehetőségre is gondolok, hogy az esztétikumnak új fajtái is feltűnhetnének, azaz hogy tehetséges művészek a régi célok megvalósítására mindig újabb eszközöket agyalhatnak ki. Hogy ezek azonban ténylegesen ilyen eszközök, annak a bebizonyítására nem elegendő, hogy annak proklamálják őket: okokat is fel kell mutatni, hogy plauzibilissá váljék: nemcsak egyszerűen egy új dolog a létrehozására került sor, hanem olyan új jött létre, amely előreláthatólag képes lesz fennmaradni.

E megfontolások alapján viszont kétségtelenül módosítanunk kell kiinduló tételünket, mely szerint az esztétikailag itt és most helyesről alkotott érvényes ítélethez, tehát a rend és a „rendetlenség" helyes adagolásához szükséges az, hogy beleérzéssel rendelkezzük azok irányába, akik esztétikailag reprezentatív ízléssel ítélkeztek. Ezt a tételt most módosítanunk kell: szigorúan véve csak egy létező irányába tudunk beleérzéssel rendelkezni s nem olyasmi felé, aminek csak léteznie kell vagy kellene: csak a már létező felé mutathatunk beleérzést, de nem olyannak az irányába, ami csak a jövőben fog kialakulni.

Itt tehát nemcsak abban értelemben van szó gondolati folyamatról, hogy az elképzelés arról, miként fognak „a" hozzáértők majd ítélni, épphogy csak egy elképzelés, tisztán tudaton belüli – mely mint ilyen akár téves is lehet –, hanem annyiban is, hogy e képzet tárgya, a hozzáértők esztétikai érzékenysége, nemcsak reális, már meglévő, hanem gondolati is. A helyes ízlést nemcsak eleve feltételezzük, hanem annak elébe is vágunk: amibe beleéljük magunkat, az egy létrejövőfélben lévő érzékenység. Nekünk persze ez a különbségtétel meglévő és eljövendő között nem kell, hogy tudatos legyen: ami a szemünk előtt lebeg, az azoknak a döntése, akik esztétikailag helyesen ítélnek, bármikor is éltek légyen.

De mivel – még ezzel a finomítással is – a helyes mérték meglelése attól a képességtől látszik függeni, amit Helmuth Plessner excentrikusságnak nevez (tehát annak a képessége, hogy visszapillantsunk önmagunkra, magunkat más,

friss szemmel szemléljük), ebben a vonatkozásban párhuzam konstatálható etika és esztétika között. Ha Kant szerint úgy kell cselekednünk, hogy választásunkat, mit is tegyünk és azt mely mértékben tegyük, minden ésszerűen gondolkozó ember általános törvénnyé emelhesse („Minden embernek hasonló helyzetben hasonlóan kell cselekednie"), akkor ezzel ismét – mint egy erkölcsileg helyes cselekvés feltételét – azt a képességet követeljük, hogy bele tudjuk magunkat helyezni egy ésszerűen gondolkodó ember gondolkodásába. A különbség „csak" a válaszban áll, egyrészt arra a kérdésre, hogy vajon mibe helyezkedünk be (az erkölcsösen és ésszerűen, illetve az esztétikailag *és* ízléssel ítélkezőkbe), másrészt arra a kérdésre, hogy „mivel" cselekedjük ezt (amott valószínűleg diszkurzív gondolkodással, itt intuíciónk révén) De úgy tűnik, a mértéktartás, illetve a mérték helyes eltalálása mindig attól függ, képesek vagyunk-e kifelé fordulva lehetőség szerint függetleníteni magunkat önmagunktól.

Hosszú idővel a szabálypoétika reneszánsz kori bevonulása előtt Európába, a kínaiak ezt a dogmatikus beállítottságot már régen maguk mögött hagyták. A felismerés, hogy csakis a legnagyobb általánosságot lehet tendenciálisan esztétikusnak nevezni (például annak a szükségességét, hogy az egyszer már bevezetett rendet alkalomszerűen áttörjük), minden továbbit, konkrétabbat ezzel szemben a művész döntésére kell hagynunk a mindenkori szituációban (tehát hogy mikor és hol és mely mértékben kell adott esetben a rendtörésnek megtörténnie), – ezzel a felismeréssel már a Kr. utáni 6. század elején találkozunk Liu Csi-nél, aki felállította a mindenkori alkalmazkodás elvét. Idevonatkozó terminusa (*t'ung-pien*) „mindenkori alkalmazkodás"-nak fordítható, s a következő a meghatározása: „hogy minden esetben helyesen határozzuk meg, mit lehet átvenni és mit kell megváltoztatni: ez a mindenkori alkalmazkodás művészete" (Liu Csi, 1959: 165, 168) Ez egyfelől a régi és az új dialektikáját jelenti: egyszerre maradunk hívek a hagyományos formához *és* mindig újjá formáljuk azt; (Liu Csi, 1959: 169) másfelől az általános és a különös dialektikáját: a nemnek megfelelőt mindig újonnan kell konkretizálni; (Liu Csi, 1959: 165) Ehhez a dialektikához tartozik az esztétikailag igazolható eljárások alkalmazása is *és* az esztétikailag nem kevésbé megokolt eltérés tőlük, a változó helyzetek követelményeinek mgefelelően. Liu Csi persze nem mulasztja el, hogy elvét képszerűen is az olvasó elé tárja: „az irodalom alapjában véve nagyon hasonlít a füvek és fák növekedéséhez: gyökerei és törzse szilárdan áll a földben, azonos alaptermészettel; illatai és ízei azonban attól függenek, hogy hol milyen erős a napfény, ez pedig különböző minőségekhez vezet."[105] (Liu Csi, 1959: 166)

De az egységben megnyilvánuló sokrétűség követelményének nemcsak a váratlanra és rendellenesre vonatkozó követelmény mond ellent, hanem – legalábbis a hangszabályozás területén a költészetben – a nyelvi természetességre irányuló

[105] Ford. Tőkei Ferenc

követelmény is. A hangszabályozás ugyanis abban áll, hogy a természetes nyelvi rendet egy másodlagos renddel vonjuk be, például a versmérték és a rím rendjével. A természetes nyelvi rend ennek során oly szavak kiválasztását és kombinálását jelenti, melyek a kifejezendő gondolatnak és a jól formált nyelv szabályainak leginkább megfelelnek. A másodlagos, „költői" rend, a szemléletes, nemfogalmi/gondolati egység a sokféleségben egyfelől és a természetes nyelvi rend másfelől természetüknél fogva mármost mindennek nevezhetők, csak nem egyirányúnak. Épp ellenkezőleg: a verssorok sokrétűségének hangbéli egységességében megnyilvánuló esztétikum, azaz a forma esztétikuma az egyik oldalon, és a másik oldalon a természetes, kényszer nélküli nyelvhasználat és gondolatkifejezés, ami a kifejezési eszközök terén minden véletlenszerűség kiküszöbölése révén a kifejezés esztétikuma felé tendál: ezek valójában egymásnak ellentmondó sajátosságok. Ezt a rím példájával szeretném röviden megmutatni.

Tisztán formailag szemlélve a rím sajátossága abban áll, hogy a lehető legnagyobb fonetikai hasonlóságot a lehető legnagyobb etimológiai és alaktani különbözőséggel egyesítse. Mármost a költő minél inkább a gondolatának egyedül megfelelő, kifejező és a nyelven erőszakot nem tevő fogalmazáshoz tartja magát, annál valószínűtlenebb – éppen a rímnek mint olyannak dialektikus komplikáltsága és így „ritkasága" miatt –, hogy ilymódon rímek jöjjenek létre; méghozzá minél jobb kell, hogy a rím legyen, annál valószínűtlenebb, hogy véletlenül keletkeznék. És megfordítva: minél inkább megfelel a fenti meghatározásnak egy, a versírás folyamán létrejött, pusztán formális rímötlet, annál kisebb a valószínűsége annak, hogy a második rím-elem beépítésekor a tartalom nem formálódik át és/vagy a nyelvet nem éri erőszak. Ez azonban azt jelenti, hogy a tartalom lehetőség szerinti legmegfelelőbb kifejezése, a tartalom és a nyelv sajátlagosságának respektálása és ugyanakkor a lehető legjobb rím alkalmazása, azaz az itt szóba jövő formális szükségszerűség respektálása, egymásnak ellentmondó törekvéseket jelent. Dialektikus szintézisre az „ellentmondások" feszültséggel teli kibékítésére van itt szükség. Schiller a verselés e dialektikáját következőképpen foglalja össze: „Egy vers akkor szép, ha minden egyes sora maga adja meg magának szótagmértékét, mozgását, és nyugvópontját, ha minden rím belső [azaz a tartalomból fakadó] szükségszerűségből kínálkozik, s mégis úgy jön, mintha hívták volna [azaz a művész szándékának megfelel és – például a rím esetében – egybehangzik, H.A.] – röviden, ha úgy látszik, mintha egyetlen szó sem venne tudomást a másikról, egyetlen sor sem a másikról, mintha pusztán önmaga miatt lenne ott, ám mégis minden úgy sikerül, mintha megegyeztek volna."[106] (Schiller, 1793a: 38)

Schillernél magánál szép példáit találjuk az itt említett szintézisnek, melyek magasfokú művészi esség et, hangbéli átformálást a nyelv és a gondolatkifejtés

[106] Ford. Papp Zoltán

magasfokú természetességével elegyítenek, így például *Der Graf von Habsburg* (*Habsburg grófja*)[107] című balladájának elején.

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht,
Im altertümlichen Saale,
Sass König Rudolfs heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle.
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,
Es schenkte der Böhme des perlenden Weins,
Und alle die Wähler, die sieben,
Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
Die Würde des Amtes zu üben.

A hangbéli átformálás itt nemcsak a versmérték és a rím egyszerű alkalmazásában nyilvánul meg, hanem a virtuozitásban is, mellyel Schiller a különböző rímképleteket variálja: váltakozó rímek, azután párrímek, majd ölelkező rímek. Ennek kapcsán az egymással rímelő sorok mindig ugyanannyi hangsúlyos szótagot mutatnak fel (négyet vagy hármat), de a szótagszám a négyhangsúlyos soroknál egyszer 9, máskor 11 (a 6., 8. és 9. verssorban a ritmus anapesztikusan felgyorsul); ezt a művészi variációt kiegészíti és az innovativitás szempontjából még felül is múlja egy egyszeri szabályellenesség: az 5. és a 6. verssorban a szabályt, mely szerint az egymással rímelő sorok azonos számú szótaggal kell, hogy rendelkezzenek, Schiller felborítja, amennyiben az 5. sor kilenc, a 6. tizenegy szótagból áll. Szabály, variáció és kivétel e komplex szövevénye ellenére is a vers a természetesség benyomását kelti: a szavak egymásutánja mintha „magától" alakulna éppen így. Hogy viszont ezt a költő hogyan éri el, hogyan teszi újra meg újra lehetővé, hogy a formális esztétikum a kifejezés esztétikumára, a forma a tartalomra nézve semminő kényszert ne látsszon gyakorolni, s ehelyett ideális esetben a legjobb kompromisszumra kerüljön sor célirányosság és természetesség között, ez az egybefogása annak, ami szertetörekszik, racionális módon bizonyára nem tisztázható: ez művészet, a művészi inspiráció területe.

2.5.3.7. A forma esztétikuma a történelem folyamán

Noha a sokféleségben megnyilvánuló egység követelménye és annak művészi megvalósítása tényleg történelem feletti, hiszen a formális esztétikum a legrégibb esztétikai elméletek tárgyát képezi, s többek között a modern design, az építészet, a konstruktivizmus, és az Op Art vezérfonala, mindennek ellenére voltak és vannak művészi irányok, melyek lekicsinylik a jelentőségét.

[107] A mű eredeti formáját megtartó magyar fordítást nem találtam. [A szerk.]

Az iszlám előtti kor és a korai iszlám időszakának óarab költeményeit a „feldarabolás", „a szerkezet lazasága", „a molekuláris struktúra" jellemzi. (Tadeusz Kowalski, idézi Heinrichs, 1969: 20) Amire különös gondot fordítanak, az az egyes verssor: „Eszményük a lehető legtömörebb nyelvi kifejezésmód az egyes verssoron belül," (Heinrichs, 1969: 22) de az egyes verssorokat „terv és elrendezés nélkül," (Heinrichs, 1969: 20) helyezik egymás mellé; egységességük kizárólag „külsődleges elemeken, mégpedig a mindvégég azonos rímen és versmértéken" (Heinrichs, 1969: 22) múlik. Az arab költő Grunebaum szerint is „arra hajlik, hogy egyes megfigyeléseit egymás mellett és a leglazábban összefűzve" (Grunebaum, 1955: 138) helyezze el.

Az egyes részek harmonikus elrendezését a klasszicizmus-ellenes irányzatok, például a romantika, Európában sem tartják, a legfőbb esztétikai értéknek. A romantika szemében például az intenzív érzelemkifejezés sokkal fontosabb: „A romantikus szépség […] különbözik az arány szépségétől […] az erős érzelmek és az elragadtatás szépsége."[108] (Tatarkiewicz, 1975: 197) A.W. Schlegel 1808/9-es előadásaiban szembeállítja az ókor és főleg a francia klasszicizmus irodalmát Shakespeare és Calderón „romantikus", ellen-klasszikus drámájával, minek kapcsán a „klasszikus-romantikus ellentétet az organikus-mechanikus és a plasztikus-festői ellentétpárokkal hozza kapcsolatba," (Wellek, 1963: 100; Schlegel, 1808/09: 1/21, 2/111) azaz, ami Shakespeare-nél dominál, az nem a sokrétűségben uralkodó organikus egység, hanem a szemléletesség.

A 20. század bizonyos avantgárd irányzatai teljességgel lenézik a forma esztétikumát. A „szépség" náluk egy immár csak inkább irónikusan haasznált szóvá süllyed, ha nem egyesen szidalommá: „bizonyos művek taszítanak, undorítanak, sőt hányingert keltenek bennünk." (Danto 1980: 17) Ez az időnként totális elutasítása a harmónikusan tetszetősnek egyáltalán nem kell, hogy művészietlenséget, esztétikátlanságot jelentsen: az ilyen művek (fentebb már utaltunk Edward Kienholz assemblage-aira mint példára) gyakorta magas fokú kifejezőerővel rendelkeznek és a formális területen minket ért veszteségért a kifejezés esztétikumával kárpótolnak bennünket.

2.5.3.8. Átvezetés a forma esztétikumától a kifejezés esztétikumához

A forma esztétikuma az irodalmi mű egyes rétegein belüli rendet illeti, ahogy az anyag esztétikuma azok gazdagságát és bőségét illette. Csakhogy az egyes rétegeket nemcsak önmagukért élvezzük, hanem mint a mélyebben fekvő rétegek kifejezését is, különösen a külső és a belső érzékelésre hatót az irodalmi műben (a tipográfiát, a nyelvet, az ábrázolt tárgyszerűségek érzékeinkre ható küllemét) mint a pszichikai-szellemi kifejeződését.

[108] Ford. Sajó Sándor

Ez egybecseng Nicolai Hartmann megfogalmazásaival, aki itt megfordítva a „megjelenésből" indul ki, ennek során azonban ragaszkodik a „formálás" önálló jelentőségéhez: „Kétségtelenül igaz, hogy a hátsó rétegek áttetszenek az előbb levőkön, s hogy épp ebben áll az utóbbiak formálásának esztétikai értelme: abban a feladatban, hogy ez előbbieket megjelenítsék; de az elülső rétegek értelme azért mégsem merül ki pusztán ebben a feladatban. […] Valójában az a helyzet, hogy az egyes rétegek részleteinek kidolgozása, épp esztétikai tekintetben, egyrészt valami egészen másért, másrészt azonban teljesen önmagáért történik."[109] (Hartmann, 1953: 241)

Ezt az érzéki vagy érzékletes jelleggel bíró mozzanatot mármost szintén formának nevezzük (lásd 2.5.3.1.): $forma_1$-nek, mint a tartalom, a kifejezendő dolog kiegészítő ellenpárjának: „amit érzékileg észlelünk és ami valami nem érzéki kifejezéseként szolgál", különösen „az érzékileg adott ábrázoló mozzanat." (Ingarden, 1965b: 23, 28) Ezzel szemben a forma mint viszonylat („$forma_3$") az egyes elemek, az egymáshoz viszonyuló mozzanatok ellenpárja. Éppen ezért a kifejezés esztétikumával kapcsolatban is továbbra is formáról lesz majd szó, azonban kétségkívül nemcsak a $forma_3$, hanem elsősorban a $forma_1$ értelmében. A „nemcsak" ama a bonyolító körülményre utal, hogy a $forma_3$ szintén rendelkezhet a tartalmiság kifejezőjének funkciójával, vagy pedig arra – hogyha az érzéki-érzékletest pillanatnyilag nem tartjuk a $forma_1$ számára konstitutívként –, hogy a $forma_3$ egyúttal $forma_1$ is lehet: szellemi tartalmat nemcsak az érzéki-érzékletes, hanem a relációnális forma is közvetítheti. A kiasztikusan tetszetős struktúra, mely az *Ulinger*-ballada cselekményét jellemzi, (az elején Ulinger „fent", a fridburgi „lent"; a végén a fridburgi fent, Ulinger lent), egy a Bánátból származó variánsban, *A leánygyilkos* című balladában, az explicit módon kifejtett tanulság hordozójává lesz:

> Ihr Bruder, der ein Jägersmann,
> der wilde Thiere schiessen kann,
> er lasset sein Hündelein schweigen
> und hört sein Schwesterlein schreien.
> Er nimmt sein Stutzlein wohl in die Hand
> Und schiesst den Ritter, dass er fällt:
> *„Du wolltest mein Schwesterlein hangen,*
> *jetzt hast du dein' Lohn empfangen."*[110]
>
> (Röhrich – Brednich, 1965: 1/33, kiem. H.A.)

[109] Ford. Bonyhai Gábor

[110] Bátyja, egy vadászember / aki jól tud lőni a vadakra / csöndre inti a kutyáját / és hallja testvérkéje sírását. / A puskacsövét megragadja / és a lovagot leteríti: / *„Fel akartad akasztani testvérkémet, / Most megkaptad a fizetséged."*

2.5.4. A kifejezés esztétikuma

2.5.4.1. A lényeg rövid exponálása

Ha azt állítjuk, hogy *esztétikus az, ami a pszichikait tökéletesen érzékivé változtatja,* akkor első kötelességünk, hogy ezt a három fogalmat közelebbről meghatározzuk. Mindenekelőtt a pszichikusság fogalmának itt alkalmazott értelmére térek ki. A művészet elsődlegesen az emberiről szól, emberi lelkiállapotokról és jellemekről, egyes benső tartalmakról vagy egészet alkotó szubjektivitásokról. Nagyon is beszél persze a világról, a dolgokról, a természetről, az emberi külsőről is, de mindenekelőtt mint olyasvalamiről, ami az ember lelkében megjelenik, ami abban tükröződik: a világot nem annak magábanvalóságában ábrázolja, hanem annak számunkra-valóságában.

Az érzékiség fogalmához: összhangban az „esztétika" etimológiájával (*aisthesis* mint érzéki észlelés), minden művészeti ág számára konstitutív, hogy tendenciálisan mindent érzékien vagy érzéki-szerű módon (érzékiként elépzelten, bensőleg hallottként vagy látottként) fejeznek ki. Tökéletesnek mondható végül a kifejezés, ha minden bensőt, lelkit, az egész tartalmat kifejezi és nincs benne semmi, ami benne nem belülről meghatározott: ha az érzéki/érzéki-szerű kifejező forma áttetsző a lelki tartalom számára, – csak a „maga" tartalmát és az egész tartalmat láttatja. Klasszikus példája a benső ilyen esztétikus kifeléfordításának, az erotikus szenvedély eltestiesítésének Szapphó „pathografikus" ódája Atthishoz (Kr.e. 6. század első fele) Az egész versben nincs egyetlen szó sem, amely tisztán pszichikait, bensőt jelölne. Annak, ami Ady Endre fordításában (*Sappho szerelmes éneke*) így hangzik: „Hacsak már látlak, elalélok, / Torkomon a szavak elfulnak", az eredetiben az *eptóasen* felel meg, ami a *ptoéo*-ból ('megijeszteni', 'felizgatni') származik s amit így is fordítanak: „elakadt a lélek / Bennem, a szó is";[111] mindenképpen egy „pszichoszomatikus" ige, ezenfelül a „szív"-re, tehát valami testire és mitikusan eltestiesítőre vonatkozik. E versben csak „tünetekkel", testi érzetekkel van dolgunk, melyek évezredek óta közvetlenül érthetők, „lefordíthatók", azaz Szapphó szenvedésének irányában áttetszők, mégpedig olymódon, hogy ennek során nincsen egyetlen szó sem, ami ne ezt a szenvedélyt jelölné, és megfordítva úgy tűnik, hogy e belső folyamatnak semmilyen aspektusa nem maradt kifejezetlen.

Tanulságos, ahogyan *A fenségről* szóló írás császárkori szerzője – neki köszönhető, hogy Szapphónak ez az ódája egyáltalán ránkmaradt – ezt a verset kommentálja: „Sapphó például a szerelmi őrülettel együtt járó *szenvedélyt* mindig kísérő jelenségeiből, azaz érzékelhető valóságából *alkotja meg.* […] Nem csodál-

[111] Ford. Nagy Ferenc

ni való, hogy […] az ellentétes érzelmek hatása alatt egyidejűleg fázik és ég, öntudatlan és eszmél […], úgyhogy nem egy érzelem tűnik fel rajta, hanem az érzelmek együttese? Mindez így *megy végbe* a szerelmeseknél, tehát […] a kiemelkedő vonások megragadása és egybefoglalása eredményezi a rendkívüli hatást."[112] (Pszeudo-Longinosz, *A fenségről,* X, 1–3, kiem. H.A.) A bensőnek ez a feloldódása a külsőben, mint ahogy megfordítva is: a külsőnek a bensőben – egy újabb lehetséges megfogalmazása annak, amit a kifejezés esztétikumán értünk. Goethe szerint pontosan ez az, ami a költészetet megkülönbözteti a nem-költészettől, a „közönséges életben" zajló nyelvhasználattól: „Legmagasabb csúcsán a költészet merőben külsőséges; ahogy a bensőbe visszahúzódik, úgy kezd hanyatlani. – Az, amelyik csak a bensőt ábrázolja, külsőben meg nem testesítvén, vagy az, amelyik a külsőt nem hatja át a bensővel, a költészet két legalsó foka, ahonnét a poézis kilép az élet közönségességébe."[113] (idézi Hart Nibbrig, 1978: 130)

2.5.4.2. A forma, a tartalom és kettejük esztétikus viszonya

Amit az imént vázoltam, arról újfent essék szó a következőkben, még az esetleges ismétlés veszélye árán is, méghozzá a maradéktalan világosság érdekében az eddiginél még konkrétabban. Először a kifejezés mozzanata, a forma mint érzéki-érzékiszerű és mint relációnális, azután a kifeje*zettség* mozzanata, a tartalom mint szellemiség, és végül a tökéletes kifejezés mint a tartalom és a forma esztétikus viszonya kerül majd megtárgyalásra.

A kifejezés közvetítői lehetnek egyfelől az irodalmi mű érzéki vagy érzékiszerű „felső" rétegei mint a tipográfiai elrendezés (például az ún. képversekben, így Christian Morgenstern tölcsérformában nyomtatott *A tölcsérek* (*Die Trichter*) című versében), a hangok, illetve azok specifikus megismétlődése, a nyelvi réteg mint egész, az érzékileg megélt külső, akár mint szemléletes nyelvi kép vagy mint az ábrázolt dologiságok külső aspektusa: tárgyak, testek, gesztusok, mimika; másfelől mindaz, ami az egyes rétegekben formálisan esztétikus: versmértékek, nyelvi párhuzamosságok, alak-konfigurációk, a cselekmény tárgyszerű formája, mint például az *Ulinger* kiasztikus szerkezete stb. Más szóval: mindaz, ami formálisan esztétikus lévén tetszést kelt, lehet ezenfelül kifejezés hordozója is, lehet jelszerű. De vajon minek a jele?

A tartalom – nem az arisztotéleszi *mythos* szűkebb értelmében vett 'történet' vagy a 'cselekmény' – mindaz, ami szellemiként, a mélyebb rétegekhez tartozóként a magasabb rétegeken keresztül és adott esetben azok esztétikus relációin át is kifejezésre kerül: egyfelől egy irodalmi alak statikus vagy dinamikus bensője, személyisége és annak „története", egymást váltó tudattartalmai – közvetítve

[112] Ford. Nagy Ferenc

[113] Ford. Tandori Dezső. A szöveg eredeti lelőhelye: J. W. Goethe: *Wilhelm Meister vándorévei* (*Szemlélődések a vándorok szellemében*) [A szerk.]

nyelve, külseje, gesztusai és mimikája, valamint cselekedetei révén; másfelől a művész állásfoglalása az ábrázolt világról és azon keresztül legtöbbször a való világról is, az egész művet szervező szemléletmód vagy „üzenet", a mondanivaló (*theme*), melyet a nyelv, a képek, az alakok, az események közvetítvenek. Röviden: a tartalom itt érvényes jelentésében egy lelki vagy gondolati entitás; olyasmi, ami elvileg nem érzéki, nem térbeli s mindig szellemi jellegű, amit a befogadás során az érzéki–érzékiszerű előtér mögé vetítünk, mégpedig úgy, hogy korántsem vagyunk e kivetítés tudatában, hanem azt valójában úgy éljük meg, mintha ez a tartalom a maga formája mögött vagy még inkább, formája*ban* valóként léteznék.

Érdemes ezzel összevetni Adorno fejtegetését: „Az, aminek köszönhetőleg a műalkotások jelenséggé válván többek lesznek, mint amik, a bennük lakozó szellem. A művek e szellem általi meghatározottsága rokonságban áll ama meghatározottságukkal, hogy jelenségek, meg kell jelenniük. […] Ami a művekben megjelenik, […] az a szellemük. Ez azt okozza, hogy a műalkotások, mint dolgok a dolgok között, eltérnek a dologiságtól. […] A szellem a művekben túllép azok dologiságán, ugyanúgy, mint az érzéki jelenségen, és ennek ellenére csak annyiban van jelen, amennyiben azok jelen vannak. Negatíve ez annyit tesz: a szó szoros értelmében semmi nem létezik a műalkotásokban, s legkevésbé a szavai; a szellem […] az, ami rajtuk keresztül beszél, vagy, talán még pontosabban, ami műalkotássá változtatja őket. Amennyire nem számít bennük a szellemi, ha nem érzéki mozzanatok konfigurációjából jön létre, épp oly kevéssé művészi bennük az az érzéki mozzanat, ami nem szellemi úton közvetítődik." (Adorno, 1970: 134f)

Az irodalomnak mint az ember benső valóságának vonatkozásában legartikuláltabb művészi fajtának, kiváltképp lelki folyamatok és állapotok alkotják a tartalmát. Witold Gombrowicz-cal talán még azt is állíthatjuk: „Irodalom nélkül senki nem tudná, milyen az ember privát valósága"[114] (*the private reality*)," (idézi Tatarkiewicz, 1975: 287) vagy Plessner szavaival: a szenvedélyek „*hogyanjukat* illetően csak a költői ábrázolás számára megközelíthetők." (idézi Jauss, 1982: 37)

Az irodalom persze nemcsak bensőséget, szellemet, emberit ábrázol, hanem az érzékelhető világot is mint olyant, s azt nem csupán emberi tartalmak közvetítőjeként, kifejezőjeként. Ennek ellenére áll: minden a művészetben és így az irodalomban is az ábrázolt dolog az emberen keresztül közvetítődik, az emberi tudaton ment át, egy emberre hatott így vagy úgy, egy embert emlékeztetett erre vagy arra: a művészet semmit sem ábrázol annak magábanvalóságában, lehetőség szerint eltekintve attól, amit az ember tesz hozzá, eltekintve minden, az emberi tudat számlájára írandó „meghamisítástól" (vagy meghamisítástól), mint ahogy ezt a tudomány és a filozófia tenni igyekszik, – a művészet épphogy nem „dezantropomorfizál." (Lukács, 1963: 1/564) Valójában a művészet úgy ábrázolja a világot, amilyenek az nekünk embereknek tűnik, ahogy az a mi számunkra

[114] Ford. Sajó Sándor

megjelenik, azaz annak számunkra-való voltában: a művészet „antropomorfizál". Hogy ezt két példán mutassam meg: Shakespeare 97. szonettjében[115] a második négysoros „strófa" objektíve szándékozik leírni, elmondani, hogy az ábrázolt tárgy milyen is volt a valóságban, ellentétben az első „strófával" és az utolsó hat verssorral, melyek bevallottan csak a szubjektív látszatot adják vissza. De még itt is, ebben az állítólag józan részben csak úgy hemzsegnek az összehasonlítások, akár metaforaként („teeming", „big", „bearing the wanton burden…") [„terhes", „nehéz", „kéjét hordozta"], akár hasonlatként („Like widow'd wombs…") [„Mint […] Özvegye méhe"], s egy összehasonlítás mindig tudatunkba idéz egy összehasonlító ént, legyen az bármennyire is absztrakt-meghatározatlan. Még meggyőzőbbek talán e vonatkozásban a japán haikuk, melyekben nem annyira költői képekkel, retorikai alakzatokkal van dolgunk – amelyek a shakespeare-i képteremtő hatalommal rendelkező költőknél még a legobjektívebb ábrázolást is áthatják, – hanem inkább képszerű szemléletességgel, világ-képekkel, „pillanatfelvételekkel", melyek felületesen szemlélve alany- és ennyiben embernélküliek. Kaja Sirao haikujában („Az éji kertben / nyíló csend, ha felragyog / a bazsarózsa!"[116]) a paradox metafora („nyíló csend, […] / a bazsarózsa") trópusként még visszautalhat akár egy megélő tudatra; Kobajasi Issza haikujában („A szilvafákon / a zöld levelek teljes / lelki békében."[117]) az elmosolyogtató megszemélyesítés: „teljes / lelki békében" rendelkezhet még esetleg egy fikarcnyi képszerűséggel, de Josza Buszon haikujában? („A fűzfák felől / lassan sötétül e nap, / s a mezei út.")[118] Itt mégiscsak tiszta objektivitásra korlátozott leírás zajlik, látszólag minden személyi jelenlét híján. Pontosabb vizsgálat esetén azonban itt sem téveszthető szem elől az emberi tartalom. Nemcsak absztrakt tudatosság formájában, amely az epifrázisban, a bővítőleg utánadobott toldalékban („s a mezei út") nyilvánul meg, hiszen itt vándorol a pillantás: először azt észleljük, ahogy a nap, a fény lassan elsötétül, s csak ezután azt, hogy a dűlőút is sötét lesz. Az a tény, hogy éppen ezt a természeti pillanatot választotta ki a költő, már egy konkrétabban meghatározott érzékenységről tanúskodik, melyet pontosan az ilyesfajta jelenség ragad meg s nem más, mint ahogy minden fotográfia is mint a világ egy részletének kivágása, nem keveset árul el a kivágóról. És végül: az alkonynak ezen egységes hangulata nemcsak a táj tartozéka, hanem az azt megélőé is, akinek a csodálkozástól majd elakad a lélegzete… Az irodalom, bármennyire is objektívnak látszik, végső soron mindig az emberről szól.

De az emberen keresztül és mintegy fölötte áttekintve mindig szól a mindenkori adott világról is: a művészi tartalom, a kifejezett lelkiség vagy/és gondolatiság vonatkozik a valóságra, illetve pontosabban a világra. Az alakok ábrázolt benső

[115] Szövegét lásd az 1. 4. 1. 2. pont alatt!
[116] Ford. Greguss Sándor
[117] Ford. Pohl László
[118] Ford. Horváth Ödön

tartalma s az elénk tárt művészi szubjektivitás minden fikcionalitás, írói teremtőerő, minden fölülről való átformálás ellenére is emberszabású, emberileg lehetséges: végső soron e világból való és az emberi általánosság s a szociokulturális különösség bélyegét hordozza magán.

Hogy ezt a kapcsolatot az expresszivitás és a világhoz való viszony között még az inkább az expresszivitás felé hajló kínai irodalomelméletben is mennyire magától értetődőnek tartották (már abban a korban, amikor Európában még a germán Odoaker az utolsó nyugatrómai császárt taszította le trónjáról és Artus király még a szászok ellen hadakozott…), azt megtudjuk Liu Csi poétikájából, ahol is a következő olvasható: „A vers szavakba foglalja az érzelmeket […]. Ebben az is benne van, hogy a művészi szépség kibontakoztatásának célja: hordozni a valóságot!" (Liu Csi, 1959: 31) Hogy ennek kapcsán nagyon is a történelmi valóságra is gondoltak, az kiderül a következőkből: „Ahogyan az érzelmek nagyon sokfélék lehetnek, úgy változik ezzel együtt a költői forma is." (Liu Csi, 1959: 157) Amazok azonban nemcsak individuálisan, hanem történelmileg is meghatározottak, korukra vonatkozóak (a következő szavak más összefüggésből már ismertek előttünk): „a forma mindig előre meghatározott elveken nyugszik; de szabályt nem ismerő módon alkalmazkodva a változó körülményekhez, a megformálás művészete mindig tekintetbe veszi, milyen új hangok lehetségesek." (Liu Csi, 1959: 165) A költészet nagy korszakairól ezt olvassuk: „abban […], hogy érzelmi tartalmuk elrendezésével saját korukat fejezik ki, valamennyi megegyezik egymással."[119] (Liu Csi, 1959: 166) (Keleti expresszivitás és nyugati mimesis ellentétéről, melyet persze csak *cum grano salis* szabad értelmeznünk, mint azt többek között éppen Liu Csi példája is mutatja, v.ö. Miner, 1989: 176.)

A szellemi tartalom egyike azon irodalmi átvezető közegeknek, melyeken keresztül az irodalom bepillantást nyújt a maga mindenkori világába, egyben azonban általában a mi közös emberi világunkba is (bár csak egyike azon közegeknek, mivel az irodalmi *formák* fejlődését és lényegét szintén értelmezhetjük társadalomtörténeti, illetve antropológiai dokumentumként, mint ahogy azt Lukács György művei és Emil Staiger *Grundbegriffe der Poetik* (*A poétika alapfogalmai*) című könyve igazolják) Ezen okból hadd foglalkozzunk itt vázlatszerűen az irodalomnak a valósághoz fűződő viszonyával.

Annak közelebbi megvilágítására, hogy a szellemi tartalom a világhoz vezető közegként működhet, mindenekelőtt a következőt megjegyezni: mindaz, amit egy ember egy irodalmi műben mond, tesz, gondol és érez, nemcsak individuális személyiségére és a bennelakozó általános emberire vet fényt, hanem arra a kor- és szociáltipikus miliőre is, amelyből ő vagy/és a szerző származik, minek kapcsán az is az ő – részben társadalmilag is közvetített – bensőjéből ered, ami „külsődleges", érzékiszerű, így a szavai és a tettei is. Ebben az értelemben egy

[119] Ford. Tőkei Ferenc

irodalmi mű tartalma – az emberi bensőség, mely egyedi vagy sokrétű módon, mint állapot vagy „történet" ábrázolásra kerül – átmeneti közegnek nevezhető a recipiens és az emberi valóság között.

Az irodalomnak a valósághoz fűződő viszonyát illetően mindenekelőtt leszögezendő, hogy ez részben esztétikailag irreleváns, pontosan annyira, amennyiben ez a viszony megismerési értéket képvisel a számunkra és az irodalmi művet pszichológiai, antropológiai, szociál- és kultúrtörténeti dokumentumként olvassuk, de annyiban is, amennyiben ezt a viszonyt egzisztenciális értékként becsüljük mint az önismeret és az életvezetési tanácsadás eszközét. Részben azonban – mint ahogy az e könyv 3. részében ki fog világlani – a valósághoz való viszony esztétikailag nagyon is releváns, amennyiben megnyitja az önismeret lehetőségét. Ha az irodalom szellemi tartalma nem lenne „az én szellememből való", ha minden történelmileg meghatározott idegensége ellenére is nem szólna rólam is, a magam általános emberi voltában, akkor a maga adekvát formáján belüli „szabadon eresztése", nem jelentene „szabadságot" a magam számára is, és ez annyit tesz (ezt egyelőre csak kijelentésként megfogalmazva): nem jelentene számomra esztétikai élvezetet.

Hans-Georg Gadamer a következőt írja „Hegel csodálatos esztétikai előadásairól": „Hegel itt nagyszerűen mutatta ki, hogy a művészet minden tapasztalatában igazságtartalom rejlik […]. Az esztétika ezáltal […] az igazság történetévé [válik], ahogy az a művészet tükrében megmutatkozik."[120] (Gadamer, 1960: 103) A művészet – s különösen az irodalom – annyiban még valódibbnak is nevezhető, mint a történeti valóság, a valóban megtörténő és létező, amennyiben a valóságot felemeli a maga igazságába, (Gadamer, 1960: 118), megragagadja a lényegét. Az emberi bármely részét választják is nagy művészek alkotásaik tartalmául, bármely jellemet, bármely egzisztenciális problémát, bármely belső sorsot vagy akár bármely érzelmet, bármely pillanatnyi benyomást vagy hangulatot – lényegszerűvé teszik: nagyobb tisztaságban és nagyobb intenzitással ábrázolják, mint ahogyan valami ehhez hasonló megjelenhetne a valóságban.

Monroe C. Beardsley a művészet három általános kánonjáról beszél: az egységesség és a komplexitás mellett éppen az intenzitás kánonját említi. (Beardsley, 1958: 466, 382, 409)

Az átlényegítés e vonását illetően Friedrich Schleiermachernél azt olvassuk, hogy a művészet a dolgokat azok tiszta természetének, legsajátabb lényegének megfelelően ábrázolja: azt, amilyen egy dolog természetének megfelelően lenni akar, de a valóságban sohasem lehet. „És így a művészet a valóság kiegészítése." (Schleiermacher, 1931: 98) Ennek kapcsán a fantázia és a fikció – távol attól, hogy a valósághoz fűződő viszony ellen szólna – értékes művekben pontosan ezen átlényegítő munka eszköze.

[120] Ford. Bonyhai Gábor

Tatarkiewicz szerint Ágoston volt az első, aki felismerte, hogy a művészetnek ahhoz, hogy igaz legyen, „hamisnak" kell lennie: „A Priamoszt játszó színész, Roscius – írta – igaz színész, ám ahhoz, hogy igaz színész legyen, hamis Priamosznak kell lennie. Az igazság és a hamisság különös (*mirabile*) viszonya Ágoston szerint más művészetekben is jelen van: »Hogyan lehet egy lovat ábrázoló kép igaz kép, ha a rajta ábrázolt ló nem hamis ló?«„[121] (Tatarkiewicz, 1975: 304.) Ezt érdemes összevetni Wolfgang Iser fejtegetéseivel a „kitalálás" (*fingere*) aktusairól, valamint a kitalált, fiktív dolgokról: ami fiktív, az jele, azaz kifejező formája lehet a való világnak, melynek ez esetben analogonja és exempluma: (Iser, 1983a: 143, 145) ami fiktív, az „igazságra képes" [wahrheitsfähig]. Amivel egyben arra a magától értetődő dologra történik utalás, hogy a fiktivitás nem garanciája a művészi igazságnak: annak szükségszerű, de nem elégséges feltétele. – A „fikcionális" és a „fiktív" közötti különbségről egyelőre csak ennyit: fikcionális az, ami csak látszólag van számomra jelen (prae-s-ens = előttem-létező); fiktív az, ami kitalált. Mindkettő ellenfogalma a „valóságos"-nak, csakhogy a „fikcionális" valami formálisra utal, a nem-való létmódjára (a fikcionális olyasvalami, ami csak virtuálisan, nem reálisan jelenvaló), „fiktív" ezzel szemben az, ami nem felel meg a természetes és a történelmi valóságnak. A nagy drámai és elbeszélő irodalom legtöbbször fiktívet és mindig fikcionálist mutat be. (Priamosz valószínűleg egy fiktív alak, és Ágoston csak azt „hitte", hogy a színész Roscius azonos Priamosszal. Priamosz a színpadon egyszerre volt fiktív és fikcionális.) Ennek kapcsán egyfelől zavaró a közös etimológia (mindkettő a fingere-ből származik), ami nem véletlen, hiszen a pusztán fikcionális dolog (például egy tehetségesen megírt levél egy ténylegesen lezajlott tűzről) formálisan nézve „kitalálásra" szorul – mint nyelvi, nyelvileg ügyesen elrendezett létező. Másfelől zavart okoz a „fikcionalitás" szó gyakori használata" is a „fiktivitás" helyett, amit szintén meg tudunk magyarázni, ha meggondoljuk, hogy az igazán „pragmatikus" (cselekedeteket ábrázoló) irodalmat legtöbbször mindkettő jellemzi. (Erre a különbségtételre még visszatérek a 2.5.5.4. pont alatt, amikor az esztétikai/esztétikus látszatra kerül majd szó.)

De a valósághoz fűződő viszony, a természet „utánzása", az igazság és az átlényegítés – vajon ezek nem valamennyien a *klasszikus* művészet kulcsszavai? Beszélhetünk-e a „manierizmusnál", a klasszikus/klasszicista művészet nagy történelemfeletti ellenpárjánál szintén valóságviszonyról? Hogy igen, annak igazolására három érvet lehet felhozni. Az első a fantázia fogalmán alapul, a második egy látszólagos ellenpéldának, a modern képzőművészetnek gyakorlatán és elméletén, a harmadik azon, amit az esztétikum összes eddigi tárgyalt fajtája implikál.

1. Az ellen-klaszicizmus, különösen a romantika a fantáziát nem állítja az átlényegítés, a lényegábrázolás szolgálatába, vagy legalábbis nem csak annak a szolgálatába állítja. Itt nem objektív irányulású, az emberi világ típusainak és

[121] Ford. Sajó Sándor

általános vonásainak konkretizációit kieszelő és ebben a valóság fantáziájával versengő kreativitásról van szó, hanem egy szubjektív fantáziáról, amely keresi a furcsát, a különöst, a tipikus és általános ellentétét. (Tatarkiewicz, 1975: 192–195) Csakhogy ez a furcsaság és különösség is a mi világunk sajátja: tükre a valóság kimeríthetetlen sokrétűségének, gazdagságának, tükre a szabálytalan, nem a szabályos természetnek. (Lovejoy, idézi Tatarkiewicz, 1975: 296) Itt is arról van szó, hogy lépést akarnak tartani a valóság fantáziájával, de nem az abban lakozó *lényegek* szükségszerűségének produktív erejével, mely ugyanazt a lényeget, ugyanazon dolog konstitutív vonásait – az itt és most uralkodó reális szükségszerűség meghatározó erejét „segítségül híva" – újra meg újra meglepő módon, mindig új formákban jeleníti meg, hanem a reális szükségszerűség teremtő erejével, amely a legkülönbözőbb és egymástól független determináló okozati sorok együtthatása révén a váratlant mint olyant, az atipikusat, a véletlenszerűt, a lényegellenest vagy akár a torzat is létrehozhatja. (A lényegi és a reális szükségszerűség közti különbséghez lásd még: Hartmann, 1937: 39)

Persze a fantázia teremthet fantasztikumot is, ami *per definitionem* reálisan lehetetlen, még véletlenül, még különösségként sem lehetséges. Kimutatható azonban, hogy az irodalmi fantasztikumnak is engedelmeskednie kell a világ bizonyos általános onto-logikai törvényszerűségeinek, ha minden fantasztikum ellenére is igényt tart a plauzibilitás, a meggyőző erő minimumára, hogy biztosítsa érdeklődésünket és ne essen a puszta fantazmagória szintjére, ami már semmi módon sem vehető komolyan. (Ehhez lásd: Horn, 1981a: 51–101. *Das Prinzip der literarischen Möglichkeit.*)

De mindez nem szünteti meg a manierizmus alapvető „természetellenességét", amit Ernst Robert Curtius-szal és Gustav René Hocke-kal „gyűjtőfogalomként" értelmezhetünk „a szubjektív, antiklasszikus stílus" számára: (Hocke, 1957: 225) „A manierista a dolgokat nem a normának megfelelően, hanem anormálisan akarja megragadni. A természetessel szemben előnyben részesíti a művészit és a művit. Szeretne meglepni, bámulatba ejteni, elkápráztatni. Amíg a dolgok természetes megfogalmazásának csak egyetlen módja van, addig a természetellenes megragadásuk ezerféleképpen lehetséges." (Curtius, 1954: 286) De ha minden kötél szakad is, mely a fantáziát a külső természettel összeköti, megmarad még a befelé viszonyulás: Hocke a manierizmust egy emberi alaplehetőség megvalósításaként – „természetellenességének" ellenére is – nem kevésbé a valósághoz viszonyulóként jellemzi, mint a klasszicizmust. Szerinte klasszicizmus és manierizmus „az emberiség egymástól különböző, de ontológiai vonatkozásban a maguk módján egyként nagyon is létviszonyulással rendelkező ősgesztusai." (Hocke, 1957: 226) A klasszika „az óvót, az elrendezőt, megalapozót, megformálót" ábrázolja, az ellenklasszika „a fenyegetőt, félelmet keltőt, szétrombolót, az oltalmat megtagadót." (Hocke, 1959: 76) – Minden bizonnyal nem vagy nem csak metafizikai, objektív princípiumokként, hanem mint az ember alapvető lehetőségeit. Ha akár a legter-

mészetellenesebb irodalomfajta antropológiai relevanciájának ezen a jellemzése túlságosan negatívként s így egyoldalúnak tűnne, akkor hozzáfűzhetnénk azt a nyilván pozitívabb gondolatot, hogy az ember a szabálytalant, az anormálisat, a minden természetest maga mögött hagyót nemcsak rombolási vágytól hajtva ábrázolhatja és élvezheti, hanem azon kívánalmának megfelelve is, hogy lerázza magáról – legalább fantáziájában és annak révén – a természetes lehetőségek béklyóit. Ez olyan vágy, melyet a különféle népek tündérmeséi a legszebb módon valósítanak meg, anélkül, hogy romboló mozzanatokat tartalmaznának.

Ehhez lásd Horn Katalin tanulmányát (Horn K., 1981), melyben a következő mesemotívumok megtárgyalására kerül sor: 1. A kicsi mint tér (elrejtés vagy átváltoztatás gyümölccsé; diókból, gyümölcsökből és jelentéktelen dolgokból ékszerek kerülnek elő; a hatalmas mennyiségeket evők és ivók), 2. kis lények és jelentéktelen dolgok nagy ereje, 3. a rövid idő (többek között megoldhatatlan feladatokra) Ezen és rokon motívumok elemzése arra a következtetésre vezetik a szerzőt, hogy „ezen elbeszélő elemek antropológiai jelentősége valószínűleg a természeti törvények játékos *fugyelmen kívül hagyásában*" rejlik: egy mesebeli alternatívával van dolgunk valós világunk néhány törvényével szemben." (Horn K., 1981: 270) – Továbbá: Röhrich, 1956, különösen a tárgymutatóban említett helyeket „Wunscherfüllung" és „Wunschdenken" alatt.

2. Az, hogy az absztrakció a modern művészetben – az elterjedt felfogással szemben – rendelkezik a természethez való viszonnyal vagy legalábbis legfontosabb képviselőinek véleménye és szándéka szerint „kapcsolata van a természettel" (így Paul Cézanne és Georges Braque, idézi Hess, 1956: 20, 54), sokrétűen megnyilvánul a nagy festők elméleti megnyilatkozásaiban. Az absztrakt művészet képes arra, hogy visszaadja a természeti tárgyak „hangulatát" (ha a külsejét nem is). (Jean Bazaine, idézi Brion, 1956: 10) Paul Klee szerint a „művésznek magának természetnek kell lennie, úgy kell tudnia formálni, mint a természet." (idézi Hess, 1956: 85) Cézanne szerint a festő a természet elemeivel dolgozik – érzéki benyomások formájában: „A természet utáni festés […] nem a tárgy […] másolását jelenti, hanem azt, hogy színbenyomásokat valósítunk meg." (Hess, 1956: 17) Frappánsak a hasonlóságok a konstruktivista művek és az anorganikus anyagok mikrostruktúrája között, valamint az „informális" művek és organikus mikrostruktúrák avagy már kifejlődött szervrészek röntgenfelvételei között. (Schmidt, 1960: 24) Jean Bazeine azt feltételezi az absztrakcióról, hogy az „akár mélyebb érintkezésbe is képes lépni […] az univerzálissal", a dolgok lényegével, mint amire a naturalizmus valaha is képes lenne. (Hess, 1956: 122). Azaz az absztrakció érintkezik a kozmikus ritmikával és a kozmikus harmóniával, azaz a természet bizonyos törvényeivel, avagy a lelki tartalmakkal, melyek a mindennapok megjelenési formái mögött rejlenek. (Részletek ehhez: Horn, 1974b.)

Közvetlenül követhető a gondolat, miszerint a modernitás sem vesztette el teljességgel a „természettel való érintkezést", a kubista festészet gyakorlatában – a

minden naturalizmussal szembeni deformatív-elidegenítő távolság ellenére is, sőt egyenesen amiatt. Arra törekszik ugyanis többek között, hogy egy tárgy, például egy emberi fej valamennyi aspektusát egybeolvassza, és azt következésképpen egyszerre elölről, oldalról és hátulról ábrázolja, (Tatarkiewicz, 1975: 284) ami ugyan ebben az egyidejűségben a reális észlelés számára lehetetlen, annyiban azonban mégis a valósághoz való viszonyulásról tanúskodik, hogy egy evilági tárgynak mégiscsak totális szemrevételét célozza, és az egyes perspektívák nagyjából igenis valóságosan is lehetségesek.

Ha ez a természettől való látszólag legnagyobb eltávolodás is a természethez való viszonyt árul el a maga módján, akkor ez alátámaszthatja egyebek mellett Tatarkiewicz általánosítását: a művészet nem boldogul a valóság nélkül. (Tatarkiewicz, 1975: 287)

3. Ez a gondolat azon felismerésen keresztül is plauzibilisabbá válik, hogy az esztétikummindegyik eddig elemzett fajtája valósághoz való viszonyt implikál. Ha ugyanis az öncél esztétikuma az anyag esztétikumához, az érdeknélküli beállítottság integrális jelenséghez vezethet, akkor mindkettő nagyobb a jelenséghez való közelítést okoz, illetve jelent, ezzel azonban közelséget s közeledést az emberileg hozzáférhető valóság szemléletes totalitásához. Ami a forma esztétikumát illeti: a sokféleségben uralkodó egység, rend nemcsak a műalkotásokat jellemzi, hanem – még ha véletlenszerűségekkel tarkítva és állandóan egyensúlyzavaroktól, sőt káosztól fenyegetve is – a természetet és a társadalmat is. A kifejezés esztétikumára vonatkozóan itt csak megismétlendő, hogy a művészileg elénk tárt benső tartalmak vagy szubjektivitások közvetítésével a mi világunk, a természet és a társadalom is kifejezésre lel – kétségkívül azonban csak a maguk általánosságában mint „meghatározatlan realitás", mint „az ún. szociális jelenségek: például a filozófia, a politika, a vallás, a közgazdaság stb. összefüggései." (Mukařovský, 1936a: 141) A műalkotásokat Lotman szavával élve „modellszerűség" jellemzi, (Lotman, 1964: 22, 37-40; 1970: 35, 310, 407) mivel ami bennük világszerű, az leképzi a tárgyalt világszegmentum struktúráját, de azt mindig szubjektíve megtörve, azaz belesüllyesztve abba, amit az emberek megélnek és egymással közölnek. Ami végül a látszat még nem tárgyalt esztétikumát illeti: nyilvánvalóan nem jöhet létre valóságlátszat, ha a mű nem tekinti „modellnek" a valóság bizonyos, bármennyire is általános vonásait, ha azokat nem „veszi át".

Mármost ez a tartalom, legyen akár ábrázolt szubjektivitás (irodalmi alak), elénk tárt benső mozzanat (hangulat, világszemlélet, „alapgondolat" stb.) vagy a korabeli avagy általános-emberi valóság ezek által közvetített általános struktúrája, – egy mű tartalma sohasem *ebben* leledzik, noha „ennek" a tartalma. Minden szellemet, nem érzékileg észleltet valójában a recipiens kölcsönöz a műnek. Ez két okból van így. Először is egy mű „magasabb", hozzánk „közelebb" álló, közvetlenül adott érzéki rétegei (valamint az irodalomban az ábrázolt tárgyiasságok érzéki*szerűen* megélt külsejének közbülső rétege is, melyet csak elképzelünk, mely

azonban érzékiszerűként az érzéki és a szellemi „közé" nyomul), – az érzéki és az érzékiszerű rétegek mindketten jel-rétegek, valami más *helyett* állnak, ti. a mélyebb, szellemi rétegek helyett; jelként azonban az értelmező emberi tudatra vannak utalva, hogy egyáltalán tartalommal telítődhessenek meg: nincs jel, mely tartalmát magában hordozná. Másodjára az irodalmi kommunkáció (az irodalmat szigorúan művészetként értve) lényegét tekintve közvetett kommunikáció: a tartalom ideális esetben nem közvetlenül jut tudomásunkra, hanem csak közvetve: sejtetés, jelzés, útján, az érzelmeket nem pszichológiai szakkifejezések nevezik meg, hanem „szimptómák" utalnak rájuk, az elbeszélő állásfoglalása – ismét az esztétikailag kívánatos esetben – nem kinyilatkoztatás tárgya, hanem „történetek" vagy képek közvetítik. Röviden: a tartalmat nem akarjuk *hallani* és az ne is legyen „hallható", hanem következtetni akarunk rá intuitív megragadás vagy analítikus aprómunka útján. S ezt ama jogos oknál fogva, miszerint az esztétikum – mit ahogy etimológiája is erre utal – mindent érzékien vagy érzékiszerű módon közvetít s a tulajdonképpeni tartalmat épp ezen érzékelhetőség kedvéért „nem eredeti értelemben vett" jelekbe vagy jelzésekbe ülteti át.

Voigt Vilmos, aki utal az irodalmi kommunikáció e konstitutív közvetettségére, megemlíti Shakespeare 75. szonettjét, (Voigt, 1977: 189) melyben a voltaképpeni üzenet („Szeretlek") nem kerül említésre, annak közvetítését Shakespeare ehelyett „poétikus jelekre" bízza: „Az vagy nekem, mint testnek a kenyér / S tavaszi zápor fűszere a földnek".[122] – Hogy a szellemit az érzékin-érzékiszerűn keresztül közvetítő irodalmi kommunikációt nem egyfajta különleges, nyugati/európai fogékonyság határozza meg, magyarán hogy nem kultúraspecifikus, azt igazolja többek között a klasszikus indiai irodalomelmélet ún. *dhvani*-tana. A dhvani szószerint 'hangot' jelent, és 'alaphanggal' vagy 'mellékhanggal' fordítják, (Mylius ,1983: 159, 162) de ‚sugallattal' és ‚felhanggal' is. (Ingalls, 1955: 16. Lásd még Miner, 1991: 144.) A *dhvani*-tan megalapozója, a kasmiri Anandavardhana (Kr. utáni 9. század második fele) a „hang"-ot a „költészet lelkének" nevezi, (Anandavardhana, 1903: 209) és ezen egy szó vagy mondat mélyebb, rejtett, ki nem mondott, hozzágondolt jelentését érti, illetve a költészet azon fajtáját, melyben „a mélyebb értelmet a kimondottak hordereje szuggerálja." (Anandavardhana, 1903: 23)

Ez a pusztán sejtetett valami lehet egy ki nem mondott gondolat, ha például egy tilalmat mondanak ugyan, de voltaképpen egy parancsot értenek, mint például e verssorban: „Ott alszik az anyós, itt én; figyeld jól meg most napfénynél, te vaksi vándor, nehogy azután a mi ágyunkba pottyanj." (Anandavardhana, 1903: 24) Itt a „Ne pottyanjál a mi ágyunkba" a kimondott gondolat körülírása lenne, a hozzágondolt ezzel szemben ez lenne: „Pottyanj csak nyugodtan a mi ágyunkba, de az én oldalamon!" (Anandavardhana, 1903: 24) A sejtetett gondolat lehet azonban egy képes kifejezés, például egy metafora s mindenekelőtt egy hangulat vagy

[122] Ford. Szabó Lőrinc

egy érzés voltaképpeni értelme is, melyet a kimondottak hordereje juttat csak érvényre, így például a következő verssorban: „Amikor az isteni látnok […] Shiva leánykérését előadta, Parvati lehajtott fejjel atyja mellett állva annak a lótuszvirágnak a leveleit számolgatta, mellyel játszadozott." (Anandavardhana, 1903: 59) Ehhez a hozzáfűzött kommentár: „a lótuszvirág leveleinek a számolgatása itt egy másik jelentést közvetít, melynek alárendeli magát […]. A fenti verssorból ugyanis az ember nem tudja meg közvetlenül, hogy Parvati a virágleveleket csak azért számolgatta, hogy ezzel örömét leplezze, hanem szégyenkezését ki kell kitalálnunk." (Anandavardhana, 1903: 59)

Jelen összefüggésben mármost a fontos az, hogy Anandavardhana szemében a legjobb költemény az, melyben „a ki nem mondott a leglényegesebb, és a szavakba foglalt tartalom alá van rendelve neki." (Jacobi, 1903: 8) Ezzel értelemszerűen pálcát tör a költői kommunikáció közvetett volta mellett, a mélyebb rétegek (gondolatok, érzelmek) megjelenítése mellett a magasabbakban (a ténylegesen kimondott szavakban, a leírt gesztusokban stb.), végső soron pálcát tör a kifejezés esztétikuma mellett, ahogyan azt e könyvben értjük. Ennek kapcsán egy Európán kívüli elmélet idézése is azt szolgálja, hogy egyebek között valószínűvé tegye: a tökéletes kifejezés esztéticitása korántsem kultúraspecifikus, nem egyedül a nyugati perspektíván és mentalitáson alapszik, hanem a dolgon magán, ahol is „dolgon" az esztétikai tárgy és az emberi tudat közti viszony értendő, pontosabban: kettejük e vonatkozású „egymásba illesztett mivolta": ha valami nincs kimondva és mégis „ki van mondva", nincs verbalizálva és mégis közlésre kerül, akkor ez az embereknek, úgy tűnik, általában esztétikai élvezetet okoz. Persze a puszta „sejtetni tudás" (Jacobi, 1903: 7) a kifejezés esztétikumának csak szükségszerű, de nem elégséges feltétele. A kifejezés esztétikuma a közvetettség és a háttér előtéren való átvilágítása mellett – jellemző módon – feltételezi a szellemi áttetszését az érzékin/érzékiszerűn, vagyis a kifejezés tökéletességét is.

Ezen a „tökéletességen" itt kétfajta dolgot értünk. *Egyfelől* azt, hogy a kifejezőt, a formát ez esetben csak a „benső", a kifejezendő határozza meg: nincs benne, nincs rajta semmi, ami ne belülről lenne meghatározva, hanem kívülről. Ez azt jelenti, hogy – legalábbis az e vonatkozásban klasszicisztikus irányultságú művészet tendenciája szerint – az esetlegeset, a dolgokhoz és az emberekhez véletlenszerűen kívülről csapódót, az azok lényegéből, természetéből le nem vezethetőt elhagyni igyekszik. Mindaz, ami a tartalmat érzékien/érzékiszerűen közvetíti, legalábbis szükségszerűnek *látszik*: a szavak, a képek, a cselekedetek, a sors nem tűnik önkényesen megválasztottnak, hanem látszólag benső (lényegi) szükségszerűség alapján foglaltattak a műbe. (Az abszolút szükségszerűség e látszatához lásd Horn, 1981a: 105.) Éppen ez teszi ki az átlényegítés értelmét és ebben rejlik a művészet valósággal szembeni fölényének egyik mozzanata: a valóság a lényeget nem engedi tisztán megjelenni, hanem rendszerint esetlegességekkel vegyítve.

Ehhez a gondolathoz lásd Hegel itt következő fejtegetéseit: „Az individuum, ahogyan a hétköznapiságok és a próza e világában megjelenik […] nem önmagából, hanem másból érthető meg." (Hegel, 1835: 1/197) Akaratának önállósága és szabadsága „többé vagy kevésbé formális, külső körülmények és véletlenek által meghatározott s a természetiség gátlásai révén akadályozott marad." (Hegel, 1835: 198) A művészetre irányuló szükségletet az kelti fel, hogy „a szellem sem képes megtalálni a létezés, annak korlátozottsága és külső szükségszerűsége végességében igazi szabadságának közvetlen látványát s élvezetét és e szabadság szükségletét ezért kénytelen magasabbrendű talajon realizálni. Ez a talaj a művészet."[123] (Hegel, 1835: 202) De ugyanez a gondolat implicite már az arisztotelészi *Poétika* 9. fejezetében is fellelhető, a költészet és a történetírás híres szembeállításában: „a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költészet (*poiesis*), mint a történetírás, mert a költészet inkább az általánosat, a történetírás meg az egyedit mondja. Az általános az, hogy milyen személyekhez értelemszerűen milyen dolgok mondása vagy cselekvése illik a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint, márpedig a költészet éppen erre törekszik, még ha utóbb neveket ad is; az egyedi pedig az, hogy Alkibiadész mit tett vagy mi történt vele."[124] (Arisztotelész, *Poétika:* 9) Hogy itt Arisztotelész értelemszerűen a valóság irodalmi átlényegítésére gondol, az nemcsak abból derül ki, hogy a költészetet filozófikusabbnak nevezi, hiszen filozófia a dolgok lényegére való irányultságot jelent, hanem abból is, hogy Arisztotelész szerint a költészet egy bizonyos természetű ember szavait és cselekedeteit közli velünk, a történetírás viszont történeti *individuumok* tetteit avagy szenvedéseit. Ez ugyanis annyit tesz: a költészet mindenkoron egy bizonyos *fajta* ember szavait és tetteit „utánozza"; az irodalmi alakok szavai és cselekedetei azok fajtájának fogalmából (*eidos*) vezethetők le, ellentétben a valóságos emberekkel, akiknek individualitása és – így egészíthetnénk ezt ki – akiknek különös történelmi helyzete „fajtájukat", típusukat általában nem tisztán, hanem csak történelmi s természetükből folyó, testi „esetlegességekkel" megtűzdelt formában engedi csak megjelenni. Az, hogy itt Arisztotelész ténylegesen fajt és egyedet állít egymással szembe, nyilvánvalóvá válik az általános/különös ellentétpáron is. (A kérdéses Arisztotelész-hely ezen értelmezéséhez lásd Horn, 1978: 155.) Tény azonban, hogy az ókor utáni művészet számára az individualitás épp annyira „lényegszerű" lehetett és lehet, mint a tipikusság (Hamlet, akárcsak Oresztész, megbosszulja apja halálát, de mennyivel egyénibb!) Ez módosítja ugyan az arisztotelészi szembeállítást, lényegét tekintve azonban nem érvényteleníti azt: Hamlet megnyilvánulásai is levezethetők (individuális) lényegéből, „személyéből", ami nem volna így, ha például náthától gyötörve ábrázolnák.

[123] Ford. Zoltai Dénes
[124] Ford. Ritoók Zsigmond

A kifejezés tökéletessége *másfelől* azt jelenti, hogy a kifejezendő, a tartalom teljességgel kifejezésre jut: nincs benne semmi sem, ami ne vált volna formává. Röviden: akkor tökéletes a kifejezés, ha a forma csak a „maga" tartalmát fejezi ki és az egész tartalmat kifejezi.

Egy másfajta, modernebb megnevezés tartalom és forma ugyanezen esztétikus viszonyának jelölésére a „függőleges egyenértékűség" (*vertikale Äquivalenz*), mely Roland Posner szerint kapcsolatot teremt a különböző szövegrétegek elemei között, (Posner, 1971: 618) vagy a mi terminológiánkkal élve: azt jelenti, hogy az irodalmi mű magasabb, érzéki/érzékiszerű rétegeiben szereplő elemek vagy viszonylatok a mélyebbekkel, szellemiekkel azonos értékűek: a formai elemek értelmüket vagy viszonylataikat tekintve „hasonlóak", mint a tartalmiak.

A függőleges egyenértékűség vagy izomorfia („azonosalakúság") e tanát is elővételezte Liu Csi, legalábbis úgy tűnik, hogy az itt következő kép ebbe az irányba mutat: „Miként a négyesfogat paripáinak ereje lehet különböző, de a hat gyeplőnek úgy kell feszülnie, akár a lant húrjainak; s miként a lovaknak együtt és egymás mellett kell futniuk, oly tökéletesen, ahogyan a kerék küllőit eggyé teszi a kerékagy; éppen úgy irányító törvényre van szüksége az irodalmi alkotásnak is, mégpedig hasonlóan szigorúra. Az előrehaladást vagy megállást mindig az elménknek kell szabályoznia, a gyeplők meglazítása vagy rövidre fogása mindig a kezünktől függjön, hiszen ha egyenletessé akarjuk tenni az iramot, ahhoz csak egy szükséges: hogy jól összefogjuk a gyeplőket." (Liu Csi, 1959: 227f) Hogy itt a négy lovon ténylegesen az irodalmi mű már általa is megkülönböztetett rétegei értendők, azt közvetve az is bizonyítja, hogy ugyanebben a kompozícióval foglalkozó fejezetben a már idézett passzus előtt Liu Csi pontosan négy réteget különböztet meg: a lelki-szellemi réteget, a referensek és denotátumok nyelvi-szemantikus rétegét, a nyelvi-szintaktikus és a nyelvi-akusztikus réteget: „Amikor egy tehetséges gyermek az irodalom művészetét kezdi tanulni, mindenekelőtt a mű helyes felépítését kell megtanulnia: tudnia kell, hogy az érzelmek és szándékok a mű lelke és értelme, a tárgyak és jelentések a mű csontja és veleje, a szavak és színek a mű húsa és bőre, a *kung* és *sang* pedig a mű hangja és lehelete."[125] (Liu Csi, 1959: 226)

A következőkben szeretnék három példát felhozni a függőleges egyenértékűségre avagy a kifejezés esztétikumára, pontosabban: felsorolok három történetileg különböző dominanciával rendelkező irodalmi eszközt, melyek a történelemfeletti cél, a kifejezés esztétikumának szolgálatában állhatnak: a körkörös struktúrát; az objektív megfelelést; a hangfestést és a hangszimbolikát.

A sok lehetőség közül, amiként a relációnális forma (közelebbről: annak esztétikus módosulása, az egység a sokféleségben), saját formális esztétikusságán túlmenően a kifejezés esztétikumának is mozzanatává válhat, csak egyet szeretnék kiemelni, a körkörös struktúrát, a befejezés visszatértét a kezdethez, minek

[125] Ford. Tőkei Ferenc

kapcsán az esztétikus viszony abban áll, hogy a befejezés – bár olyan, mint a kezdet – de éppen befejezésként, az egész „történettel" a háta mögött, mégsem olyan. Eltérően a 2.5.3.6. pont alatti fejtegetéstől, ahol a körkörös struktúrát nyelvi szinten vizsgáltuk, most a kezdethez való cselekményszintű visszatérést tárgyaljuk, mely visszatérés persze nyelvi azonosságban is tükröződhet.

A világirodalom első nagy népi eposza, a mezopotámiai *Gilgames*-eposz (állítólag Kr.e. 1200 körül Sin-leqe-unnini költötte, de csak Kr.e. 650 körül került feljegyzésre), annyiban mutat körkörös struktúrát, amennyiben a mű elején a költő dicsérőleg leírja Uruk város szépségét és nagyságát, Gilgames király művét, és ez a leírás a költemény végén – legalábbis részlegesen – visszatér, ezúttal azonban magának a királynak a szájába adva.

> Gilgames a győzelmes hős Uruk körül falakat emelt;
> ércerős talpazatra hegymagas templomot is,
> Anu fenséges házát.
> Árnyékában hosszú magtárak húzódnak,
> s ragyogó kövekből épült palotája.
> Falain nyüzsgő hadinépe kémlel
> idegen – s inneni veszélyre!
>
> (*Gilgames,* I. tábla, V. 11–26)

> Harminc kettős óra múltán lepihentek;
> tekintetük a városon s a szent falakon járt.
> – Ur Sanabi! – szólt Gilgames a hajóshoz –
> Elértünk Urukhoz, a magasfalú városhoz!
> Hágj fel a falakra, Ur Sanabi!
> Lépj be Uruk falai közé!
> Lásd a vastagon körülbástyázott várost!
> Tekintsd meg szilárd alapjait;
> magasra feltöltve a templomhegy,
> csodáld a hatalmas épületeket;
> égetett téglából épült valamennyi,
> hét bölcs mesterem, az én tanácsadóim
> készítették el terveiket.[126]
>
> (*Gilgames,* XI. tábla, V. 302–307)

Ám a különbség nem merül ki abban, hogy különböző személyek mondják ugyanazon verssorokat: az eltérés abban is és főleg abban nyilvánul meg, amit a két részlet konnotál. A mű elején Uruk a korlátlan dicsőség és a határtalan hírnév

[126] Ford. Zászlós Levente

szimbóluma, amely egyszerre megcsendíti és előlegezi az egész első rész tematikáját: Gilgames sikeres hírnévkeresését hatalmas hőstettei révén, mint amilyen birokra kelése Enkiduval és az égi bika megölése. De amikor a második részben Gilgames a barátjává vált Enkidu halála révén megéli az ember halandóságát, szenvedve, mert iránta érzett szeretetében érintve, a hírnévkereséssel felhagyva a halhatlanság keresésére adja magát, ami természetesen sikertelen kell, hogy maradjon. S így a harmadik rész azt beszéli el, hogyan kényszerül Gilgames mégiscsak beérni a „puszta" személyes hírnévvel; innen a végén a büszke utalás – ezúttal az ő részéről – Uruk városfalaira, melyek változatlanul az ő dicsőségét és hírnevét szimbolizálják, de most már a szomorúság aurájával körülvéve: a városfalak képviselik azt, ami meghiúsult reményei után még megmaradt a számára. Következésképpen a körkörös struktúra itt nemcsak formális eszköz, mely azonos szöveg és megváltozott pragmatikus szituáció mellett – azaz a beszélő és a hallgató kicserélődése miatt –, továbbá a megváltozott konnotáció következtében különbözőségről gondoskodik az egység ellenére, hanem hordozója a mondanivalónak is: éppenséggel a kiindulóponthoz való visszatérés mutatja fel annak a viszonylagos értelmetlenségét, hogy olyasmi felé törekedjünk, ami az ember számára alapvetően elérhetetlen.

Az érzéki/érzékiszerű formára mint kifejezéshordozóra vonatkozik voltaképpen T.S. Eliot fogalma, az „objective correlative" ('tárgyi egyenértékes' / 'tárgyi megfelelés') is. Max Nänny egy Ezra Poundról szóló dolgozatában az „imagizmus" képszerű verseiről beszél, „melyek a szubjektív érzéseket objektív »dolgok« elénktárásán, »tárgyi megfelelésen« (T.S. Eliot) keresztül közvetítenek", amivel Eliot fogalmát egyszerre fordítja le és definiálja. (Nänny, 1985: 67) Eliot maga ezt a fogalmat egy bizonyos érzés érzékelhető megfogalmazásaként határozza meg, melyen keresztül az kifejezésre jut *és* felidéződik bennünk. (Eliot, 1920: 100) Nänny példaként „Pound ismert haikuját" hozza fel: „Arcok jelenése e tömegben; / szirmok nedves, fekete ágon."[127] (Nänny, 1985: 67) Hogy azonban „tárgyi megfelelések" korántsem csak a modern versekre jellemzők, azt a klasszikus kínai irodalomelméletben hangoztatott, idevonatkozó kívánalom is bizonyítja. A *Ven fu*ban (*A költészetről*), a homályosan és rapszodikusan író költő és teoretikus Lu Csi (261–303) művében, az első kínaiul írt kimerítő irodalomelméleti munkában az első fejezet 4. párversében a költőről ez áll: „Fagyban harmóniára lel oly pillanatokban, mikor szívét jégvilágú tisztaság tölti el, / Vagy, a távolban, ha szelleme a legmagasabb távoli felhőkre ereszkedik alá."[128] (Lu Csi, 1979: 2) Az értelme ennek alkalmasint a következő: Ha tisztának érzi magát, e tisztaságnak esetleg a fagy felel meg, ha magasztosnak, a felhők. (A megbízhatóbb angol fordítás a második sort így adja vissza: „his spirit solemn, he turns his gaze to

[127] Ford. Eörsi István

[128] Tőkei Ferenc ettől tartalmilag eltérő fordítása: „Szíve félelemtől zakatol, ha zúzmarát érez, / Vágya messze ragadja, mikor a felhőket nézi."

the clouds." [Lu Csi, 1951: 531].) Liu Csi (465 körül – 522) már idézett könyvében, *Az irodalom szíve és faragott sárkányai* 26. fejezetében az ihlet állapotáról a következőt olvashatjuk: „Ha ilyenkor hegyre kapaszkodunk fel, érzéseink el fogják árasztani a hegyet; ha pillantásunk tengerre vetődik, eszméink el fogják önteni a tengert."[129] (Liu Csi, 1959: 155) Még ha ez inkább alkotáselméletileg értendő is, a lírai élményére vonatkoztatva – s egyébként meglepő módon előlegezve Emil Staiger meghatározását a lírikumról mint távolsághiányról: „A hangulat szétválaszthatatlan módon mindig a lélek és a táj hangulata," (Staiger, 1966: 76) –, a 27. fejezetben a stílust és a természetet illetően még világosabb és immár a megalkotandó műre utaló fejtegetést találunk: „Feltámadnak az érzelmek [...]. Követjük a rejtettet, s általa érkezünk el a nyilvánvalóhoz; *a bensőre támaszkodunk, s összhangba kerülünk a külvilággal.*"[130] (Staiger, 1966: 158, kiem. H. A.) Hogy a tárgyi megfelelésnek nem szükségszerűen a lírai én érzelmeinek vagy benyomásainak kell megfelelnie (ez volt a helyzet Ezra Pound haikujánál), hanem fiktív alakok bensőjére is vonatkozhat, azt a kanonikus *Si-king* dalkönyv egy verse mutatja, amelyben az elejtett szarvas, a sástól elborítva, alkalmasint nemcsak egy evilági, realisztikus motivációjú részlet, mely egy vadászról szóló versbe „természetszerűen" illeszkedik bele, hanem művészileg motivált is, hiszen tárgyi síkon a lány félelmeit szimbolizálja, képzelmeit arról, ami történhetnék vele.

Halott szarvas rétre rogyva,
a fehér fű beborítja.
Leány gondol a tavaszra,
derék vitéz várja-hívja.

Sötét erdő, bogas-gallyas,
a tisztáson halott szarvas,
fehér fűbe bugyolálva.
Mint a jade-kő a lányka.

„Lassan! Szeliden!
Ne érintsd a keszkenőm!
Ne ugattasd a kutyám!"[131]

(*Si-king*, I, 2, 12, idézi Strauss, 1880: 89)

Hogy itt a félelmen kívül a vágyakozás is szerepet játszhat, arra nemcsak a fehér fű (sás) motívuma enged következtetni, mely a lányt beborítja, hanem a fordító megjegyzése is: „Kínai kommentátorok sok lányhoz illő szemérmet és erényt

[129] Ford. Tőkei Ferenc
[130] Ford. Tőkei Ferenc
[131] Ford. Weöres Sándor

találnak ebben a finom dalocskában, melynek dévajságát az utolsó sor mégiscsak kinyilvánítja." (Strauss, 1880: 89)

A függőleges egyenértékűség érzékiben szellemit visszatükröző formái közé tartozik a hangfestés és hangszimbolika, melyek egyaránt „megismétlik", érzékileg is közvetítik a hangzás szintjén azt, ami már fogalmilag esetleg kifejezésre került, tehát az értelmi és az előadói szint bizonyos elemeit. Ennek során a hangfestés hangilag képezi le a nyelven kívüli világ akusztikus jelenségeit, a hangokat és a zörejeket szavakkal utánozza: a köznyelvben egyes hangutánzó szavak révén (például kukurikú), a költészetben önmagukban véve nem hangutánzó szavak hangutánzó *kombinációján* keresztül. (Fónagy, 1975: 215) Híres idézet és példa erre Detlev von Liliencron *Der Blitzzug* (*A villámvonat*) című verséből a következő: „Fortfortfort Fortfortfort drehn sich die Räder / Rasend dahin auf dem Schienengeäder". [„Csak tova, csak tova gyors kereken. / Csattog a – kattog a sínereken"][132] A hang*szimbolika* ezzel szemben hangi „leképzése" nem akusztikus jelenségeknek: másfajta (vizuális, kinetikus, tapintáson alapuló) érzületek vagy érzelmi élmények visszaadása. A hang itt csupán szimbolizálja a nyelven kívüli jelenséget, mivel itt a jelölő és a jelölt a hangfestéssel ellentétben alapvetően különbözik. Ennek ellenére képes annak a közvetítésére, mivel megragadja a hangulatot, a hangszerű aurát, a „színezetet", mely a kérdéses érzéki vagy érzelmi élmény sajátja. Például Mallarmé szonettjében a hattyúról:

> A szűzi, eleven és szép ma szárnyai
> feltépik-e nekünk, sújtván vadröptű ívben,
> e múlt, kérges tavat, hol visszatérve híven
> dértől szegett, jeges szárnypár vergődve ví?
>
> Ez ő – emlékezik hajdan hattyúja, ki
> nagy bár, nem hord reményt a kétségtörte szívben,
> mert nem éneklé a helyet mesteri mívben,
> hová jégfényű tél jöttén kell szállani.
>
> Szép vergődő nyakát e fehér görcs szorítja
> a térben, mit hiún tagad; ez elborítja,
> a rettentő talaj lefogván tollait.
>
> Fantóm ehelyt csupán, mert ragyogása tiszta,
> s közöny fagyleplibe magát burkolva itt,
> meddő számkivetés álmába dermed vissza.[133]

[132] Ford. Lányi Viktor
[133] Stéphane Mallarmé: *A hattyú.* Ford. Kemény Ferenc

Mint ahogy Albert Thibaudet megállapította – mind a 14 rím az „i" magánhangzót tartalmazza, amin keresztül az, ami a fogalmi információs csatornán keresztül – így például a „dértől szegett, jeges", „fehér görcs", „fagyleplibe" segítségével – részben már közvetítésre került, még egyszer, hangilag is eljut hozzánk: „A 14 rímből álló szonett az éles és tömör magánhangzón keresztül egy kihalt, nagy kiterjedésű, néma, fehér jégpáncéllal borított, egyhangú teret fest le." (Mallarmé, 1945: 1480) (Költői szövegek e kettős, fogalmi *és* hangalaki kódolásához lásd Fónagy, 1971: 244.)

A paradoxon, hogy a költészet mint a kommunikáció egyik formája – messze meghaladva a mindennapi kommunikáció számára szükséges redundancia mértékét – nem egy dolgot többszörösen is közöl, a maga részéről szintén többféleképpen is megokolható s így feloldható. Először is az irodalom általában (a művészet általában, mondhatnók) arra törekszik, hogy minden elemét „szemantizálja," azaz ahogy Lotman kifejezi magát: semmit sem hagy a véletlenre, ezért az irodalmi mű hangrétege feletti uralmat sem hagyja egyedül a langue-ra, hanem azt is alárendeli (legalábbis részben) a művészi szubjektivitásnak. (Lotman, 1970: 161, 34) Az egyik kedvelt módszer arra, hogy a forma ne alakuljon szabadon a maga kénye-kedve szerint, abban áll, hogy a költő a formát (részben látszólag, részben valójában) a tartalomtól teszi függővé, minek a révén éppenséggel izomorfia, hasonalakúság áll elő forma és tartalom közöttt: a forma „pleonasztikusan" megismétli a tartalmat, amiből ugyan redundancia származik, de egyben kifejezésbeli esztétikum is létrejön.

Másodjára a művészet mindent érzéki, illetve érzékiszerű módon kíván közvetíteni, érzékelhetővé kíván válni; ez a közvetítési mód azonban megkövetelheti a fogalmilag másként már előadott szemléletes megismétlését is: a „pleonazmus" itt az anyagi esztétikum ára, ami is éppen az érzékek újbóli trónra emeléseként vált ki tetszést.

Harmadjára ez a közvetítési mód csak részlegesen repetitív, a forma nem puszta tükre a tartalomnak. Képes ugyanis egyfelől a tartalmat közelebbről meghatározni, specifikálni, valami sajátlagosat hozzátenni a tartalomhoz.

Dalokra, megzenésített költészetre vonatkozólag Beardsley ebben az összefüggésben a következőt írja: „A zene nem csupán aláfesti a szavakat, és intenzívebbé teszi jelentésüket, hanem valami különlegesen értékeset ad hozzájuk […] gyakran a zene az, ami megadja a dal sajátos hangulatát, szomorkásságát." (Beardsley, 1958: 346)

A metaforák például, egyáltalán a költői képek, nemcsak denotálnak, hanem konnotálnak is, kibővítik az egész szöveg értelmét. Ha Shakespeare 15. szonettjének két képét ebből a szempontból vesszük szemügyre (amire gondolunk, az „this huge stage" és „shows"), [„e roppant színpad" és „mutat"] akkor már itt

is fel tudjuk mutatni az említett konnotatív többletet.[134] Az első kép denotátuma 'világ' vagy 'Föld', a másodiké esetleg 'az emberek színes forgataga'. De e metaforák voltaképpeni lényege konnotátumaikban keresendő, így olyasmiben, mint 'szerepjátszás', 'sikerhajhászás', 'látszólagosság', 'rövidéletűség', 'heteronómia'. Az érzékiszerű forma egy egész világszemléletet fűz a denotátumhoz mint tartalomhoz. Éppen ezek a kifejezés tiszta esztétikumának példái – vagy beszélhetünk a „megjelenésen alapuló szépről" [„das Erscheinungsschöne"], hogy Nicolai Hartmann kifejezését használjuk: (Hartmann, 1953: 152) itt, amennyiben csak a konnotált tartalmat vesszük figyelembe, az érzéki/érzékiszerű forma a királyi út a tartalom felé, utóbbi csak az előbbiben jelenik meg, a szellemi csak aisthétikusan kerül közvetítésre, és megfordítva: ezek a képek színültig tartalommal vannak töltve. Épp az ilyen eseteket tartotta sokra Anandavardhana „hang" (*dhvani*) néven, a képek ilyes exkluzív áttetszőségét nevezte „a költészet lelkének". És ezek azon esetek is, melyekben a tartalom/forma-megkülönböztetés ténylegesen elveszíti jogosultságát: nem szellemi és érzékelhető közötti megkülönböztetésként (mely nélkül nem boldogulhatunk), hanem mint a tartalom elsődlegessége és utólagos, tetszőleges, a mindenkori stílustól meghatározott formába öntése. *Ezt* a tartalmat csak ezek a képek voltak képesek közvetíteni. Az „e roppant színpad" és a „mutat" ebben a kontextusban csak ezt a különös tartalmat, a „saját" tartalmukat közvetítik. Ez a „forma átcsapása tartalomba", melyről Hegel beszél és melyet megkülönböztet azon esetektől, melyekben a forma „a tartalommal szemben közömbös" és „külsőleges" a számára.[135] (Hegel, 1830: 264, § 133) Ugyanez a megkülönböztetés Wittgensteinnél: „Szoktunk egy mondat megértéséről abban az értelemben beszélni, hogy a mondatot egy másik mondattal helyettesíteni lehet, amely ugyanazt mondja; de beszélhetünk róla olyan értelemben is, amelyben semmi mással nem helyettesíthető. (Éppúgy nem, mint ahogyan egy

[134] Ha meggondolom, hogy csak egy rövid
Percig teljes mind, ami nő s virágzik,
S e roppant színpad csak olyat mutat,
Amit titkos csillag-parancs irányít;

Ha látom, egy az ember s a növény,
Egyazon ég húzza föl s rontja le:
Friss nedvben ragyog, lankad, túl delén,
S kopik daliás emlékezete, –

A múlás eszméje mindig elő-
Ragyogtatja legdúsabb tavaszod,
Melyben küzd már a romlás s az idő,
Hogy mocskos éjbe fojtsa szép napod;

S küzdve az idővel, mely elragad,
Mert szeretlek, én feltámasztalak.
(ford. Szabó Lőrinc)

[135] Ford. Szemere Samu

zenei témát sem lehet egy másikkal helyettesíteni.) Az egyik esetben a mondattal kifejezett gondolat az, ami különböző mondatokban közös; a másikban pedig valami olyan, amit csak ezek a szavak és ebben a rendben fejeznek ki. (Egy költemény megértése.)"[136] (Wittgenstein, 1958: 227; I, § 531)

A „feltétlen tartalom/forma-dualizmussal" szemben, mely Wolfhart Heinrichs szerint a klasszikus arab irodalomelméletben és költészetben domináns volt, (Heinrichs, 1969: 69) ott ugyanis a „gondolati tárgyat" (*ma' nā*), a témákat és a motívumokat „a tradíció írja elő," (Heinrichs, 1969: 82) az eredetiség ily módon csak a nyelvi kifejezésben (*lafz*), „a szavak megválasztásában, a hangzásban és a szavak összeillesztésében" (Heinrichs, 1969: 70) keresendö. Ezzel szemben az iszlám világ legnagyobb irodalomelmélet-írója, az arabul író perzsa Gurgani, már a 11. században úgy vélte, hogy különbséget kell tenni a megfogalmazatlan és a megfogalmazott gondolatok között, és hogy az utóbbi egybeesik a konkrét, partikuláris formával: „mivel [...] a megfogalmazott gondolat csakis a pontosan neki megfelelően alakított *lafz*-on keresztül fejezhető ki [...] s a valóságban azzal felbonthatatlan egységet alkot." (Heinrichs, 1969: 79) E felismerés mögött – persze nem a nyelvre mint olyanra, hanem csak az irodalmi műre vonatkoztatva – nem kevesebb rejlik, mint Louis Hjelmslev különbségtételének megelőlegzése megformálatlan tartalom-*szubsztancia* (Gurganinál „tematikus anyag") és megformálatlan kifejezés-szubsztancia („hanganyag") között egyfelől és tartalom*forma* („megformált *ma'nā*") és kifejezésforma (megformált *lafz*) között másfelől (78) Megformált tartalom és megformált kifejezés elválaszthatatlanok és „szolidárisak" egymással: kölcsönösen feltételezik egymást. (Hjelmslev fogalmaihoz lásd Hjelmslev, 1943: 71; 1971: 44, továbbá Eco, 1971: 8.)

A forma azonban nem csak abban az értelemben lehet több, mint esztétikailag értelemmel rendelkező „pleonazmus", hogy a tartalmat kiegészíti a magáéval: másfelől lehet a tartalomnak akár ellentmondó is, minek kapcsán még ez a disszonancia is – esztétikailag pozitív esetben – kifejezéstelivé válik. Hugo Friedrich a 19. század lírájáról, különösen Baudelaire-éről azt írja, hogy ott a zárt és nyugodt forma disszonanciát alkot „a nyugtalan tartalommal": ez „a modern költészet egyik alapdisszonanciája." (Friedrich, 1956: 40) Rimbaud-val kapcsolatban a képzetek „szétrobbantásáról" beszél, aminek azonban a mondatszerkesztésben nincs megfelelője: a „szétrobbantó" hatás diszharmóniát alkot a mondattani kötelmekkel. (Friedrich, 1956: 74) Friedrich elemzi Rimbaud *Les assis* (*A kuksolók*) című versét és úgy találja, hogy itt „a verssorok csaknem énekszerű voltában" „csúnyaság", „földalatti gúny" rejlik: „disszonancia van jelen a dallam és a kép," (Friedrich, 1956: 79) „a kifejezésmód és a kifejezett között." (Friedrich, 1956: 83)

A modern líra Friedrich szerint tudatosan hoz létre efféle disszonanciát, ezzel azonban – s ez már az én szóhasználatom – ellene dolgozik a kifejezés esz-

[136] Ford. Neumer Katalin

tétikumának mint szimpla tartalom/forma-megfelelésnek. E disszonancia révén azonban valami lényegeset mond a modern emberről és a modern világról. Ami tehát az egyik vonatkozásban vétek a kifejezés esztétikuma ellen, az egy másik, elvontabb vonatkozásban annak jóvátétele.

2.5.4.3. A kifejezés esztétikumának szolgálatában álló történelemfeletti követelmények (érzékelhetőség, gazdaságosság, hozzáillés, egészszerűség)

Ha az esztétikumot mint olyant úgy tekintjük, mint a művészet egyik cél-értékét, akkor – mint már kifejtettük – az esztétikum itt tárgyalt fajtáit elsőfokú eszközértékeknek nevezhetjük. Ami pedig ezen célértékeknek, így a kifejezés esztétikumának is, a szolgálatában áll, azt másodfokú eszközértéknek nevezhetjük stb. Ha mármost ezen másodfokú esztközértékek között olyanokra lelünk, melyek a művészettörténet során újra meg újra megvalósulásra kerültek és melyeket a kritika és az elmélet ismételten követelt, továbbá ha bizonyítható, hogy ezek visszavezethetők az esztétikum szóbanforgó fajtájára mint annak eszközei, – akkor ezzel nemcsak megerősítettük azt a hipotézist, miszerint az esztétikum ezen fajtái a valóságban ténylegesen léteznek, hanem esztétikai megokolásra is szert tesznek ezek a különböző művészetekben empirikusan kimutatható vonások, csakúgy, mint a rájuk irányuló követelmények. Ezt a kölcsönös, egyik irányban plauzibilizáló, a másik irányban esztétikailag legitimáló megokolást a kifejezés esztétikumával kapcsolatban négy történelemfeletti vonásnál és követelménynél hajthatjuk végre: az érzéki jelleg avagy érzékszerűség, a gazdaságosság mint kifejezésbőség, a hozzáillés és az egészleges jelleg esetében.

Ha a tökéletes, azaz esztétikus kifejezésmód az érzékelhető, a külső vagy belső érzékekre ható *forma* és a szellemi jellegű *tartalom* összeillését jelenti, akkor nem meglepő, hogy az *érzékekre appelláló kifejezésmód* mint az absztraktság, a fogalmi diskurzus ellentéte mindig is részét képezte az irodalomkritikusok elvárásainak és a költők gyakorlatának. Az alapelv, összhangban az „esztétikus" szó etimológiájával, itt így hangzik: „Lehetőség szerint mindent érzékin/érzékiszerűn kell ábrázolni!" A népköltészet például egyszerű nyelven beszél, következésképpen „a differenciált szellemi folyamatokat, a komplex lelki rezdüléseket […] nem leírva közli, hanem legtöbbször igen mélyreható gesztusokba ülteti át őket" (Hoffmann, 1982: 19) Ennek példája a *Sir Patrick Spens*-t megéneklő skót népballada befejezése, akit is a király egy félelmetes és hajótöréssel végződő tengeri útra kényszerített:

Soká, soká ülhetnek ott,
Kezökben legyező,
E hölgyek, míg Sir Patrick Spens
Hajója partra jő.

Soká, soká ülhetnek ott,
Hajokban fésü, szép,
E lányok, míg egy is bizony
Meglátja kedvesét.

Feljül, feljül Aberdooron,
A mélység ötven öl;
Ott fekszik a jó Patrick Spens,
Az urak is, körül. –[137]

Hoffmann ehhez balladagyűjteményének bevezetőjében a következőt írja: „A *Sir Patrick Spens* végén a belső állapotok egész skálája – remény, várakozás, félelem, tehetetlenségérzés, rezignáció, fájdalom és gyász, de méltóságteljesség is – fejeződik ki a hölgyek mozdulatlan ülésében legyezővel a kezükben. Itt a kimondatlan és a kimondhatatlan sűrűsödik egy képbe és a nyelv lírai minőséget nyer." (Hoffmann, 1982: 20)

A nagy költők legtöbbször gondot fordítanak arra, hogy a lelki jelenséget valami érzékelhetőn keresztül *is* közvetítsék, akkor is, ha gondolatok vagy érzések *expressis verbis* kifejezésével van dolgunk. Így például Trisztán és Izolda történetének Joseph Bédier–féle verziójában, abban a részben, ahol Trisztán, Izoldát megvigasztalandó, egy kutyát küld neki csodacsengettyűvel:

„Ötvös készíté a kutyaházat vertaranyból, drágakövekkel kirakva, s kedvesére emlékeztetőül mindig magával vitte Izolda. És hacsak ránézett: szomorúság, bánat, fájdalom elzsongult szívében. Előbb nem értette a csodát: azt hitte, azért oly jóleső ránézni, mert Trisztántól való: lám, reá gondolván, fájdalma szenderül. De egy napon megismeré, hogy mindez varázslat: csak a csilingelő csengő bűvöli a szívét. »Jaj – gondolta akkor – illik-e, hogy nyugalmat találjak, ha Trisztán boldogtalan? Elvarázsolt ebét megtarthatta volna, ekként minden fájdalmát is feledhette volna. Szíves szolgálattal mégis inkább nekem küldte, nekem adván örömét s a bút magára vevén. Hanem ez nem való: Hadd gyötrődjem, Trisztán, én is, te gyötrelmediglen!« Fogta a csodacsengettyűt, utolsót csilingelt vele, szelíden leoldá és a nyitott ablakon át kihajítá a tengerbe."[138]

Ez az aktus egyben önzetlen – minden szenvedést megosztani akaró – szerelmük jele és szimbóluma, amely azután megy végbe, hogy előzőleg verbalizálódott (pl. e szavakkal: „gyötrődjem […] én is, te gyötrelmediglen") Hasonló történik Trisztán egybekelése után a másik Izoldával: „Népes volt a nászünnep és gazdag. De mikor az éj leszállott, s Trisztánról leoldák apródjai a ruhákat, történt, hogy szűk ingujját lehúzván, lesodorták ujjáról a zöld jáspisgyűrűt, Szőke Izolda gyű-

[137] Ford. Arany János
[138] Joseph Bédier: *Trisztán és Izolda regéje.* Ford. Pap Gábor

rűjét. Megcsendült az ékszer a kőpadlón. Trisztán odanéz, meglátja. Régi szerelme legott felébred, s megismeri, hogy hibázott."[139]

A gyűrű itt újból feléledő szerelmének realisztikus, plauzibilis következménye és poétikus szimbóluma, mely feléledést az elbeszélő persze mint közvetlenül is megfogalmazza. Hogy ezenközben az esztétikus jelleg pontosan azon mértékben nő meg, amennyire a gondolatok vagy érzések épphogy nem közvetlenül, jutnak kifejezésre, hanem lehetőség szerint egy érzékelhető dolog közvetíti őket, azt már láttuk az állatmese-hasonlatnál a 2.5.1.8. pont alatt.

Ha a kifejezés annál tökéletesebb, azaz esztétikusabb, minél *többet* közvetít a tartalomból, logikusnak tűnik, hogy különösen esztétikus kell, hogy legyen, ha ugyanazon érzékelhető elemen keresztül a lehető legtöbb, sőt a lehető legheterogénebb tartalom jut kifejezésre, ha tehát a művészi gazdaságosság különösen magasfokú a „Minél többet, minél kevesebb révén!" jelszó jegyében.

Wolfgang Iser szerint fikcionális szövegek a mindennapos beszédtől (én azt mondanám: többek között) abban különböznek, hogy szemantikailag túlderminálták. (Iser, 1976: 83) Beardsley szavaival: „semantic thickness" (szemantika sűrűség) jellemzi őket, (Beardsley, 1958: 129) melyen alapjában véve mindkét esetben gazdaságosság értendő.

A gazdaságosság esztétikai vonzerejét három példával szeretném illusztrálni, miközben – mint mindig – szemünk előtt kell tartanunk Wittgenstein figyelmeztetését: „A filozófiai betegségek egyik fő oka az egyoldalú diéta: az ember csak egyfajta példával táplálja a gondolkodását."[140] (Wittgenstein, 1958: 245; I, § 593) Ez itt azt jelenti: a példák, melyeket idézni fogok, csak akkor nem vezetnek az egyoldalú feltevéshez, miszerint csak a gazdaságos kifejezés esztétikus, ha tudatosítjuk, hogy a *par excellence* nem-gazdaságos, barokk módra sarjadzó szövegek nagyon is esztétikusak lehetnek – csak éppen más okokból: például mert szinoníma-áradatukkal bőségszarut öntenek, mert a valóság gazdagságával nyelvi vonatkozásban is versengeni kívánnak és ezzel voltaképpen anyagi esztétikumot hoznak létre.

Az első példa a többszörös értelem gazdaságosságát illusztrálja a drámában, ahogy az Shakespeare *Macbeth*-jében megfigyelhető:

> MACBETH: Ne hozzatok több hírt. Hadd fussanak,
> Mindenki, amerre lát. Ameddig
> Birnam erdeje nem indul Dunsinane-be,
> Nem mocskol be a félelem. Ki ez
> A Malcolm, ez a kölyök? Talán nem
> Anya szülte? A szellemek, az emberi
> Sors ismerői azt jósolták nekem,

[139] Ford. Pap Gábor
[140] Ford. Neumer Katalin

„Ne félj, Macbeth, akit asszony szült meg,
Nem győzhet le soha." Akkor csak tessék,
Álnok thánok, menjetek az angol
Kéjtanyára. Szilárd elmémet és szívemet
Nem hajlítja meg a kétség; nem rendít
Meg a rémület.

Belép egy SZOLGA.

Az ördög fessen feketére, te
Tejfölképű
átokfajzat! Honnan
Vetted ezt a dülledt libaszemet?
SZOLGA: Uram, tízezer…
MACBETH: Liba, gazember?
SZOLGA: Katonák, uram.
MACBETH: Menj, és csipdesd a holtfehér archúsod,
Egy kis pirosítót a gyávaságra!
Friss májat egyél, több lesz majd a véred!
Miféle katonák, te idióta?
Fulladj meg, ez a lepedő-arc másokat
Is félelemre sápaszt. Miféle
Katonák jönnek, te tejfölös túró?
SZOLGA: Uram, könyörgök, az angol hadsereg!
MACBETH: Vidd innen a pofádat! Gyorsan![141]

(Shakespeare, *Macbeth,* V, 3, 1–19)

Macbeth állandó visszatérése a szolga sápadtságásra nemcsak rejtett rendezői utasítást tartalmaz, hanem közvetíti a szolga benső állapotát is *és* Macbeth dühét, félelmét a félelemtől. Az elbeszélő irodalomban az ún. megélt beszéd (*erlebte Rede*) szolgálhat példaként, amit M. Bahtyin – jelen összefüggésben különösen gyümölcsözően – kétszólamúságként jellemzett. Bahtyin többek között a következő részletet idézi Iván Turgenyev *Apák és fiúk*jának 6. fejezetéből: „Érezte, hogy valami lappangó ingerültség mozdul meg benne. Arisztokratikus egyéniségét megborzolta Bazarov magaviseletének teljes fesztelensége. *Ez az orvosfiú nemcsak hogy bátortalan nem volt, hanem kurtán-furcsán és kelletlenül válaszolgatott, s a hangjának volt valami érdes, majdnem hetyke csendülése.*"[142] Bahtyin elemzése: „E bekezdés harmadik mondata, ami formális mondattani jegyei alapján az elbeszélő beszéd részét alkotja, egyben a kifejezések megválasztása (»ez az orvosfiú«)

[141] Ford. Kállay Géza
[142] Ford. Áprily Lajos

és expresszív struktúrája tanúsága szerint rejtett idegen beszédnek, (Pavel Petrovicsének) bizonyul." (Bahtyin, 1979: 206) Más szóval: nyelvtani szempontból szemlélve az elbeszélő beszél (a múlt időt és a 3. személyt használja), de értelem szerint a fiktív figura: (idézi Volosinov, 1929: 215) a stílus, a hang, az „expresszió" (Bahtyin) a figuráé, a beszéd olyan, mint ahogy az „élte meg". Elbeszélői nyelvtan és figurális beszéd egy és ugyanazon szövegben ilymódon kétszólamúságról, két „akcentusról" (Bahtyin) gondoskodnak, ezenfelül a pragmatikus dimenzióban egyben események elbeszélésére és a figurák jellemzésére kerül sor, mint ahogy Shakespeare-nél, nem kevésbé pragmatikusan, implicit rendezői utasítások közlésére.

Utolsó példaként említsük meg a „poént", nem szokásos értelmében mint váratlan szellemességet, hanem a tömör, váratlan befejezés értelmében, amely minden megelőzőt hirtelen új fényben tüntet fel, gazdagabbá és összetettebbé tesz. Ez a helyzet például a skót *Edward* című ballada esetében:

Kardod vértől miért piros?
Edvárd, Edvárd!
Kardod vértől miért piros?
S a bú miért epeszt?
»Ó én megöltem sólymomat, Anyám, anyám!
Ó én megöltem sólymomat,
S hasonlót nem lelek.«

A sólyomvér nem oly piros,
Edvárd, Edvárd!
A sólyomvér nem oly piros!
Valld meg, nyíltan, fiam.
»Ó én megöltem pejlovam,
Anyám, anyám!
Ó én megöltem pejlovam,
Ki délceg s hű vala.«

Vén volt, miért megölnöd őt?
Edvárd, Edvárd!
Vén volt, miért megölnöd őt?
Téged más kín gyötör.
»Ó én megöltem jó apám,
Anyám, anyám!
Ó én megöltem jó apám,
S ez vérzi szívemet.«
S miként vezeklesz bűnödért?
Edvárd, Edvárd?

Miként vezeklesz bűnödért?
Fiam, mondd meg nekem.
»E földön meg nem nyúgoszom,
Anyám, anyám!
E földön meg nem nyúgoszom,
Túl tengeren megyek.«
És házadat miként hagyod
Edvárd, Edvárd?
És házadat miként hagyod,
A tágast s ékeset?
»Elhagyva majd leomlik az,
Anyám, anyám!
Elhagyva majd leomlik az,
S én látni nem fogom.«

S hová lesznek nőd s gyermekid?
Edvárd, Edvárd?
Hová lesznek nőd s gyermekid,
Ha túl mégy tengeren?
»Nagy a világ, koldúljanak!
Anyám, anyám!
Nagy a világ, koldúljanak;
Nem látom őket én.«

És jó anyádnak mit hagyandsz?
Edvárd, Edvárd!
És jó anyádnak mit hagyandsz?
Fiam, mondd meg nekem.
»Átkot hagyok s pokoltüzet,
Anyám, anyám!
Átkot hagyok s pokoltüzet
Gonosz tanácsodért.«[143]

Mint minden „analitikusan" felépített, az elmúltat felfedő történet, ez is csak a vége felől tekintve válik értelemmel telivé. Egyetlen egy verssor a végén nem csupán jelenvalóvá tesz minden addig elmondottat, hanem át is alakítja azt: ezen a „ponton" keresztül egy egész, meghatározatlanságban elvesző világba pillantunk.

Az illőség voltaképpen a formának a tartalomhoz való „hozzáillését" jelenti: az érzéki/érzékiszerű vagy relációnális formának a tartalomhoz mint konkrét emberi belsőlegességhez kell illenie, annak kell megfelelnie, áttetszőnek kell lennie

[143] Ford. Bajza József

irányába. Már Platón, aki a *Törvények*ben (655d) a kartáncokról úgy nyilatkozik, hogy „a tánc és ének jellemek utánzata mindenféle cselekmények, sorsok és érzések keretében", – megköveteli, hogy e kartáncok érzéki formája a kifejezendő tartalomhoz, a mindenkori érzülethez illő legyen: „A hangnemnek és a ritmusnak követnie kell a szöveget."[144] (Platón, *Állam,* 398d) Nagy melléfogás volna, melyet „a múzsák sose követnének el", „hogy férfiak szavainak asszonyokhoz illő formát és dallamot adjanak, vagy hogy szabad emberekhez méltó dallamot és formákat alkotva, szolgalelkekhez illő ritmusokat illesszenek hozzájuk, sem pedig azt, hogy szabad lelkületet kifejező formához és ritmushoz ellentétes jellegű dallamot vagy szöveget adjanak."[145] (Platón, *Törvények* 669c) Vannak hangnemfajták, melyek panaszosak és petyhüdtek, egy másik fajta annak a hangjait és szótaghosszát utánozza híven, aki háborús cselekedetekben és mindenféle, erőszakot feltételező állapotban bátornak bizonyul. Arisztotelész az illőségnek legalább három fajtáját követeli meg a tragédiák, illetve a szónoki beszéd számára. Egyrészt a tettek és jellem közötti megfelelést:: „Lehetséges [...], hogy a jellem férfias legyen, de nő esetében nem megfelelő, hogy annyira férfias és félelmetes legyen."[146] (Arisztotelész, *Poétika,* 15) Másrészt azt követeli, hogy a nyelvi kifejezés feleljen meg a kifejezendő tartalomnak, legyen az benső vagy külső: „Illő lesz a stílus, ha megfelel az érzelmeknek és a jellemeknek, és arányos a tárggyal. Arányos akkor lesz, ha fenséges tárgyról nem beszél hevenyészetten, vagy egyszerű dolgokról ünnepélyes stílusban."[147] (Arisztotelész, *Rétorika* III, 7)

Ez a meghatározás persze csak a komolynak szánt beszédre áll, akár a retorikában, akár a költészetben: a travesztia és a paródia épphogy az ilyesfajta össze nem illésből élnek. De ezt mint olyat csak a különben „illő" beszéd háttere előtt észleljük és érezzük komikusnak. Csak azért vagyunk képesek arra, hogy össze nem illésük ellenére *és* amiatt élvezni tudjunk olyan travesztiákat, mint például August von Platen *Romantikus Ödipusza,* mert például Szophoklésztől tudjuk, milyen megnyilvánulások felelnek meg az Ödipusz-mítosz magasztos alakjainak, vagy helyesebben: mivel őket éppen megnyilvánulásaik emelkedett stílusának köszönhetően mint magasztosakat ismertük meg.

Harmadjára Arisztotelész konstatálja, hogy rendszerint a vermérték is az ábrázolás általános jellegéhez idomul. (Arisztotelész, *Poétika* 24, 4) A daktilikus hexaméter a hősieshez, a trochaikus tetraméter a lendületeshez, a jambikus triméter a beszéd által végrehajtott cselekvéshez: „A hősi vers a tapasztalat alapján tapadt az eposzhoz, mert ha valaki valamilyen más versformában költene elbeszélő utánzást, vagy többfélében, ez nem odaillőnek tűnnék. A hősi vers ugyanis a legnyugodtabb és a legméltóságteljesebb a versmértékek között [...]. a jambusi

[144] Ford. Jánosy István
[145] Ford. Kövendi Dénes
[146] Ford. Ritoók Zsigmond
[147] Ford. Adamik Tamás

vers meg a tetrameter viszont mozgékony, s ez a tánchoz, az meg a cselekvéshez illő. […] Ezért senki hosszú alkotást más mértékben, mint a hősi nem alkotott, hanem, mint mondtuk, maga a természet tanít rá, hogy azt válasszuk, ami illő."[148] (Arisztotelész, *Poétika* 24, 4)

Míg azonban Arisztotelésznél a „hozzáillőnek" (*harmottón*) csekély a jelentősége, Horatiusnál ez mint *decens* és *aptum* „a legfontosabb, a mindent uraló kategória szintjére emelkedett." (Fuhrmann, 1973: 107) Mégpedig értendő ezen mindig a külső, mindenekelőtt a nyelvi forma hozzáillése a nyelvileg megnyilvánulóhoz: a drámai figurák szavainak és cselekedeteinek illősége a beszélő és cselekvő személy társadalmi állásához, korához, foglalkozásához, jelleméhez („Hogyha a főhős sorsától elütő szavakat mond, / büszke lovag s köznép, hahotára fakad valamennyi! / Nem mindegy: Davus pletykál, vagy egy isteni hős szól, / érett bölcs, vagy még viruló, forró fejü ifjonc, / méltóságteljes matróna, vagy együgyü dajka, / vándor kalmár, vagy termő földjén aki szánt-vet, / thébai, argosi tájról jött, vagy colchisi, asszir." (Horatius, *Ars poetica,* 112–117) A színész arckifejezése legyen illő a szavakhoz, amelyeket mond: „Szomorú szöveg illik / bús archoz, villámló szem kell durva szitokhoz, / tréfához nevető, súlyos szókhoz szigorú arc."[149] (Horatius, *Ars poetica,* 105)

A hozzáillés követelménye alapjában véve határokat von meg: lehatárolja a művész szabadságát, fantáziáját annak a javára, ami a természetben lehetséges vagy akár valószínű, történelmileg összekapcsolva azzal, ami az adott társadalomban megengedett, ildomos vagy akár megkövetelt: a hozzáillőség történelmi-történelemfeletti, normatív-konvencionális továbbá tényszerű s egyben tipikus. (Fuhrmann, 1973: 127ff)

Az *aptum*nak megfelelő *bienséance* meghatározásában, ahogy az a *Dictionnaire de l'Académie Française* 1787-es kiadásában olvasható – „a mondottak és a történtek illendősége a kor, a nem, az idő, a hely stb. tekintetében" (idézi Tatarkiewicz, 1975: 161) –, szépen összevegyül a „mondottakban" és a „történtekben" a természetes és a kulturális e két összetevője, összhangban William K. Wimsatt és Cleanth Brooks későbbi illendőség- (*propriety*) definíciójával, miszerint ez „a természet és a konvenció összefonódásaként" értelmezendő. (Wimsatt – Brooks, 1957: 83)

Következésképpen a hozzáillésre vonatkozó követelmény a természetes és konvencionális határok, a történelmi és a történelem feletti „mérték" mindennemű megsértése, a különfajú dolgok paradox összekeverése ellen irányul. Ilyenformán ez egy *par excellence* klasszicista követelmény, feltéve, hogy Tatarkiewicz meghatározása helytálló, miszerint a „klasszikus" szó tökéletességet és mértéktartást jelöl. (Tatarkiewicz, 1962: 1/64ff) (Épp ezen a mértékre irányuló követelményen keresztül jutunk el a *mimesis*hez, a minden művészet „valóságutánzó" voltára

[148] Ford. Ritoók Zsigmond
[149] Ford. Bede Anna

vonatkozó követelményhez.) Ellentmond ennek a *groteszkség,* ami a kulturálisan felülről átformált természet határait készakarva áthágja, vét a mérték ellen és a különfajú dolgokat egyszerre vegyíti egymással komikus és szörnyű módon (Lucky például Beckett *Godot-ra várva* című drámájában úgy beszél mint egy ember *és* mint egy automata, a lábnélküli Nellt és Nagget *A játszma vége* című Beckett-drámában szemetesvödrökben helyezik el a színpadon stb.) Mindennemű hozzáillés ellen vét általában mindaz, ami mesterkélt, modoros.

V.ö. Curtius megjegyzésével: „A modoros ember a dolgokat nem normálisan, hanem anormálisan akarja kifejezni […]. Előnyben részesíti a mesterséget és az artisztikusat a természetessel szemben. Meg akar lepni, csodálatot akar kelteni, el akar vakítani". Az ő területe a „természetellenességé." (Curtius, 1954: 286.)

Az összeillés tehát, csakúgy, mint a nem-összeillés, egy történelmileg változó módon követett elv, de ez egyfelől nem változtat történelem feletti voltukon; ugyanis mindakettő, mint a klasszika és az ellen-klasszika általában, a művészet maradandó lehetőségeit alkotja, melyek egymásutánisága és egymásmellettisége persze történelmileg meghatározott. Másfelől azonban – ezt már olvastuk a 2.5.4.2. pont alatt Hockétől –a manierizmus történeti visszatérése, így a össze nem illésé is, éppenséggel annak a jele, hogy ebben embervoltunknak egy maradandó jegye nyilvánul meg: ennyiben, azaz mélyebb síkon vagy magasabb absztrakciós szinten, az össze nem illés is viszonyul valamiképpen a valósághoz vagy a természethez. Ez azonban nem kell, hogy egyben tartalmi esztétikumot garantáljon: a művészileg megformált ellen-természet minden formájában csak egy különösen iskolázott és egy speciális antropológiának elkötelezett pillantás számára világlik át az emberi természet. Harmadjára azonban – és ez valószínűleg perdöntő a hozzáillés szisztematikus fölényének vonatkozásában a hozzá nem illés fölött – az össze nem illés, ha metaforikusan alkalmazzák, nagyon is összeillésbe csaphat át. Lucky „gondolkodásmódja" ugyanis, egyhangú, automataszerű beszéde az elembertelenedett elnyomottak metaforája: ember így nem beszél, csakhogy Lucky beszédmódja lehetetlen kép egy reálisan nagyon is lehetséges embertípus jelölésére, a modern rabszolgáéra, akit már csak alig lehet embernek nevezni:

> LUCKY
>
> (teljesen egyhangúan)
>
> Adva lévén mint ahogy Poinçon és Wattmann nemrég közzétett műveiből kiderül egy személyes isten léte kvakvakvakva fehér szakállal kvakva kívül téren és időn s aki isteni apátiája isteni athambiája isteni aphaziája magasságából szerfölött szeret mindannyiunkat néhány kivétellel nem tudni miért de majd megtudjuk és szenved akárcsak az isteni Miranda együtt azokkal akik nem tudni miért léteznek időnk azonban van a gyötrelemben és a tűzben melynek lángjai és izzása ha csak még egy kicsit tartanak s ebben ugyan ki kételkedhet

Estragon és Vladimir feszülten figyel. Pozzón lehangoltság és undor látszik

végezetül a mennyezetet is tűzbe borítják azaz a poklot föl viszik a fellegek közé melyek olykor manapság is oly kékek és nyugalmasak s noha nyugalmuk intermittál mégis örömmel fogadjuk de ne siessük el a következtetést tekintettel arra hogy másfelől a még be nem fejezett kutatások következtében de ne vágjunk a dolgok elébe Heret és Façard be nem fejezett kutatásait díjjal tüntette ki a Berne en Bresse-i Antropopopometriai Akakakadémia s megállapítást nyert minden tévedés lehetőségét kizárón ugyanakkor számolva az emberi számításokkal együtt járó tévedésekkel hogy Heret és Façard még be nem fejezett kutatásai következtében megállapítást nyert állapítást nyert pítást nyert amint következik amint következik következőleg vagyis ne siessük el az ítéletet mert nem tudni miért […][150]

És ha a monológja megragad minket, akkor nemcsak groteszk szörnyűsége révén, hanem mély (szószerint: mélyebben ábrázolt) igazsága, adekvát volta, esztétikussága révén is. Hasonlóképpen Naggnál és Nellnél: olyanok, mint amilyenek az idősebb emberek lehetnek és ahogy velük bánni lehet, – így nem, de „hasonlóképpen". A modern képzőművészet bizonyos tendenciáit ebben a mélyebb értelemben összeillőnek, esztétikusnak lehet neveznünk, a felületen megmutatkozó össze nem illő voltuk ellenére is: nemcsak a már többször említett Edward Kienholz „assemblage"-jai, melyek valós tárgyakat igen természetellenesen állítanak össze, ezek az összeállítások azonban bizonyos benső tartalmakhoz, érzésekhez, mondanivalókhoz teljességgel hozzáillenek: beszélnek hozzánk. Henry Moore, aki újra meg újra visszatért az „Anya és gyermeke"–témához, az anya testét gyakran áttört edénnyé formálva, két a gyermeket átfogó féllé, úgyhogy a gyerek benne, testétől átölelve található. Ilymódon ez az „absztrakt" plasztika adekvátabb formájává válik az anya lelki szándékának, mely gyermekét védeni, *mintegy* teljesen magába zárni, bekebelezni akarja, mint bárminő felületes természethűség.

Hogy az összeillésre irányuló követelmény még kultúrák közti összehasonlítás alapján is túlsúllyal rendelkezik a össze nem illőség fölött, vagy legalábbis nem állítható, hogy csak a nyugati kultúra sajátja lenne, azt a klasszikus kínai és indiai irodalomelmélet dokumentumai igazolják. Így például Lu Csi *A költészetről* című művében: „Az érzéseknek és kifejezésüknek sohasem szabad összeütközniük, / Mert minden egyes félrecsúszás látható lesz a külső formán is."[151] (Lu Csi, 1951: 234, 27. sorpár) Liu Csi *Az irodalom szíve és faragott sárkányai*ban leírja, hogyan keltenek bennünk a különböző évszakok különböző érzéseket és hogy ezért a klasszikusoknál mindig más, épphogy hozzáillő nyelvi formán keresztül jutnak kifejezésre: „az év kezdetén, amikor kifakad a tavasz, vidám érzelmek örvendeztetik szívünket; amikor túláradó bőséggel kezdődik a nyár, nyomasztó

[150] Ford. Kolozsvári Grandpierre Emil
[151] Ford. Tőkei Ferenc

érzések töltik meg szívünket; amikor magas az ég és tiszta a levegő, homályos és nehéz vágyak ragadnak bennünket a messzeségbe; és amikor nincs határa körülöttünk a darának és hónak, komoly és tiszteletre méltó gondolatokkal a mélységekbe szállunk. Az év minden szakaszának megvan a maga tárgyi világa, s minden dolognak többféle állapota lehet. Érzelmeink a tárgyi vilégnak megfelelően változnak, s kifejezési formáink az érzelmeknek megfelelően bontakoznak ki. Néha egyetlen levél is összetalálkozik valamely gondolatunkkal, s egy bogár zümmögése is képes felkelteni érzelmeinket. Hát még akkor, ha tiszta szél fúj és fényes hold süt egyazon éjjelen, vagy amikor ragyogó napot és tavaszi erdőt látunk egyazon reggelen!

Ezért a *Dalok könyve* költői [...] gyönyörűséggel kalandoztak a tízezernyi jelenség birodalmában, s mélyen elmerültek abban, amit láttak és hallottak. Úgy írták le a dolgok leheletét, s úgy formálták meg a dolgok képmását, hogy minden fordulatuk tökéletesen követte a tárgyi világ változásait; és úgy alkalmazták a színeket, úgy komponálták meg a hangzást, hogy az is mindig együtt mozgott érzelmeikkel."[152] (Liu Csi, *Az irodalom szíve és faragott sárkányai*: 245)

E példákkal szemben kétségkívül felhozható, hogy különösen Lu Csi, de – a maga szimpatikusan következetlen módján – Liu Csi is általában klasszicista elveket vallottak. Lu Csi a műfaji határok figyelembe vételét követelte (48. párvers), a klasszicista tökéletességigény értelmében szállt síkra az igaz, találó tartalom és a tömör, tetszetős forma mellett (49, 58, 59, 63-66); Liu Csi az egyszerűség mellett volt az igaz és erkölcsös gondolatok kifejezésekor, a nyelvi differenciáltságot helyeselte mély és természetes érzelmek közvetítése esetén, mértéktartó képhasználat mellett a biztos hatás érdekében. Nem lehet tehát csodálkozni rajta, hogy az illőséget a költészethez illőnek tartották; így ezek az idézetek csupán azt igazolják, hogy a kínai költészetelmélet és költői gyakorlat is ismert klasszikus korszakokat és irányokat. Hogy azonban az összeillés elve melletti síkraszállás és annak gyakorlása nincs klasszicizmushoz kötve, azt az indiai irodalomelmélet már idézett dokumentuma, Anandavardhana *A poétika alapelvei* című munkája mutatja, mely az óindiai irodalomra oly gyakran jellemző antiklasszicista, „manierista" mértéktelenség és mesterkéltség kellős közepén, az magától értetődőnek tartotta az összeillést.

Jelesül Hegel beszélt az indiai művészet mértéktelenségéről, amennyiben rámutatott a méretek legtékozlóbb eltúlzására, „mind a térbeli alakban, mind az időbeli mérhetetlenségben", „és egyazon meghatározottság megsokszorozódására": „sokfejűség, a karok tömege stb."[153] (Hegel, 1835: 1/437) Ez a tisztán „matematikai" mértéknélküliség megmutatkozik két eposzuk puszta hosszában (a *Mahabharata* kb. 100.000 slokából, azaz pár-verssorból áll, ténylegesen tehát 200.000 sorból, a *Rámájana* 48.000-ből; összehasonlításul: az *Iliász* kb. 16.000 hexameterből áll,

[152] Ford. Tőkei Ferenc
[153] Ford. Zoltai Dénes

az *Odüsszeia* 12.000-ből) A mértéktelenség megnyilvánul ez azonban az ábrázolt tárgy magával soha meg nem elégedő számszerű fokozásában, például a *Rámájana* egyik leírásában:

> A nagy majom-oroszlánok, mint hosszú fogú tigrisek,
> fatörzseket és sziklákat markolva vártak csatajelt.
> Mind felmeredő farkúak, mind fog- s köröm-fegyveresek,
> mind félelmes pofájúak, mind duzzadó izomzatú.
> Tíz-elefánt-erős majmok, száz elefánt erejűek,
> sőt ezer elefántnál is erősebb némelyik majom.[154]

A mértéktelenség egy másik formája a retorikailag megformálatlan, elrendezetlen ismétlésekre való hajlamban áll: a beszéd újra meg újra visszatér ugyanahhoz a témához – forma, összefüggés, ritmus nélkül: „Tüneményes látvány tárult a szeme elé. Orrát megcsapta az ezüstös kúszónövényekkel befont virágzó fák édes illata. A makulátlan pázsitot aranyszínű bokrok, sosemlátott pompás virágok szegélyezték, a fák ágain pávák, papagájok és énekesmadarak aludtak békésen. Hanumán mindent jól látott a telihold fényében. Végigfutott a falon, majd egyik fáról a másikra szökkent. Nyomában virágesőt hullattak a fák, s a föld úgy nézett ki lombjaik alatt, mint egy gazdagon felékszerezett táncosnő. Ugrásai felriasztották a madarakat, s a felrebbenő madárrajok szárnycsapásaitól megrázkódó faágak virágszirmokkal borították be a hős majmot. Hanumán sietős léptekkel haladt. Alig várta, hogy végre megtalálja Szítát. Különböző alakú tavakat látott, tele lótuszvirágokkal és alvó hattyúkkal. A fürdőzéshez kialakított tavak vizéhez arany lépcsőfokok vezettek, selymes partjaikat finomra őrölt igazgyöngy-homok borította. A tavak közepén szökőkutak zubogtak, patakok csörgedeztek az aranyvirágú ezüstfák között. A fákról olyan gyümölcsök lógtak, amilyeneket Hanumán még soha azelőtt nem látott. Bárhová nézett, lenyűgöző pompa tárult elébe. A kert közepén egy magas szimsapa-fa állott. Hanumán felmászott a csúcsára és alaposan szemügyre vette a környéket, abban reménykedve, hogy egyszer csak megpillantja Szítát. A távolban észrevett egy templomot egy nagy asókaliget közepén. A fákon örökké nyíló piros virágok milliói ragyogtak, s úgy tetszett, élénkvörös lombjuk csak virágból áll. Puszta látványuk az ember minden bánatát eloszlatta. A közülük kiemelkedő magasztos templom ezer márványpilléren nyugodott. A Kailásza-hegyre, az Úr Siva dicső hajlékára emlékeztetett. Tágas, színarany teraszára korall-lépcsők vezettek fel."[155]

E szövegnél azonban megcsodálandó ugyanakkor az érzéki pompa, mint ahogy általában az évszakok lírai leírásai, a mindenekelőtt az erotikus jelenetek érzékletesen evokáló megjelenítése a *Rámájaná*ban e mértéktelenség másik oldaláról

[154] *Rámájana,* VI, 41. Ford. Vekerdi József
[155] *Rámájana,* V, 15. Ford. Jánosy István

tanúskodik, „olyan fantáziáról", amely „teljesen képtelen a prózai megfontoltság értelmességére."[156] (Hegel, 1835: 3/397) – Karl Myliusnál olvassuk, hogy az óindiai irodalmat egyre nagyobb mértékben a forma, a diszítő eszközök tartalom feletti túlsúlya jellemezte: „Általánosságban áll az, hogy a diszítő eszközök az idő múltával egyre bővebben lelnek alkalmazásra, mígnem a tartalmat teljesen be nem növik és el nem fojtják. […] a túlhalmozás és a modorosság […] óhatatlanul a művészitől a mesterkélthez vezet." (Mylius, 1983: 157) – Számomra itt természetesen nem az a fontos, hogy az óindiai irodalmat általánosságban jellemezzem vagy akár összefoglalólag értékeljem, hanem csupán az, hogy érzékeltessem a közhangulatot, melyben Anandavardhana az összeillésre irányuló követelményét (egyáltalán nem elsőként, mit ahogy szövegéből kitűnik) felállította: egyáltalán nem a klasszicizmus légköre vette körül, nem is úszott az ár ellen, magányos klasszicistaként egy túlnyomórészt „manierista" irodalom tengerében: a két nagy „manieristának" nevezhető óindiai eposzból kizárólag pozitív példákat emel ki. Ahhoz, hogy a nyomban idézendő szöveget megértsük, tudnunk kell, hogy a szankszkrit nyelv, különösen a költészet gazdag az összetett szavakban: […] Mylius is az „egyre hosszabbá és áttekinthetetlenebbé váló összetett szavakról" beszél. (Mylius, 1983: 158)

A mondatszerkezetre vonatkozóan – ami nyilvánvalóan az összetett szavak használatának is függvénye –, és annak a tartalomhoz való hozzáillesztésére vonatkozóan Anandavardhana a következőt írja: „A mondatszerkezet háromfajta lehet, attól függően, hogy semmilyen, vagy kevéssé hosszú vagy nagyon is hosszú összetett szavakat tartalmaz-e. […] Ha mármost a költő beszél, anélkül, hogy egy hangulatot vagy érzelmet akarna kifejezni, akkor a mondatszerkezet fajtája a tetszésétől függ, s ugyanez a helyzet, ha a költő által bevezetett alak valamilyen hangulat vagy érzelem hordozója. Ily esetben csak az összetett szavak nélküli vagy csupán a szerény hosszúságúakat alkalmazó mondatszerkezet a helyénvaló. […] Ezen előírás oka: ha egy hangulat felkeltése a fontos, akkor szorgosan elkerülendő mindaz, ami a megértést nehezíti vagy akadályozza, márpedig a hosszú összetett szavak éppen ilyenek, s a legkisebb zavarosság is káros egy érzület kifejezésére nézve." (Anandavardhana, 1903: 75, 79f)

Ha valaki úgy találná, hogy amiről itt szó van, az nem hamisítatlan hozzáillés, nem *megfelelés* külső és benső között, hanem csak annak a biztosítása, hogy a homályosság, többértelműség stb. ne akadályozza a tartalom közlését, ha tehát az összetett szavak alkalmazása látszólag csak nagyjából kell, hogy alkalmazkodjék a tartalomhoz, akkor a most következő részletből ki fog derülni, hogy Anandavardhana nagyon is szem előtt tartotta a konkrétabb „illőséget" egyfelől az érzelem, illetve a jellem s másfelől a hős státusza között (ennek kapcsán az utalás Bharata legendás alakjára, aki – ha egyáltalán – valószínűleg a Kr. előtti 2.

[156] Ford. Szemere Samu

század előtt és a Kr. utáni 2. század után élt, világossá teszi, hogy a hozzáillés tétele indiai földön tekintélyes korra tekint vissza): „ha például egy isteni hős bátorságát teljesen úgy ábrázolják, mint egy tisztán emberi hősnél vagy megfordítva, akkor a szóban lévő érzelem nem megfelelő, mert nem a hős státuszához illő. És így ha egy tisztán emberi király stb. ábrázolásánál oly tetteket beszélnek el, mint a hét világtengeren való átkelést, akkor ezek, még az ábrázolás kifogástalan eleganciája esetén is rossz ízlésröl fognak tanúskodni. Az oka ennek az össze nem illésben rejlik. Ezért mondja ki Bharata az alapelvet, hogy egy színdarab cselekményéül mindig egy irodalmi műveken keresztül már ismert téma választandó és hősül egy épp annyira ismert nemes személyiség. Ez esetben ugyanis a költő nem követ el hibát annak a megítélésében, hogy mi illik hőséhez és mi nem."

Ezen elméleti dokumentumok alapján nyilvánvalóvá válhatott, hogy az illőség követelése sem kultúrkörökre, sem pedig klasszicista korokra nem korlátozódik; azt mindenütt megkövetelik és meg is valósítják a valóság benső következetességének képmásaként, ahol és amikor az irodalom és a valóság közti köldökzsinórt teljesen nem vágták ketté.

Befejezésül még két megjegyzést. Egyrészt annyit, hogy a tartalom/forma-megfelelésre tett minden utalás a konkrét irodalomtörténeti vagy -kritikai munka során tudatosan vagy tudattalanul a hozzáillésre vonatkozó követelésre, végső soron a kifejezés esztétikumára mint célra hivatkozik. Másrészt említsük még meg a hozzáillés elve ellen elkövetett vétség két szélsőséges esetét. Nyilvánvalóan nem lehetséges semmilyen megfelelés tartalom és forma között, ha e két mozzanat egyike hiányzik. Az érzéki-érzékletes forma hiányzik az irodalmilag ábrázolandó lelki tartalmak boncolgatása esetén: a fogalmak szemlélet nélkül üresek, elméletileg lehetnek esetleg érdekesek, esztétikailag azonban semmisek.

Anandavardhana több mint 1000 évvel ezelőtt itt is lényegeset mondott ki: Puszta megnevezés révén egy hangulatot például „csak kimondunk, de nem idézünk elő [...]. Egy verset ugyanis, amely a kérdéses tényezők ábrázolása helyett [azaz például egy erotikus *ambiance* érzéki-érzékletes okai nélkül, H. A.] csak a puszta „erotikus" szót tartalmazza, egyáltalán nem érezzük hangulatkeltőnek." (Anandavardhana, 1903: 25) Az irodalom ugyanis szinekdochikus hajlammal rendelkezik: az általánost előszeretettel ábrázolja a különösön keresztül.

Az ellentett szélsőséges eset lenne az ábrázolandó test „orvosi felboncolása", az életfolyamatoknak mint tisztán testieknek a leírása. Az, hogy ilyesmit irodalmi ábrázolásokban rendszerint kihagynak, pontosan azért van így, mert egy *pusztán* testi dolog a lelkiekre nézve nem lehet áttetsző. Vegetatív funkciók, betegség, a halál biológiailag, anatómiailag leírva olyan forma lenne, melynek nem felelne meg semmilyen tartalom: az ilyesmi nem egy adott tartalomhoz hozzá nem illő forma lenne, hanem egyáltalán semmilyen tartalomhoz nem illő, üres forma, a kifejezés esztétikumának hiánya, karenciája. Egyes nagy leírásai ilyen folyamatoknak pusztán kivételek, melyek a szabályt erősítik: ezeket a folyamatokat nem

mint olyanokat, magukban valókként adják vissza, hanem mindig jelentőségük alapján egy konkrét szubjektivitás számára. Ezek a folyamatok nem önmagukban fontosak, hanem az öntudat a lényeg, mely őket a maga egyedi módján megéli és ebben a megélési formában önmagát ismerteti meg velünk. Gondoljunk csak Ivan Iljics betegségére és halálára Tolsztojnál, melyek kizárólag „belülről", önnön tudata felől kerülnek leírásra mint megtisztulásának okai. Vagy gondoljunk a feloszlófélben lévő test szagára *A Karamazov testvérek* történetében, amit sztarec Zoszima holtteste áraszt: „szinte undorodom [írja erről az elbeszélő] felidézni ezt a kavarodást, sőt botrányt okozó, voltaképpen pedig igen jelentéktelen és természetes esetet, és persze meg sem említeném, hanem teljesen kihagynám elbeszélésemből, ha nem tesz oly erős hatást, ha meghatározott módon nem befolyásolja regényem fő, *bár jövendő* hősének, Aljosának lelkét és szívét, és nem idéz elő benne olyan nagy változást, sőt fordulatot, amely megrázta, de immár véglegesen meg is szilárdította és egész életére egy bizonyos cél felé irányította értelmét."[157] (Dosztojevszkij, 1879/80: 444)

Leopold Bloom székelésének hírhedt példája James Joyce *Ulysses*-ében szintén ebbe az összefüggésbe tartozik: „Nyugodtan elolvasta, fékezve magát, az első hasábot, és lassan meghódolva, de még ellenállva belefogott a másodikba. A közepén, végképp feladva az ellenállást, engedte, hogy belei könnyítsenek terhükön, miközben békésen tovább olvasott, s türelmesen olvasva nyugtázta, hogy a tegnapi enyhe székrekedés elmúlt. Remélem, nem túl nagy, nehogy kijöjjön az aranyerem. Nem, pont jó. Kész! Ah! Kemény dió volt. Egy tabletta cascara sagrada. Az élet talán ilyen. Érzelmileg nem hatott rá, nem rendítette meg, de volt benne valami gyors, formás. Bármit lehoznak manapság. Uborkaszezon. Tovább olvasott, nyugodtan üldögélve saját felgőzölgő szaga fölött. Formás, ez tény. *Matcham gyakran gondol a mesterfogásra, mellyel megnyerte a kacagó boszorkányt, aki most.* Van eleje, vége, tanulsága. *Kéz a kézben.* Ügyes. Újra végigfutotta a szemével, amit olvasott, és míg érezte csendesen csorgó vizeletét, nyájasan irigyelte Mr Beaufoyt, a szerzőt, és három shilling hat penny honoráriumát."[158] (Joyce, 1922, 96.)

Ezt a részletet többek között az ábrázolás reflektált volta menti meg az irodalom számára, az a körülmény, hogy a bélürítés nemcsak mint (Bloom által) *megélt* folyamat kerül közvetítésre, hanem részben mint szavakba öntött, jelöletlenül idézett belső beszéd, melyen keresztül az olvasó Bloom lelkét illetően megtud egyet s mást. Ha ezt nem is érezzük éppenséggel „szép"-nek és undorunk a kifejezés még itt is lehetséges esztétikusságát meg is akadályozza, akkor ez nemcsak az ábrázolt testi-lelki folyamatok maximális (undorító) konkrétságán múlik, hanem persze e téma általános tabu alá esésén is, ami viszont – eltekintve az erre vonatkozó undor fiziológiai funkcionalitásától – pontosan az ilyen funkciók emberi, azaz szellemi irrelevanciájával állhat összefüggésben. Ez a jelenet mindenesetre eklatáns példa

[157] Ford. Makai Imre

[158] Ford. Szentkuthy Miklós, Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán, Szolláth Dávid

arra, hogy a modern irodalomból semmilyen, de tényleg semmilyen téma nincs kirekesztve; jellemző azonban, hogy minden művészet alapvonása, az átszellemítés (Adorno), az emberi szellem révén megélt jelleg, az antropomorfizálás (Lukács) még itt, *in extremis,* sem válik áldozattá a művészet oltárán.

Nem egy homéroszi megsebesülés és harci halál leírása hasonlatos ehhez az utolsó példához:

> Mérionész meg utána kilőtte az érchegyü vesszőt,
> s jobboldalt a farán sujtotta: a nyíl hegye áttört
> hólyagján, s farcsontja alatt kiszaladt a szabadba.[159]
>
> (Homérosz, *Iliász,* 13, 65–652)

Különbözik azonban tőle és úgy tűnik, ellentmond az itt kifejtett tételnek a testi folyamatok szükségszerű átszellemítését illetően, amennyiben az ilyen részletekben szemmelláthatóan nem adott semmiféle megélő tudat: a sebesült harcos immár nem képes a reflexióra, a sebet ejtő pedig a harc forgatagában nyilván mással és máshol van elfoglalva, – nem utal egyetlenegy szó sem arra, hogy cselekedete részleteit megfigyelte és azokat az anatómiai következményekig végigkövette volna. De nagyon is megteszi ezt az implikált elbeszélő: Homéroszt mindig érdekli a honnan és a hová, kitölt minden „üres helyet" (Wolfgang Iser: „Leerstelle"):

> őt megütötte, fejébe fülön fölül érckelevézt vert,
> épp mikor Aiász mellett állt, s *ez a porba esett le*
> *hátrafelé a hajó tatjáról,* s térde elernyedt.
>
> (Homérosz, *Iliász,* 15, 433–435, kiem. H. A.)

Homérosz arra törekszik, hogy egy cselekedet valamennyi érzékletes következményét szavakká változtassa:

> Mint ha befognak széleshomloku tulkokat együtt,
> nyomtassák a fehér árpát kerekudvaru szérűn,
> s bőgő tulkok alatt könnyen perdül ki az árpa:
> így lépdeltek a büszkeszivü Akhileusz paripái
> holtakon és pajzsok hegyiben, s vértől csatakos lett
> lent az egész tengely s a szekér párkánya egészen,
> mert oda freccsent föl minden vércsepp a patákról
> és a keréksínről. Így tört diadalra Akhilleusz,
> míg győztes kezeit szennyezte a harci mocsokkal.
>
> (*Iliász,* 20, 49–503.)

[159] Ford. Devecseri Gábor

Ez része Homérosz epikus körültekintésének: nemcsak a tárgyat vagy a folyamatot magát nevezi meg, hanem annak tér- és időbeli „környezetét” is: mindazt, ami azt metonímikusan „érinti”. De általában érdekli a pontos hol is, mind a dologi, mind az anatómiai elhelyezkedés:

> Mert Aiász, Telamón fia, ráugrott a tömegben,
> és szemből sujtotta meg őt ércarcu sisakján:
> szertehasadt az *a lóforgós sisak érce hegyétől,*
> mert az erős kelevéz meg az izmos kéz belesujtott,
> és a velő is előbuggyant vérrel keveredve
> *nyílásán*[160]
>
> (*Iliász,* 17, 293–298, kiem. H. A.)

És úgy tűnik, itt keresendő a rejtély megfejtése: az ilyesminek esztétikus hatása van (mindig feltételezve, hogy az olvasó nem túlontúl kifinomult idegzetű, de feltételezve egy bizonyos morális távolságtartást is, ami gondoskodik arról, hogy az esetleges háborúellenesség ne vivődjék már eleve át a háborúábrázolásra mint olyanra). Esztétikus ez az ábrázolás, mert Homérosz az anatómiai részleteket is mint dologi „dolgokat” szemléli és írja le: minden, ami az ábrázolat tér- s időbeli kibővítése – mint ahogy a maximális pontosság a folyamatok lokalizálásában is – hozzájárul a bőséghez, a gazdagsághoz, tendenciálisan az érzékletes totalitáshoz, végső soron az anyag esztétikumához. Itt még emberábrázolás csírájáról sincs szó, pontosabban: a testiségnek mint (emberi) testiségnek a leírásáról, ami mögött vagy amire kivetítve hiányolni lehetne vagy kellene a szellemit; hanem arról van szó, hogy a világ képe, a dolgok és a testek, a folyamatok és a cselekedetek különbségtétel nélkül szemléletessé teendők. A kifejezés esztétikuma ilyen helyeken legkevésbé sem cél.

A mű akkor *alkot egészet*, ha a formát, egy műalkotás összformáját, minden érzéki s érzékletes mozzanatával együtt teljességgel áthatja a központi tartalom, ha ugyanaz a hangulat vagy világszemlélet, ugyanaz a figurális cél (például Odüsszeusz hazavágyása), ugyanaz a figurális érzelem (például Achillesz dühe), ugyanaz a közvetítendő üzenet stb. határozza meg az egyes formaelemek megválasztását és egymásutánját, ha egyetlen középpont irányából szerveződik, ha a struktúra jellegét viseli magánjellegű, zárt, integrált, egyszólamú.

Emil Staiger az egyszólamúság [Einstimmigkeit] fogalmát a következőképpen fejti ki: „Ezen az értjük, amit egy a művészetértő értelmezés kidolgoz: hogy tudniillik mindent, amit a szövegben észlelünk, *egy* szellem, *egy* ritmus, *egy* lelki vonzerő hat át.” (Staiger, 1969: 104) Nyomban hivatkozik is egy, a 2.5.3.5. pont alatt már említett példára, Brentano *Wenn der lahme Weber träumt* kezdetű

[160] Ford. Devecseri Gábor

szövegére: „Brentano egy versében […] a szólamhoz illik a világos körvonalakról való lemondás, az öröm, melyet a színek és ragyogó fények, a megfoghatatlan atmoszféra varázsa okoz, a puha, zengő magánhangzókban bővelkedő dikció, a rövid, semmilyen fáradságot nem okozó mondatok ellenállás nélküli tovasiklása, a hangulat fölénye, a romantikus énvesztés." (Staiger, 1969: 104)

Ha egy mű ilyetén módon egészet alkot, melyben az Arisztotelész-féle „valószínűség vagy szükségszerűség" a kezdetet, a mű közepét és végét a központi tartalom vezetése alatt egybefonja, akkor ezzel nemcsak a kifejezés esztétikuma valósul meg, hanem vele egy füst alatt a formális esztétikum is. A belülről szerveződő tartalom ugyanis szintén az egység egy princípiuma, mely a mű sokféleségét éppúgy képes összefogni, mint a versmérték, a rímképlet, a körkörös struktúra stb. tisztán formális princípiumai. A törekvésében mindent áthatni akaró tartalom egyszerre gondoskodik a kifejezés és a forma esztétikumáról.

A hiányzó egészszerűség negatív példájaként felhozhatjuk Corneille *Oidipusz*át, melynél ez éppen Corneille klasszicizmusa miatt különösen feltűnő. A szophoklészi *Ödipusz*-drámával való összehasonlítás nemcsak azért üt ki Corneille hátrányára, mert az ő *Oidipusz*a már nem egyénen feletti értékeket céloz meg (ami kétségtelenül erkölcsi kritérium): Ödipusz számára központi a nép, az igazság, Oidipusz számára lényegét tekintve csak önmaga. Azért is kedvezőbb lehet az ókori dráma megítélése, mert Szophoklésznél minden az igazságfelfedezés folyamatára irányul, mindenen ez tetszik át, míg Corneille elköveti azt a hibát, hogy az Ödipusz-cselekménységet kiegészíti a mondától idegen szerelmi szállal Thészeuszt és Dirkét illetően, minek kapcsán az utóbbi nem az előbbi függvénye, hanem megfordítva: a cím és az általa keltett tematikus várakozásunk ellenére Oidipusz helyett Thészeusz és Dirke állnak a középpontban. Ez formailag kettéosztást, tartalmilag decentralizálást jelent: az érzéki-érzékletes sokféleséget, a formát (az alakokat, azok viszonyait és cselekedeteit) nem egyetlen benső, szellemi tartalom határozza meg: Corneille *Oidipusz*a nem egész és *ennyiben* hiányzik belőle a kifejezés esztétikuma.

Ha az imént kifejtettben az érzékletességet, az ökonómiát, a hozzáillést és az egészszerűséget egyként a kifejezés esztétikumára „redukáltuk", akkor az korántsem jelentette, hogy ezen vonások értelme kimerülne abban, hogy eszközként egyedül ennek a célnak a szolgálatában állnának. Ha ez így lenne, akkor ezek a sajátosságok valamennyien egyforma hatással lennének ránk: mégpedig azzal, amit a „megjelenés esztétikuma" okoz. Az, hogy ez nem így van, hanem például a gazdaságosság „másként" tetszik, mint például a hozzáillés, hogy tehát a tetszés minősége jelenségként szemügyre véve mindegyik esetben más, azon múlik, hogy e vonások esztétikai értékessége antropo-pszichologikusan túldeterminált: mindegyikük többszörösen van megokolva. Az érzékletesség mint anyagi esztétikum is tetszik, az ökonómia azért is, mert a „tudás", a művészi képesség jele, a hozzáillés valósághűsége, „igazsága" miatt is, az egészszerűség nemcsak azért, mert

formális esztétikumot implikál, hanem azért is, mert a kvázi-organikus önállóság benyomását kelti: mintha a mű megállhatna önmagában mint egy organizmus, mintha a külsejét mint egy organizmus „belülről" maga határozná meg. Az itt végrehajtott redukció csak annyit jelent, hogy ezek a vonások többek között és mindenekelőtt az esztétikum egy bizonyos mozzanatához vannak hozzárendelve mint lehetséges, de nem szükségszerű eszközök, miáltal esztétikai megokoltságra tesznek szert és a maguk részéről, az itt végrehajtott visszavezetés plauzibilitásától függően, alátámasztják a hipotézist, miszerint az esztétikum nem *egy* valami, hanem többfajú, méghozzá éppen ezekből (és esetleg még egyéb) mozzanatokból vagy fajtákból áll össze.

2.5.4.4. A forma önállóságának a kifejezés esztétikumával ellentétes követelménye

Ha a formának tendenciálisan csak a tartalom szolgálatában szabad állnia, akkor úgy tűnik, a kifejezés esztétikuma kárára van az öncélúság esztétikumának. Ha ugyanis azt észleljük, hogy szigorúan minden a tartalomközvetítés céljának rendelődik alá, akkor a tartalom ugyan mindenütt a sajátjánál, a látszólag saját maga által tételezettnél van, minden forma a „saját" formája, de a forma maga ez esetben nem viselkedhetik mindenütt az önnön törvényei szerint, a tartalom „kényszernek" veti alá: az önállóságnak még a látszata is összeomlik, és a mű esztétikussága *ebben a vonatkozásban* elvész. Ezt a problémát – hogy ti. a funkcionalitás megfér-e vajon az öncélúság esztétikumával – a 2.5.1.9. pont alatt már megvitattam. Már ott azt állítottam, hogy ez a funkcionalitás tagadhatatlan, de elrejtendő, annak érdekében, hogy legalább a *látszat* fennmaradjon. *In aestheticis* a látszat, a számunkra-valóság a fontos, nem a magábanvaló tény: elvégre mi tudjuk, hogy önmagában véve egy műben minden funkció értékkel bír, ennek ellenére azonban vagy éppen ezért követeljük az öncélúság, az a-funkcionalitás látszatát, nehogy az esztétikum egyik fajtája (a kifejezésé) a másik fajta (az öncélúság) hátrányára valósuljon meg. Ezt a látszatot nagyon is fel lehet kelteni, amennyiben a formának különböző módon viszonylagos önállóságot biztosítunk. Az egyik lehetőség abban áll, hogy azt, amit a művésztől megkövetelünk, természetes okokkal is alátámasztjuk. Találomra egy példa: Csehov *Kisfiúk* című elbeszélésében Vologya a városi gimnáziumból karácsony ünnepére egy rejtélyes barátot, Csecsevicint hoz haza, akit különösen három nőtestvére talál érdekesnek. Ami itt számunkra fontos, az *egyrészt* az, hogy az olvasó csak a lányokon, illetve azok hallgatózásán keresztül tudja meg, hogy miben is áll a két fiú titka, hogy ti. teljesen komolyan el akarnak hazulról szökni. Ez mármost nagyon tipikus Csehovra nézve, különösen alkotó tevékenységének második korszaka számára: előszeretettel kultivál egy olyan elbeszélőmódot, melyben lehetőleg sokat közöl az egyes alakok perspektíváján s „hangján" keresztül, és lehetőleg keveset a mindenttudó elbeszélő nézőpontjából. (Csuda-

kov, 1983: 33) Csudakov „a második korszak csehovi elbeszélőmódja kapcsán egyenesen 'szerző nélküli jellegről' beszél." (Csudakov, 1983: 216) Ez a közvetett, a figurális perspektívát felhasználó elbeszélésmód persze azzal az előnnyel is rendelkezik, hogy „objektív", hallgatólagos és ezért finomabb iróniát tesz lehetővé, mint amilyenre az elbeszélő ironikus *kommentárjai* valaha is képesek lennének. Nemcsak a fiúkkal kapcsolatban hagyja ránk az elbeszélő annak a megítélését, hogy mi a mosolyogni való („négy rubel készpénz"[161]): maguk a lányok is diszkrétebb ironikus fényben jelennek meg, ha az elbeszélő arcrezdülés nélkül csak a szavaikat közli velünk és ezáltal látszólag épp annyira komolyan veszi őket, mint ahogy ők maguk mindent komolyan vesznek. Persze a hallgatólagos irónia is csak *egyetlen* aspektusa annak, amit feljebb említettünk, hogy ti. a modern kori elbeszélő egyre inkább kivonja magát az elbeszéléséből; de ha ez azzal az *általános* következménnyel jár, hogy az ábrázolt világot önállóként, magában valóként tünteti fel, és ezenfelül művészi tudásról, képességről tanúskodik (lehetővé teszi ugyanis, hogy a történet mintegy önmagát beszélje el), akkor ennek az ironikus távolságtartásnak megvan a maga sajátos vonzereje is. De ami számomra itt voltaképpen fontos, az *másrészt* az a mozzanat, hogy a kihallgatott dolgot nem szabad a mamának elmondani. Hogy ezt Szonya megtenné, az abszolút természetes lenne; ennek megtiltása a Kátyától remélt kincsekre való tekintettel még inkább az; ennek a teljességgel természetes motivációnak azonban az a funkciója, hogy a jelenet kétszeres művészi motiváltságát kendőzze: hallgatózni kell a fent említett művészi célkitűzések érdekében (szerzői távollét, hallgatólagos irónia) és megakadályozandó, hogy a szülők időnek előtte megneszeljék a fiúk tervét, hiszen máskülönben eleve meghiúsítanák azt és ezzel az elbeszélő egész cselekménytervét.

Egy második lehetőséget 2.5.1.9. pontban szintén érintettem már; itt ezt, akárcsak az előző lehetőséget, egy csehovi példával szeretném illusztrálni. Ennél a lehetőségnél egy elbeszélésben szó van mindarról, ami felületetsen szemlélve funkció nélküli, s mintegy véletlenül került be a műbe, ami tehát szigorúan véve, azaz a tartalom felől nézve felesleges. A látszat, hogy az egész ábrázolt fikcionális világ magában valóan és nem egy rajta kívüli célt szolgálva létezik, ebben az esetben azáltal jön létre, (illetve azáltal talál megerősítésre), hogy pontszerűen olyan elemek beillesztésére kerül sor, amelyek valóban nem állnak a tartalom szolgálatában. A jellemek „lekerekednek": szert tesznek olyan vonásokra, melyeknek a voltaképpeni témához nincs közük; az alakok külseje olyan sajátosságokat mutat fel, melyek nem áttetszőek. Előfordulnak vonatkozás nélküli, önálló események vagy jelenetek (epizódok) stb. Híres példa erre a sonkászöldborsós tálca Csehov *Parasztok* című elbeszélésének kezdetén. Hogy mi volt ezen a tálcán, az alapjában véve irreleváns; a cselekmény szemszögéből csak

[161] Ford. Devecseriné Guthi Erzsébet

az fontos, hogy Nikolaj megbetegedett és fel kellett adnia az állását. Csudakov ilyen csehovi motívumokra vonatkozóan „oda nem illő kísérő körülményekről" beszél, (Csudakov, 1983: 116) a „véletlenszerű leírás elvéről" (Csudakov, 1983: 130) és „egyenlősítésről:" (Csudakov, 1983: 138) „véletlenszerű" és „jellemző" tárgyak azonos szintre kerülnek, (Csudakov, 1983: 137) az elbeszélő nem mérlegel és nem hierarchizál. (Csudakov, 1983: 147) Még ha ez részben össze is függ az auktoriális elbeszélő már említett modern kori lassú eltűnésével, a „fölösleges" anyagi részletek és epizódok beillesztésének egyik szerepét Csudakov (Csudakov, 1983: 147) is abban pillantja meg, hogy „Csehov művészi rendszerének kézzelfogható világa az olvasó előtt a maga *véletlenszerű totalitásában* jelenjék meg." (Csudakov, 1983: 141) Ez azonban azt jelenti: a funkciótlanság pusztán látszólagos, mert a sajátosságok, dolgok, események túlnyomó jelnléte nagyon is rendelkezik funkcióval: épphogy egy totális, véletlenszerűségektől megterhelt világ látszatán keresztül szuggerál életközelséget, azt az illúziót erősítve, illetve hozva létre, amit Roland Barthes „valóság-effektusnak" nevezett. (Barthes, 1968) Egyszóval: a létszólagos funkciótlanság a látszat esztétikumához járul hozzá. Noha az ilyen elemek a tartalomközvetítés céljából ténylegesen funkciótlanok és ezáltal ezek is hozzásegítenek ahhoz, hogy a „többiek" ebbéli funkcionalitását kendőzzék s ennyiben az öncélúság esztétikumát a maga jussához juttassák; de ezen tűzoltó funkciójukból pozitív esztétikai előny is származik: mélyebb szinten – véletlenszerű előfordulásuk egész „természetessége" révén – a fikcionális látszat eszközeként szolgálnak.

Egy harmadik lehetőség arra, hogy a forma szolgálatának és önállóságának egymásnak voltaképpen ellentmondó követelményeit egy esztétikailag értékes szintézisben szüntessük meg és emeljük egyben magasabb szintre, abban áll, hogy a később a cselekmény során művészileg szükséges, magában véve tehát teljességgel funkcionalizált motívumot „idejekorán" vezessük be, azaz a történet azon pontján, amikor még azt a látszatot kelti, hogy semmi egyéb ok nincs az előfordulására, mint az, hogy kontingens módon az ábrázolt világhoz tartozik. Ezen a ponton elfogadjuk, „hiszünk" a létében és következésképpen teljesen „természetesnek" tartjuk, hogy később bizonyos következményei lesznek, melyek – ezt is látjuk – voltaképpen művészi okokból szükségszerűek. Így például Csehov *Apróhalak* című elbeszélésének elején mintegy mellékesen egy csótány megjelenését említi meg. De éppen ez a csótány lesz az, ami az elbeszélés végén a hivatalnoklét egész nyomorát lesz hivatva dramatikusan és sűrítve a szemünk elé varázsolni.

Mindezeknek az eljárásoknak a célja, mint mondottuk, abban áll, hogy a formának mint a tartalom érzéki-érzékletes közvetítő közegének – az epika és a dráma tekintetében konkrétabban: az ábrázolt világnak – viszonylagos önállóságot biztosítsanak. Az első eljárás ezt úgy valósítja meg, hogy a művészileg motiváltat evilágilag is motiválja; a második azáltal, hogy egyes elemeket ténylegesen kivon

a tartalom szolgálatából; a harmadik, amennyiben ezt a szolgai funkciót csak utólag teszi átláthatóvá. Amiről tehát szó van, az 1. a természetes és a művészi motiváltság egyidejűsége, 2. a természetes kizárólagossága, és végül 3. kettejük „egymásutánisága": a tisztán evilági motiváció látszatát csak később követi e látszat lelepleződése. Végső soron mindig annak megakadályozásáról van szó, hogy észrevegyük a szándékot, hogy kényszert érezzünk, s hogy a szabadság kisugárzása – a művészet ezen alapvető kisugárzása – akár a legcsekélyebb mértékben is elillanjon.

2.5.4.5. Átvezetés a kifejezés esztétikumából a látszat esztétikumába

Ha a kifejezés esztétikuma csak akkor jöhet létre, ha az érzéki-érzékletes formának szellemi tartalmat kölcsönzünk, ha a forma vezérlete alatt a művet projektíve élettel telítjük meg, úgyhogy abban, ami tisztán anyagi, élő szellem látsszon lakozni, akkor a kifejezés esztétikumával egyetemben, bármennyire kis mértékben is, létrejön az illúzió és azáltal a látszat esztétikuma.

Ez egybecseng Susanne K. Langer fejtegetésével: „A költő dolga, hogy megalkossa az 'élmények' megjelenését, a megélt és átélt események látszatát [...]. Minden jól sikerült irodalmi alkotás [...] egy *élmény illúziója.* Mindig egy mentális folyamat látszatát hozza létre, ami nem más, mint az eseményekre, cselekvésekre, emlékezetre, gondolkodásra stb való érzékenység. Ugyanakkor a virtuális 'világban' kell lennie valakinek, aki lát és beszél [...]. Az irodalomnak nem kell 'szubjektívnek' lennie abban az értelemben, hogy egy adott szubjektum benyomásairól és érzéseiről számol be, de minden, ami ezen illúzió keretei között történik, egy *megélt* esemény látszatával rendelkezik." (Langer, 1953: 212, 245) Alapvetően ugyanezt vagy ezt is gondolja Lukács György, amikor a lényegi különbséget (egyfelől) a művészet és (másfelől) a tudomány és filozófia között abban látja, hogy a művészet, – s így az irodalom is – antropomorfizál: az irodalom mindenkori tárgyát az emberi tudat tükrözi vissza. Az a magában való, amit a két másik „dezantropomorfizáló" kultúrterület céloz, itt az ember révén közvetítődik, (Lukács, 1963: 1/564) azonban – ezt hozzá kell fűznünk – ez a közvetítés, ez a megélt jelleg nem valami halott, anyagi nyom, hanem egy valamilyen mértékben redukált jelenvaló tudat látszata.

2.5.5. A látszat esztétikuma

2.5.5.1. Rövid jellemzés

Esztétikus az, ami valóságnak tűnik, noha tudjuk, hogy művészet. Ez annyit tesz: amennyiben egyfelől a lelki tartalmak érzéki-érzékletes kifejezése – bármennyire távolról is és bármennyire általános formában – emlékeztet lehetséges emberi „gesztusokra", amennyiben másfelől a lelki tartalom maga rám is tartozik, megegyezik a saját megélt élettapasztalatommal, – annyiban az elém tártat nemcsak mint művészetet

élem meg, hanem mint valóságot is, ami annál is csodálatraméltóbb, mivel a kifejezettek kizárólagos művészet-jellege felől abszolút értelemben egy pillanatra sem csalattatom meg. Minimális illúziót ebben az értelemben a „nem-utánzó" művészetek művei is keltenek bennünk, így a zenei, sőt még az építészeti művek is, hiszen a „stílus" szó nemcsak jellemző érzékletes konfigurációkra utal, hanem azok közvetítésén keresztül nem kevésbé jellemző szellemi beállítottságokra is. Még a legstilizáltabb vagy legfantasztikusabb művek is képesek (bármennyire különböző is intenzitási fokozattal is) valóságos *lelkek* látszatát felkelteni, melyeknek életteliségéből az esetleg valóságtól távoli fikcionális környezetük is hasznot húzhat. Ebben bennfoglaltatik, hogy az esztétikai látszat forrását végső soron az elénktárt tudatok élettelisége alkotja. Käte Hamburger szavaival: „a művészetben az élet látszata egyedül egy élő, gondolkodó, érző, beszélő énszemély figurája révén jön létre." (Hamburger, 1957: 56)

Ez persze nem azt jelenti, hogy szigorúan véve csak a lelkek, csak az ábrázolt emberi benső esztétikai látszata létezne, és a *dolgok* esztétikai látszata, az, amit a retorika *descriptio rei*-nek nevez, csupán annak kisugárzásaként. Ám a tárgyak és a folyamatok leírásai – melyek az energikus-enargétikus, nagyhatású, evidens ábrázolásnak köszönhetőleg mintegy szemünk elé varázsolódnak – erre csak a költői tudat nyelvi és képalkotó hatalma révén képesek, melynek életteli látásmódját és megragadottságát implicite valószínűleg mi is vele együtt éljük meg. – A lelki látszat szisztematikus elsőbbségéről a dologi látszattal szemben – persze ezen megjelölés használata nélkül – Adorno is meg van győződve: „A műalkotások látszat-jellegét hagyományosan érzéki mozzanatukra vonatkoztatják […]. A műalkotások látszata mindazonáltal szellemi lényegükből származik." (Adorno, 1970: 165) Hogy a művészetben tendenciálisan mennyire minden arculattal rendelkezik, kifejezésteli, és ezért, mint ahogy mi hozzátehetjük, látszatot teremt, azt ugyanö számára különösen inspirált szavakkal így írja le: „mert nincsen helye egy sem, / mely rád ne nézne",[162] „A Villa Giulia etruszk korsói a legnagyobb mértékben beszédesek és összemérhetetlenek a közlésre irányuló nyelvekkel. […] Ami a vázákban hasonlít a nyelvhez, az leginkább egy egyéniség »itt vagyok« vagy »ez vagyok én« kijelentése. […] A rilkei »mert nincsen helye egy sem, / mely rád ne nézne«, […] alig túlhaladott módon kodifikálta a műalkotások ezen nem kifejező helyét: a kifejezés a műalkotások pillantása. […] Ott rendelkeznek kifejezéssel […], ahol megremegnek a szubjektivitás, a boldogítás őstörténetétől." (Adorno, 1970: 171f)

[162] Rainer Maria Rilke: *Archaikus Apolló-torzó* (ford. Tóth Árpád)

2.5.5.2. Az esztétikai látszat lényege

Az esztétikai látszatot az jelenti, hogy az esztétikai élményben nemcsak a reális, objektív, a tudattól függetlenül létező, érzéki, konkrét *előtér* tűnik jelenlévőnek (a betűk, hangok, pigmentek, a márvány stb.), hanem az is, ami irreális, „szubjektív", csak a mi képzeletünkben létezik: a pusztán elképzelt és ennyiben szellemi *háttér* is. A pusztán érzéki*szerűen* észlelt külső, a pszichikai belső, az egész fikcionális világ a maga életével, embereivel, hangjaival, lelkeivel egyetemben. Ez azt jelenti: az általunk ki- és az előtér „mögé" helyezett, kölcsönzött szellemiség jelenvalónak tűnik, – mintha nemcsak tőlünk kölcsönzött, csakis a mi számunkra való lenne, hanem magában való: számunkra nagyon is jelenvaló, itt és most létező. Mindennek kapcsán azonban mindig is tudjuk, hogy a magábanvalónak tűnő csak tőlünk kölcsönzött jelenség, annak jelenléte puszta látszat.

Ha mármost az érzéki ilyenformán szellemit jelenít meg („szellemit" = formailag mint pusztán elképzeltet és a reális, érzéki homlokzat mögé kivetített, de legtöbbször tartalmilag is meghatározott dolgot: lelkiséget, tudatszerűséget), ha látszatot teremt anélkül, hogy megtévesztene, akkor sajátlagos esztéticitás jellemzi: a látszat esztétikuma. Elvontabban fogalmazva: esztétikus az önálló létezés *átlátott* látszata, az esztétikailag elképzelt dolog látszólagos és olyannak is tudott önálló léte.

Beardsley ebben az összefüggésben lényegét tekintve a következőt írja: Az esztétikai tárgyak *objet manqué*-k. Hiányzik belőlük valami, ami megakadályozza, hogy teljességgel valósak legyenek. Csak felületük van. Egy regény figuráinak darabokból áll az élettörténete; többek, mint aminek látszanak. A zene mozgás – minden szilárd alap nélkül, ami mozogna. Az ábrázolt tárgy egy festményen nem anyagi jellegű, hanem csak annak látszik. Magától értetődően még egy életközelinek tűnő szobor sem élettel teli, noha egy eleven dolognak az alakját, a gesztusát, sőt annak az életét állítja szemünk elé. És a táncos az emberi cselekedeteknek csak az absztrakcióit állítja elénk, az öröm és a szomorúság, a szerelem és a félelem gesztusait és mozdulatait, nem a belőlük folyó cselekedeteket, az ölést vagy a meghalást magát. Az esztétikai tárgyak látszatot hoznak létre: „aesthetic objects are make-believe objects." (Beardsley, 1958: 529) – Adorno „*az* esztétikai paradoxonnak" nevezi, hogy „cselekvés végbe nem vitt cselekvést jelenít meg." (Adorno, 1970: 164)

2.5.5.3. Az esztétikai látszat mint illúzió

Gorgiász (Kr.e. 485–380), az első a sok retorikatanár közül, „akik az ókori esztétika történetében szerepet játszottak", *Heléna dicsérete* című esszéjében fejtette ki a tételt, miszerint „az ember szavakkal mindent el tud érni:" (Tatarkiewicz, 1962: 1/125) „Hatalmas uralkodó a szó, végtelen kicsi testtel és láthatatlan alakkal a legcsodálatosabb tetteket viszi végbe. Képes ugyanis

megszüntetni a félelmet, elűzni a bánatot, felébreszteni az örömöt és megnövelni a részvétet. […] Az egész költészetet verses beszédnek nevezem. A közönséget könnyes részvét és gyászos szomorúság fogja el, miközben a lélek más cselekedetek vagy személyek sikerében vagy szerencsétlenségében a saját érzéseit tapasztalja meg a szavak által. […] A ráolvasás hatalma a lélek vélekedésével találkozva megigézi, meggyőzi és átformálja azt a varázslat által."[163] (idézi Tatarkiewicz, 1962: 1/134)

Ez a „meggyőzés" azt jelenti, hogy a lelket „tévedésbe" viszik, „az illúzióéba, ahogy mi mondanánk. […] Ez az illúzió, mely a szavak hatalmában gyökeredzik, a színházban szükséges és jótevő:" (Tatarkiewicz, 1962: 1/126) „a tragédia a cselekménye és szenvedélyei révén megcsal bennünket […]; és az, aki megcsalt bennünket, [nagyobb joggal részesül megbecsülésben], mint az, aki nem [= a rossz író], és a megcsalatott okosabb, mint az, aki nem [= a prózai lélek]" (a Plutarkhosz által Gorgiásznak tulajdonított passzust idézi Tatarkiewicz, 1962: 1/134) Gorgiász szerint tehát a költészet, mindenekelőtt a drámai, azáltal hat, hogy illúziót (*apaté*-t, szószerint: becsapást) hoz létre: látszatot teremt és a nézőt arra bírja, hogy azt valóságként fogadja el: olyan érzelmeket kelt benne, melyeket akkor táplálna, ha Ödipusz vagy Elektra szenvedéseit a valóságban élné meg. Ez a hatás Gorgiász illúzióelmélete szerint a kiejtett szó csábító erején alapszik, mintegy a néző elvarázslásán. (Tatarkiewicz, 1975: 95, 300) Röviden: a művészet, jelesen a költői művészet olyasmi által hat, ami objektíve egyáltalán nem létezik. (Tatarkiewicz, 1975: 201)

De ha Gorgiász az elsőként idézett műben „varázslatról" beszél és a költészetet „varázslat és mágia kettős tudományaként" jellemzi, mely „tévedésbe viszi a lelket, és amely rászedi a hiedelmet",[164] akkor nyilvánvalóan túllő a célon: a művészi illúzió nem alapulhat megtévesztésen, máskülönben az általa kiváltott beállítottságunk, Harold Osborne szavával élve, „praktikus jellegű, manipulatív" lenne: (idézi Tatarkiewicz, 1975: 286) „érdekeltek" lennénk, miáltal az öncél esztétikuma megsemmisülne és vele együtt az anyag esztétikuma is megsemmisülne, a művész által csorbítatlannak szánt és akként elénk tárt jelenség gyakorlati beállítottságunkból folyó fogalmi redukálása révén. Egy műalkotás minél inkább „megtévesztésig hasonlít" egy természetes dologhoz és minél naivabb a szemlélő, annál inkább fellép az, amit Adorno-tól már hallottunk: „hogy az ember állat módjára viszonyul a tárgyhoz és testileg akar úrrá lenni rajta." (Adorno, 1970: 24)

Ehhez Goethe – a Zeuxisz görög festőről szóló anekdotaszerű történet kapcsán – *A műalkotások igazságáról és valószínűségéről* című dolgozatában szatirikusan a következőt írja:

[163] Ford. Tahin Gábor
[164] Ford. Tahin Gábor

Néző: Műalkotást, azt mondja ön, csak a műveletlen néző láthat természeti alkotásnak.

Ügyvéd: Hogyne, hiszen emlékezzék csak a madarakra, melyek rárepültek a nagy mester festett cseresznyéire.

Néző: Nem bizonyítja-e ez, hogy ama gyümölcsöket kitűnően festették meg?

Ügyvéd: Korántsem, inkább úgy gondolom, hogy ezek a művészetkedvelők igazi kis – verebek voltak![165]

Éppen azért, hogy ne legyen lehetséges a megtévesztés és hogy ne dominálhasson a befogadó naivitása, az esztétikai távolságtartás, végső soron az alanyt és tárgyat egyként átfogó esztétikum létrejöttének érdekében nélkülözhetetlen az elidegenítés, a „keret-hatás", az elidegenítés a műviség hangsúlyozásának, „pedalizálásának" (Sklovszkij) értelmében, még minden tartalmi elidegenítés „előtt", ami a megszokottat újszerű, meglepő módon ábrázolja. Erről a keret-effektusról Charles William Morris a következőt írja: „a művész, mikor ráirányítja a figyelmet a jelhordozóra, odafigyel arra, nehogy az értelmező véletlenül tárgyként és ne jelként értelmezze azt: a képeket keret szegélyezi, a vászon egyes részei néha szándékosan befestetlenül maradnak, a színdarabot színpadon adják elő, amelyen számos technikai eszköz látható, a zenész a közönség előtt játszik – ilyen és ehhez hasonló eszközökkel előzi meg a művész, nehogy egy olyan illúzió jöjjön létre, amelyben a jelhordozó összekeveredik a denotátummal." (Morris, 1971: 421)

De ha az illúziót nem azonosíthatjuk a megtévesztéssel, hogyan határozhatjuk meg mégis pozitív fogalmak segítségével? Tatarkiewiczre támaszkodva négy vonást nevezhetünk itt meg. Elsőként a valóságtudat és a nem-valóság-tudat már implikált egyidejűségét, amit Konrad Lange a „tudatos önmegtévesztés" képletére egyszerűsített le, (Lange, 1895) korábbról pedig gondolhatunk Coleridge „a hitetlenkedés szándékos felfüggesztésére," (Coleridge, 1817: 169) melynek kapcsán ez az egyidejűség nehezen megragadható.

Ehhez lásd: Horn, 1969: 196–199. Hogy ez a kettősség változatlanul elismerésre talál, a módozata azonban még mindig vita tárgya, kiviláglik egy, az esztétikai illúzióról szóló antológiához írt bevezető áttekintésből: „Habár terminológiájukat tekintve eltérnek, a szerzők egyetértenek abban, hogy egy alapvető kettősséget vélnek felfedezni az esztétikai élményben: érdekes módon az illúziót pontosan ellentettjének jelenléte határozza meg. Kétségtelen, hogy e dualitás egyes szempontjai történelmileg hozzájárultak bizonyos kérdésfelvetésekhez, például: Az esztétikai illúziót vajon tudatosan fogjuk fel?; Az esztétikai illúzió vajon folyamatos vagy inkább szakaszos jellegű élmény, amelyet egyszer elfogadunk, másszor nem?" (Pape – Burwick, 1990: 14)

[165] Ford. Tandori Dezső

Gadamer azt írja, hogy a nekünk elbeszéltet szemléletessége révén formálisan magunk előtt látjuk, „mindazonáltal ekkor is tudjuk, hogy csupán az olvasó és a hallgató képzelőereje az, amely e jelenlétet létrehozza."[166] (Gadamer, 1980: 6)

Másodjára az illúzió által létrehozott érzelmek Moritz Geiger szavával élve „látszatérzelmek", senki sem rohan ki ugyanis a színházból például merő félelemből. (Tatarkiewicz, 1975: 327) Ezeknek a látszatérzelmeknek különös sajátossága – ahogy azt Jean-Baptiste Dubos már 1719-ben megjegyezte – abban áll, hogy esztétikai élvezetünket még akkor sem zavarják, ha magukban véve kellemetlenek. (Tatarkiewicz, 1975: 327)

Harmadjára: a művészet által keltett illuzió látszat-ítéleteken alapszik (Alexius von Meinong): például színpadi figurák helyzetét és pillanatnyi hogylétét illetően úgy ítélkezünk, mintha igazi emberek lennének, noha jól tudjuk, hogy csak színészek állnak előttünk. (Tatarkiewicz, 1975: 328)

S végül a művészi illúzió komolyság és komolytalanság vegyüléke mint a játék. (Tatarkiewicz, 1975: 328) Johan Huizinga, aki „az »igazi élet« „átmeneti hatályon kívül helyezését a játék formai jegyeihez sorolja, amelyet mi szerinte „»nem komolyan gondolunk«,a »közönséges« életen kívül állónak érzünk, amely mégis teljesen lefoglalja a játékost," (Huizinga, 1938: 21) ezzel implicite érintkezési pontokra utal játék és illúzió között; explicitté ott válik Huizinga, ahol a játékrontóval kapcsolatban e két szó etimológiai rokonságára mutat rá. „Amikor [a játékrontó] kivonja magát a játék alól, felfedi a játékvilág relativitását, merevségét, amelybe egy időre bezárkózott a többiekkel együtt. Elveszi a játék illúzióját, szószerint az *inlusio*-t, a játékba való beidegződést."[167] (Huizinga, 1938: 20)

2.5.5.4. Az esztétikai látszat mint fikcionalitás

Jürgen H. Petersen a Dieter Henrich és Wolfgang Iser által kiadott *Funktionen des Fiktiven* (*A fiktív funkciói*) című kötetről írt recenziójában kiemeli a „fiktív" és a „fikcionális" közti különbséget. Egy fikcionális szövegnek az a jellemzője, hogy „egy önálló világot […] hoz létre": nem vonatkoztatjuk közvetlenül a valóságra, valami „rajta kívül állóra", más szóval nem „referenciális", – függetlenül attól, hogy „kitalált", azaz fiktív avagy megélt dolog jut-e kifejezésre benne vagy sem. (Petersen, 1985: 74) Ebben bennfoglaltatik: egy élménybeszámoló, mely evokatív hatalmánál fogva önálló valóságot képez, melyet itt és most a képzeletemben jelenlevőként élek meg, egyáltalán nem fiktív, viszont fikcionális. Megfordítva nagyon is előfordulhat, hogy egy fiktív dolog, például egy giccsregény, nem emelkedik a fikcionalitás esztétikai rangjára, mivel a mű nemcsak kitalált, hanem a maga világ- és emberábrázolásában mélyebb értelemben is igaztalan, hamis. Irodalmi művek esztétikai látszatánál nyilvánvalóan fikcionalitással van dolgunk, amelyhez legtöbbször fiktivitás társul.

[166] Ford. Kukla Krisztián
[167] Ford. Máthé Klára

Mi jellemzi mármost a fikcionálist, épp az esztétikai módon megjelenő ezen értelmében? Henrich-re és Iserre támaszkodva s az ő tételeiket kifejtve három vonása különböztethető meg. 1. Nem valós, nem magában való, hanem – hasonlóképpen a csak elképzelthez (mint például álmok, hallucinációk) – a maga „ideális" létében függ az őt megélő tudattól, és arra korlátozódik. 2. A fikcionális – ellentétben azzal, ami képzelt, imaginárius – „jól meghatározott", e vonatkozásban a valósághoz hasonlít. Azonban a fikcionális ezen „jól meghatározott" volta kétségkívül egy bizonyos céllal rendelkezik: a fikcionális szövegek reakciókat akarnak kiváltani a maguk világát illetően, ezzel szemben egy valós dolognak a meghatározottsága, például különös formája, nem szükségszerűen funkcionális, és még ha az is, mint egy növény vagy egy állat formája, annak nem az a rendeltetése, hogy emberi reakciót váltson ki. 3. A fikcionalitásnak– ismét ellentétben a képzelttel, de hasonlóan a realitáshoz – mint olyannak tudatában vagyunk, (Henrich – Iser, 1983b: 9, 12) mivel a fikcionális szöveg a maga fikcionalitását sajátos jeleivel önmaga leplezi le. (Iser, 1983a: 136) Ha e jelek ellenére az embert a fikcionális, lényegében tehát az esztétikai látszat mégis megtéveszti, akkor az nem rajta, hanem a befogadón múlik.

2.5.5.5. Az esztétikai látszat irodalmi eszközei (szemléletesség mint evidencia, valóságviszony, a szerző hiányának látszata)

Az irodalmi művek azon sajátosságai közül, melyek a látszat esztétikumának eszközeiként szolgálhatnak, itt hármat szeretnék közelebbről tárgyalni: a szemléletességet (ezúttal nem mint érzéki teljességet, hanem mint evidenciát); néhányat a valóságviszony sokrétű formái közül és végül az elbeszélés közvetett voltát.

Ha valamit, amit pusztán elképzelünk, a művésznek köszönhetőleg nem mint elképzeltet, hanem szinte mint érzékileg észleltet élünk meg, akkor ez a képzet nemcsak integrális jelenség, azaz az anyagi esztétikum létrejöttét szolgálja (gondoljunk a „jól meghatározottságra" Henrich – Isernél), hanem a látszat esztétikumáét is: ami szinte a szemem előtt áll, azt mint látszólag valóst élem meg.

V.ö. Goethe maximájával: „A költő ábrázolni kénytelen. Az ábrázolás legmagasabb foka: amikor a valósággal vetekszik, vagyis ha a szellem oly elevenné teszi képeit, hogy ezek mindenki számára jelenvalóak."[168] (idézi Hart Nibbrig, 1978: 130)

Miután ezeken a lapokon a *szemléletesség* néhány Homérosznál kimutatható eszköze már említésre került (epikus körültekintés: a tér- és időbeli „környezet" megnevezése; egyetlen egy érzéki részlet kiemelése, vagy éppenséggel ennek az ellenkezője: a törekvés arra, hogy minden rész nevet kapjon; maximális konkrétság, pontosság a folyamatok leírásánál), – most két továbbit szeretnék illusztrálni.

[168] Ford. Tandori Dezső. A szöveg eredeti lelőhelye: J. W. Goethe: *Wilhelm Meister vándorévei (Szemlélődések a vándorok szellemében).* [*A szerk.*]

Az egyik az elidegenítés, amit például egy meglepő és mégis meggyőző mozdulat hoz létre, miáltal a befogadóban friss, nem-automatizált látásmód érhető el. Ezt példázhatja itt annak a sokfajta leírása, ahogy valaki fegyvertől találva földre rogy.

> Kherszidamászt ezután, mikor épp szökkent le a földre,
> domboru pajzsa alatt dárdázta le, köldöke táján,
> ez meg a porba zuhant, *kézzel markolta a földet.*
>
> (*Iliász,* XI, 423–425.)
>
> eldőlt, mint ahogyan tölgy dől, vagy nyárfa a földre,
> vagy nagy karcsu fenyő, melyet magas ormon az ácsok
> most-köszörült fejszéikkel vágnak ki, hajóhoz:
> úgy elnyúlt paripáinak és szekerének előtte,
> s fogcsikorítva *a véres port markolta kezével.*
>
> (*Iliász,* XIII, 389–393.)
>
> Antilokhosz megleste Thoónt, hogy fordul, azonnal
> megsebzette, reá ugrott, s elvágta egészen
> azt az erét, mely hátán fut, s a nyakáig ered fel:
> elmetszette egészen: amaz meg a porba hanyatlott,
> s *két karját szeretett bajtársaihoz fölemelte.*
>
> (*Iliász,* XIII, 545–549.)

A másik eszköz a maga meggyőző erejét éppúgy nem az ábrázolás újszerűségéből meríti; ehelyett élettapasztalatunkra appellál, amennyiben egy igen tipikus érzékletes képzetet ébreszt bennünk, ami éppen az elképzelt dolog érzéki ismerőssége révén különösen könnyen elképzelhető és ezért különösen plasztikusan, majdhogynem kézzelfoghatóan áll előttünk.

> S ők, valamint *kampóscsőrű karmos* keselyűk, ha
> égbedöfő sziklán *nagyokat víjjogva* csatáznak:
> harci-süvöltéssel most így egymásra rohantak.
>
> (*Iliász,* XVI, 428–430.)
>
> és hogy a rózsásujjú Hajnal kélt ki a ködből,
> akkor a hímek mind kirohantak a jó legelőre,
> *meg nem fejten a nőstények bégettek az aklok*
> *mellett, mert tőgyük kifeszült.*[169]
>
> (*Odüsszeia,* IX, 436–439.)

[169] Ford. Devecseri Gábor

A szemléletesség e két funkciója, esetleges eszközszerűsége – egyfelől az anyagi és másfelől a most tárgyalt látszatesztétikum szolgálatában – persze nincsen belső összefüggés híján. Annak köszönhetően, hogy a tárgyak egyes jellemvonásai és a folyamatok egyes mozzanatai szemléletesek, *egyfelől* gazdagabb érzéki megismerésben van részünk, teljesebben látjuk az ábrázolt világ érzékelhető oldalát, mint a mindennapok során a valóságosat: a megélt világ érzéki szövete teljes, hiánytalanul éljük meg, és ez, a hiánytalan, integrális jelenség, ami a világ „anyagát" annak eredendő gazdagságában tárja elénk, esztétikus az anyagi esztétikum értelmében. De minél inkább a szemünk előtt áll egy ábrázolt világ a maga ézékletes bőségében, annál inkább felkelti bennünk *másfelől* egy valóságos világ látszatát, annál erősebb az illúziónk. Ebben azonban korántsem merül ki a szemléletesség funkcionalizálhatósága. Fokozhatja az a mű esztétikumát például azáltal is, hogy például lehetővé teszi az iszonyatosságot a művészet számára: nyilvánvaló voltának köszönhetően a szörnyűség is „széppé" válhat.

> Bajkeverő, zabolátlan Héra, cseleddel elérted,
> hogy nem harcol az isteni Hektór, megfut a népe.
> Nem tudom ám, nem léssz-e megint te magad, ki ez álnok
> cselt legelőbb élvezni fogod, nem verlek-e jól meg.
> Vagy nem is emlékszel, mint függesztettelek én föl,
> két üllőt lábadra verettem s törni-tudatlan
> fényes arany béklyót a kezedre: s a lég magasában
> felhőkön függtél: az olümposzi ormon ugyancsak
> zúgtak az istenek […]
>
> (*Iliász,* XV, 14–22.)
>
> […] hanem őneki Péneleósz most
> fültövinél a nyakát hasitotta, a kard beszaladt, s csak
> bőr tartotta fejét, úgy csüngött, teste elernyedt.
> […]
> Ídomeneusz Erümász szájába ütött a vad érccel:
> és a fején túloldalt tört ki az érchegyü dárda,
> agyvelejének alatta: fehér csontját hasogatta:
> és foga mind kiverődött néki, a két szeme vérrel
> telt meg: a vért, tátogva, a száján s orralukán is
> így ontotta: s a vég feketült felhője borult rá.[170]
>
> (*Iliász,* XVI, 339–341; 345–350.)

[170] Ford. Devecseri Gábor

A szemléletesség azonban a feszültségfokozásnak is lehet az eszköze: mivel – a szemléletesség foglyaként – elmerülünk a jelenvalóban, „elfelejtjük" – mindenekelőtt az átfogóan szemléletes *Odüsszeiá*-ban – (az *Iliász* inkább pontszerűen szemléletes) az előreutalásokat a jó végkimenetelre, melyet formailag már pusztán az is garantál, hogy Odüsszeusz kalandjait egyáltalán *képes* elbeszélni, tehát túl kellett, hogy élje őket; úgyhogy például a Polüphémosz-epizódban nemcsak a cselekmény menete tarthat minket feszültségben, hanem a kimenetel miatt is aggódhatunk. (Brecht, 1930: 1010)

A látszat esztétikai értelemben a való ellentéte, de nem ellentéte a mélyebb értelemben vett igazságnak. Oly távol van az esztétikai látszat a valótlanságtól, hogy a *valósághoz* vagy a *világhoz fűződő viszony* és ezen keresztül a bármiként is konkretizált emberi valóság igaz lényegéhez fűződő viszony előfeltételeihez tartozik. Ha azt akarjuk, hogy esztétikai látszat legyen, akkor „igazságnak", a valósághoz fűződő pozitív viszonynak kell lennie, ami azonban azt jelenti: a művészi igazság ősrégi követelménye részben az esztétikai látszat célkitűzésére vezethető vissza (= legyen igazság, hogy lehessen esztétikus látszat) De csak részben, mert a valóságos világ igazi lényege, az emberi lényeg antropológiailag és történelmileg különváló fajtáira tagolva, – mint ahogy 2.5.4.2. pont alatt már láttuk – a kifejezés esztétikumának is egy mozzanata vagy tényezője (tehát: igazság azért is legyen, hogy esztétikus lényegkifejezés lehessen): a tartalomnak, ha történelemfeletti visszhangra tart igényt, kulturálisan és emberileg igaznak kell lennie; ha nem az, ha nem találkozom benne önmagammal, bármennyire domináljon is benne a más-ság, akkor – s ez jelen könyv 3. részében fog kiderülni – nem jöhet létre esztétikai élmény, legalábbis ami a kifejezés esztétikumát illeti. A művészi igazság azonban azért is csak részben vezethető vissza a látszat esztétikumára, mert az igazságot – elsődlegesen az irodalomtól – nemcsak esztétikai okokból követelünk meg: az igazság, erre majd az itt tárgyalt esztétikai fajták strukturális tulajdonságai kapcsán röviden utalnunk kell, kognitív és egzisztenciális jelentőséggel is rendelkezik.

Hogy a látszat esztétikuma valósághoz való viszonyt tételez fel, az közvetlenül belátható: az önállóság, a nem-mesterségesség látszata csak akkor jöhet létre, ha a művészet „olyan, mint" a természet, ha legalábbis általános vonásaiban modellje a világnak: ha nem is a világ történetileg konkrét arculatát, de legalábbis lényegét, lényeges jegyeit leképzi.

Mielőtt mármost ezekre a lényeges mozzanatokra rátérhetnénk, kitérőként vázolni szeretném azt az elméletet, amelyre a nyugati világban minden, a valósághoz fűződő viszonyt illető követelmény visszevezethető: Arisztotelész tézisét a művészetről mint „a természet utánzásáról". Miben áll e tézis lényege és mennyiben tarthat még mindig igényt az elfogadásra?

2. kitérő:
Arisztotelész tézisének értelme és érvénye, miszerint a művészet „a természet utánzása”

„A művészet a természet utánzása” mondat a *Poétika* helyett, ahol az újkori művészetértelmezés leginkább elvárná, Arisztotelész *Fizikájában,* a *Meteorológia* problémáit tárgyaló értekezésében és a Nagy Sándorhoz intézett, *A világrend*ről szóló írásában fordul elő. Ennek már önmagában utalásnak kell lennie arra, hogy itt a „művészet” (*techné*) szóval a görög szóhasználatnak megfelelően Arisztotelész nem csupán, sőt nem is elsősorban a költészet, a zene, a szobrászat és a festészet műveit vagy létrehozásuk tevékenységét jelöli: a szó mindazt átöleli, amit az ember gyakorlati célokból létrehoz vagy előidéz. Ilymódon az orvos vagy a szakács tevékenységét éppúgy művészetnek nevezik, mint az építészét vagy a szobrászét.

Mindezeknek a haszna, vagyis a gyakorlati, valamint a modern értelemben vett művészi tevékenységek közös vonása először is az, hogy révükön valamilyen változást idézünk elő: a beteg meggyógyul, a nyers húsból élvezhető étel lesz, kövekből, téglákból és fából ház jön létre, ércből szobor. A változás jellemzi azonban a természetes folyamatokat is; a művi dolognak ezért egy második jellegzetességgel kell rendelkeznie, amely a természetestől megkülönbözteti, és a művészet s a természet szembeállítását egyáltalán lehetővé teszi. Ez mármost abban keresendő, hogy a művi dolog változásának kiindulópontját nem önmagában hordozza, hanem valami másban található. (Arisztotelész, *Metafizika* 1046b) „Minden természeti létező nyilvánvalóan magában hordja mozgásának, illetve nyugvásának forrását, akár helyváltozást végez, akár növekszik, illetve csökken, akár másmilyenné válik.” (Arisztotelész, *Fizika* 192b) A művi úton létrehozott dolgokra ezzel szemben ez áll: „egyikük sem hordja magában megalkotásának forrását, hanem némelyiküknek másokban, illetve rajtuk kívül van [létrejöttük forrása].” (Arisztotelész, *Fizika* 192b) E másik létező, a művi dolog mozgató oka, tehát az, „ami a változásnak […] az első kezdőpontja,” (Arisztotelész, *Metafizika* 1013a) nyilvánvalóan a változásokat létrehozó vagy előidéző ember. A változás kiindulópontja kétféle módon lakozik benne. (Arisztotelész, *Metafizika* 996b, 1032b, 1034a) Egyfelől személyként energiaforrás: az orvos vagy a szobrász tevékenysége, energiakifejtése nélkül a betegben, illetve az ércben semminő változás nem állna be. Másfelől benne mint művészi képességgel rendelkezőben rejlik a létrehozandó forma-oka. Forma-okon, röviden. „formán” (*eidos*) Arisztotelész a tárgy „mibenlétét” megadó „meghatározást”[171] érti, (Arisztotelész, *Fizika* 194b) az „ősképet,” (Arisztotelész, *Metafizika,* 1013a) melynek alapján valami létrejön. A valóságos ház „egy házból” jön létre, „az ész által, ahol a művészet a forma,” (Arisztotelész, *Metafizika,* 1034a) éppúgy, mint ahogy az orvos is az egészség

[171] Ford. Bognár László

pontos fogalmával kell, hogy rendelkezzék, ha valakit meg akar gyógyítani. Ebből a fogalomból, a létrehozatal „mi-jéből", szükségszerűen folyik a „hogyan", azaz következnek a tevékenység egyes szakaszai. „Mivel az egészség ez meg ez, ennélfogva ahhoz, hogy valaki egészséges legyen ezt meg ezt, pl. az egyenlő mértéket, kell megszereznie; ehhez pedig melegre van szüksége. S így megy tovább a gondolatsor, míg az illető olyan végső pontra nem jut, amit aztán önmaga is meg tud cselekvésével valósítani." (Arisztotelész, *Metafizika,* 1032b) A mesterségesen létrehozottat ennek megfelelően Arisztotelész akként határozza meg, „aminek formája előbb a lélekben van meg." (Arisztotelész, *Metafizika,* 1032b)

Miután mármost a művészet arisztotelészi fogalmát vázoltuk, természetfogalmát kell tisztáznunk, ha világossá akarjuk tenni, hogy milyen értelemben kell a művészetnek a természet utánzásának lennie. A természet Arisztotelész számára azon tárgyak összessége, melyek létrejövetelének eredete nem valami másban keresendő, melyek tehát „természetesen" és nem mesterségesen, nem – mint ma mondanók – a kultúra folyamán jöttek létre. A „létrejövetel" szó már utal arra, hogy a természetet ebben az átfogó értelemben nem mint holt, mozdulatlan dolgok összességét fogjuk fel, hanem mint ama tárgyak összességét, melyek az állandó keletkezés és elmúlás folyamatában, általánosabban: az állandó változás vagy mozgás állapotában vannak. Ezt így is kifejezhetjük: a természet természete az állandó változás. Ennek során a „természet" szót két különböző értelemben használjuk, nemcsak az össztermészet értelmében, hanem a lényeg (*ousía*) értelmében is: az össztermészet lényegszerűen, lényegét tekintve változás. „Természet" ilyenformán, ha a szót ebben a szűkebb értelmében valamely egyes létezőre vonatkoztatjuk, ennek az egyes létezőnek a lényegét fejezheti ki, azt, ami egy ilyesfajta embert ilyesfajtává tesz, valami ideálisat tehát, nem térbeli, anyagi dolgot, amit „felmutathatunk", ami azonban ennek ellenére objektív, az egyes létezőben bennfoglaltatik. (Arisztotelész, *Metafizika,* 1014b) A természet mint lényeg vagy lényegszerűség egyben azonban „a csíra, amely […] minden egyes természeti dologban, mint ilyenekben, az első mozgató,"[172] (Arisztotelész, *Metafizika,* 1014b) ama szintén ideális-immanens Princípium, mely meghatározza, hogy egy meghatározott létezőnek mely sajátos változásokon kell keresztülmennie, hogy végül eljusson lényegének teljes kibontakozásához. (Ehhez lásd többek között Butcher, 1895: 110; Bignami, 1932: 156.) Könnyen belátható, hogy az itt megcélzott természetfogalom a forma vagy forma-ok már említett fogalmával egybeesik, azzal a közelebbi megszorítással ugyan, hogy a természetes dolgok formája nem valami másban, például nem a művészben lakozik. A természetet a lényeg és a forma-ok ezen értelmében modern termininológiával mint sajátlagos, immanens mozgástörvényt lehetne definiálni, mint az ideális példaképet, melynek engedelmeskedve az egyes változások mindig is lezajlanak, mind az érés

[172] Ford. Halasy-Nagy József

és az öregedés változásai, mind pedig a megjelenés képének, a magatartásnak a szabályosan visszatérő változásai. Biológiailag konkretizálva itt genetikus felépítési tervekről, genotípusról lehetne beszélni, ami a környezeti befolyásokkal való interakció révén a megjelenési képet, a fenotípust meghatározza, mégpedig egy kettős folyamat során: mint a fenotípus változását az öregedés folyamata során és ugyanannak reprodukcióját a fenotípusban. Arisztotelész kétségkívül elsősorban az előbbi folyamatról beszélt (a költészettel kapcsolatban az utóbbiról is, így amikor a karakterekre vonatkozóan következetességet követelt: „még ha az utánzás tárgyát képező személy következetlen valaki is, […] akkor is következetesen kell következetlennek lennie;”[173] (Arisztotelész, *Poétika,* 15) a változás ezen folyamatánál nemcsak élőlényekről beszélt, hanem minden valós dologról, egyáltalán, és előszeretettel arról, amit ma genotípusnak neveznénk, tehát a belső princípiumról.

Mely értelemben lehet mármost a művészet a természet utánzása? Ahhoz, hogy erre a kérdésre válaszolni tudjunk, fel kell idéznünk az idevonatkozó szövegrészeket. *A világrendről* című írásban ez áll: „bizonnyal úgy van, hogy a természet az ellentéteseket kívánja […] és az első egyetértést az ellentétesek […] felhasználásával hozta létre. Úgy tűnik, hogy a mesterségek [*techné*] is a természetet utánozván művelik ezt. A festészet a fehér és a fekete, a sárga meg a vörös színek természetét elegyítve hozza összhangba a képmásokat eredetijükkel, a zene magas és mély, hosszú és rövid hangokat keverve a különböző hangokból egyetlen harmóniát teremt.”[174] (Arisztotelész, *A világrendről,* 396b) Ebből az idézetből csupán az emelendő ki, hogy itt a természet utánzása bizonyos hasonlóságot jelent az eljárás módjában, hasonlóságot a létrehozás fajtájában. Hasonlót olvashatunk ki a *Meteorológiá*ból is, ahol a főzés folyamatát Arisztotelész az emésztés folyamatával hasonlítja össze: „A sütés és a főzés mesterséges módon zajlik, de […] ugyanezek a módozatok a természetben is megtalálhatók […]. A művészet elvégre csak a természet utánzása. Az étel megemésztése is a testben a főzés egy fajtája, amely a test hője által okozott nedves melegben történik.” (Arisztotelész, *A világrendről,* 381b) Tehát nem egy természetes képződmény, egy természeti folyamat reális végeredménye az utánzás tárgya, hanem a folyamat maga. A természetes folyamatot leutánozni azonban nem annyira azt jelenti, hogy a természettől ellessük a konkrét eszközöket, például a nedves meleget – noha Arisztotelész szerint a kézművesség során az emberek legjobb szerszámaikat (is) a természettől utánozták le” (Jäger, 1923: 91) –, hanem azt jelenti, hogy a természetes létrejövetel struktúráját az emberi előállítás során megismételjük: „Ha például a ház természet adta módon jönne létre, akkor ugyanúgy jönne létre, ahogyan most a mesterségek jóvoltából. […] Ha tehát a mesterség alkotásai valami végett [vannak], akkor nyilvánvaló, hogy a természet adta [létezők]

[173] Ford. Ritoók Zsigmond
[174] Ford. Bugár M. István

szintén." (Arisztotelész, *Fizika,* 199a) Az utolsó mondat világosan utal arra, hogy Arisztotelész az analógiát nem a konkrét célok és eszközök hasonlóságában látja (hiszen a természet ténylegesen nem hoz létre házat), hanem a célszerűségben, a két folyamat teleologikus rendjében: célt tételezünk fel, melyből a legmegfelelőbb eszközök szükségszerűen következnek: „Ahogy a mesterség alkotásaival van – [hogy tudniillik] mivel a ház olyan, amilyen, ezért szükségképp el kell készülnie vagy meg kell lennie ennek meg annak [az építőanyagnak] [...] – ugyanúgy van [a természet alkotásaival is]: ha az ember az, ami, akkor ennek meg annak [szükségképp előbb meg kell lennie]."[175] (Arisztotelész, *Fizika,* 200a-b)

A strukturális analógia emberi létrehozatal és természetes kitermelődés között ezek szerint többek között abban áll, hogy mindkét esetben a kérdéses dolog természete a kiindulópont, melynek kapcsán emlékezzünk arra, hogy a „természet" Arisztotelész számára elsősorban mozgástörvényt jelent. A valamit létrehozni kívánó embernek ezért a dolog mozgástörvényét kell maga előtt megjelenítenie és termékét kizárólag ebből a törvényből vezetni le: úgy kell eljárnia, ahogy a természet járna el, ha ezt a dolgot akarná előállítani. (Ehhez lásd többek között Butcher, 1895: 111, 114; Ulmer, 1953: 172; Jaeger, 1923: 75; Blumenberg, 1957: 274; Randall, 1960: 274, 278; Bartels, 1966: 20)

Az eddig említett arisztotelészi felismerések minden művi úton létrejött dologra vonatkoznak, de Arisztotelész éppen a művészi termékek révén konkretizálta ebbéli felismeréseit. Kifejezetten ugyan sehol sem osztotta fel a művi úton létrejött dolgokat művésziekre és nem-művésziekre, szép és hasznos „művészeti" termékekre. Azt, hogy a kettő a közös *techné* megjelölés ellenére számára nagyon is kettévált, az bizonyítja, hogy *Poétiká*ját kizárólag a szép művészeteknek szentelte, hogy tehát ezekben specifikus különbséget fedezett fel, ami külön megtárgyalást igényelt. Ezt a különbséget előtte kétségkívül már a platóni *A szofista* meghatározta fogalmilag. Platón itt különbséget tesz olyan művészetek között, melyek a dolgokat magukat hozzák létre, és olyanok között, melyek a dolgoknak csak a képét teremtik meg. (Platón, *A szofista,* 266c-d. Ehhez lásd McKeon, 1952: 154.) Arisztotelészi terminológiával élve azt mondhatnók, hogy a szép művészetek termékei ugyan nem természetesek, de természeteseknek látszanak. Egy festmény ugyan éppannyira művi és reális dolog, mint egy ház, de a házzal ellentétben művi voltát bizonyos értelemben le akarja tagadni, mégpedig éppen azáltal, hogy egy természeti dolog képe.

Ha azonban a szép művészetek termékei nemcsak műviek, hanem azon felül természeti dolgok ábrázolói is, akkor nyilvánvaló, hogy kettős értelemben a természet utánzásának nevezhetők.

Egyfelől – mint minden művi dolog – utánzások abban az értelemben, hogy létrehozásuk egy természeti tárgy létrejöttével analóg: a művész alkotásait mint-

[175] Ford. Bognár László

egy természetesen hagyja növekedni. (Blumenberg, 1957: 1) Ez konkrétan annyit jelent, hogy a tragédiaszerzőnek az általa szándékolt tragédiafajtáról pontos fogalommal kell rendelkeznie a „lelkében", és mindazokat az eszközöket, melyeket e cél megvalósításához felhasznál, ebből a cél- és lényegfogalomból kell „levezetnie". A létrejövő tragédiát tehát a maga „formája" kell, hogy meghatározza. Tegyük fel, hogy a tragédia célja a nézőben „részvétet és félelmet" idézni elő. (Arisztotelész, *Poétika,* 6.) Ezt a célt többek között az újrafelismerés eszközével lehet elérni, továbbá azáltal, hogy a szerencse szerencsétlenségbe csap át. (Arisztotelész, *Poétika,* 11.) Ebből viszont az következik, hogy egy tragédiának eléggé hosszúnak kell lennie, hogy egy ilyen átcsapást egyáltalán lehetővé tegyen. (Arisztotelész, *Poétika,* 7) Ugyanebből a megcélzott hatásból vezeti le Arisztotelész az egyetlen lehetséges hőstípust: sem „derék embereket" nem szabad bemutatni, akik „a jószerencséből balszerencsébe váltanak át", ez ugyanis felháborító, sem pedig „alávalókat", akik „balszerencséből" jószerencsébe való átcsapást élnek meg; ez ugyanis nem kelt sem szánalmat, sem részvétet, sem pedig félelmet. Másfelől azt sem szabad bemutatni, ahogy az egészen elvetemült ember „jószerencséből balszerencsébe hull". Az ilyen szerkezet ugyan emberi szánalmat ébresztene, de „sem részvétet, sem pedig félelmet nem". Ilyenformán az a hős marad meg, amelyik az említett lehetőségek között helyezkedik el, „aki erénye és tisztessége folytán nem emelkedik ki, de nem is alávalósága és gonoszsága miatt váltott át balsorsba, hanem valamilyen tévedése folytán."[176] (Arisztotelész, *Poétika,* 13)

Mivel azonban egy műalkotás nemcsak egy művi dolognak, hanem valami természetesnek is az utánzása, ezért *másfelől* abban az értelemben is utánzásnak kell lennie, hogy utánozza az ábrázolt dolog természetét. Mi mármost ez az ábrázolt valami és hogyan kell utánzását felfognunk? Arisztotelész nem hagy kétséget afelől, hogy ő a művészet tárgyát, legalábbis a pragmatikus költészetét, a zene és a tánc egy részét az emberre kívánja korlátozni, pontosabban az emberi pszichikumra. A *Poétiká*ban ugyanis a következőket olvassuk: „Az eposzköltés, a tragédia alkotása, valamint a komédia meg a dithüramboszköltő tevékenysége s az aulosz- és a kitharaművészet legnagyobb része egészében véve tulajdonképpen utánzás […]. Amiképpen ugyanis egyesek színekkel és alakzatokkal utánoznak sok dolgot, […] ugyanígy van az említett művészetekben is, valamennyi ritmussal, beszéddel és dallammal utánoz […]. Az alakzatokká formált ritmusok révén ezek is [t. i. a táncosok] utánoznak jellemeket, szenvedéseket is, cselekvéseket is."[177] (Arisztotelész, *Poétika,* 1) Ezzel a szinte mellékesen említett három szóval (jellemek, szenvedések, cselekvések) Arisztotelész egyértelműen az ember lelki életének benső és külső aspektusait nevezi meg, mint az ezen művészetfajták révén utánozandó jelenségeket. (Ehhez lásd Butcher, 1895: 118; Koller, 1954: 12, 25, 128.)

[176] Ford. Ritoók Zsigmond
[177] Ford. Ritoók Zsigmond

Mit jelent mármost „utánzás" ebben a vonatkozásban? Elemzésünk abba torkollott, hogy az utánzás kiindulópontja mindig a dolog „formája", természete kell, hogy legyen. Ez Arisztotelész számára sohasem az individuális természet, hanem mindig a dolog vagy személy *fajára,* fajtájára nézve tipikus természet, tehát viszonylag általános dolog. Innen válik érthetővé, hogy Arisztotelész *Metafizikájában* a művészetet,[178] ismét a *techné* tágabb értelmében, miért mint „az általánosra vonatkozót" definiálja. „A tudatos művészet ott jön létre, ahol a sok tapasztalati megfigyelésből a hasonló dolgokra [azaz: emberek és dolgok egy hasonló osztályára] vonatkozó egyetlen általános ítélet alakul ki. Mert tudni azt, hogy a beteg Kalliasznak ebben és ebben a betegségben ez meg ez a szer használt, hasonlóképpen Szókratésznek is és még másoknak is, akik ebben a bajban szenvedtek, ez a tapasztalat dolga; ellenben már szakértelem, ha tudom, hogy minden ilyen és ilyen embernek, akiket egy fogalom [*eidos*] alá soroltunk, tehát pl. azoknak, akik ebben vagy abban a betegségben szenvednek [...] mi az orvosságuk."[179] (Arisztotelész *Metafizika,* 981a) Ezen idézet legfontosabb mozzanata először is az, hogy az előállító tevékenységnél egy nemfogalomból, például a lázbeteg fogalmából indulunk ki; másodjára az, hogy az egyedeket illetően, akik e nemfogalom alá tartoznak, például minden lázbetegről, feltételezést állítunk fel: egy hipotétikus kijelentést afelől, hogy ebben vagy abban az esetben, például egy bizonyos gyógyszer hatására hogyan reagálnának. Ez a feltételezett magatartás alapjában véve szintén az általánoshoz, a nemfogalomhoz tartozik, hiszen valamennyi ilyen és ilyen fajtájú ember így reagálna.

Pontosan ugyanebben az értelemben, e felismerés átviteleként a „szép" művészetekre (persze: *avant la lettre*) értelmezhetjük a *Poétika* ama híres passzusát, ahol Arisztotelész a költészetet filozofikusabbnak nevezi, mint a történelemírást (ehhez lásd Lessing, 1768: 641; Butcher, 1895: 180; Bignami, 1932: 232–237; Pareyson, 1950: 15; Else, 1963: 305): „a költészet inkább az általánosat, a történetírás meg az egyedit mondja. Az általános az, hogy milyen személyekhez értelemszerűleg milyen dolgok mondása vagy cselekvése illik a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint [...] az egyedi pedig az, hogy Alkibiadész mit tett vagy mi történt vele."[180] (Arisztotelész, *Poétika,* 9) A velünk „közölt", a konkrétan elénk tárt dolog mármost olyasvalami (ezt már hallottuk), ami egyáltalán pszichikumot leplez le.

Pszichikumként az elénk tárt ábrázolatnak egyáltalán nem kell beszédre és cselekedetekre korlátozódnia; éppennyire hatásosan lehet az akár ritmus, melódia vagy gesztus is. Ennek a bárhogy is partikularizált emberi megnyilvánulási módnak mármost általánosnak kell lennie, azaz az adott fajtára nézve tipikusnak, ami annyit tesz: nem lehet sem tiszta fantáziatermék – a művészi önkény szülötte,

[178] A vonatkozó terminus Halasy-Nagy József itt felhasznált fordításában: „tudomány". [A szerk.]
[179] Ford. Halasy-Nagy József
[180] Ford. Ritoók Zsigmond

aminek reális embertípusokhoz semmi köze nincsen –, sem pedig „különös", egyszeri megnyilvánulás, ami épphogy nem tipikus: olyasvalami, amit a művész a véletlenektől átszőtt történelemből lesett el. Olyan megnyilvánulási módnak kell lennie, amilyen valamilyen fajta embereknél egy valamilyen fajta helyzetben valószínűleg vagy szükségszerűen tapasztalható lenne.

Az általános azonban nem merül ki az ábrázolt egyes megnyilvánulásban; az utóbbi valójában a „formában", a fajtára jellemző természetben gyökeredzik, melynek a művész „lelkében kell leledzenie", hogy a „hasonlóról" egyáltalán egy „általános feltételezést" tudjon felállítani. A művész egy tipikus megnyilvánulási módot csak akkor tud vázolni, ha maga elé tudja képzelni a mindenkori irodalmi alak „mozgástörvényét" és az egyes megnyilvánulásokat ebből a törvényből, a figura természetéből vezeti le. Amennyiben maga elé képzeli és nyelvi anyagába beleképzeli azt, ahogy egy ilyen ember egy ilyen szituációban benső törvénye alapján megnyilvánulna, valójában *utánozza a természetet,* mégpedig az ábrázolt alak természetét.

Mi a jelentősége mármost a legutóbb a *Poétiká*ból idézett részletben a „valószínűség vagy szükségszerűség" szavaknak? Láttuk már, hogy az, hogy a létrejövő dolgot a saját maga természete határoz meg, nem jelent mást, mint hogy megtörténik mindaz, ami a lényegéből szükségszerűen folyik: „*Ha* egy háznak kell létrejönnie, akkor a *szükségszerűség* áll fenn, hogy először is ez és ez történjék meg vagy ez és ez legyen adva." (Arisztotelész, *Fizika,* 200a) A természetben is, például egy valóságos emberben, szükségszerűség uralkodik: a viselkedésében, bensője megnyilvánulásában, lelkének megnyilatkozásaiban. A meghatározó erőt azonban, amely a formájából, fajfogalmából kifelé hat, egyfelől individualizáltsága, másfelől külsődleges tényezők megsemmisíthetik, úgyhogy végül is mégsem úgy viselkedik, ahogy egy magafajta embertől elvárnánk. Ez egyike azon okoknak, amiért az élet számunkra sokszor „érthetetlennek", kiszámíthatatlannak tűnik. Még ha tudjuk is, milyenfajta egy bizonyos ember, rejtve marad előttünk nem egy individuális vonása; még ha ismerjük is lényének és helyzetének lényegét, nem tudjuk, milyen mértékben van élete során kitéve kívülről jövő hatásoknak, tehát olyan tényezőknek, melyek a benne és körülötte található lényegből nem levezethetők. Ilymódon néha éppenséggel azokat az okokat nem ismerjük, melyek meghatározzák a magatartását; innen (is) az az érzésünk, hogy az élet érthetetlen, „irracionális". (Ehhez lásd Butcher, 1895: 169; Randall, 1960: 290.)

A művészet feladata ebben a vonatkozásban mármost abban áll, hogy a fajta fogalmának útjából eltávolítsa ezeket a véletlenszerűségeket és a valamiként meghatározott embert úgy ábrázolja, ahogy a kizárólag a maga fajtájára nézve tipikus „forma" alapján vieselkednék. (Ehhez lásd Butcher, 1895: 171, 173; Bignami, 1932: 210.) A művészet világa érthető, mivel ami lényegszerű benne, az előbb vagy utóbb kifejtésre kerül, ezzel szemben viszont minden véletlenszerű meghatározottság, amit a valóságos életben a járulékos, nem lényegszerű és így áttekinthetetlen

körülmények okozhatnának, „kizárásra" van ítélve. A véletlenszerűnek ez a kiküszöbölése, ez az eltekintés tőle mármost maradéktalan érvénnyel nyilvánvalóan csak a lehetőség birodalmában képzelhető el, ezért „a költő dolga nem az, hogy a megtörtént dolgokat mondja, hanem hogy olyan dolgokat, amilyenek megtörténhetnek."[181] (Arisztotelész, *Poétika,* 9) A költészet ábrázolásának tárgya nem a valóságos, hanem csupán egy lehetséges világ.

Épp azért, mert élő emberekben a fajta fogalma véletlenszerű tényezők által gyakran mélyre van temetve (vagy – modernebbül és pozitíven megfogalmazva – mivel az emberek történetiségük révén maximálisan individualizáltak) és mivel az emberi lélek mozgástörvényei különben is összehasonlíthatatlanul bonyolultabbak, mint egy gyakorlatban felhasználható tárgy, amilyen például egy ház, ezért még a művésznek sem lehet mindig pontos fogalma egy meghatározott embertípus természetéről, és így egy művészileg ábrázolt megnyilvánulásról sem lehet mindig kijelenteni, hogy szükségszerű abban az értelemben, hogy egy ilyen fajta ember egy ilyen helyzetben – minden véletlenszerűség kizárását is már eleve feltételezve – mindig és mindenütt így kell, hogy viselkedjék. Gyakran legfeljebb csak azt mondhatjuk, hogy az illető rendszerint alkalmasint így viselkednék, tehát legfeljebb valószínű az, hogy hogy az ábrázolt egyes megnyilvánulás a fajta fogalmából folyik s így általános érvényű. Ezért tér vissza állandóan a *Poétiká*ban a szerényen árnyaló megfogalmazás: „valószínűleg vagy szükségszerűen". (Ehhez lásd Bignami, 1932: 212; Else, 1963: 305.)

A természetet az irodalomban utánozni ezek alapján annyit tesz, mint jellemző emberi gesztusokat kieszelni és ábrázolni: olyanokat, amelyekben a fajta fogalma, tehát pontosan az, ami egy bizonyis fajtának összetéveszthetetlen jelleget kölcsönöz, szabadon megnyilvánul. Ha egy író az adott valóságot arisztotelészi értelemben utánozza, akkor azt maga mögött hagyja ugyan, de csak azért, hogy mélyebb értelemben újra visszatérjen hozzá; megteremt egy lehetséges világot, hogy megjelenítse a tulajdonképpeni valóságosat, a különböző embertípusok lényegét. Ilymódon a természet utánzása ugyan nem reprodukálása a történelmileg létrejöttnek, annak tehát, ami tényszerűen létezett vagy létezik, de ennek ellenére a művészettől független valósághoz való viszonyulást jelent, (Butcher, 1895: 122) lényegre irányuló kapcsolatot ahhoz, ami a művész számára adott és a művészetnek már eleve adottként jelenvaló.

Az arisztotéleszi „utánzás", *mimesis* fogalmához az irodalomra vonatkoztatva a fentiek alapján háromféle jelentést rendelhetünk hozzá: alkotáselméletileg az irodalom a természetet utánozza, azt, ami mint természeti tárgyként jön létre; műelméletileg azt, ami a mindenkori természet törvényeinek, a mindenkori lényegnek megfelel; recepcióelméletileg pedig azt, ami elhiteti valamiről, hogy olyan, „mint" valami a természetben: ami látszatot kelt. Hogy Arisztotelész az

[181] Ford. Ritoók Zsigmond

utóbbira is gondolt, azt például a következő kijelentés is bizonyítja: „Inkább kell választani azt, ami lehetetlen, de valószínű [az igaznak tűnő, a plauzibilis szubjektív értelmében, H.A.], mint ami lehetséges, de hihetetlen."[182] (Arisztotelész, *Poétika,* 24)

A *mimesis* értelmezéséről Arisztotelész előtt, Platónnál és kortársainál, egyben a fogalom műelméleti értelmének kibontásáról ír Dalfen. (Dalfen, 1974: 191–216)

A kérdés, mellyel most foglalkoznunk kell: az arisztotelészi tézis általánosíthatóságának kérdése, miszerint a művészet, immár a *művészi* kizárólagos értelmében, lényegét tekintve a természet utánzása. Vajon minden művészet mimetikus-e a fenti műelméleti értelemben? Hogy Arisztotelész ezen a nézeten lehetett, azt feltehetjük, mivel ő „a" művészetet megszorítás nélkül mint a természet utánzását definiálta és a „szép" művészeteket is ez alá sorolta, továbbá mert *Poétiká*jának 1. fejezetében a festészetet, a zenét és a táncot *expressis verbis* mimetikusnak nevezte. Ám tézisét kétségkívül csupán a drámán és az eposzon konkretizálta, a zenén elsősorban *Politik*ájában. Például: „a ritmusnak és a dallamnak hasonlósága a valóságos természethez [...] tulajdonságoknak az utánzásában mutatkozik."[183] (Arisztotelész, *Politika,* 1340a) De tisztán empirikusan többek között a következő nehézségek merülnek fel, ha *mimesis*-fogalmát általánosítani kívánjuk: az irodalom és még inkább a képzőművészet nemcsak embereket ábrázol, nemcsak ember*fajtákat,* típusokat; az ábrázolásnak bizonyos esetekben – például az absztrakt művészetben – nincs érzéki formája, ennyiben tehát nincs valóságviszonya; a lírai költők egyáltalán nem akarnak „utánozni" stb. (Az arisztotelészi tézis általánosíthatóságához lásd többek között Kafka, 1922: 174; Bignami, 1932: 141–145; Crane, 1953: 49, 77.) E nehézségeket figyelembe véve fel kívánom most sorolni a feltételeket, melyeknek a *mimesis* fogalmának meg kell felelnie, hogy általános érvényre tarthasson igényt.

A természetutánzás fogalma mint a művészet központi princípiuma csak akkor menthető,

1. ha ez az utánzás nem a természet magábanvalóságára vonatkozik, hanem számunkravalóságára; ha azt ábrázolja, hogy a természet általában az ember számára és különösen ezen ember számára *megjelenik*; ha nem csupán a tárgyakat ábrázolja, ahogy azt egy tudományos modell teszi, hanem a tárgyakat szubjektív, emberi és személyes perspektívából adja vissza;
2. ha a „természetet" nem korlátozzuk meghatározott fajtájú emberek természetére (ahogy a *Poétika* sugallja), ha tehát nemcsak az emberi lélek lehetséges megjelenési módjai kerülnek árbázolásra, hanem – például a tajképfestészetben vagy a csendélet műfajában – lehetséges nem-emberi

[182] Ford. Ritoók Zsigmond
[183] Ford. Szabó Miklós

megjelenési módok, egyáltalán a művészettől független valóság megjelenési formái is, hiszen ebben az utóbbi esetben is egy meghatározott, eleve adott nem-formáról, például valamely táj*fajtának* a formájáról van szó, mégpedig olyan megjelenési módról, amely mint megjelenés szubjektíve is meghatározott, tehát nagyon is megragadható egy impresszionista vagy kubista képpel is;

3. ha az ember szféráján belül a természet nemcsak egy ember*fajtáé* lehet, hanem egy egyéné is: nemcsak egy Oresztész természete, hanem egy Hamleté is. (Hegel, 1835: 3/558) Egyáltalán nemcsak egyetlen emberé, hanem rajta keresztül egész emberi közösségeké, egy családé, egy társadalomé, egy népé;
4. ha a jellegzetes lényeg – amely tiszta megjelenésre tehet szert – egyszerre lehet maradandó, emberileg, nemileg adott, és történelmileg is meghatározott, jellegzetes lehet a jelen hely és idő számára, minek kapcsán egyik a másik nélkül, az általános emberi történetiség, történetiség általános emberi vonások nélkül egyként lehetetlen és az adott esetben csak relatív dominanciájukról lehet szó (Hamlet vs. Osrick, Faust vs. Tonio Kröger, Harpagon vs. Molloy);
5. ha az érzéki formával szemben csakis azt a követelményt állítjuk fel, hogy legyen képes általános emberi tartalom közvetítésére, de nem azt, hogy lehetséges megjelenési forma legyen; ha tehát egy absztrakt kép absztraktsága ellenére is meghatározott emberi tartalmak „utánzásának" tekinthető; már azonban nem tekinthető utánzásnak egy vacsora maradványainak függőleges rögzítése à la Daniel Spoerri. Ezzel kapcsolatban ne feledjük, hogy még Arisztotelész számára sem volt a lehetséges megjelenési mód vagy megnyilvánulás szó szerint veendő: elvégre senki sem beszél versben, a beszéd költői formája ezért nem tekinthető a természet utánzásának, még akkor sem, ha éppenséggel bizonyos ritmusokhoz bizonyos lelki tartalmakat rendelhetünk hozzá: a *mimesis* az ő számára is magában foglalja a stilizálás lehetőségét. (Ehhez, bár nem Arisztotelésszel kapcsolatban lásd szintén: Koller, 1954: 45.)
6. és ha végül az utánzás szándékát nem tekintjük feltételnek; ha egyáltalán nem a szándék, hanem csak az eredmény számít, a szubjektív, lírai művészet ugyanis nem akar utánozni, *de facto* mégis ezt teszi, amint ahogy még ebben a fejezetben látni fogjuk.

Csak ha a természetutánzás fogalmát annyira tágan értelmezzük, hogy az mindezen feltételnek megfelel, számíthat a művészetelmélet központi, azaz általános érvényű és lényegszerű fogalmának, amely a művészet, s így az irodalom valóságtartalmának megragadásához minden bizonnyal a legfontosabb.

Két kérdésre azonban még választ kell adnunk. A művészet fogalmát és empirikus gazdagságát még akkor sem merítettük ki, ha mindezek a feltételek adva vannak: a művészetet nem lehet még egy liberálisan értelmezett *mimesis*re sem redukálni. Az első kérdés ezért így hangzik: mit *nem lehet* vajon a művészetben természetutánzásként értelmezni? A válasz: egyfelől mindazt, ami semmit sem fejez ki, ami csak lenni akar, nem kifejezni. Például Archibald MacLeish: „ne szóljon a vers / de legyen."[184] (*Ars Poetica,* 1926) Nem természetutánzás az, ami formális, ami ha valami „természetest" ölel körül és nem pusztán a maga absztrakt formájában jelenik meg, s így ezt a természetes valamit a maga sajátos módján stilizálja, annak mértéket és szabályt kölcsönöz. Ez persze sem azt nem jelenti, hogy a formális szépnek ne lehetnének mintaképei a természet szép formái között – a legegyszerűbb szimmetriától kezdve a legkomplikáltabb konfigurációkig; sem pedig azt nem, hogy például az irodalmi műfajoknak és azok történelmi változatainak ne lehetnének antropológiai és kultúratörténeti meghatározóik és ennyiben ne viszonyulnának a valósághoz. Csak arra gondolunk, hogy a szép formát és a műfajok formáját nem *kell* feltétlenül emberi benső tartalom átlényegített kifejezőjeként és ebben az értelemben *mimesis*ként megélnünk.

Másfelől a művészetben nem fogható fel a természet utánzásaként az, ami szigorú értelemben teremtő jellegű s mint ilyen a természetet kiegészíti, „a természet számára érintetlenbe" lép, (Blumenberg, 1957: 278) és dolgokat *teremt,* például a nonfiguratív szobrászat és festészet, a fantasztikus nyelvi művészet motívumai, melyek természetesként, evilágiként még csak nem is lehetségesek.

Ehhez kapcsolódik a második, a fantázia szerepét illető kérdés. Figyelembe véve a művészet aligha tagadható valóságra utaltságát, vajon hol helyezkedhet el a fantázia birodalma? Először is nyilván ott, ahol *mimesis*ről épphogy nem beszélhetünk: nem kifejező, hanem kizárólag különös alakjuk révén tetszetős formák (egy zenei ötlet, egy színkombináció, egy megnyerő táncmozdulat, egy vicces fordulat stb.) kitalálása esetén és a nem-evilági dolgok kitalálásakor, amely éppen a jelen világunktól való eltérése révén átmenetileg mentesít a realitás princípiumának uralmától és többek között ezért élvezetes. A voltaképpeni kérdés azonban az evilági ábrázolására vonatkozik, a valóságra utaló ábrázolásra, az „utánzás"-ra: hol juthat itt érvényre a fantázia, az eleve adotthoz való kötődése ellenére, hol lehetséges *alkotás* – nem a természeten való túlemelkedés értelmében, nem is a tiszta formafantázia területén, hanem még a *mimesis*en belül? Egyfelől alkalmasint a tartalom, a lelki egész kitalálásában, amelyet az író közvetíteni akar. Ez annál inkább a művész fantáziájára van bízva, minél kevésbé tipikus a fajtára nézve, minél kevésbé van már egészként eleve adva, azaz: minél individualizáltabb, minél egyszeribb mint egész, minél inkább sohanemvolt. Másfelől alkotó fantáziára van szükség a pregnáns, kifejező, a dologhoz illő,

[184] Ford. Várady Szabolcs

esetleg valóságosan lehetetlen forma kitalálásához, melynek azonban nemcsak meggyőzőnek (vagyis az univerzális tapasztalás szabályainak nagyjából megfelelőnek) kell lennie, hanem meglepőnek is, egyszerinek, eredetinek, a mi kontingens világunk fantáziájával lépést tartónak.

De immár itt az ideje, hogy visszatérjünk eredeti tervünkhöz és olyan példákkal illusztráljuk a valósághoz való viszonyulás néhány formáját, melyek mint olyanok egyebekkel együtt hozzájárulnak a látszat esztétikumának létrejöttéhez. Ennek során első helyütt éppen azzal a tartalmilag meghatározott formával fogunk foglalkozni, melyre Arisztotelész alkalmasint a maga *mimesis*-fogalmával gondolt és melyet végső soron autenticitásnak vagy „realizmusnak" nevezhetünk. Ezután annyiban részben túlhaladunk Arisztotelészen, amennyiben a valósághoz való hasonlóság *formális* fajtáit is sorra fogjuk venni; annyiban azonban mégsem, hogy ezek a hasonlóságok is (még ha nem szükségképpen tudatosan lezajló) absztrakciós folyamatokra, (még ha nem is annak szánt) átlényegesítésre mennek vissza: formális vonatkozásban ugyan, de mégiscsak a természetet, a természet bizonyos strukturális sajátosságait utánozzák.

Hogy mi az irodalmi jelentősége a természet utánzásának az *autenticitás* értelmében, azt a most következőkben a dráma, az epika és a líra egy-egy példájával óhajtjuk kimutatni. Elsőként vegyünk szemügyre egy jelenetet Shakespeare *Othellójából*: azt, amelyben Jágó a féltékenység első magvait hinti el Othello lelkébe. Jagónak itt egyetlen célja van: bizalmatlanságot és kíváncsiságot kelteni Othellóban. Bizalmatlanságot hadnagyával, Cassióval, és feleségével, Desdemonával szemben; kíváncsiságot azt illetően, amit ő, Jagó, kettejükről nyilvánvalóan tud:

JAGO Nemes úr…
OTHELLO Jago, akarsz valamit?
JAGO Tudott-e róla Cassio, mikor
Úrnőmet megszeretted?
OTHELLO Igen, kezdettől; miért kérdezed?
JAGO Egy gondolat próbája volt a kérdés,
És semmi más.
OTHELLO Miféle gondolat?
JAGO Nem gondoltam, hogy régi ismerősök.
OTHELLO Igen, Cassio gyakran járt közénk.
JAGO Igazán?
OTHELLO Igazán! Találsz ebben valamit?
Nem rendes fiú?
JAGO Rendes?
OTHELLO Hát nem az?
JAGO Ahogy tudom…
OTHELLO Miféle gondolat…
JAGO A gondolat, uram…

Othello A gondolat!
(Ez engem ekhóz, esküszöm,
Mintha egy undok szörnyet rejtegetne
Gondolatában.) Titkolsz valamit:
Hallottalak, hogy elment Cassio:
„Ezt nem szeretem…" Nos: mit nem szeretsz?
S arra, hogy minden titkomról tudott,
Te fölszisszentél, Jago! „Igazán?"
S homlokod úgy rácoltad össze, mintha
Iszonyu eszme fogant volma meg
Agyadban. Hogyha igazán szeretsz,
Megmondod, mire gondolsz.
Jago Tudod, uram, szeretlek.
Othello Így tudom;
S ezért és mert mint tisztességes ember,
Megfontolsz minden szót, amit kimondasz,
Még jobban ijeszt ez a dadogás:
Mint holmi álnok és ravasz ripőknél
Szokott fogás ez; de a tiszta ajkon
A bátor szív világos vallomása.[185]

(Shakespeare, *Othello,* III. felvonás,
3. jelenet, 94–179)

Ami ebben a jelenetben számunkra ábrázolásra kerül, az a tiszta, hamisítatlan ravaszság, a rafinéria csupasz mechanizmusa: megéljük, hogy a csel hogyan „működik". Egyfelől Jago minden szavát a maximális célirányosság jellemzi: mindaz, amit mond, arra szolgál, hogy célját megvalósítsa, Othellót gyanakvóvá és kíváncsivá, végső soron féltékennyé tegye. Másfelől ezek az eszközök olyanfajták, hogy célirányosságukat kendőzik és magukat az aggodalom, a lojalitás, a becsületesség köntösébe öltöztetik. Sőt, az észrevehetetlenség, mellyel Jago az eszközeit alkalmazza, maga is legfontosabb eszközei közé tartozik, mivelhogy célját biztosan nem érné el, ha Othello gyanút fogna és becsületessége felől kételye támadna. Jago szavainak ez a precíz célirányossága persze csak Othello számára lehet észrevehetetlen, számunkra, nézők és olvasók számára azonban nem. Ha Jago minket is becsapna, ha mi sem látnánk át azon, amit mond, akkor *Shakespeare* nem érné el a célját: nem leplezné le a csel mechanizmusát és mi Jago tevékenységét nem a csel szemléltéseként élnénk meg, hanem mint a becsületességét, a lojalitását stb. Az, hogy Jago szavainak eszközszerűsége egyszerre észrevehető és észrevehetetlen – észrevehető a nézők számára, de rejtve marad

[185] Ford. Kardos László

Othello számára – Shakespeare fortélya, a drámaírók mindennapi gyakorlatához tartozó kis mesterfogás, „a lehetetlen megvalósítása", ami – bármely formában is – Adorno szerint „minden művészet" jellemzője. (Adorno, 1970: 162)

De ami nekem itt fontos, az Jago rafináltsága, az, hogy spontánul, rögtönözve maximálisan célirányos és mégis célnélkülinek tűnő eszközöket képes kiagyalni és alkalmazni, illetve hogy minden szót, amit ebben a jelenetben kimond, a ravaszságnak ez a mechanizmusa, a ravasz ember eme „mozgástörvénye" határoz meg. Ez más szóval azt jelenti: Shakespeare itt valami általánost, a ravasz ember tipikus természetét ábrázolja, azokat a cselekvési törvényeket, melyek Jago megnyilvánulásait meghatározzák. Mivel mi is, a befogadók, rendelkezünk – eltérő mértékű – tapasztalati tudással az emberi nem különböző típusainak cselekvési törtvényeiről, Jago egyes megnyilvánulásait igaznak, meggyőzőnek tartjuk: felismerjük, hogy azok ezt az általános jellegzetességet, a rafinált ember „természetét" – persze mindig egyedített s így meglepő módon – konkretizálják, hogy Jago itt magatartásának általános vonásaiban úgy viselkedik, ahogy egy effajta ember egy ilyen szituációban valószínűleg viselkednék; felismerjük, másként kifejezve, hogy Shakespeare itt Arisztotelész értelmében a természetet utánozta.

Második példaként, helyesebben példapárként két leírást szeretnék idézni Max Frisch *Stiller* című regényéből. Az első érzéki jelenséget ad vissza: azt a képet, melyet egy zenekar tár elénk: „a serény vonósok, akik úgy húzzák, hogy még a hajuk is a szemükbe lóg, a fúvósok, pufók puttó-arcukkal, a híres karmester varjúszárnyú frakkjában […], a derék nagybőgősök, akik most úgy fűrészelnek, mint a favágók, az a csinos fiú a dobnál, aki – csupa engedelmes figyelemből gyúrt idegcsomó – végre hozzájut a maga ketyegéséhez."[186] (Frisch, 1954: 167)

Ezt is igaznak, meggyőzőnek érezzük, de nem azért – mint Jagonál –, mert itt olyan szavak hangzanak el, melyek megfelelnek egy fajta fogalmának, hanem mert itt Frisch egy külsődlegességet, egy érzéki jelenséget pontosan figyelt meg (vagy képzelt el) és találóan változtatott nyelvvé. Azonban olyan külsődlegességekről van szó, melyek szintén egy fajta fogalmának felelnek meg: a vonósokénak, a fúvósokénak stb. Ez azonban azt jelenti: itt is olyan megnyilvánulási mód tárul elénk, melyet többek között fajtára jellemző „mozgástörvények" – a vonósnak mint vonósnak a „természete" stb. – határoznak meg. Itt is természetutánzásról van szó, csak a megnyilvánulási mód, a megnyilatkozás másmilyen: szavak helyett a külső megjelenés, a benyomás. Persze az itt ábrázolt „fajta" nem karaktertípus, hanem foglalkozási csoport, ami arra int, hogy a „fajta" itt érvényes fogalmát ne szűkítsük le lélektanilag. Ezenfelül a konkrét megjelenési módnak a történelem, a kultúra ad formát: nem minden hajviselet esetében lógna le az arcig a haj; az, hogy karmesterek frakkot hordanak, szintén kulturálisan meghatározott stb. Ez arra int, hogy a történelemfelettien általános és a történelmileg különös

[186] Ford. Szabó Ede

dialektikus egybefonódásáról az arisztotelészi fogalomrendszer alkalmazásakor sem szabad elfeledkeznünk. S végül: mivel itt epikával van dolgunk, következésképpen egy elbeszélő instancia van jelen, a konkrétan elénk tártat egyáltalán nem csak az ábrázolás (bármily módon is közvetített) „természete" határozza meg objektív módon, hanem – sokkal kézzelfoghatóbban, mint egy drámánál – mindig is a szerző, pontosabban: az elbeszélő szubjektivitása, akinek finom iróniája itt a szavak megválasztásban („serény", „csinos") és a képekben („pufók puttó-arcukkal", „favágók", „idegcsomó" stb.) a maga módján hozzájárul a végső megformáláshoz.

Ugyanennek a könyvnek egy másik részletében Frisch leírja, hogyan éli meg az ember, ha „egy válságban levő házaspárt" látogat meg: „Senki sem jár szívesen egy válságban levő házaspárhoz, ez érthető, a levegőben van, még ha senki nem is tud róla semmit, s a látogatónak olyan érzése támad, hogy fegyverszünet megkötésében vesz részt, szükséghídnak érzi magát, gyanakszik, hogy valamiképp visszaélnek jelenlétével, valamilyen célra kihasználják, a beszélgetés kényszeredetté válik, a késő esti órákban már veszélyesen féktelen a jókedv, egyszerre csak tréfák röpködnek, kissé túl élesek, kissé mérgezett hegyűek, a vendég többet vesz észre, mint amennyit házigazdái ki akartak szolgáltatni titkukból; a látogatás egy ilyen válságban levő házaspárnál olyan kedélyes, mintha aknákon járnának, és ha nem is robban semmi, az önuralom izzása érezhető mindenben."[187] (Frisch, 1954: 145)

Az itt utánzott „természet" nem egy karaktertípusé vagy egy foglalkozási ágé; a „fajta", amire ez a természet utal, egyáltalán nem élesen körvonalazott, állandó jelleggel rendelkező, hanem olyan, amilyet mintegy *ad hoc* bármilyen emberek alkothatnak, akik hasonló helyzetben vannak: egy válságban lévő házasság állapotában. E természet megnyilvánulási módja szintén másmilyen: például nem szavak vagy érzéki, külső jelenség, sőt túlnyomórészt nem is maguknak a házastársaknak a megnyilvánulásai alkotják, hanem ama benyomás, melyet a szemlélőben keltenek, az élmény, a hangulat, melyet benne ébresztenek, a képek, a metaforák és hasonlatok, melyekre ihletik. Meggyőzőnek tartjuk, mivel „természetes", hogy a vendégnek épp ilyen harcias asszociációi vannak; méghozzá nem azért tartjuk őket „természetesnek", mert a vendég természetéből, a vendégnek mint vendégnek a tipikus helyzetéből folynak, hanem mert egy „válságban lévő házaspár" természete határozza meg őket. (Ezzel szemben az ironikus távolságtartás az előbbi példánál inkább szubjektív hozzátétel volt az elbeszélő részéről, ami rá nézve jellemző lehet ugyan, de egy zenekar tipikus megjelenési módjára nézve inkább külsődleges.) Valaminek a természetét utánozni ezek szerint azt is jelentheti, hogy visszaadjuk azt a tipikus benyomást, amit kivált egy objektív, de természetesen egyben fogékony szemlélőből. Az utánzás a szemlélőben létrejövő szubjektív reakció szavakba foglalása: az a mód, ahogyan az utánozandó személy

[187] Ford. Szabó Ede

vagy dolog hat rá. A hatás minősége is a természet megnyilvánulása, nemcsak a szavak és a külső; azonban kétségkívül olyan megnyilvánulás, amely a szemlélő alanyba „helyeződik ki".

Mindezideig olyan példákat elemeztem, melyek a dráma és az epika területéről származnak. Mind a dráma, mind az epika embereket ábrázol, úgyhogy itt minden erőszaktétel nélkül – még ha a kívánatos mósdosításokkal és finomításokkal is –, szemléltethettük a *mimesis* fogalmát. Emberek ábrázolása ugyanis ténylegesen ezt jelentheti, hogy a jellemeket önmagukról árulkodó módon beszéltetjük, leírjuk sajátlagos külsőjüket, visszaadjuk az általuk keltett benyomás minőségét. Ám hogy áll a helyzet a líránál? Milyen értelemben lehet itt is a természet utánzásáról beszélni? Elvégre a lírában nem cselekszenek emberek, nem is jellemezzük őket – sem külsejüket, sem pedig a ránk tett hatásukat illetően. A líra nem ábrázol.

Csakhogy mégiscsak elénk tár valamit, anélkül, hogy megmutatni akarná: a versen keresztül hozzánk szóló énjét, szubjektivitását, belső tartalmait. Ez a szubjektivitás egy meghatározott szituációban rejlik, ebben a szituációban nyilvánul meg, és ezt a megnyilvánulási módot ismét érezhetjük igaznak, meggyőzőnek, „természetesnek" – vagy éppenséggel annak ellenkezőjének. Ennek kapcsán természetesen itt – akárcsak az eddigi példákban – kevéssé, van szó olyan természetességről, amely szükségszerűen kiterjedne a külső formára, a ténylegesen mondottakra vagy leírtakra. Mindennapjainkban nem találkozhatunk Jago szavaival, Max Frisch leírásaival vagy képeivel: senki sem beszél pontosan úgy, mint Jágó, senki sem gondolkodik vagy ír pontosan úgy, mint Max Frisch, – nemcsak azért, mert senki sem rendelkezik ugyanazzal az individualitással és nem élheti meg ugyanazt a szituációt, mint Jago, hanem azért is, mert Jago a művészet egy alakja és Frisch művész, nyelve tehát átlényegített és költői: képei révén és – persze inkább Shakespeare *blank verse*-ében, mint Frisch prózájában – átlényegített a ritmus és a hangzás dominanciája révén. Ugyanez igaz a beszédaktusok magasabb absztrakciós szintjére is. Az, hogy Jago kérdéseket tesz fel, anélkül, hogy megmagyarázná, miért teszi fel őket; hogy meglepetést tettet valami miatt, ami Othello számára természetesnek tűnik, nem azért természetes, mert hasonló szituációkban hasonló fajta emberek pontosan ezt tennék, hanem mert ezekben a „gesztusokban" ugyanaz a természet nyilvánul meg, ugyanaz a struktúra észlelhető, mint amely ilyenfajta szituációkban ilyenfajta embereknél valószínűleg észlelhető lenne: éppen a maximális célirányosságnak és a célirányosság leplezésének a struktúrája. Tehát csak az *általános* jellegnek a mindenkori megnyilvánulásban felmutatott természetességéről van szó. Ha azonban ez így van, akkor a lírában is elegendő, ha csupán egy meghatározott szituációra adott általános reakciót érzünk természetesnek, a lélek általános mozgását. Épp a lírában, minden műfaj legköltőibbjében nem várjuk el, hogy a közelebbi megformáltság, a képek, a hangzás, a ritmus, az egésznek a felépítése a maga konkrét formájában szintén

természetes legyen. Most John Donne (1572–1631) egy költeményén szeretném megmutatni, hogy mennyire képes a líra is a természet utánzására.

Üzenet

Küldd vissza kósza szememet:
oly rég rajtad feledkezett;
de mert oly furcsa divatot
vett fel nálad,
hogy utánad
már e szem
képtelen
jól látni, hát megtarthatod.

Küldd vissza tiszta szívemet,
melyhez mocsok nem férhetett,
de ha már szívedtől szegény
megtanulta,
hogy csak móka
esküket
szegni meg –
tartsd meg: már úgysem az enyém.

Mégis szememet, szívemet
küldd vissza, hadd ismerjelek,
s mulassak, majd ha te maga
szenvedsz s bajba
jutsz sóhajtva
olyanért,
ki nem ért,
s oly álnok lesz, mint most te vagy.[188]

(Donne, 1969: 55)

A tartalmat, a közvetített lelkiséget e vers esetében olyan keserűségként írhatjuk körül, mely akkor támad fel az emberben, ha rájövünk, hogy szerelmünket olyasvalakire pazaroltuk, aki arra méltatlan. Ennek a keserűségnek a lényegéből fakad mármost természetszerűleg – e keserűség „természetének" megfelelően – ama két fő reakció, mely e vers közelebbi tartalmát kiteszi: egyfelől az a kívánság, hogy a méltatlannak a lehető legélesebben hozzuk tudomására a maga méltatlanságát és értéktelenségét, másfelől az az élvezet, amellyel a kiábrándult átadja magát

[188] Ford. Vas István

bosszúfantáziáinak. Ez a két reakció a világosan körvonalazható ritmusban és a metonimizáló képi világban mutatkozik meg.

Az első két versszak egyaránt a szakítás félreérthetetlen jelzésével veszi kezdetét: a költő visszaköveteli a szemeit és a szívét („Küldd vissza…"): ne időzzenek tovább méltatlan tárgyuknál. Erre az első felszólításra az első két szakaszban mindig egy vele ellentétes második következik: mivel és ha ezek nála és miatta elromlottak, tartsa meg inkább őket („megtarthatod", „tartsd meg"): amennyiben a hölgy értéktelensége áttevődött a költő szívére és a szemeire, immáron nem a sajátjai. A „Küldd vissza" lelki gesztusára tehát mindkét esetben a „tartsd meg" ellengesztusa következik, megvetésének képi jeleként.

Ezt a kettős ellenmozgást azután a harmadik strófában még egy fordulat követi, a visszatérés az eredeti „Küldd visszá"-hoz, azzal a különbséggel azonban, hogy ezzel itt már nem a szakítás bejelentésére kerül sor, hanem a bosszú élvezete válik vele immár lehetővé.

De az, ami itt a természet utánzásaként értelmezhető és ami miatt az *Üzenet*et feltehetőleg általánosan meggyőzőnek és igaznak érezzük, az sem nem ez az igen hatásos, sőt hangsúlyosan artisztikus ritmus, sem a szív és a szemek mint képek, illetve azok érzékletes oda-vissza mozgása, hanem az, ami bennük és mögöttük rejlik általánosként, nemre jellemző leki „törvényeként": a törvény, amely meghatározza, hogy a keserűség nem egyszerűen szakításhoz vezet, hanem megvetésben is megnyilvánul, mely a megvetett személynek eszébe vésendő és mely a legnagyobb természetességgel torkollik bosszúfantáziákba.

Persze ezzel az elemzéssel csak arra a lehetőségre kívántunk utalni, hogy a *mimesis* fogalma a lírára is alkalmazható, és semmiképpen merészeltük azt állítani, hogy a líra mint olyan mimetikusnak nevezendő. Minél inkább manierista természetellenességre ragadtatja magát, minél inkább (mint ahogy ezt Hugo Friedrich a modern „abszolút" líráról bebizonyítja) „embertelenné válik" – amennyiben „hangzásai már nem emberi szájból látszanak származni, s nem szükséges, hogy emberi fülbe hatoljanak," (Friedrich, 1956: 110) – annál kevésbé várható el tőle autentikusság és *annak a révén létrehozott* esztétikus látszat. Ami természetesen nem kell, hogy kizárja a másként létrehozott esztétikai látszatot, sem pedig egyáltalán a másfajta esztétikum lehetőségét.

Mindezideig a drámából, az epikából és a lírából vett példáinkkal kapcsolatban csak tartalmi autenticitásról volt szó, a nagyjából meglévő megfelelésről a között, ami tartalmilag valamilyen módon meghatározott érzület, észlelés, beszéd stb. terén elénk tárul egy irodalmi műben, és a között, amit élettapasztalataink alapján emberileg-emberiségileg jellemzőként, tipikusként, lényegszerűként élünk meg. Csakhogy az autentikusság formális vonásokban is megnyilvánulhat, abban a módban például, ahogyan a mondatok meg vannak formálva, hiszen a beszédmód mondattani vonásai is lehetnek áttetszőek a tartalomra, végső soron a mindenkori „természetre" nézve, és ezen áttetszőségnek köszönhetően lehetnek autentikusak

is, látszatkeltők. Különösen feltűnőek ebben a vonatkozásban az olyan nyelvi rendellenességek, melyek egyébként jólformált, erősen stilizált, a formális esztétikum vonatkozásában magas szintű szövekben fordulnak elő. Vergilius például néha elipsziseket, befejetlen mondatokat alkalmaz, hogy így utánozza valósághűen az izgatott beszédet. Például Neptunusznak az Eurus és Zephyrus szelekhez intézett szavaiban, akik Aeneast és a trójaiakat tengeri veszedelembe hozták:

> Így elbíztátok magatok – kiabál –, ti kevélyek?
> Mit képzeltek, az én utasításom ki se kérve
> Földet-eget beboríthattok vizetek tömegével?
> *Majd adok én*!… de előbbrevaló nyugtatnom a tengert.
>
> (Vergilius: *Aeneis,* I/132–135)

Vagy Sinón csalárd beszámolójában:

> Nyugta nem is lett, mígnemcsak *Calchásszal az élen…*
> *Ámde e csúf ügynél mi a haszna tovább elidőznöm*?
> Nem tartlak fel […][189]
>
> (Vergilius: *Aeneis,* II/100ff.)

Vergilius megismétel szavakat, hogy benső „beszéd" és megütközés látszatát keltse, így például Aeneas beszámolójában a felesége, Creusa utáni kereséséről:

> inde domum, *si forte* pedem, *si forte* tulisset,
> me refero: inruerant Danai et tectum omne tenebant.[190]
>
> (Vergilius: *Aeneis,* II/756, kiem. H. A.)

Vagy amikor visszaadja azt, aminek Turnus, erődje égésénél „dúltan" a szemtanúja lett:

> Ecce autem flammis inter tabulata volutus
> ad caelum undabat vertex *turrimque* tenebat,
> *turrim* compactis trabibus quam eduxerat ipse
> subdideratque rotas pontisque instraverat altos.[191]
>
> (Vergilius: *Aeneis,* XII, 672–675. Kiem. H. A.)

[189] Ford. Lakatos István

[190] A magyar fordítás ezt a jellegzetességet nem reprodukálja: Házunkhoz sietek: hazatért tán volna: ki tudja? / Nem! danaók tartják, árasztották el egészen." (ford. Lakatos István)

[191] A magyar fordításban ez elvész: „Hát im, a deszkák közt lángoszlop emelkedik égre, / Hömpölygő tenger támad tűzből a toronyra, /Arra, melyet jól-kapcsolt szálfákból maga ácsolt / S látott el kerekekkel alul, betakarva hidakkal." (ford. Lakatos István)

A formai jellegzetességek azonban nemcsak a hitelesség, az arisztotelészi természetutánzás eszközeiként teremthetik meg a valósághoz való viszonyt, hanem úgy is, hogy az író az ábrázolást olyan formális jellegzetességekkel ruházza fel, melyek a valós létezőknek általában sajátjai, így többek között komplexitással és következetességgel.

A valóság objektív szemléletét többek között lemérhetjük azon, hogy az író azt a maga dialektikus mivoltában képes észlelni és ábrázolni: minél magasabb helyet foglal el valami a valós világ ontológiai rétegezettségében (az anorganikus világból kiindulva az organikuson és pszichikuson át egészen fel a szellemi rétegig), annál inkább áll a kérdéses létezőre, hogy róla – különböző vonatkozásban ugyan, de mégiscsak – P-t *és* nem-P-t állíthatunk, nemcsak annak magábanvalóságát illetően, hanem ezen felül és főként emberi (antropológiai, szociológiai, individuálpszichológiai) jelentőségével kapcsolatban. Egy ház például mozog (a Földdel egyetemben) *és* nem mozog; egy élőlény életfolyamatait és alakját annak felépítése *és* környezete határozza meg; a lelki reakcióink gyakran ambivalensek; ugyanaz a műalkotás lehet egységes és bizonyos vonatkozásban mégis egység híján való, egy adott társadalom lehet demokratikus és nem-demokratikus stb. Mármost az irodalmilag ábrázolt világ minél inkább e *komplexitásában* kerül ábrázolásra, annál objektívebb, a valóságnak megfelelőbb a művész szemlélete, ami esztétikán kívüli szempontból szubjektív igazságszeretetként és az objektív megismerést lehetővé tevő jellemzőként tartható értékesnek, esztétikailag pedig a látszatkeltés eszközeként. Esztétikai vonatkozásban Luís Camões *Lusiadák*ja (1572) és Torquato Tasso *A megszabadított Jeruzsálem* (1581) című eposza között abban áll az egyik eltérés, hogy Camões a maga alakjait alapjában fekete-fehéren rajzolja meg, attól függően, hogy nem keresztények vagy keresztények, minek okán alakjai híján vannak a hihetőségnek és kárára vannak a látszat esztétikumának. Ezzel szemben Tasso emberábrázolása eposzának mélyen vallásos szellemének ellenére is kiegyensúlyozott, kétoldalú, komplex: a mohamedán nőkről is tud pozitívan írni:

> A bástyákon nem késnek megjelenni
> a védők, félelem elűzte őket,
> látván, hogy a szűz bátorsága mennyi,
> s fegyverzi a hazaszeretet a nőket.
> Futnak falaknak védelmet szerezni,
> szoknyát feltűrve, lengi fürt a főket,
> dárdát dobnak, félelmet nem mutatnak,
> a drága falért keblet vésznek adnak.[192]
>
> (Tasso, *A megszabadított Jeruzsálem,* XI, 58)

[192] Ford. Tusnády László

Paradox módon a valós létezőket (legalábbis a mezokozmoszban, a mi „középső” világunkban) épphogy az ellentmondásnélküliség, a *következetesség,* a konzisztencia nem-dialektikus vonása is jellemzi. A dolgokról csak azt jelenthetjük ki, hogy P vagy hogy nem-P, mindakettőt azonban *egyazon vonatkozásban* nem. Egy ház mozoghat együtt a Földdel, de a Földre vonatkoztatva mozdulatlan – ha nem éppen összeomlófélben van és ha a magasságából adódó kilengésétől eltekintünk, – és nem lehet egyszerre mindkettő. Következésképpen a valósághoz fűződő viszony egyik összetevője az, hogy az ábrázolt tárgyak egyazon vonatkozásban következetesen, konzisztensen kerüljenek bemutatásra. Camões emiatt is elmarasztalandó: keverék mitológiát teremt, összevegyít keresztény és pogány képzeteket, együtt szerepeltet ókori istenségeket (Bakkhoszt és Vénuszt) a keresztény Istennel. A mitológiák e különneműsége nemcsak mint eklatáns történelmi abszurditás zavaró, hanem esztétikailag is: egy fikcionális világ, melyben ókori istenségek a keresztény Portugália felett uralkodnak, általában nem veendő komolyan, még fikcionálisan sem: ez nem homogén, „illő” és legalábbis ennyiben nem a valósághoz hasonlatos világ: a látszat esztétikuma ebben a vonatkozásban is kárt szenved.

Hasonlóképp hibás Alessandro Tassoni *Vödörrablása* (*La secchia rapita,* 1622), melyben egy történelmileg egyébként bizonyított, Bologna és Modena között a 13. és 14. században egy vödör elrablása miatt vívott háború felett szintén az ókori istenséggépezet mozog. Kétségtelen, hogy ezt otromba prózaiság travesztálja (Szaturnusz állandóan éjjeliedényt hordoz magával, Vénusz, Mars és Bakkhosz csoportszexet űznek), úgyhogy itt ismét azzal lehetne érvelni, hogy a komikum végső soron az *inaptum*ból, az össze nem illésből táplálkozik: itt épphogy az ellentét, az ellentmondás a komikum eszköze. De Tassoni egy további hibáját pontosan az jelenti, hogy „elfelejti” komikus szándékát és hosszú távon, a véres csaták realisztikus leírásakor nagyon is komollyá válik, úgyhogy az ókori istenek fellépte puszta börleszk betoldás marad, amit e komolyan vett keresztény korszak felől nézve komolytalan travasztáló jellege ellenére is – még ha ennek megfelelően kevésbé mint Camõesnál – végső soron rossz anakronizmusnak érzünk.

Helmuth Plessner *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (*Az organikus fokai és az ember*) című antropológiai főművének egyik passzusában „az élő dolog saját maga általi megalapozottságáról, önállóságáról, magában és önmagából létéről” beszél, (Plessner, 1928: 104) amivel mindazt, ami organikus, megkülönbözteti az anorganikus dolgoktól, például a kövektől, melyek alakjukat és határaikat illetően mindenekelőtt valami másból válnak csak érthetővé, lényegüket tekintve különböző fizikai és kémiai behatások, azaz a külső befolyás határozza meg őket. (Arisztotelész tévedett, amikor – az organizmusok egy jellemvonását általánosítva – az anorganikus dolgokról is feltette, hogy alakjuk és alakváltozásaik vonatkozásában őket lényegileg belső tényező, a „formájuk” határozza meg.) Az élő dolognak, így Plessner, a tárgyakkal szemben abszolút, sajátlagos, belülről tételezett

határa van: az élő dolgokat, „határmegvalósító testeknek" nevezi. (Plessner, 1928: 126) Ha mármost egy irodalmi műnél az a látszat keletkezik, hogy mintegy maga határozza meg a saját határait, a kezdetét és a végét, ha ily módon belülről meghatározottnak és ennyiben saját maga által megalapozottnak, magából létezőnek tűnik, – miközben egyúttal nagyon is tudjuk, hogy minden egyes elemében idegen közeg határozza meg, a művész kegyéből olyan, amilyen, – akkor úgy tűnik, hogy egészként ugyanúgy saját magára hagyatkozik, mint egy organizmus, önálló: nem pusztán az általa elénk tárt világszerűség tűnik valóságosnak, hanem ő maga is; persze nem anyagi dologként, könyvként, ami triviális értelemben valóságos, hanem ideális egészként, ami szójelentések, mondatértelmek, ábrázolt tárgyak és szubjektivitások szövedéke. A műalkotás eszerint nem egy *valamilyen* valóságos dolog, hanem egy látszólag organikus, élőlényhez hasonló létező.

Az önmagára hagyatkozó létezés ezen esztétikai látszata az értelme és célja egy olyan mozzanatnak, amely az egészlegesség arisztotéleszi meghatározásban első pillantásra különösnek, sőt paradoxnak tűnik: „Kezdet az, ami nem következik szükségképpen valami más után, utána viszont valami más van vagy történik. A vég – ellenkezőleg – az, ami más után van vagy történik (vagy szükségszerűen, vagy a gyakoriság alapján), utána viszont nincs semmi más. A közép az, ami más után következik, s ami után is van valami más."[193] (Arisztotelész, *Poétika,* 7) Ez a definíció a legszorosabban összefügg azzal, amit Arisztotelész számára a költői utánzás jelent, mivel az a tény, hogy például egy dráma vagy egy eposz minden alakja tendenciálisan szükségszerűt vagy legalábbis valószínűt mond ki, azzal a további következménnyel jár, hogy az egyes események is (a fenti definícióban csak azokról van szó) a maguk részéről a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján kapcsolódnak egymáshoz. Az események ugyanis, – akár a végrehajtja a főhős, akár pusztán elszenvedi – legtöbbször emberi cselekedetek, és ha ezeket mindenekelőtt a mindenkori jellem határozza meg, akkor az a benyomásunk, hogy közvetlenül egymásból folynak, a valószínűség vagy a szükségszerűség diktátuma alapján. Valójában azonban a helyzet az, hogy az egyik cselekedet, például Jago ravasz viselkedése, olyan helyzetet hoz létre, mely erre vagy arra az alakra, például Othellóra azzal a hatással vagy visszahatással van, hogy belőle – ismét valószínűleg vagy szükségszerűleg – egy másik cselekedetet vált ki, a mi példánkban Othello féltékeny viselkedését. A részek e szükségszerű vagy legalábbis valószínű összefüggése mármost hozzájárul ahhoz, hogy a mű egy egészet alkosson. Ez világos és belátható, semmiképpen sem paradox. Ami meghökkent, az az a kijelentés, miszerint a befejezés után semmi sem történik. Felületesen szemlélve persze ez triviálisnak tűnik, sőt tautologikusnak: szükségünk van vajon Arisztotelészre ahhoz, hogy megtudjuk: a befejezés olyasvalami, ami után „nincs semmi más"? Ám ez a látszat szertefoszlik, mihelyt megfontoljuk, hogyan

[193] Ford. Sarkady János

fogandó fel ez a vég. Vajon Arisztotelész egy abszolút végre gondol-e – amit a megfogalmazás sugalmazni látszik –, amiből tehát abszolúte semmi sem következik? De létezik-e vajon ilyesmi a valóságban vagy akár az irodalom fikcionális, referenciális birodalmában, amennyiben az irodalom (Arisztotelész levezetése szerint) nem más, mint emberi dolgok utánzása, azaz rendelkezik valamilyen fajta valósághoz való viszonnyal? A „semmi más" ugyanis semmiképpen sem vonatkozhat a jelölők szintjére és jelentheti azt a vitathatatlanul triviális tényt, miszerint egy mű ott fejeződik be, ahol az utolsó *szó* áll. Ha Arisztotelész erre gondolna, akkor – legalábbis a vég vonatkozásában – minden mű egy egész lenne, hiszen minden mű véget ér valahol, tehát tartalmaz egy olyan szót, ami után más szó nem következik. Arisztotelésznek eszerint a jelöltek szintjére kell gondolnia, pontosabban: a fikcionál-referenciális, általunk pusztán elképzelt világra, melyet az írott vagy hangjelek és azok jelentése jelöl s mely azok referensét alkotja. Ez a világ azonban mint valóságjellegű és valóság*tartalmú,* nem ismer abszolút véget: bármilyen eseménnyel fejeződjék is be egy műalkotás, mindig el tudunk képzelni olyan eseményeket, melyek erre, sőt *ebből* következhetnek.

Az arisztotelészi megfogalmazást mindezek alapján – közvetlenül támadt benyomásunkkal ellentétben – relatív értelemben kell felfognunk: a vég olyasvalami, amiből *szükségszerűen* semmi sem következik. Az arisztotelészi szöveg e megszorító kiegészítése analogikusan következik a „kezdet" meghatározásából. A kezdetet és a véget ugyanis Arisztotelész ellenétes párhuzamba állítja. Azonos mindkettőjüknél a „valamihez" és a „semmihez" való viszonyulás; eltérő, sőt ellentétes („megfordítva"!) a valaminek és a semminek a kezdethez, illetve a véghez viszonyított „pozíciója": a kezdet *előtt* nincs semmi és *utána* van valami, a végnél ez megfordítva áll. Ha azonban Arisztotelész csak ezt a megfordítást hangsúlyozza, mint a különbség mozzanatát, akkor jogosnak tűnik, hogy ne csak a valamihez és a semmihez fűződő viszonyt fogjuk fel a hasonlóság mozzanataként, hanem e viszony szükségszerűségét is, azaz a „szükségszerűséggel" történő megszorítást is átvigyük a „vég" meghatározásába. A vég ilymódon olyasvalami, ami után már semmi más nem történik *szükségszerűen.*

Hogy értsük mármost ezt a relatív véget? Azt a felfogást implikálja-e vajon, miszerint a valóságban (és a költészet/irodalom világában is) is lehetséges volna az abszolút véletlen, azaz egy meghatározott okból egy meghatározott világösszefüggésben nem *kellene* bekövetkeznie egy meghatározott hatásnak, hanem valójában ugyanazon ok – alaptalanul, indeterminisztikusan – ilyen *és* olyan okozathoz is vezethetne. Az arisztotelészi véget úgy kell-e tehát felfognunk, hogy az maga ugyan szükségszerűen következik az előzményekből, belőle azonban már semmi sem „vezethető le" a szükségszerűség vezérfonala mentén, hogy tehát a cselekmény végén a szükségszerűség is „véget ér" és át kell adnia a teret a véletlenszerűségnek, a tetszőlegességnek, a determinálatlanságnak? A válasz, úgy tűnik, így hangzik: ami véget ér, az csak a lényegből fakadó, de nem a

kauzális szükségszerűség. Ami Arisztotelész számára alkalmasint fontos, az a lényegből fakadó szükségszerűség (ezt persze nem különítette el explicit módon és következésképpen nem is jelezte ezzel a szóval), amennyiben az határozza meg és irányítja a kauzális szükségszerűséget. (A lényegből fakadó szükségszerűséghez [Wesensnotwendigkeit] lásd Hartmann, 1937: 39.) Az eseményeknek – mindannak, ami egy pragmatikus [cselekedetek körül forgó, tehát nem lírai] műben elhangzik, cselekmény tartalma lesz – úgy kell egymásból folyniuk, hogy a hatásokat mindig a lényeg, az *eidos,* a forma-ok, az alakok, az ábrázolt emberfajták „természete" *is* meghatározza. Ez a lényeg persze sohasem ér el a maga végtelenségében az explicit ábrázolás szintjére, hanem központosul – Hegel szavaival élve – „egy öntudatos célban" vagy „meghatározott ösztönben" és annak sokrétű „kihatásaiban."[194] (Hegel, 1835: 3/387) Mihelyt e cél vagy hajtóerő sorsa így vagy úgy eldőlt és a belőle és a mögötte rejlő „természetből" szükségszerűen adódó összes hatást ábrázolták, a lényegi szükségszerűség láncolata kétségkívül elérkezik a végéhez. Ám ez korántsem akadálya annak, hogy az ember elképzelje és akár ábrázolja is, hogy vajon milyen további eseményeket képes a kauzális szükségszerűség a lényegből fakadónak e megszűnése után is – pontosan a végből kiindulva – létrehozni. Nagyon is lehetséges tehát a véget a lényegi szükségszerűség terjedelme révén határozni meg és ezáltal egészet hozni létre, ennek utána azonban tovább működtetni a kauzálisat, a valóságnak megfelelően és hűnek maradva az irodalom valóságtartalmához. Az, ami a vég után még következik vagy következnék, kauzálisan szükségszerű ugyan, nem alaptalan és megokolatlan, de a tartalom, a központi „cél és hajtóerő", a lényeg felől nézve levezethetetlen, irreleváns, esetleges.

Az *egyik* fajta lehetőség arra, hogy a lényegi szükségszerűség végetérjen, azonban a kauzális szükségszerűség – legalábbis kezdemények formájában – továbbműködjék, szemléltethető a *Robin Hood és Alan-a-Dale* című angol népballadán. Ebben Robin Hood és huszonnégy íjásza kirajzik, hogy segítségére legyen egy szerencsétlen fiatalembernek, Allen a Dale-nek, akitől elszakították a menyasszonyát és egy öreg lovaghoz akarják férjhez adni. A közelben található templomban Robin felszólítja a püspököt, hogy a lányt a szegény Allennel és ne a gazdag lovaggal adja össze:

A püspök szólt: „Nem addig a'
Szavad itt kárba vesz,
Háromszor hirdessék a párt,
Földünk törvénye ez!"

[194] Ford. Szemere Samu

Püspök palástját jó Robin
Lehúzta izibe,
Ráadta Little Johnra, szólt:
„Jobb pap nem kell ide!”

Midőn John a szószékre ment,
A nép csak kacagott,
És hirdetett hétszer, neki
Három elég se volt.

„Kié a lány?” – kérdezte John.
Szólt jó Robin: „Enyém,
S ha-ki Alantól elveszi,
Legyen kemény legény!”

S a lagzin ittak áldomást,
Szépnél szebb volt a lány;
Majd visszatért a víg csapat
Zöld árnyu fák alá.[195]

(Dobson – Taylor, 1976: 174)

Ez az utolsó verssor az olvasóra mármost esztétikus hatással van. Nemcsak mint leírás átalában, mint olyasvalami, ami az epikus szélességhez és teljességhez járul hozzá. Nemcsak a leírás különösen érzékletes minősége miatt, mely a zöld mint „ősszín” tisztaságából és mondattani kiemeléséből származik. Hanem éppen – és a mi összefüggésünkben épp ez a fontos – mint lezárás, mint vég. Különös esztéticitás látszik abban rejleni, hogy a mű épphogy nem az utolsó emberi, akaratlagos aktussal, a hazatéréssel fejeződik be, hanem ehelyett a környezetre, a természet egy darabjára vetett pillantással.

Ha mármost ezen esztétikusság oka iránt érdeklődünk, az effajta vég esztétikai értelme iránt, akkor egyben arra kérdezünk rá, hogy mi az értelme az egész arisztotelészi meghatározásnak, az esetleg számára nem is tudatos esztétikai célja annak, hogy a végén megszakad a lényegből fakadó szükségszerűség lánca és a vég után már „nincs semmi más”. A következő megfontolás tűnik célravezetőnek. Ha az Arisztotelész-féle vég ezen fajtáját alkalmazzuk, akkor a lényegi szükségszerűség megszűnését kifejezetten közöljük: a fikcionális világ mint környező világ még „jelen van”, de e ponttól kezve immár nem releváns. Ez a lezáró pillantás az immár nem lényeges környező világra többek között azzal az esztétikus előnnyel rendelkezik, hogy a körülpillantás egy igazi keretet képez, amennyiben minőségileg mást – épphogy egy lényegi esetlegességet – hoz a látóterünkbe,

[195] Ford. Gombos Imre

de úgy, hogy az a más nyilvánvalóan nem kívülről adódik hozzá (mint egy képkeretnél), hanem belülről, az ábrázolt világ felől jut érvényre. Akár a világból következik a környező világnak a befejezést alkotó darabja, akár csak kulisszaként vagy kellékként rendelődik hozzá; a világ maga látszik öntevékenyen elvezetni minket a saját határára, ő maga határolja le magát. Az azonban, hogy egy művészi világ határai belülről és nem „kívülről", a művész felől határozódnak meg, a mi állandó tudásunk ellenére – miszerint mesterséges világgal van dolgunk – azt jelenti, hogy ez a világ, sőt az egész mű mint megélt valami magában megállónak, ön-állónak látszik, hogy olyan, mint egy élőlény, mint egy organizmus. Az egész arisztotelészi meghatározásának esztétikai értelme abban áll, hogy egy ilymódon meghatározott egész egyebek mellett annak eszköze, hogy esztétikus lászatot teremtsen. (Az arisztotelészi vég problematikájához részleteiben lásd: Horn, 1980.)

Ám a *szerzőnélküliség látszata* és a mű belőle következő magárahagyottsága nemcsak a mű határait illetően jöhet létre, hanem a művön belül is: mindenütt, ahol az a benyomásunk, hogy a történet mintegy maga beszéli el önmagát, a szerző bizonyos elbeszélő funkciókat az alakjaira delegált vagy ránk hagyja, hogy amit ő nem megfogalmazottmeg, helyette mi fogalmazzuk meg, gondolatilag illesszük a műbe. Az előbbivel van dolgunk, ha például a keresztény vezéreket Tasso-nál – auktoriális leírás helyett – Isten szemén keresztül látjuk és jellemezzük:

A téli esők, melyek csöndre edzik
a fegyvereket, csökkentek vad árban;
Az Atya – őt ím az idők se sebzik –
ki fenn trónol ég tiszta magasában,
mint csillagoktól pokol messze fekszik,
azoktól épp oly távol él honában,
a földre nézett: egy pont egy tekintet,
világunkat átfogta így, a mindet.

Mindent figyelve nézett Szíriára,
szemét keresztény hercegekre tűzve;
s tekintetével mély titokra látva,
ember vonzalmát fejti, kibetűzve,
Goffrédot látta, hogy mint ég a vágya:
a szent városból a pogányt elűzze;
s eltelve a mély hittel, buzgalommal,
és nem törődve kinccsel, hatalommal,
de látja, Baldovin fordul magába,

az emberi nagyságnak vágya készti,
Tankrédot látja, élete hiába,
oly szörnyű módon a vak vágy emészti[196]

(Tasso, *A megszabadított Jeruzsálem,* I, 7–9)

Vagy ha hasonló szemléletmódot valósít meg Erminia letekintése a várfalról:

Rináld a legnemesebb lelkü, legszebb,
fut mind előtt, villámot is előzve.
Ermínia elé ég-mezőn kitetszett
fehér madara, oszlott titka tőle,
annak, ki nézi, mondja a királynak:
– Nincs bátor, aki véle szembeszállhat.

Nincs, vagy alig van ily ura a kardnak,
ki úgy tud vívni, mint itt ez a gyermek.
Ha virtusa, ellen közt, lenne hatnak
ilyen, Szíriát bírnák, mint levertet,
övék lennének déli birodalmak,
s a honok, honnan hajnal fénye terjed;
s a Nílus titka is így lenne nyíltabb,
hegylánc s forrása már hódítva hírt ad;

Rináldnak hívják, s olyan bősz a jobbja,
hogy harci gépnél több félszt visz falakra.
Most nézd, arany s zöld fegyvere ragyogva
látszik egy hősnek, fordulj már te arra
Dudon az [...][197]

(Tasso, *A megszabadított Jeruzsálem,* III, 37–39)

A modern kor konzekvensebb és magukat az elbeszélésükből programszerűen kivonó elbeszélői gyakran az alakjaikra bízzák a múlt beemelését is az elbeszélés jelenébe, méghozzá már nem kizárólag egy elbeszélésen belüli elbeszélés formájában, azaz például egy Odüsszeusz külső beszéde révén, hanem kivált belső beszédet alkalmazva. Katherine Mansfield, aki – hasonlóan az általa nagyra tartott Csehovhoz – történeteit gyakran *in medias res* kezdi meg, *Az énekóra* című elbeszélésében a döntő megelőző eseményt csak a női főszereplő későbbi gondolatain keresztül közli velünk:

[196] Ford. Tusnády László
[197] Ford. Tusnády László

Miss Meadows kalapban és köpenyben, kezében rövid karmesteri pálcát szorongatva lépdelt a zeneterembe vezető hideg folyosókon, miközben szívébe éles tőrként fúródott a dermesztő rémület. A fagyos levegőtől kipirult arccal futkározó, ugrándozó és kiabáló, kisebb-nagyobb lányokat magával ragadta az örömteli izgalom, amit az iskola jelent ilyen szép, őszi reggeleken. Az osztálytermek mélyéről egyszerre beszélő nebulók hangorkánja áradt, majd megszólalt a csengő, egy madárszerű hang pedig azt kiáltotta:

– Muriel!

A tornaterem felől éktelen csörömpölés hömpölygött végig a folyosón: valaki elejtette a súlyzóit.

A következő pillanatban ott termett előtte a környzetismeret-tanárnő.

– Jó reggelt, Miss Meadows! – kiáltotta vontatott, tettetett, mézesmázos hangon. – Hát nem szörnyű ez a hideg!? Lehet, hogy máris itt a tél!

Miss Meadows képzeletben marokra fogta a szívébe fúródott tőrt, s gyűlölettel nézett a környzetismeret-tanárnőre. Olyan mesterkélten édes és szirupos volt, mintha mézbe mártották volna. Az ember azon sem csodálkozna, ha méheket látna szőke fürtjei között.

– Valóban szörnyű – helyeselt végül komoran.

A másik még mindig elbűvölten mosolygott.

– Olyan fagyosnak tűnik! – folytatta. Tágra nyílt, kék szemében valami gúnyos fény villant, mintha megsejtett volna valamit.

– Ó, annyira nem rossz a helyzet – szögezte le Miss Meadows, majd a környzetismeret-tanárnő mosolyát egy gyors grimasszal viszonozva odébbállt…

A negyedik, ötödik és hatodik osztály fülsüketítő zajjal várta a zeneteremben. Kedvenc diákja, Mary Beazley az emelvényen ült és kísérő dallamokat játszott a zongorán. Amikor megfordította a zsámolyt és észrevette Miss Meadowst, csendre intette a lányokat. Az énektanárnő keresztbe font karral, karmesteri pálcáját a kezében tartva végigrobogott a padsorok közötti folyosón, felment a lépcsőkön az emelvényre, majd gyorsan a gyerekek felé fordult, maga elé tette a réz kottatartót és pálcájával kétszer rákoppintott, hogy elcsitítsa őket.

– Csendet kérek! Most azonnal! – kiáltotta sietve, majd anélkül, hogy bárkire is ránézett volna, tekintetét körbejáratta a flanelblúzok, izgő-mozgó rózsaszín arcok és kezek, fürgén lengedező masnik és nyitott énekkönyvek színpompás tengerén. Pontosan tudta, mi jár most a fejükben: »Meady megint bal lábbal kelt fel!« De sebaj, gondoljanak csak, amit akarnak! Egy pillanatra összevonta a szemöldökét, s hátravetett fejjel adta tudtukra, hogy ügyet sem vet rájuk. Mit számított ezeknek a kis teremtményeknek a véleménye, amikor ő egy ilyen levéltől halálra sebzetten, vérző szívvel áll előttük a katedrán…

„…Egyre inkább úgy érzem, hogy hiba lenne összeházasodnunk. Nem arról van szó, hogy ne szeretnélek. Úgy szeretlek, ahogy csak egy nőt szeretni tudok, de az igazat megvallva arra a következtetésre jutottam, hogy nem vagyok nősülős fajta, s a megállapodásnak még a puszta gondolata is kétségbeeséssel tölt el…" A „kétségbeeséssel" szó alatt azonban még halványan látszott a gyengén kiradírozott „undorral".

– Basil! Miss Meadows méltóságteljesen odalépett a zongorához.[198]

(Mansfield, 1922a: 1/488)

Amire gondolok, az többek között az a részlet az utolsó hosszabb bekezdésben, mely így kezdődik: „De sebaj, gondoljanak csak, amit akarnak…". Ugyanez a szöveg példaként is szolgálhat a második fent említett lehetőségre, amikor is az elbeszélő a maga szövegének egyes perspektívák szerinti tagolását nem maga végzi el, hanem azt az olvasóra hagyja. Az átmenet ugyanis jelen és múlt között itt egyben átmenet is az elbeszélői perspektíva és a szereplői perspektíva között: „összevonta a szemöldökét, s hátravetett fejjel adta tudtukra" – ezt az elbeszélő perspektívájából látjuk; „Mit számított ezeknek a kis teremtményeknek a véleménye, amikor ő egy ilyen levéltől halálra sebzetten, vérző szívvel áll előttük…" – ezt viszont már Miss Meadows szemszögéből. (Sőt, itt egyben szólamváltásra is sor kerül: az elbeszélői szólamot felváltja a „megélt beszéd": a kettős beszéd, melynek összetevői egyfelől a szerzői nyelvtan (és irónia) és másfelől az alak stílusa. Az, ami különös és eminens módon modern ebben, az persze nem a perspektíva- vagy szólamváltás mint olyan, hanem annak jelöletlensége: az, amit Dorrit Cohn „a monológok és narratív kontextusuk észrevétlen összefonódásának" nevez. (Cohn, 1978: 103) Az, hogy itt ez a váltás megtörténik, és hogy az a szövegrészletünk végén az ellenkező irányban még egyszer lezajlik (a „Basil!"-t még Miss Meadows gondolja, a következő mondat viszont már az elbeszélő hangjával annak önnön perspektívájából adja vissza), – ezt nem jelzi semmilyen szó vagy tipográfiai tagolás, például egy új bekezdés, hanem mi magunk alkotjuk a cezúrákat. Ez egy újabb kis eszköz, mely hozzájárulhat ahhoz, amit Hegel más elméleti összefüggésben így fogalmazott meg: „mintha a mű magában tovább dalolná magát, s önállóan lép fel, anélkül, hogy szerző állna az élén."[199] (Hegel, 1835: 3/336)

2.6. A kvázi-esztétikai értékek

Az eddig tárgyalt, szoros értelemben vett esztétikai értékeken kívül léteznek olyanok is, melyeket kvázi-esztétikaiaknak kell neveznünk: voltaképpen nem esztétikaiak, mivel vagy nem észlelhetők érzékileg vagy nem specifikusan művésziek

[198] Ford. Zsolnai Lajos
[199] Ford. Szemere Samu

vagy nem feltételei az esztétikusságnak, de műalkotásokban aktualizálódhatnak és hozzájárulhatnak esztétikai tetszésünkhöz. Közülük hárommal szándékozom foglalkozni (s irodalmi példával illusztrálom is őket): a művészi távolságtartással, ami mint olyan nem érzékelhető; a mesterségbeli tudással, mely mint kvalifikálatlan *tudás* nem specifikusan művészi, és végül az emberiségre mint egészre vonatkozó reprezentativitással, amely összefügg ugyan egy mű jelentőségével, de az esztéticitásával nem.

2.6.1. A művészi távolságtartás kvázi-esztéticitása

Dino Buzzati *Era proibito* (*Betiltották*) című fantasztikus elbeszélése akkor játszódik, amikor a költészetet közösségi érdekből véglegesen betiltották, mi haszna van ugyanis a fantázia szertelenségeinek, az impraktikus érzelmek (mint a szerelmi bánat) kínozta szíveknek, egyáltalán a világ lényegtelenségeinek, a dolgok *látszata* iránti érdeklődésnek, ahelyett, hogy a dolgok *valóságát* kutatnánk? Akkor már mégiscsak jobbak az olyan elbeszélések, melyek az életet úgy adják vissza, „amilyen az bármiféle hozzátoldás vagy kitaláció nélkül. Ha az ember elolvassa őket, hál'istennek nem fenyegeti a veszély, hogy azt érezze, megérintették a lelke legbelső zugait." (Buzzati, 1958: 457) Az egyetlen dolog, ami számít, az mégiscsak a termelékenység fokozása, az expanzió, a fejlődés, a haladás. Csakhogy: „biztos, hogy a nem kívánt jelenséget teljesen kiirtották?" (Buzzati, 1958: 457) A haladásügyi miniszternek, Walter Montichiarinak, a költészettilalom legbuzgóbb védelmezőjének mindenesetre meg kell élnie, hogy egy éjjel saját lánya a padlásablakon keresztül a holdfénybe merült város zajait hallgatja, hogy neki magának – megmagyarázhatatlan nyugtalanságtól hajtva – ily késő éjjel a minisztériumba kell mennie, miközben hirtelen az az érzése támad, hogy a kalapját meg kell szabadítania az ezüst pókhálóktól, melyek a holdfény e ritka intenzitásánál – „egyenes ellentétben a kormány utasításaival" (Buzzati, 1958: 459) – egész finom rétegekben rárakódtak; meg kell élnie, hogy a minisztérium egyetlen kivilágított szobájában a különben tisztességes Carones professzor, a számok embere, titokban verset ír a néma holdvilághoz, hogy váratlanul kialszanak a villanylámpák az épület körül, fáklyahordozók és lovasok jelennek meg, és egy hosszú, ezüstös trombitaszó félreérthetetlenül közhírré teszi: kitört a forradalom, a minisztérium megbukott.

Ez a történet mármost, ha teljességében éljük meg, erényei ellenére is kielégítetlenséget hagy maga után, sőt taszítólag hat ránk – még akkor is, ha az ember osztja Buzzati ellenérzését a kivitelezhetőség és megmérhetőség világával szemben. Az a visszatetsző, hogy Buzzati nyilvánvalóan ki van szolgáltatva ennek az ellenérzésnek. Az *Era proibito* voltaképpen egy indulatból született parabola, az elképzelt bosszúnak a költő gyakorlati tehetetlenségéből fakadó aktusa: történetemmel „bebizonyítom", megjósolom, „megvalósítom" a vereségeteket, a költészet nem írtható ki a világból! Az indulatot nemcsak a technokratikus beállítottság szar-

kasztikus jellemzésében érezzük, hanem a megsemmisítő befejezésben is, mely a szerzőt nyilvánvalóan roppantul kielégíti, sőt éppen e kielégülés érdekében került egyáltalán a történetbe. Az ábrázolt világ ezen eszközszerűsége már önmagában véve sem esztétikus; ami azonban kiemelendő, az ennek az eszközszerűségnek a nem kevésbé taszító *oka*: a szerző érezhető indulati töltöttsége, a távolságtartás viszonylagos hiánya az ábrázolattal szemben, végső soron saját érzelmeivel, a benne lévő „Es"-szel szemben. Ami Buzzatiban ebben az összefüggésben alkalmasint messzemenően hiányzik, az az Én-nek fenntartott terület, amit ez az „Es" (és ami belőle felszínre tör) nem tudna elfoglalni s ehelyett az értelmes akarat birtoka maradna. Ennek kapcsán az „értelem" távolról sem a hideg, érzelemellenes racionalitást jelent, hanem az esetleges emocionalitás mellett is megőrzött döntésképességet arra nézve, hogy vajon ezek az érzelmek, a szót tág értelmében véve, „ajánlatosak"-e: hogy vajon nem tesznek-e elérhetetlenné más, szintén szándékolt célokat – a mi esetünkben éppen az esztétikai ész uralmát. Ami itt csorbát szenved, az a *benső* szabadság, a függetlenülni tudás a belülről fakadó kényszertől, a szenvedélytől. Nem a szenvedélyesség maga a visszatetsző itt, hanem kizárólag annak viszonylagos uralhatatlansága: az, hogy a szerző észszerűen akaró énje, mely mint olyan legjobb belátása alapján *irányítani* akar, a kérdéses „szenvedély" irodalmi megformálásában nem tudott teljességgel érvényre jutni: éppen a nyilvánvalóvá váló távolsághiány kvázi-esztétikai hibájának nem tudta elejét venni.

E belső szabadsághiány megnyilvánulhat abban is, hogy a szerző nincs teljesen tisztában önmagával, hogy saját művészi tevékenységét, jelesen a hibákat, melyeket annak során elkövet, részben reflektálatlanul hagyja. Németh László *Iszony* című regénye például szolgálhat erre. Ez egy énregény, melyet Kárász Nelli, egy jómódú gazda lánya mond el, alkotóan metaforizáló, de mindig a tartalomra vonatkoztatott nyelven, ami félreismerhetetlenül Németh saját nyelvezete. Az ellentmondást az énelbeszélő szociokulturális státusza és metaforáinak lankadatlan inspiráltsága között, – ezt az összeférhetetlenséget Németh hosszú ideig nem tematizálja. Ha beszélne róla, akkor látnánk, hogy tudatában van neki, hogy az – valamilyen oknál fogva – szándékos. Hallgatása azonban azt jelzi, hogy itt vele *történik* valami, hogy gondolkodó és akaró énje ennyiben nem uralja a saját művét. Hogy nemtetszésünkben mennyire ennek a szubjektív szabadsághiánynak van szerepe és nem a – mint kiderül – csupán vélelmezett összeférhetetlenség az oka, az kiderül, amikor Nelli beszédmódjának képgazdagsága eléggé „későn" mégiscsak reflexió tárgya lesz férjének tudatában. Nelli ugyanis a következő szavakat intézi férjéhez: „»Te azt hiszed, a szerelem is hajtóvadászat…« Sanyi a kertajtóra tette a karját, és szembefordult velem. Eszelős nevetésem és a hajtóvadászat meglepte, de iparkodott az előbbi modorában megmaradni. – Ezt nem egészen értem, anyukám. Bizonyára van valami mély értelme; de az én értelmi színvonalamat meghaladja. Miféle hajtóvadászatról beszélsz?" (Németh,1947, 306.)

Ez az egyetlen közvetett jele az öntudatos reflektáltságnak a szerző részéről, s ez már elegendő ahhoz, hogy a benső szabadsághiány látszatával együtt visszatetszésünknek is véget vessen.

Ez ellen kétségkívül felhozható lenne, hogy a belső szabadság általam említett formái, az önuralom és és a reflektáltság, nemcsak az irodalomban fordulnak elő, hanem az életben is. Kérdéses az is, hogy az esetlegesen belőlük fakadó tetszésünk esztétikai természetű-e. Ezek az ellenvetések jogosak. Itt praktikus, nem szigorúan véve esztétikai szabadságról van szó, egyrészt mert ez általában is jellemezhet cselekvő embereket, nem csak olyanokat, akiknek a cselekvése irodalmi alkotásból áll, másfelől mert ez nem egy feltétlenül érzékelhető dolog, ami pedig az esztétikai szabadságra egyszer s mindenkorra igaz. Elvégre az életben a reflektáltság puszta (és színtelen) szavakban szokott megnyilvánulni, az önuralom pedig gyakran abban, hogy épphogy *elmarad* minden érzékelhető reakció. Az irodalomban erre a szabadságra vagy a hiányára legtöbbször szintén csupán következtetünk, tehát közvetve veszünk róla tudomást, és nem közvetlenül, érzékileg éljük meg: lásd Buzzati „bosszúját" és Németh látszólagos reflektálatlanságát. *Belső* szabadságról van itt szó, az ábrázoló szubjektivitás önmagán *belül* érvényesülő szabadságáról.

Csakhogy azzal, hogy ezeket az ellenvetéseket elfogadjuk, pusztán azt engedjük meg, amit amúgy is tudtunk, hogy ti. az irodalomban nem pusztán irodalmi esztétikum tetszik, hanem „emberi dolgok" is. Amit ennek során nem cáfolunk meg, az ama állítás, hogy az ilyen belső szabadság *tetszik* – méghozzá nem szükségszerűen teszem azt, etikai okokból –, és hogy mégiscsak rendelkezik kvázi-esztétikai jelleggel. Ez a kvázi-esztétikai jelleg nemcsak abban nyilvánul meg, hogy egy fegyelmezetlen ember fellépését gyakran a széppel ellentétesnek minősítjük, a méltóságteljes viselkedést ezzel szemben néha szépnek. Ez a kvázi-esztétikai jelleg azonban abban is megnyilvánul, hogy az ilyen „nem-szépség" és „szépség" megítéléséhez éppannyira szemlélődő, a-praktikus beállítottságot kell magunkévá tennünk, bármily rövid távon is, mint egy műalkotás megítéléséhez. Kevésbé van tehát arról szó, hogy az esztétikai területre itt nemesztétikai, tisztán praktikus vonás hatolna be; inkább ennek az ellenkezőjéről: a gyakorlati életbe időről időre behatol a kvázi-esztétikum.

A fenséges vonzerejét, ahogy az például tragédiák főszereplőiben megnyilvánul, Schiller szintén a belső szabadságban vélte felfedezhetőnek, az „erőben", mely fel tudja venni a harcot azzal, ami belülről nyomást gyakorol: „Az esztétikai erő […], amellyel az érzület és a cselekvés fensége megragad bennünket […] [azon alapul], hogy az elme szabadságát semmilyen, mégoly hatalmas érzés se nyomhassa el. […] Egy bűnös érdekelni kezd bennünket, amint kockára kell tennie szerencséjét és életét, hogy rossz szándékát keresztülvigye; az erényes iránt viszont abban a mértékben csökken a figyelmünk, amennyire boldogsága maga készteti őt a helyes viselkedésre. A bosszú például kétségkívül nemtelen, sőt alantas indulat. Mindazonáltal esztétikussá válik, mihelyt annak, aki végrehajtja,

fájdalmas áldozatába kerül. Médeia, amikor megöli gyermekeit, e cselekedetével Iaszón szívét veszi célba, de egyszersmind a magáén is fájdalmas sebet ejt, s bosszúja esztétikailag fenségessé válik, amint az érző anyát látjuk." (Schiller, 1793b: 97)

Schiller tézisére, miszerint az esztétikai ítéletekben „pusztán a szabadság érdekel minket,"[200] (Schiller, 1793b: 98) visszatérünk a jelen könyv 3. részében.

2.6.2. A művészi célmegvalósításnak mint „tudásnak" kvázi-esztétikus volta

Már hallottuk Adornótól, hogy a „lehetetlenség megvalósítása" minden művészetre nézve jellemző. (Adorno, 1970: 162) A művészi célmegvalósítás e paradox volta miatt a művészetet mindig tudásként is értékeljük, nemcsak akkor, ha egy művet már eleve „egyensúlyozóművészeti erőmutatványnak terveznek." (Adorno, 1970: 162) Persze a tudásnak annál nagyobbnak kellett lennie, minél kevésbé felelnek meg az eszközök a célnak, minél összeférhetetlenebb már magában véve cél és eszköz, minél valószínűtlenebbnek kell tehát eleve tűnnie annak, hogy ilyen eszközökkel elérhető lenne ilyen cél. Mármost a nyelv művésze foglalkozásánál fogva ilyesfajta, eredendően fennálló összeférhetetlenség ellen küzd, hiszen fogalmi dologgal, szavakkal szemléletest, érzékelhetőt vagy pszichikusat kell megalkotnia. Mivel ez minden valószínűség ellenére is sikerül neki, amennyiben egymáshoz illesztett, diszkontinuus fogalmak segítségével folyamatos egészeket hoz létre (pontosan: érzékelhetőt vagy pszichikusat), tudásáról, művészetéről tesz tanúbizonyságot. De ezeket az egészeket még az a konkrétabb sajátosság is jellemzi, hogy látszólag „jelenvalók", amiben további tudás nyilvánul meg, ti. az, hogy a pusztán elképzeltnek a valóságosság látszatát képes kölcsönözni. Ez a feladat különösen akkor nehéz, ha valami lehetetlent valószínűvé kell tenni, mint például Petronius *Satyricon*jának egyik történetében, melyet egy Niceros nevű rabszolga mond el:

> A gazdánk épp ekkor, véletlenül, Capuában tartózkodott, hogy néhány ócska holmiján túladjon. Megragadtam az alkalmat, és rávettem egyik vendégünket, hogy jöjjön ki velem az ötödik mérföldkőhöz. Katona volt az illető, méghozzá erős, mint maga Orcus. A kakaskukorékolás idején eliszkoltunk hazulról; a hold olyan tündöklően világított, hogy szinte déli verőfény támadt. Megérkeztünk a temetőhöz. Az én emberem kezdte lecsinálni a síremlékeket, én pedig fütyörészve leültem, és a sírköveket számlálgattam. Egyszer csak látom ám, hogy a kísérőm vetkőzni kezd, és minden öltözékét lerakja az út mentén. Nekem még a lélegzetem is elakadt, úgy álltam ott, mint egy holttetem. Az pedig körülvizelte a ruháit, és pillanatok alatt

[200] Ford. Papp Zoltán

farkassá változott. Ne higgyétek, hogy tréfálni való kedvem van; a világ minden kincséért se adnám hazugságra a fejemet. De – hogy folytassam ott, ahol abbahagytam – amint farkassá változott, üvölteni kezdett, és az erdőnek vette útját. Először azt sem tudtam, hol vagyok; aztán a ruháihoz lopóztam, hogy elemeljem őket: erre azok kővé változtak. Ha nem én, ki vált volna halálra a félelemtől? De azért kirántottam a kardomat, és „Fene vigyen el benneteket!" kiáltással addig kaszaboltam az árnyakat, míg szerelmesem majorjába nem érkeztem. Úgy estem be az ajtón, mint egy csontváz, majdnem kiköptem a lelkemet, izzadság csorgott végig kétágú felemen, s még a szemem is kidülledt; alig lehetett életet önteni belém. Az én Melissám rámcsodálkozott, hogy ilyen későn csatangolok, és így szólt: – Ha előbb érkeztél volna, legalább segíthettél volna nekünk; mert farkas szabadult be a majorba, és minden állatunknak vérét vette, mint valami mészáros. De azért nevetésre nincs oka, ha sikerült is meglógnia; az egyik szolgánk ugyanis gerelyével istenesen átdöfte a nyakát. Ahogy ezt meghallottam, nem tudtam többé lehunyni a szememet, s hajnali pirkadatkor a mi Caiusunk házába menekültem, mint egy kifosztott kocsmáros; s mikor arra a helyre érkeztem, ahol előzőleg a kővé vált ruhaneműek voltak, már csak vérnyomokat találtam. Ahogy hazajutottam, az én katonám, mint valami letaglózott ökör, az ágyon hevert, és a nyakát orvos gyógyítgatta. Rájöttem, hogy ez a fickó ember-farkas, s ettől kezdve, ha megöltek volna, akkor sem vettem volna kenyeret ugyanarról a tálcáról, amelyről ő.[201]

(Petronius, *Satyricon,* LXII)

A lehetetlenség, amit Petronius itt hihetővé, való-színűvé tesz, abban az implikált állításban rejlik, miszerint a világ egyes szegmensei irracionálisak is lehetnek – abban az értelemben, hogy az azonossági tétel (A = A) alkalomszerűen nem érvényes: átváltozások, szubsztanciacserék is történhetnek: egy ember farkassá válhat és azután ismét emberré. Ezt a hitet, amely esztétikai beállítottság esetén „felvilágosodott" korok túlnyomórészt racionális embereinél is felléphet, persze nem mint abszolút hit, Petronius Arbiter különböző eljárások alkalmazásával kelti fel bennünk. Egyrészt az átalakult személyen legalábbis egy dolog nem alakul át: a szúrt seb helye a nyakon, úgyhogy az azonossági tétel nem veszti el teljesen az érvényét; másrészt ember és farkas – nagyjából ugyanazt a tér/idő-pontot foglalják el: egy ember farkassá alakul, és *nem sokkal* azután *a közelben,* egy farkast lehet látni. De a valónak láttatás voltaképpeni műfogása abban áll, hogy az átalakulást és következményeit, tehát éppen a lehetetlenséget, különböző nézőpontokból több tudat éli meg: nemcsak az elbeszélő, hanem barátnője, Melissa és az orvos is. A petroniusi „világ" már fennálló hihetősége átháramlik az abben

[201] Ford. Horváth István Károly

megjelenő emberekre; *az ő* hitelességük később, e világ általuk megélt egyes eseményeinek válik a javára. Méghozzá annál inkább hajlunk arra, hogy ezen eseményeknek hitelt adjunk, minél több tanú teszi le a garast mellettük.

Ha ily módon tudatára ébredünk Petronius technikájának, az ügyességnek, amellyel – mindenekelőtt a többszörös perspektíva eljárásának köszönhetőleg – illúziót képes kelteni, akkor nemcsak az illúziót magát élvezzük, a látszatot, mint valami esztétikusat, hanem a mesterségbeli tudást is, amely ezt a látszatot mint látszólag lehetetlent mégiscsak képes felkelteni; ebben a tudásban azonban végső soron alkalmasint a művészi szubjektivitás „külső", pragmatikus szabadsága mutatkozik meg, abban a könnyedségben és biztonságban, mellyel a művész képes megvalósítani a céljait. Csakhogy vajon az élvezet, amit ennek a tudásnak a tudatosulása okoz, igazán esztétikai-e? A válasz hasonló lesz, mint a művész belső szabadsága esetében: ez az érték is csupán kvázi-esztétikai s így az általa okozott élvezet is csak kvázi-esztétikai jelleggel rendelkezik. Ami a voltaképpeni esztéticitás *ellen* szól, az (1.) a csodálkozás és tisztelet részesedése ebben az élvezetben: ezek „praktikus" érzelmek s mint ilyenek a művészet befogadása szempontjából semmiképpen sem lényegesek. A mesterségbeli tudás mint viszonylag ritka dolog, általában csodálat tárgya és a szabadság jeleként tiszteletre tarthat igényt. A szigorúan vett esztéticitás ellen szól (2.) az élvezett tudás, végső soron a magának szabad pályát biztosító akarat absztrakt volta: ez mint olyan éppoly kevéssé érzékelhető, mint a művészi önuralom és a reflektáltság; mindezek csak reflexív módon kikövetkeztetett sajátosságok. Ezzel áll összefüggésben (3.) az, hogy a művész mint az éppen megélt mű *poietés*-e, előállítója nem a voltaképpeni esztétikai szituációban válik reflexió tárgyává, hanem a mindenkori „elméleti" utóéletben, még ha ez a reflexió még az esztétikai élménnyel egyidejűleg történik is, amennyiben azt időnként lüktésszerűen félbeszakítja. De az ilyen tudás felett érzett élvezet legalábbis kvázi-*esztétikai*nak mondható, mivel szükségszerű tartozéka minden nem-naiv irodalomesztétikai élménynek.

2.6.3. Az emberiség reprezentálása mint kvázi-esztétikum

Az egész emberiség számára reprezentatívnak tűnő műalkotásokat különösen nagyra tartjuk, mely reprezentatív jelleg közelebbről a mélység és a szélesség aspektusával rendelkezik. Az olyan műveket, melyek az emberi egzisztencia alapvető problémáit tárgyalják (*Gilgames, Odüsszeia, Ödipusz király, Trisztán és Izolda, Everyman, Isteni színjáték, A világ nagy színháza, Elveszett paradicsom, Faust, A kastély, Godot-ra várva…*) ugyanúgy „nagy"-nak nevezzük, mint azokat, melyeket a „kiterjedés gazdagsága" (*Spannungsfülle*) jellemez, (Schulte-Sasse, 1976: 48) melyek tendenciájukban az emberi egzisztencia egészét fogják át (*Iliász,* Shakespeare életműve, *Háború és béke, Ulysses…*) Ez a reprezentativitás avagy nagyság alapjában véve a művészi igazság intenzívebbé tétele s mint ilyen igen magas kognitív és egzisztenciális jelentőséggel bír, lehetővé teszi ugyanis, hogy többet

tudjunk meg magunkról mint emberekről és hogy az önismeret e gyarapodása révén – talán alig észrevehetően – esetleg másként viselkedjünk a jövőben. Mi több, a nagy irodalom különösen alkalmas arra, hogy közelebb hozza hozzánk azt, ami emberileg jelentős. Ellentétben például a filozófiai antropológia fogalmi lényegmegismerésével, képes arra, hogy az emberi szituáció számára példaszerűt *átélhetővé,* emberileg konkréttá tegye. Ellentétben a valóságos élettel, a történelemmel, melyben szintén szembekerülünk az emberiségre nézve reprezentatív jelleggel – ráadásul egyénített formában –, a nagy irodalom képes arra, hogy ezt a nagyságot kifejtse, alapjaiból kiindulva meg is *mutassa* nekünk. De mégis: annak a megejtő hatásnak ellenére, amit Henry H. H. Remak „az élet és a gondolat teljes élményének reprezentativitásának" nevezett, (Remak, 1981: 134) annak ellenére, hogy az irodalom sajátos módon még e reprezentativitás fokozására is alkalmas, annak ellenére, hogy ez az alkalmasság az adott esetben szerves része lehet az összhatásnak, bele kell törődnünk abba, hogy az emberi reprezentativitás jelenléte által garantált nagyság nem esztétikai tulajdonság, hogy az nem érinti a műalkotás *esztétikai* értékét. A nagyság akár hiányozhat is, anélkül, hogy ez csökkentené az esztéticitást. Hasonlítsuk össze egy Breughel-féle „Parasztlakodalom" egyszerű vidámságát, egyáltalán a németalföldi zsánerfestészet számtalan mesterművét például Rembrandt önarcképeivel: itt nagyság van jelen, amennyiben bennük az ember alapbeállítottságai nyilvánulnak meg azzal szemben, amit „az élet komolyságának" nevezhetünk; amott különös mélység és szélesség nélkül tagadhatatlan esztétikus vonzerő. Egy Szophoklész és egy Euripidész, egy Shakespeare és egy Marlowe átfogó értékelése terén megmutatkozó különbség is inkább Szophoklész nagyobb mélységével és Shakespeare nagyobb „szélességével" függ talán össze és nem azzal, hogy műveikben több közönséges esztéticitás volna jelen. Ha azonban mindenekelőtt a *kifejezés* itt releváns esztéticitása nagyság nélkül is lehetséges, akkor az nem lehet az esztétikum konstitutív tényezője. A nagyság az irodalom megítélésénél egy roppantul magától értetődő, de ennek ellenére pusztán járulékos, az esztétikumon kívül eső szempontot jelent.

Persze az emberiséget illető reprezentativitás nem tévesztendő össze az általános emberi mivolttal, mely úgy viszonylik az előbbihez, mint a nem a fajhoz. Az általános emberi mivolt kétségkívül releváns esztétikailag, sőt, az általános emberi egyenesen nélkülözhetetlen feltétele a kifejezés aktualizált, alanyt és tárgyat egybefogó esztétikumának mint a történelemfelettien valamennyiünket összekötő tényezők észlelhetősége és ezáltal – mellőzve a dolog mélyebb taglalását – az általános érthetőség feltétele. De erről részletesen csak a harmadik részben lesz szó.

2.7. További irodalmi értékek és visszavezethetőségük az esztétikai és kvázi-esztétikai értékekre

A jelen 2. rész alapjául szolgáló terv értelmében most azt kísérlem meg kimutatni, hogy az érthetőség, a műfaji megfelelés, az eredetiség és a kimeríthetetlenség viszonylag következetesen sokra tartott irodalmi értékeit vissza lehet vezetni – mint eszközöket a céljaikra –, bizonyos esztétikai és kvázi-esztétikai értékre és ennyiben esztétikailag meg lehet őket okolni, miáltal – e visszavezetés plauzibilitásának függvényében – e célok létezése és általános mivolta valószínűbbé tehető.

2.7.1. Érthetőség

Annek ellenére, hogy létezik homályos, sőt hermetikus (a magánnyelvtől pontosan el nem különíthető) költészet is, az irodalomtól mint a *par excellence* emberi kommunikációs eszköznek, a nyelvnek a művészetétől, elvárjuk – legalábbis általában – a kommunikativitás vagy érthetőség minimumát. Ez mármost egy pragmatikus, azaz elsődlegesen esztétikán kívüli érték. Élt életünk jelenségeinek érthetősége elengedhetetlen a világban való orientációnk, végső soron életünk folytatása és céljaink megvalósítása számára. Értve ezt a jelenségek közönséges jelentése értelmében, ha jeleket alkotnak; vagy lehetséges funkcionalitásuk értelmében, ha rendelkezésünkre álló („zuhanden") dolgokat képviselnek, és megokolhatóságuk értelmében, ha egyszerűen adottak („vorhanden") és mint ilyenek elméletileg érdekelnek bennünket, vagy ha okaik a magunk gyakorlati magatartása szempontjából relevánsak. Az érthetőség Nicolai Hartmann kifejezésével élve vitális érték.

Mivel azonban az irodalom a közvetlen életgyakorlattól távol áll, vitális érdekeinkben nem vagyunk érintettek azon kérdés kapcsán, hogy egy irodalmi művet megértünk-e vagy sem, noha egy bizonyos mértékig szinte reflexszerűen is zavarhat bennünket a „nem-kommunikatív nyelv" ellentmondásos szintagmája. De hát legtöbbször eléggé szabadok vagyunk ahhoz, hogy a meg nem értett irodalmat egyszerűen félretegyük, anélkül, hogy emiatt károsodás érne minket. Az érthetőség ily módon irodalmi összefüggésben nem egy pragmatikus, néhány közvetítő mozzanaton keresztül humánbiológiailag minden nehézség nélkül megokolható érték; ehelyett valójában előfeltétele bizonyos irodalomesztétikai értékeknek: érthetőség híján nincs expresszivitás és nincs látszat. Ugyanis ha egy művet nem értünk, akkor arra is képtelenek vagyunk, hogy szavai mögé élő szellemet vetítsünk, ami a maga részéről már eleve lehetetlenné tesz minden valóságlátszatot: az érthetőség nélkülözhetetlen az irodalomban a kifejezés és a látszat esztétikuma számára. És különösen nem lehetek érintve emberileg, egzisztenciálisan s így nem gazdagíthat az, amit nem értettem meg: a hermetizmus lemond a lehetőségről, hogy kvázi-esztétikus értéket valósítson meg emberi reprezentativitás révén.

Noha ily módon az irodalom érthetetlensége tendenciáját tekintve értéktelennek minősíthető, de itt elméletileg mégis különbséget kell tennünk egyfelől személyes, szubjektív s másfelől kollektív, interszubjektív érthetetlenség között (gyakorlatilag gyakran kontinuumszerű átmenetekről van szó e két pólus között) Azaz különbséget kell tenni azon esetek között, hogy a magam individuális korlátoltsága miatt nem értek meg valamit (ami következésképpen nem írható a mű terhére), és aközött, hogy valami objektíve egy magánnyelven fogalmazódott meg, melynek jeleit szélsőséges esetben senki sem képes értelmezni. Bizonyos mérvű szubjektív érthetetlenség még inkább az értékről tanúskodik: újszerűségről, szokatlanságról, eredetiségről. Ha az ilyen művek jeleivel, „kódjával" lassanként megbarátkozunk, megtanuljuk, hogyan kell őket értelmezni, akkor éppen újszerűségük révén sokkal inkább megtelnek élettel, tartalommal, az expresszivitás értelmében esztétikusabbá válnak, mint a mindenki által azonnal érthető és ennyiben triviális művek. Ezzel szemben a magánnyelvhez való közelség ellentéte annak, amit Walter Müller-Seidel „nyilvánosságnak" nevez, (Müller-Seidel, 1965: 41–59) tendenciálisan valójában ellenérték: egy művet minél inkább csak a szakértők értenek meg és minél kevesebb szakértő, annál kevésbé tesz az eleget a „idő kritériumának": annál kevesebb féle emberből vált ki nyilvánvaló tetszést. Ez azonban azt jelenti: a szerző nem értett ahhoz (vagy nem is volt célja), hogy emberi viszonylatban lényegeset alkosson, ez ugyanis általában megértésre és visszhangra talál.

2.7.2. A műfaji megfelelés

Amire itt gondolunk, azt E.D. Hirsch Arisztotelészre vezeti vissza, „a műfaj alapján történő értékelés apjára. Egy művet csak abban a mértékben szabad jónak tekinteni, amennyiben az kielégíti annak a műfajnak az alapvető követelményeit, amelyhez tartozik." (Hirsch, 1969: 95) Ez Emil Staiger szavaival azt jelenti, „hogy nem lehet bármelyik műfajban kifejezni azt, ami egy egyén szívében rejtőzik. A lírában például nem nem lehetséges olyan ábrázolásokba bocsátkozni, amilyenek az eposzban természetesek. […] Tehát egy irodalmi mű akkor nyerheti el a legmagasabb rangot, ha megfelel műfajának." (Staiger, 1969:109)

Ez az érték közelebbről megvizsgálva részben leszűkíthetőnek bizonyul a művészi célmegvalósítás értékére, melynek egy másfajta megformáltságát a 2.6.2. pontban mint „tudást" elemeztük. Ha például Seneca ír egy drámát, akkor a drámára nézve specifikus célok elérése kellett, hogy a célja legyen. Ha nem éri el e célokat (hosszú leírásokkal ugyanis éppoly kevéssé lehet nézőket a színházban tartani, mint lírai verseket alkotni), akkor a műfajjal szembeni hűtlensége miatt a saját céljaihoz válik hűtlenné: nem volt képes megvalósítani a célját, és ennyiben korlátoltnak bizonyult.

Ugyanebben az értelemben írja Hirsch: „Ha egy író egy morális szempontból ellenszenves hősön keresztül akar nevettetni, valószínűleg nem fog neki sikerülni (nem vagyok benne biztos, hogy nem fog neki sikerülni), de kudarca nem annak lesz betudható, hogy nem volt hajlandó megfelelni a komédiának nevezett műfaj megkerülhetetlen kritériumainak. Hanem annak, hogy egymással összeegyeztethetetlen célokat tűzött ki, vagy hogy nem volt képes azokat összeegyeztetni." (Hirsch, 1969: 99)

De itt is disztingválnunk kell, akárcsak az érthetőség esetén, ezúttal az erőből és a gyengeségből fakadó hűtlenség között, s csak az utóbbit nevezhetjük értéktelenségnek. Az első esetben nem lehet a műfaj iránti hűséget (és következésképpen a belőle folyó, például dramaturgiai célokat) célkitűzésnek tartani, s így e célok elvéséről sem lehet szó. Seneca például esetleg egy specifikus fajta drámát, közelebbről könyvdrámát akart létrehozni – másfajta érdemekkel. E drámafajta tipikus vagy lehetséges hatásait el is érte. Ha azonban egy drámáját színre is viszik, akkor nemcsak a nézőtéren okozott unalom lesz értéktelenségként kritizálandó, hanem az ő (vagy Seneca erőből fakadó hűtlensége esetén a rendező) képtelensége is arra, hogy a Seneca által kitűzött célokat meg is valósítsa.

Ha itt az unalomra úgy utaltam, mint elsődleges, a tudatunk előterében lévő értéktelenségre, akkor egyúttal ismét utalni szeretnék arra, hogy az általam végrehajtott szűkítésekkel a redukált, mélyebb okokra visszavezetett tárgyak értékbéli különlegességét semmiképpen sem kívánom megszüntetni. Lehet a műfaji megfelelést a legkülönbözőbb, specifikus okoknál fogva értéktelennek találni (ha egyáltalán így ítélik meg), de nézetem szerint az általam említett (ez esetben csupán) kvázi-esztétikai okokból *is*. Ezek nem olyan értelemben másodlagosak, hogy kevésbé fontosak volnának, hanem csupán úgy, hogy kevésbé tudatosak. A hozzájuk való „leereszkedés" éppen a tudatosításukra szolgál, ezáltal pedig a princípiumok fellelésére.

A másik, épp most említett megszorítás („*ha* a műfaji megfelelés konkrét esetben egyáltalán ilyen megítélésben részesül"), emlékeztessen arra, hogy az itt tárgyalt különböző irodalmi sajátosságok saját megítélésem szerint korántsem feltétlenül az általam javasolt módon értékelendők, és következésképp nem is értékelődnek így minden esetben, vagy legalábbis nem kellene, hogy így értékelődjenek. Az, hogy valami, ami pozitív vagy negatív értékű is lehet, az adott esetben valóban úgy is ítéltetik-e meg és hogy milyen mértékben, az függ (1.) a mindenkori objektív kontextustól, azaz a kérdéses mű egyszeri struktúrjától, (2.) a befogadó személy fogékonyságától az illető mű tárgyi tartalma iránt és (3.) attól, hogy a befogadó ízléstörténeti vagy/és pszicho-biografikus okokból az „objektív" értékelésmód lehetőségét követi-e és a tárgyi tartalmat abban a kitüntető figyelemben részesíti, amit annak „elvont" irányultsága előír, vagy annak ellenében dönt. Itt kizárólag annyit állítunk, hogy „kedvező" körülmények között, azaz ha mind az objektív, mind pedig az imént 2. és 3. alatt kifejtett

szubjektív kontextus az említett tendenciát támogatja, akkor sor kerülhet az itt képviselt értékítélet meghozatalára, és hogy ez az ítélet, ha egyáltalán sor kerül rá, valószínűleg az itt kifejtett (és esetleg még további) esztétikai és kvázi-esztétikai princípiumok segítségével lesz megalapozható. De hogy számunkra az esztétikumnak miért épp ezek a fajtái tetszenek (azaz nevezendők egyáltalán esztétikusnak), miben keresendő – másként szólva – „objektivitásuk" alapja, azt csak a 3. részben fejthetjük majd ki.

2.7.3. Eredetiség

Az eredetiséget a művészetben Emil Staiger szavaival mint individualitást, egyszeriséget írhatjuk körül: szerinte műalkotásként csak azt ismerjük el, „ami *individuális jelleggel* rendelkezik, ami egy összetéveszthetetlen személyiségről tanúskodik és valamilyen vonatkozásban egyedülálló." (Staiger, 1969: 108) Ez szubjektív tükröződésben újszerűség, mely meglepetést okoz: ha valami egyedülálló, akkor az Sklovszkij szavával élve „különbségérzetet" okoz. (Sklovszkij, 1916b: 51) Történelmileg konkretizálva és a tárgyra valamint az alanyra átfogóan vonatkoztatva az eredetiség innovációt jelent, azt a távolságot, „amit egy mű önmaga és korának általános elvárási horizontja között kialakítani képes" (Jauss, referálja Schulte-Sasse, 1976: 112)

De miért tetszik az eredetiség? Egyfelől bizonyosan azért, mert alkotóképesség jele: mint egyedülálló dolog, nem vezethető le teljesen megalkotójának korábbi tapasztalataiból, látszólag tehát itt a semmiből jött létre *valami,* ami megmagyarázhatatlan és csodálatot kelt. Noha nyilvánvalóan lehetséges, rendkívül nehéznek kell lennie, ami ismét tiszteletet ébreszt. Ugyanakkor és éppen ezért az eredetiség ritka dolog, ami növeli az értékét. De ami innovatív, nem feltétlenül teremtő jellegű és (ezáltal) értékes is egyben, mert egy mű – így Beardsley – „lehet eredeti és kiváló vagy eredeti és szörnyűséges." (Beardsley, 1958: 460) „Az újdonság […] súrolhatja az idiotizmus határát." (Osborne, idézi Sibley, 1985: 169) „Megesik, hogy [a] szélsőséges módon eredeti dolgok nem képviselnek értéket vagy magán az újdonság keltette izgatottságon felül csakis valami nagyon alapvetőt." (Sibley, 1985: 174) Az újnak értelemmel telinek is kell lennie, célirányosnak, mégiscsak valamely princípiumok irányítása és lehatárolása alatt kell állnia, ha nem kíván badarsággá fajulni. Az újítás alkalmasint legfontosabb határát a valósághoz fűződő viszony alkotja. Minden már megtörténten túllépni, például soha nem volt emberi megnyilvánulásokat találni ki, s ennek ellenére – bármily távolról is – olyannak lenni, „mint" a természet, meggyőzni: ez az értékes eredetiség.

Két példa: az egyik a komikusan, a másik a manierisztikusan fantasztikusra. Arisztophanész *A lovagok* című vígjátékában komikus vetélkedésre kerül sor a főszereplő, a paphlagóniai Kleon és egy hurkaárus között: egy szabályos felvágási és szidalmazási versengés (361–387. sor), amilyen – noha ritualizált és komoly formában – Huizinga kutatásai alapján nemcsak a görögöknél, „hanem egészen

különböző kultúrákban jelentős szerepet játszik," (Huizinga, 1938: 77-83) Itt tipikus arisztophanészi fantáziával és közönségességgel olyan dologgal fenyegetőznek, amit tisztán anatómiailag nehezen lehetne megvalósítani (például: a Hurkás: „Én meg neked az alf…d megtöltöm, hurka helyett." Kleon: „Én meg kitollak innen, a farodnál fogva, két-rét."[202]) Noha itt a lehetetlenségek kigondolásában a fantázia látszólag határtalan, ennek ellenére szó sincs zabolátlan fantáziáról: a szemléletesség csak olyan lehetetlenséget akar és tud is velünk elhitetni, ami érthetővé válik azáltal hogy ezek a fantazmagóriák, legalábbis részleteikben, a mindennapi tapasztalásban, a valós élet szemléletében gyökereznek. Mindenekelőtt azonban e fantazmagóriák lélektanilag teljesen plauzibilisek: épp a düh szívesen fest magának vágyfantáziákat, képzeli el azt, ami lehetetlen.

A második példa az arab költészetelméletből származik. Az arab világban már a 9–11. században sor került a vitára a régiek és a modernek között, (Schaade, 1960: 1012) mely vita a körül forgott, vajon a sivatagi arabok viszonylag egyszerű iszlám előtti költészete vagy a „modernek" túlretorizált, a nyugati concetto-stílust előlegező költészete, például egy Abu Tammann-é (megh. 845 Kr. u.) részesítendő-e előnyben. (Grunebaum, 1955:136; Ritter, 1959: 2; Heinrichs, 1969: 84 és 1987: 180–183) Jellemző, hogy Gurgani, aki minden bizonnyal a modern, „manierisztikus" költészet híve volt, (Heinrichs, 1969: 63) azt minden fantasztikuma ellenére is a valóságra akarta visszavezetni. Egy hasonlatot akkor talál különösen „bájosnak és szépnek, csodálatra méltónak és csábítónak", ha a dologi és a képi oldal között „a legnagyobb megfelelés *és* a legnagyobb különbözőség" uralkodik (Gurgani, 1959:175), azaz, ha – a fantázia teljesítményeként – hasonlóság jön létre a lehető legkülönbözőbb fajtájú dolgok között, s ugyanakkor ez a hasonlóság – a valóságban való gyökerezés jeleként – az összehasonlított két dolog lehetőleg minél több részletére kiterjed: „minél távolabb állnak egymástól az egymással összehasonlított dolgok, annál inkább tetszik nekünk a hasonlat, [mivel ez esetben] az ember egyszerre él meg két dolgot hasonlóként és ellentétesként, megegyezőként és különbözőként." (Gurgani, 1959:145)

Ezek az inkább kitérésjellegű fejtegetések, illetve példák csak ama tételt voltak hivatva megerősíteni, miszerint az eredetiség először is alkotó, teremtő teljesítményként vagy annak jeleként tetszik, másodsorban azonban a leleményességen kívül az „értelmesség" is hozzátartozik, legyen bármilyen jellegű is ez a vezérlő értelem, hiszen csak az önkorlátozásban mutatkozik meg a mester (v.ö. Goethe: „korlátozásban tűnik ki a mester"[203]), avagy Kosztolányi Dezső szavaival a művészi lírafordítás nehézségeit illetően: képesnek kell lennünk arra, hogy „gúzsba kötötten" táncoljunk. (Kosztolányi 1913) A fantáziateljes, találékony „táncolást" megkötött lábakkal persze nemcsak a művészet területén értékeljük, hanem a gyakorlatban is, például a politikában, mint a lehetséges dolgok *művészetében,*

[202] Ford. Arany János
[203] J. W. Goethe: *A szonett,* ford. Jánosy István

valamint elméleti téren nem kevésbé: a tudományban és a filozófiában, mint annak a képességében, hogy gyümölcsöző hipotéziseket agyaljunk ki. Következésképpen az eredetiség nem specifikusan esztétikai s még kevésbé pusztán irodalomesztétikai érték.

Az eredetiséget azonban kétségkívül egy további általános, tehát nem feltétlenül esztétikai oknál fogva is élvezzük: mint az újszerűség, az innováció forrását. Ezt történelemfeletti, antropológiai okból keressük: az újszerűség kielégíti az élményéhségünket, és már a klasszikus retorika szerint is tudatosan is fel kell használnunk a váratlant, az elidegenítettet, hogy ellensúlyozzuk a „megszokottság élményét", „melynek szélsőséges formája a csömör" és melyet „a külvilág egyformaságot mutató, egyhangú változatossághiánya" idéz elő. (Lausberg, 1963: 39) J.B. Dubos 1719-ben megjelent *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture (Kritikai elmélkedések a költészetről és a festészetről)* című munkája szerint az embernek az unalom elkerülése végett szükséglete, hogy foglalkoztassa szellemét, és ehhez van is egy eszköze, amely sem nem veszélyes, sem nem káros: a művészet és az esztétikai élmény. (Idézi Tatarkiewicz, 1975: 318)

Hogy az ember, legalábbis „az ember Isten nélkül", a szórakozásra (*divertissement*) van utalva, hogy elmeneküljön az állandóan fenyegető *ennui* (unalom), végső soron az önmagával, önnön nyomorúságával és halálraítéltségével való szembenézés elől, azt már Pascal felismerte (*Gondolatok*: 131. *Unalom*) Azt azonban, hogy az unalom elűzése és az önmagunkkal való konfrontáció megelőzése az esztétikai élmény egyetlen célja lenne, a jelen könyv remélhetőleg több vonatkozásban is cáfolni fogja, mindenekelőtt azáltal, hogy a 3. részben épp az önmagunkkal való találkozásról fog bebizonyosodni, hogy az az esztétikum számára központi jelentőségű.

De még ha általában pozitívan értékelik is azt, ami új és következésképpen azt is, ami eredeti, ebből semmiképpen sem folyik, hogy az eredetiséget a művészetben mindig is sokra értékelték volna. Pozíciója az értékhierarchiában mind az ókor, mind pedig a középkor folyamán alacsony volt. Ezzel szemben a mi korunk hírhedten rajong mindazért, ami új: a művészetben a „más" néha a „jó" szinonimájának tűnik.

Noha a művészetben bizonyosan azért is sokra tartjuk az eredetiséget, mert teremtő módon újszerűt hoz létre, de ezek mégiscsak általános és a művészetre nézve nem specifikus okai a tetszésünknek. Jellemző viszont az irodalomra, egyáltalán a művészetre nézve az, hogy itt az eredetiség puszta előfeltétel. (1.) Újszerűség nélkül nem létezik integrális megjelenés, ugyanis felfigyelünk a szokatlanságra, magára tereli a figyelmünket, arra késztet, hogy a megéltet fogalomtalanítsuk, érzékivé tegyük: elidőzzünk az érzékelhető mellett s ne siessünk tovább – mint a köznapokban – úgy, hogy csak a fogalmi jellegűt emeljük ki. Következésképp: az eredetiség minimuma nélkül nincs anyagi esztétikum. (2.) Ha a lélek jeleit az irodalom klisészerűen adja vissza vagy akár maguk is klisészerűek,

ha a költői nyelvi kifejezés vagy az ábrázolt lelki kifejezés nem eléggé eredeti, akkor ezek minket sem inspirálnak arra, hogy a nyelvi, érzékletes homlokzat mögé eleven szubjektivitást vetítsünk és így ezt az előteret mint a szellemire nézve áttetszőt, mint expresszívet, optimális esetben mint tökéletes kifejezést éljük meg. Az eredetiség a kifejezés esztétikumának is elengedhetetlen feltétele.

Dosztojevszkij *Karamazov testvérek*jében például nem azt olvassuk Dimitrij izgalmáról, hogy majdnem megőrült miatta, ami aligha lenne evokatív, hanem: annyira izgatott volt, hogy attól tartott, *agyvelőgyulladást fog kapni.* Éppen e félelemképzet kontingenciája, azaz a szerző felől szemlélve: eredetisége telíti meg ezt a képzetet élettel s szólaltat meg általa egy eleven lelket.

(3.) Ha az ábrázolás lapos, mélységi dimenzió, szellemi háttér nélkül való, ha nem éljük meg az emberi belső világ jelenlétét, akkor nincs személyes elevenség sem, amely egy önállóan létező világ látszatát lenne képes felkelteni maga körül. A kifejezés esztétikumának közvetítése révén a látszat esztétikuma is eredetiséget feltételez.

Más szóval: a művészi eredetiség élvezetébe állandóan beleolvad az az esztétikai élvezet, amit az eredetiség *egyebek közt* maga okoz. Egyben ez példa a művészi élvezet túldetermináltságára is: az eredetiség teremtő megnyilvánulásként, újszerűségként *és* mint az esztétikum feltétele is tetszik.

Ez a többszörös meghatározottság abban is megnyilvánul, hogy az esztétikum tartalmilag konkretizálható formái (az anyag, a forma és a kifejezés esztétikuma) éppen a mindenkor érvényre juttatott eredetiségnek köszönhetőleg és annak mértékétől függően mindig különböző fajta és különböző mértékben szétágazó tartalommal telnek meg. Ez annyit tesz: az eredetiség nemcsak hozzájárul az esztétikum fajainak létrejöttéhez, hanem egyúttal azok tartalmi sokrétűségéről is gondoskodik.

Kétségkívül azonban itt is, mint az érthetőségnél, különbséget kell tennünk szubjektív, csupán látszólagos, és objektív, valódi eredetiség között. Az előbbire nézve áll a mondás, miszerint nincsenek öreg viccek, csak öreg emberek: egy újszülöttnek minden vicc új. És hasonló módon: a gyerek számára minden slágerszöveg eredeti s így potenciálisan kifejezésteli, esztétikus. De minél idősebbek leszünk és minél többet ismerünk meg a világból, annál inkább kiismerjük a csupán látszólag eredeti, valójában azonban klisészerű szöveg klisészerűségét (ennek az a mellékhatása, hogy immár nem bírjuk végighallgatni a slágerszövegeket) és annál inkább csak az objektíve eredetit tartjuk eredetinek.

2.7.4. A kimeríthetetlenség

Kant az „esztétikai eszmén […] a képzelőerő olyan megjelenítését" érti, „amely arra késztet, hogy sok mindent gondoljunk, de amellyel egyetlen meghatározott gondolat, azaz egyetlen fogalom sem lehet adekvát, s amelyet ennélfogva semmilyen nyelv nem képes teljesen elérni és érthetővé tenni." (Kant, 1790: §49)

Példaként Jupiter és Júnó „esztétikai attribútumait" említi: „Így Jupiter sasmadara, karmai közt a villámmal, az ég hatalmas királyának, a páva pedig az ég pompázatos királynőjének az attribútuma. Az esztétikai attribútumok a *logikai attribútumoktól* eltérően nem azt jelenítik meg, ami a teremtés fenségességéről és magasztosságáról való fogalmainkban rejlik, hanem valami mást, ami a képzelőerőnek ösztönzést ad arra, hogy kiterjedjen rokon megjelenítések egész tömegére, melyek késztetésére többet gondolunk, mint ami egy szavak által meghatározott fogalomban kifejezhető; s így egy *esztétikai eszmét* adnak."[204] (Kant, 1790: §49)

Ezek a példák a dologi szimbólumok fogalmi kimeríthetetlenségére utalnak, melyek az igazi műalkotások kimeríthetetlenségét valójában nem érik el. Ugyanis ezekhez hozzá kellene még tenni a művészet többrétűségét és komplexitását, mindenekelőtt azonban az alapvető szemléletességet, amin nemcsak a műalkotások érzéki vagy – a képzeletünk számára – érzéki-szerű mozzanatai értendők, hanem a közvetített „lelkek", személyi lényegek vagy az egyes ábrázolt benső mozzanatok egészlegessége is. Ezek szintén „képek", intuitíve megragadott, szemléletes és individuális egészek, melyekhez a fogalom végső soron éppoly kevéssé ér fel, mint az igazi képekhez, egyáltalán mindannak a gazdagságához, amit egy integrálisan megélt tárgy észlelésünk elé tár.

Friedrich Schlegel „a reflexió [az egymást tükrözés] folytonosságáról" beszélt: „minden irodalmi mű valamennyi rész [...] szakadatlan kölcsönös tükrözését tartalmazza, miáltal az eszmei tartalmak, csakúgy, mint a formai minőségek és ezen keresztül a formai tartalmak végtelen sokrétűsége jön létre". Ilymódon olyan „tartalomgazdagság keletkezik [...], melyet sohasem tudunk teljesen végiggondolni és mely reprezentatív, szimbolikus értelmezéseket képes más korok számára is létrehozni" (idézi Emrich, 1961a: 58) Az objektív „reflexió", a kölcsönös „tükröződés" nyilvánvalóan a műalkotások már imént említett komplexitásából fakad, ami a maga részéről az elemek strukturáltságából, egymástól való függéséből következik. Egy bizonyos „A" elem tükrében más elemek másmilyennek tűnnek, mint ha önmagukban szemléljük vagy „B"-vel állítjuk szembe őket: „A" által meghatározott módon módosítva jelennek meg. Ez az objektív tükröződés azért vezet végtelen szubjektív tükröződéshez, a műalkotások azért „kimeríthetetlenek", azért „nem érhet véget sohasem az interpretációjuk," (Emrich, 1961a: 58) mert az egymást „tükröző" elemek minden nyelvi, fogalmi közvetítés ellenére is szemléletesek, érzéki vagy érzéki-szerű vagy pedig lelki egészek, melyeket a fogalom sohasem tud teljesen kifejezni. Adorno ezt a konstitutív végtelenséget így fogalmazta meg aforisztikusan: „Olyan műalkotások, melyeket a szemlélet és a gondolat maradéktalanul kimerít, nem műalkotások." (Adorno, 1970: 184)

A kimeríthetetlenséghez azonban nemcsak az tartozik hozzá, hogy egy mű sok interpretációra ad lehetőséget, hanem az eszmei tartalom általános gazdagsága is:

[204] Ford. Papp Zoltán

„eszmei tartalom", „értelem" mindaz, amit egy műből „meríthetünk", ami a vele való foglalkozást értelemmel telivé teszi, amennyiben ugyanis pozitív értékélményekre ad lehetőséget, minek során persze egy meggyőző értelmezés a műélvezetet rendszerint fokozza. E vonatkozásban a kimeríthetetlenség rendelkezik egy szinkrón és egy diakrón aspektussal. A műalkotások már kortárs viszonylatban is különböző embereknek különböző oldalukról mutatkoznak meg, amire Eliot a már 2.3.5. pont alatt idézett shakespeare-i sokrétűséget hozza fel példaként. A diakróniában sincs ez másként: „A legnagyobb hírnevű írók túlélik a nemzedéki ízlésváltozásokat: Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton […] állandó, bár nem »fix« helyet birtokolnak. Az ilyen költők esztétikai struktúrája olyan összetett, olyan gazdag, hogy ki tudja elégíteni az egymást követő korok fogékonyságát". George Boas szavával „sokértékűségről" van náluk szó, ami azt eredményezi, hogy „a maradandó műalkotások különböző okok folytán tudnak különböző, őket méltányló nemzedékekhez szólni." (Wellek – Warren 1942; 224) Mivel ez a diakrón tartalmasság a különböző nemzedékek tartozó *szakértők* részleges értékérzékenységét, illetve értékvakságát implikálja, Wellek és Warren a következő példát hozzák: „van klasszicista Milton, akit a *Spectator*ban Addison csodál, s csodál Pope is, de van romantikus Milton is, pontosabban több is: Byron, Wordsworth, Keats és Shelley Milton-képei."[205] (Wellek – Warren, 1942; 224) Mivel ezekről a szakértőkről feltehető, hogy csupán részlegesen értékérzékenyek ugyan, de az általános emberi szintjén mégis valami reprezentatív jelleget észlelnek, a diakrón tartalmasság a nagy művek már tárgyalt *szélességével* esik egybe: ami fennmarad, az nemcsak azért nagy, mert az emberek legmélyebb érdekeit érinti, hanem azért is, mert szélességgel rendelkezik, amennyiben célja szerint az emberek valamennyi, de nem mindig és mindenütt egyformán aktuális szükségletét tematizálja és – feltéve, hogy ez a szükséglet esztétikai jellegű – ki is elégíti. „Aki sokat hoz, az hoz mindeneknek / holmi egyéni kis útravalót"[206] (Goethe, *Faust, I,* 97), s így kiállja az idő próbáját.

De miért tetszik nekünk a kimeríthetetlenség? Elméleti távolságból, a művészet recepciótörténeti perspektívájából szemlélve, nyilván abból az általános, esztétikán kívüli okból, amiért egyáltalában minden tartalmas szellemi termék tetszik, a gyümölcsöző tudományos és filozófiai hipotézisek nem kevésbé, egyes mint életművek és a művészet egyes alkotásai: egy kvázi-erkölcsi okból. Ami a tartalmas műben „jó", az ugyanis az utilitarizmus Bentham-féle elvére emlékeztet: Jó az, ami arra irányul, hogy „növelje a közösség boldogságát." (Bentham, 1789: 36) Avagy: a legfőbb jó a lehető legtöbb ember lehető legnagyobb boldogsága. Egy tartalmas mű vagy életmű ebből a perspektívából szemlélve azért „jó", mert célja szerint örömet okoz a legkülönbözőbb fajta embereknek, értelmet közvetít számukra, az egyes ember életét – bármily kevéssé is – értékesebbé teszi és

[205] Ford. Szili József
[206] Ford. Jékely Zoltán

ennyiben növeli a földi boldogságot. Persze ez az ok *kvázi*-erkölcsi, mert (1.) a szándék, hogy ebben az értelemben jót cselekedjenek, a művészeknél alkalmasint inkább a háttérben áll, és (2.) mivel az esztétikai élvezet a befogadók szemében is aligha tűnik jótettnek (noha egy nagy tehetséggel megáldott művésznek vagy interpretátornak nagyon is hálásak lehetünk)

De a kimeríthetetlenség nemcsak a különböző emberekre vonatkozót jelenti és nemcsak az elméleti szemlélet számára adott: esztétikai beállítottság esetén is, az individuális befogadó perpektívájából is átélhető. E recipiens számára saját különböző életfázisaiban mindig új aspektusai nyílhatnak meg ugyanannak a műnek, miáltal ő ezen egyes aspektusok élvezetén túlmenően alkalmasint magát a kimeríthetetlenséget is élvezi, méghozzá „még nem" elméleti távolságból és nem is a fent említett esztétikumon kívüli okból. Mielőtt eltűnődnénk ennek az ezúttal specifikus esztétikai élvezetnek az okán, talán nem haszontalan arra emlékeztetni, hogy az ugyanazon mű okozta élvezet különböző időpontokban nemcsak onnan származik, hogy mindig újat fedezünk fel benne: ugyanazt nem élvezzük mindig más okoknál fogva. „Minden, ami szép, öröm lesz örökké,"[207] (Keats) mivel az – kivéve a megcsömörlöttség esetét – szépsége okán, ugyanazon szépség okán is, képes újra meg újra tetszeni, amit legjobban minden bizonnyal olyan zeneművekkel bizonyíthatunk, melyek viszonylagos rövidségük és térkitöltő jellegük miatt nagyobb hallgatóközönség számára is újra meg újra reprodukálhatók, és közönség – valószínűleg ugyanazon okoknál fogva – követeli és mindig élvezi is őket.

Visszatérve a kérdéshez, hogy vajon miért okoz élvezetet a kimeríthetetlenség az individuális befogadás keretében: mint az imént említettük, ez azt jelenti, hogy életünk során ugyanabban a műben mindig új aspektusokat fedezünk fel. Ez azonban nem egyéb, mint szubjektív értelemű eredetiség: azaz esetleg csak a mi számunkra megjelenő eredetiség, mely azonban elégséges ahhoz, hogy ennek az eredetiségnek köszönhetően az anyag, a kifejezés és a látszat esztétikuma iránt különösen fogékonnyá váljunk. Más szavakkal kifejezve: a kimeríthetetlenség mint a művészettel való érintkezés során nagyra becsült érték, részben az eredetiségre – és annak közvetítése révén az esztétikai érték immár bemutatott fajtáira – vezethető vissza.

2.8. Nemesztétikai értékek az irodalomban

A 2.1.1.1. pontban már utaltunk Spiegelberg nyomán a közhelyre, hogy az emberek a művészetben, elsősorban annak legartikuláltabb és nyelvi jellege miatt a mindennapi kommunikációhoz legközelebb álló formájában, az irodalomban, „a legkülönbözőbb dolgokat keresik", „egyáltalán nem csak esztétikai élvezetet." (Spiegelberg, 1935: 36) Ott ki is fejtettük, mely objektív okoknál fogva kerülnek

[207] John Keats: *Endümion,* ford. Somlyó György

e könyvben mégis egyedül az irodalom élvezetének *esztétikai* okai megtárgyalásra (az érdeklődés személyes okai kézenfekvők, emellett nem elegendők ahhoz, hogy egy tudományos vállakozást megalapozzanak) Ennek ellenére hadd foglaljuk össze őket most ismét: (1.) Az irodalom mint művészet elsősorban esztétikai értékeket akar létrehozni. (2.) Az esztétika, következésképpen az esztétikai értékek és így a művészet esztétikus oldala is (az irodalmat ebben mindig bennefoglalva) a 20. században, főként a második világháború és a holokauszt megrázkódtatásai után, rossz hírbe keveredtek: mintha az esztétika csak a harmonikussággal, tetszetősséggel, életidegen széplelkűséggel foglakoznék. Többek között ezt a felfogást kellett helyesbíteni: az esztétikum igen összetett dolog, távolról sem csak „szépség", ezenfelül – mint a 3. részben még látni fogjuk – antropológiailag igen fontos: korántsem óhajtja csupán az érzékeinket ingerelni. (3.) Az esztétikai értékek az irodalomban sokkal nehezebben elemezhetők, mint a benne szintén meglevő nemesztétikaiak; sokrétűségükben és még felszínre hozandó öszefüggéseiket illetően túl kevéssé is vannak kikutatva: tehát rájuk kell némi fényt derítenünk. Ennek ellenére most röviden a legfontosabb nemesztétikai értékeket óhajtjuk jellemezni, nemcsak azért, mert elengedhetetlen tartozékai az esztétikai élményeknek, hanem abból a célból is hogy megvilágosítsuk viszonyukat azt az esztétikaiakhoz.

2.8.1. A legfontosabb nemesztétikai értékek

2.8.1.1. Az irodalomtörténeti érték

Egy irodalmi mű nyilvánvalóan már azáltal is értékessé válhat, hogy irodalomtörténetileg újat, úttörő jellegűt hozott létre: önmagában szemlélve lehet ugyan, hogy műalkotásként jelentéktelen, de egyes mozzanatai a jövő felé mutathatnak: olyan művek irányába, melyek az új mozzanatot művészileg jelentékennyé tudják esetleg tenni.

Így például a belső monológ technikáját először alkalmasint W.M. Garšin (*Vier Tage,* 1877) és E. Dujardin (*Les lauriers sont coupés,* 1887) alkalmazta, ami műveiknek ennyiben irodalomtörténeti értéket kölcsönöz; ám csak Joyce-nál, Virginia Woolfnál, Proustnál és Faulknernél tett szert ez a technika világirodalmi nívójú gyakorlatra.

Persze újítást *és* maradandót nagy művészek is, és főként ők hoznak létre: Sibley Giotto freskóit és Schönberg *Kammersymphonie*-ját említi példaként. (Sibley, 1985: 175) Az ilyen művek ilymódon történeti értékkel is rendelkeznek, de a fenti példa azzal az előnnyel rendelkezik, hogy ezt az értékfajtát mintegy vegytisztán demonstrálja.

2.8.1.2. A kognitív érték Amennyiben az irodalom az ember/emberiség szempontjából valami lényegeset tematizál, ezt a lényeget, tipikusat meg is formálja, kifelé fordítja, azaz konkréttá és érthetővé teszi, gazdagítja tudásunkat az emberről, mirólunk: rajta keresztül antropológiai, lélektani, egzisztenciális ismeretekre teszünk szert. Amennyiben történelmileg fontosat, tipikusat, jellegzeteset formál meg, gazdagítja ismereteinket a politika, a társadalom és a kultúra történetét illetően. Ennek során konkretizáló megformálás esetén az egyik szükségszerűen a másikon keresztül és annak a révén történik: az általános mindig a történelmi specifikálódás jegyeit hordozza magán. De épp annyira széles a skála az általános és a különös dominanciájának mértékében a művekben magukban, mint az olvasók érdeklődésében, akik számára az irodalom dokumentáris értéket képvisel, akár az ember és a *conditio humana* vonatkozásában, akár annak kornak a vetületében, amelyben létrejött és amelyet ábrázol. Persze minél kevésbé artikulált és minél kevésbé mimetikus egy művészeti ág, annál kevésbé használható fel ismeretforrásként *az* emberről, és az életben elfoglalt helye tekintetében is legfeljebb elméleti megközelítés esetén informál bennünket, s aligha közvetlen, esztétikai élmény révén. Amit például az indiai zene révén az indiaiakról és azok kultúrájáról megtudunk, az legfeljebb szemléletes, intuitív, a „tudás" nevet aligha megszolgáló tudás. Az irodalmat ezzel szemben, mint a leginkább artikulált, s ezenfelül a valósághoz fűződő viszonyát illetően legátfogóbb művészeti ágat, nem véletlenül használják a leggyakrabban dokumentumként.

2.8.1.3. Erkölcsi értékek Az ábrázoló művészetek anyagukban eleve feltételezik az erkölcsi magatartás értékbeli sokrétűségét: nem ábrázolhatók vagy legalábbis nem élhetők át erkölcsileg semleges módon az emberi cselekedetek, de a jellemek, az állásfoglalások, a szerzői beállítottságok sem: „világosan kihallhatóak belőlük az erkölcsi értékakcentusok, mint ahogy a néző erkölcsi állásfoglalása is része a drámai hatásnak."[208] (Hartmann, 1926: 560)

Az etikai értékek nemcsak mellette állnak az esztétikaiaknak, hanem gyakorta meg is alapozzák őket: amennyiben az irodalom emberi magatartást vagy akár csupán beállítottságot formál meg, azzal jót és gonoszt alkot, amit nekünk mint olyant kell felfognunk, hogy helyesen reagáljunk. Szimpátiánknak, erkölcsi értékérzésünknek az erkölcsileg helyes oldalon kell állnia, különben például nem jön létre drámai feszültség. (Hartmann, 1953: 349, 343) Ha Jago és Othello között nem észlelnénk erkölcsi különbséget, nem aggódnánk Jago sikere miatt; ez a a kimenetelt illető feszültségünk azonban átfogja az egészet és az alany oldaláról egységességet biztosít neki. De egy mű esetleges mondanivalója sem jut el hozzánk ebben az esetben. (Hartmann, 1953: 349, 343) Így például az, hogy Shakespeare tragikus szemlélete szerint a gonosz csak a jóval együtt tűnik el a

[208] Ford. Simon Ferenc

világból: Jago és az Othellóban lakozó gonosz eltűnésének az ára Desdemona halála és a nagyság eltűnése Othello öngyilkosságával. Amely mértékben azonban a szerzői világszemlélet nem jut el hozzánk, részben elvész a kifejezés esztétikuma is.

2.8.1.4. Hasznossági értékek Már Horatius szerint is a költészetnek nemcsak *dulce*-nak, „édesnek" kell lennie, hanem „utile"-nek, hasznosnak is: „valamire szolgálnia", funkcionális értékkel is kell rendelkeznie. Ez a funkcionalitás állhat mármost abben, hogy a művel erkölcsös magatartás segíthető elő, például a jó győzelmével és/vagy a gonoszság valós lényegének leleplezésével. A cél ilyen esetben az épületes hatás keltése s ennek eszköze az etikai értékek és ellenértékek funkcionális alkalmazása. Ám különösen a modernitásban a funkcionális, hasznos irodalom mindenekelőtt politikailag elkötelezett irodalmat jelent, melynek a célja propaganda (idézőjeles vagy anélküli) Így például Schulte-Sasse a marxista „tartalmi értékelés mércéjével" ítéli meg az irodalmi műveket. Ezek annak függvényében értékesek, hogy mekkora részük van „minél több ember megszabadításában a mások általi meghatározástól," (Schulte-Sasse, 1976: 161, 187) azaz emancipatorikus hasznosságuk szerint.

Amennyiben az ilyesfajta irodalmilag megformált politikai értékek gyakorlati hatást is keltenek, Maren-Griesbach-hal „terápiás hatásokról" lehet beszélni társadalmi visszásságok kapcsán (Maren-Griesbach, 1974: 12), ugyanúgy, amiként az irodalom által közvetített egzisztenciális felismerések is terápiás haszonnal járhatnak személyes konfliktusok esetén.

2.8.1.5. Vallási értékek Vallási értékek közvetítésére és megerősítésére komplex példát nyújt Grimmelshausen *A kalandos Simplicissimus*ának egyik passzusa: „Egyszer egy előkelő úrral együtt egy kincsesházban jártam, amelyben szép ritka remekeket őriztek. A festmények között legjobban egy *Ecce Homo* tetszett nekem, megható ábrázolata miatt, amely mintha a szenvedés részesévé tette volna a szemlélőt is. Mellette papirosra festett, Kínában készült kép függött, rajta kínai bálványok ültek felségesen, részben ördögökhöz hasonló ábrázatokkal. A ház ura megkérdezte, kincseskamrájának melyik darabja tetszik nekem leginkább. Rámutattam az *Ecce Homó*-ra. Ő azonban azt mondta: tévedek. A kínai festmény nagyobb ritkaság, s ugyanezért drágalátosabb is; oda nem adná tíz ilyen *Ecce Homó*-ért sem. Erre így szóltam: – Uram! Szívében is hordja kegyelmed, amit az ajkán? – Meghiszem azt – felelte. Én pedig mondtam: – Akkor hát a kegyelmed szívének is az az istene, akinek képmását felmagasztalja az ajka. – Eszelős! – vélte amaz. – Én a ritkaságot becsülöm. Mire én: – Mi van ritkább és bámulatra méltóbb, mint hogy Isten fia maga szenvedett érettünk, amint ez a kép is ábrázolja?"[209] (Grimmelshausen, 1969: 73; I. 25)

[209] Ford. Háy Gyula

A komplexitás egyfelől a kettős közvetítésben nyilvánul meg: a voltaképpeni értékhordozó egy kép; csak a kép leírása és annak megvitatása teszi ezt a részletet a szóban forgó érték irodalmi közvetítőjévé. Másfelől itt érdekes módon a tartalmi-vallási és a formális-gyakorlati értékelés egymással való szembeállítására kerül sor: mivel az elbeszélő tartalmilag értékel, átviszi a valóságosként és hatásosként elfogadott áldozati halál vallási értékét annak művészi ábrázolására: vele szemben „az előkelő úr" a képet ritkaságának formális jegye alapján értékeli, ami viszont a maga részéről szintén elválasztandó a másik formális értékeléstől, a formális-esztétikustól.

2.8.2. Nemesztétikai és esztétikai értékek

A konkrét értékelésben az esztétikai és nemesztétikai értékek egymásba folynak: „Kikerülhetetlen, hogy [az irodalmi műben] a mindenkori szempontnak megfelelően etikai, politikai, vallási kötődések tárduljanak fel. Ez a megkülönböztetés mindazonáltal nem értendő félre akként, mintha az úgy nevezett esztétikán kívüli értékelések járulékos, kívülről hozzátett állásfoglalások volnának. Erről szó sem lehet; mindezen kötődések a műalkotáshoz tartoznak és nem különíthetők el, éppen azért, mert a műalkotás műalkotásként több önmagánál."(Wehrli, 1965: 216)

Ezt a két értékfajtát szubjektív-élményszerű és objektív-strukturális egybefonódásuk ellenére mégis meg kell különböztetnünk, nemcsak elméletileg, hanem a konkrét értékelésben is az elméleti reflexió során, azért, hogy kiderüljön, voltaképpen mit tartunk jónak vagy rossznak. Ez azért szükséges, hogy az esztétikán kívüli értékelést ne keverjük össze az esztétikaival, azaz hogy műalkotásokat az adott esetben ne mint a művészet alkotásait értékeljük le vagy dicsérjük fel, noha igazából annak nem is esztétikai-művészi értékét ítéltük meg. Ebben benne foglaltatik, hogy az irodalomnak mint művészetnek egyedül esztétikai megítélése adekvát: az esztétikai értékelés az egyedüli, mely a *művészet* termékének valóban megfelel. „A [tartalom] - pozitív vagy negatív – értékelése [...] a művészet megítélését egyebek mellett nagyon is meghatározhatja, fikarcnyit sem képes azonban a művészi tökéletlenség [vagy akár tökéletesség, H.A.] tényén változtatni." (Seidler, 1969: 28) Másként: bármennyire pozitív is legyen a tartalmiság, az emberi tartalom és az igaznak szánt ábrázolás, azt *meg kell formálni* ahhoz, hogy hozzájáruljon a művészi értékhez vagy kiegészítse azt a szubjektív összértékelésben – például azzal, hogy etikusságként megalapozza az esztéticitást vagy a mindenkori formához hozzáadja a tartalmat.

Ennek ellenére persze minden értékelés jogosult, amíg az ember tudja, miről beszél: mindenkinek joga van egy irodalmi művet, azon kritériumok alapján ítélni meg, melyek számára a legfontosabbaknak tűnnek, vagy a másik oldal felől tekintve: nincs olyan instancia – magától értetődően az esztétika sem az –, melynek joga lenne bárkinek is előírni, hogy az esztétikai mércét tartsa döntőnek. Az egyetlen követelmény csak az, hogy senki se formáljon magának jogot arra,

hogy olyan esztétikai ítéletet mondjon ki, amely nem „tiszta". Más szóval tudnunk kell, mit ítélünk meg egy irodalmi művön, és képesnek kell lennünk a következő egyszerű megkülönböztetésre: lehet ugyan, hogy valami művészileg gyenge, de bizonyos művészeten kívüli, esztétikán kívüli okokból az én számomra értékes.

Miután mindezzel az esztétikai érték egyes fajtáit külön-külön elemeztük és irodalmi példákkal illusztráltuk, ebben a második, esztétikai részben még három feladat áll előttünk: meg kell vizsgálnunk az esztétikai értékek viszonyát (1.) a struktúra fogalmához, (2.) a modernitáshoz és (3.) a giccshez.

2.9. Az esztétikai értékfajták viszonya a struktúra fogalmához

Ha „struktúrán" egy többé-kevésbé zárt egészet értünk, melynek összjellege az elemeitől függ, (ez a „struktúra" szó gyengébb értelmezése) és melynek elemei egymástól függenek (ez az erősebb értelmezés), akkor az esztétikai értékekben több strukturális vonást mutathatunk ki, olyan műalkotásokra kapcsán, melyeken keresztül ezek az értékfajták megvalósulnak, de vonatkoztatva az esztétikai értékek egymáshoz való viszonyára, valamint a nemesztétikai értékekre és a kor fölébük rendelt szellemi struktúráira is.

Mivel az esztétikai értékek konkrét művekben jelennek meg, melyek maguk is egyszeri struktúrák, ezen értékek egyikének a jelenléte korántsem garantálja az egész esztéticitását, mivel más, ellenében ható elemek ezt a hatást gyengíthetik vagy akár gyakorlatilag fel is számolhatják. Az egyetlen dolog, amit állíthatunk az, hogy egy műalkotás esztétikus, *amennyiben* tartalmaz egy ilyen mozzanatot.

Szintén a konkrét művek strukturáltságából folyik, hogy az érdeknélküliségnek, az integrálisan megélt anyagnak, az egységnek a sokféleségben, a tökéletes kifejezésnek, a valóság látszatának lehetséges esztéticitása korántsem implikálja, hogy egy konkrét elem, mely e célok egyikének ellentmond, ne lehetne maga is esztétikus – persze más okból. Olvassuk meg a *Beowulf*ból a következő sorokat:

> A hősök atyja hozatott nyolc lovat
> arany szerszámút, a Szarvas-terembe
> az ívek alá; az egyik nyerge
> arannyal volt ékes, kövekkel kiverve.
> Az harci nyerge volt Healfdene fiának,
> ha készült karddal küzdeni menni
> a hadak élén; rajt sose hűlt heve
> a híres hősnek, *ha hulltak a holtak.*[210]
>
> (*Beowulf,* 1035–1042.)

[210] Ford. Szegő György

Az utolsó félsor (az eredetiben „*thonne walu feollon*") épp szuggesztív, erőteljes tömörségével válik megnyerővé: azzal járul hozzá a kifejezés esztétikumához, hogy sokat közvetít kevés révén. Ellentétes eszközök akár még ugyanazon célok szolgálatában is állhatnak: szemléletesség, képszerűség s így az anyag esztétikuma elérhető mind képszerűséggel, mind anélkül. Hogy meglepő és művészi kifejezőerővel egymás mellé állított részletek költői képekhez hasonlóan evokatívak tudnak lenni, azt bizonyítja például Buson egy haikuja:

A fűzfák felől
lassan sötétül e nap,
s a mezei út.[211]

(Ulenbrook, 1979: 41)

Ez annyit tesz: a költői képek használata nem szükségszerű eszköze a szemléletességnek és a képhiány nem ellentétes eleve az esztétikával. Tendenciájukban nemesztétikus eszközök, mint amilyen a képnélküliség, de a tömörség is, a mindenkori struktúrától, azaz a konkrét műtől vagy kontextustól függően lehetnek esztétikusak, mint ahogy megfordítva is: irányultságukban esztétikus eszközök (képhasználat, részletezés) nem feltétlenül érik el esztétikai céljukat. Ebből az következik, hogy az irodalmi eszközök és az esztétikai cél-értékek nincsenek szükségszerűen, automatikusan s az adott struktúrától függetlenül egymáshoz rendelve: egy bizonyos eszköz az esztéticitásnak sem szükségszerű, sem elégséges feltétele. Következésképpen nem lehet a jelenlétéből értékességre *következtetni*: az esztétikai ítélet elsősorban nem azt jelenti, hogy tudással rendelkezünk az esztétikai törekvésről, hanem „felvilágosult", képzett intuíció függvénye.

Ám az esztétikai értékek nem csupán egyes mozzanatokat képeznek konkrét struktúrákban, hanem absztrakt-elméleti síkon maguk is egy sajátlagos struktúrát alkotnak. Mivel minden struktúra elemekből áll, mindenekelőtt foglalkoznunk kell ezen elemek számának a kérdésével, ezzel azonban egyben struktúrájuk lehatároltságának kérdésével is. Noha az esztétikum valamennyi számomra ismert formája – legalábbis mindezideig –, például az irodalomkritika minden valaha is létrehozott, többé-kevésbé „időtlen" követelménye visszavezethetőnek tűnik az esztétikum itt tárgyalt öt fajtájára, már feljebb (a 2.5.2.7. pont alatt) utaltunk e struktúra nyitottságára, minek kapcsán szemügyre vettük a *claritas*t, a ragyogást, a fényt mint az esztétikum egy további fajtáját. A fényt metafizikusan hídként lehet felfogni a transzcendencia felé, és a fény vonzerejét „metafizikus honvágyként" érthetjük, hogy Gilbert és Kuhn szavával éljünk, akik ezt az eszmét egészen a újplatonizmusig végigkövetik. Elvilágiasítva és sokkal konkrétabban tér vissza a vágyakozás e motívuma Thomas Hobbes-nál („A szépség a bekövetkező

[211] Ford. Horváth Ödön

jónak jele." (idézi Hart Nibbrig, 1978 : 74) Stendhal hasonló hangulatú variánsa („a szépség a boldogság ígérete") Herbert Marcuse-nél egy igazságosabb társadalom utáni vágyakozásként jelenik meg : „A szépség voltaképpen szemérmetlen : azt teszi közszemlére, amit nem szabad nyíltan megígérni és ami a legtöbbek számára elérhetetlen," (Marcuse, 1965 : 83)

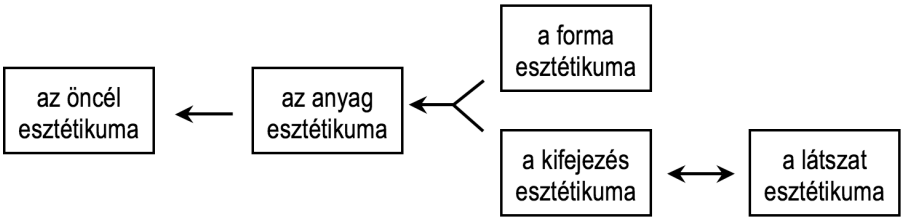
Az esztétikai értékek számával kapcsolatban nézetem szerint mind a két véglet – a határtalan felszaporítás és a nullára, illetve az esztétikán kívüli értékekre való leszűkítés – egyaránt tarthatatlan. Az előbbi ellen felhozható kifogásokat feljebb (a 2.3.4. pont alatt) már hallottuk, ahol is az esztétikai értékekről volt szó Roman Ingardennél és Göran Hermerénnél. Az utóbbival Jan Mukařovskýnál találkozunk, aki csak egyetlen esztétikai értéket tételez fel, azt azonban az esztétikán kívüliekben „oldja fel".

> A művészi alkotás végeredményben az esztétikán kívüli értékek reális együtteseként és semmi egyébként, mint éppen ez az együttes jelenik meg. […] Ha feltesszük már most a kérdést, hogy hol maradt az esztétikai érték, kitűnik, hogy szétáradt az egyes esztétikán kívüli értékekbe, és hogy az esztétikai érték voltaképpen nem más, mint az esztétikán kívüli értékek kölcsönös kapcsolata dinamikus egységességének összefoglaló elnevezése.[212]
>
> (Mukařovský, 1936b : 103)

Miután ilyenformán szó esett az esztétikai értékek elméleti struktúrájának „elemeiről", illetve azok számáról, beszéljünk most azok egymáshoz fűződő viszonyáról. Elvégre ezek az értékek nem csak a szó gyengébb értelmében képeznek egy struktúrát, amennyiben *az* esztétikum mint egész az ő révükön, az esztétikum eme specifikus mozzanatain keresztül tesz csak szert a maga sokrétű és mégis egységes jellegére (az, ami objektíve, lényegszerűen és fogalmailag összeköti őket, ami hasonlatosságukat a szubjektív megélésben egyáltalán megalapozza, a 3. részben fog szóba kerülni) Az esztétikai értékek a szó szigorúbb értelmében is struktúrát alkotnak, amennyiben egymástól függenek. Ez a függőség megalapozó jellegű : egyfajta kölcsönös feltételezés uralkodik közöttük, mely ugyan az értékek részletes megtárgyalásakor, pontosabban az átmeneteknél közöttük külön-külön megtárgyalásra kerültek, de egy összefoglaló áttekintés ezen a ponton sem tűnik fölöslegesenek. A következő megalapozó viszonylatok különböztethetők meg közöttük : a-praktikusság, „célnélküliség" (azaz az öncél esztétikuma) nélkül nincsen integrális észlelés (nincs anyagi esztétikum), ez utóbbi nélkül nem lehetséges a sokrétűségben uralkodó egységesség észlelése (nincs formális esztétikum), de nincs észlelése a forma mindenoldalú áttetszőségének sem a tartalomra nézve

[212] Ford. Lőrincz Irén

(tehát hiányzik a kifejezés esztétikuma is) Anélkül azonban, hogy ez az alkalmasint mindig többé-kevésbé alanyszerűen, személytől függően megélt tartalom megjelennék, nem keletkezik az a látszat sem, hogy a tartalom és az „ő" saját formája különvalóként léteznének, hogy „önállóak" lennének (nem létezik a látszat esztétikuma) Ez sematikusan ábrázolva, ahol a nyíl „előfeltételezi" jelentéssel rendelkezik és a kétirányú nyíl kölcsönös előfeltételezést jelent, így fest:



A kifejezés és a látszat esztétikuma közti kölcsönös feltételezettséghez annyit kell hozzáfűzni, hogy nemcsak az áll, hogy tökéletes kifejezés nélkül nincs látszat – azaz hogy a tökéletes kifejezés esztétikai látszatot hoz létre – hanem az is, hogy látszat nélkül nincs kifejezés. Vagy másként fogalmazva: a kifejezés nemcsak szükségszerű feltétele a látszatnak, hanem a látszat szükségszerűen következik is a kifejezésből. A kifejezésnek jelen kell lennie, ha van látszat és jelen megfordítva. Ismét másként: a kifejezés a látszatnak nemcsak szükségszerű, hanem elégséges feltétele is, csak együtt lépnek fel, egymást alapozzák meg. (Félreértés ne essék: itt csak esztétikai látszatról van szó. A megtévesztő, vagy ha nem is ténylegesen megtévesztő, de azt célzó illuzionisztikus látszat persze létezik minden expresszivitás nélkül is.)

De az itt tárgyalt esztétikai értékek nemcsak struktúraképzők, hanem struktúrákként elemei is történelmi szuperstruktúráknak is. Egyfelől ugyanis nem eszmeileg létezők, hanem valójában olyan célok, melyeket individuális, mindig más történelmi körülmények között élő emberek tűznek ki maguk elé, és ha megvalósulnak (a tárgyi oldalon műalkotásokban, az alanyi oldalon adekvát befogadó aktusokban), akkor emberek számára válnak élvezet tárgyaivá; másfelől minden ember épp mint történeti lény belenő élt életének struktúráiba, melyekhez hozzátartoznak az idő-, tér- és társadalomtipikus esztétikai vonzalmak is, s ezek a mindenkori individuális ízléssel összekapcsolódva meghatározzák az egyes ember mindig más, esetleg tipikus esztétikai értékrendszerét. A történelemfelettien általános és a történelmileg specifikus dialektikája e vonatkozásban konkrétan abban nyilvánul meg, hogy az itt megtárgyalt értékfajták pusztán egy történelemfeletti tárat alkotnak, amelyből az emberek egyes értékeket kiemelnek és abszolutizálnak (míg másokat elhanyagolnak), egyik-másikat kikiáltják *az általában vett* esztétikummá; vagy pedig, akkor is, ha valamennyi érték pozitív megítélésben részesül, azok mégiscsak egy mozgó struktúrát alkotnak, amelyben az egyes értékfaj-

ták hierarchiája a mindenkori megélt élet kulturális és személyes preferencia-struktúráinak a függvénye. A mindig különböző, kultúráról kultúrára, emberről emberre változó kiválasztás és hierarchizálás ilymódon történelmi dinamikát visz a történelemfeletti „statikába", konkretizálja az eszmei struktúrát és egyebek mellett gondoskodik a művészet sokféleségéről, de az esztétikai értékítéletek tényszerű relativitásáról is.

Következzen néhány adalék arra nézve, hogy az egyes esztétikai értékek a történelem során változó mértékben dominálnak. A görög ókor, illetve az olasz reneszánsz klasszikus, „délies" szobrászatát és festészetét inkább a formális esztétikum dominanciája jellemzi, az ellenklasszikus, „északias" francia romanikát és gótikát inkább a kifejezésé, a „megjelenésen alapuló szépé" („das Erscheinungsschöne" Nicolai Hartmann-nál), melynek kapcsán természetesen csak relatív „uralomról" lehet szó, mely nemcsak különböző fokozatokat ismer, hanem ellentett megnyilvánulásokat, számtalan kivételt is. A németalföldi zsáner-festészetben az anyag esztétikuma magas pozíciót foglalt el a hierarchiában. Érdemes összevetni Hegel jellemzésével: „Milyen művészettel festették meg pl. a hollandok az atlaszruhák ragyogását a redők árnyékának mindazzal a sokféle reflexével és fokozatával stb., az ezüst, arany, réz, mázasedények, bársony stb. fényét, s éppígy már van Eyck a drágakövek, aranypaszomántok, ékszerek stb. csillogását."[213] (Hegel, 1835: 3/74) A 19. század realizmusában és naturalizmusában *per definitionem* a látszat esztétikuma és a látszat felkeltésének különböző módszerei játszottak fontos szerepet.

Egy példa: Balzac a maga *Emberi színjáték*ában egyes művek főszereplőit közismerten gyakran léptette fel egy másikban mellékszereplőkként. A körülbelül 3000 figura közül, melyeket megteremtett, kb. 600 szerepel több mint egy regényben. (Canfield, 1961; Preston, 1927) Ezáltal a szereplők stabil, látszólag a mindenkori regény világán kívül is létező pontokká válnak, mely által az előttünk mozgó, velük kapcsolatba lépő szereplők szilárdan a valósághoz csatolják. Ha például Bianchont, a híres doktort, akit már a *Goriot apó*ból ismerünk, a *Betti néni*ben is betegágyhoz hívják, hogy orvosi prognózist állítson fel Madame Marneffe-ről, akkor itt minden feltétel megvalósul, amely ezt a fogást illúziókeltővé teszi: az orvos új összefüggésben jelenik meg; egy Mme Marneffe vagy egy Betti néni szemszögéből is „létezik", nemcsak az öreg Goriot világában; itteni fellépése nincs kapcsolatban többivel, és végül: megjelenése funkció nélküli. Hibás prognózisát ugyanis, mely egyetlen hozzájárulása a cselekményhez, bármely más orvos is felállíthatta volna. Legföljebb mint egy foglalkozási ág kicserélhető képviselője és nem mint *ez* az ember, mint egyén avatkozik be a cselekménybe. Ezért az *ő* feltűnése ebben a regényben látszólag nem rendelkezik semmilyen funkcióval, és az illúzió hatása alatt csak azzal tudjuk megmagyarázni, hogy „létezik". (Az illúzióteremtés ehhez hasonló módszereihez lásd: Horn, 1967.)

[213] Ford. Szemere Samu

S végül: minden kor és kultúra ornamentikáját nyilvánvalóan a formális esztétikum dominanciája jellemzi. Gombrich ezt rendszeretetünkre vezeti vissza, mely mindenben szabályosságot keres, szívesen hoz létre ilyesmit és élvezi is; (Gombrich, 1982: 15, 17, 19. 305) rend és szabályosság azonban csupán a sokféleségben uralkodó egységesség egyszerűbb megfogalmazásai.

Persze nemcsak az esztétikum egyes fajainak és hierarchiájának mindenkori megválasztása függ a valós élet struktúráitól, hanem azon esztétikai és esztétikán kívüli céloké is, melyeket egy műalkotás mindenkor maga elé tűz. Hogy az esztétikaiak konkrét esetben az esztétikán kívülieknek alá- vagy fölé vannak-e rendelve, az itt is a történelmi helyzet és a művészi egyéniség függvénye, melyek vonatkozásában a *littérature engagée* (az elkötelezett irodalom) és *l'art pour l'art* csupán a két szélsőséges pozíciót jelölik.

Csakhogy: még ha a korízlések különböző változásai az esztétikum egyes fajtáinak változó előnyben-részesítéseként, illetve azok folytonos újrarendezéseként, újbóli rangsorolásaként lennének is felfoghatók (legalábbis nagy vonalakban), hogyan tudnának ezek az esztétikumfajták érvényre jutni a modernség tekintetében? Nem úgy áll-e a helyzet, hogy az esztétikum itt megtárgyalt mozzanatai vagy fajtái csak a modernség előtti s ebben az értelemben „klasszikus" művészet vonatkozásában bírnak érvénnyel, de a 20. század radikálisan új művészetével szemben csődöt mondanak? A következőkben megkíséreljük, hogy erre a kérdésre megokolt tagadó választ adjunk, és még a modernitás kísérleti, avantgárd művészetét is összefüggésbe hozzuk az esztétikum öt „klasszikus" fajtájával.

2.10. Az esztétikai értékfajták viszonya a modernséghez

2.10.1. A szétválási hipotézis

Az imént, mint már többször is, az esztétikum vagy az esztétikai értékek különböző fajtáit az esztétikum „mozzanatainak" neveztük, amivel arra céloztunk, hogy alapjában véve összetartoznak, egy egészet alkotnak, még ha elméletileg és a művészi gyakorlatban mindig kiegészíthetőknek és újratagolhatóknak bizonyulnak, hogy (más szóval) közös esztétikusságuk révén benső összeköttetésben állnak egymással. Éppen ez a belső kohézió jellemzi a modernitás előtti művészetet: itt az esztétikum fajtái legtöbbször nem egyedül lépnek fel, hanem a többi egyikével-másikával kapcsolatban vagy *a* többiekkel: az *Odüsszeia,* Rembrandt önarcképei, Schubert vonósnégyesei „érdek nélküliek", irányultságtól mentesek; az érzékelhető dolgok tömegét tárják elénk; szigorú, noha időnként rejtett rendező elvek uralják őket; elemeiket központi lelki tartalmak szervezik, és mint egészek azt a látszatot keltik, mintha eleven emberek jelenlétét varázsolnák elént.

A modern művészet ezeket a tradicionálisan asszociált elemeket tipikus módon szétválasztja, disszociálja, s ez lehet az oka annak, hogy még mindig nagyon sokan idegenkednek tőle és dekadensnek tartják. A következőkben olyan példákat fogunk felhozni erre a disszociációra a képzőművészet, a zene és az irodalom területéről, melyek az itt felvetett hipotézist megerősíteni látszanak. Ezután felvetjük az értékelés kérdését: egyfelől, hogy a különböző disszociált értékfajták, illetve az őket megtestesítő művek között mutatható-e ki értékkülönbség, másfelől, hogy miként ítélendő meg magának a szétválásnak a jelensége.

2.10.2. Szétválási példák

Marcel Duchamp 1913-tól kezdve kereskedelmi forgalomban lévő tárgyakat, ún. ready-made-eket állított ki: a híres piszoárt, egy üvegszárítót, egy ruhafogast, egy biciklikereket stb. Az egyetlen dolog, ami az ilyen dadaista kiállításokat hagyományos művészeti kiállítások közelébe hozta, a tárgyak öncélúsága volt: amennyiben és amíg ki voltak állítva és még mindig őrzik őket a múzeumokban. Felhasználni nem lehet őket, csak megtekinteni: ki lettek emelve a praktikus, pragmatikus összefüggésekből, – és ez *szintén* igaz a „klasszikus" műalkotásokra: a szobrokra a talapzatuk, a festményekre a keretük révén, az irodalmi művekre a fikcionalitásuk különböző jelei által, a színházi előadásokra pedig a színpadnak köszönhetően; csakhogy itt az esztétikumnak csupán egyetlen fajtája került megvalósulásra, az öncél esztétikuma.

Épp mivel az ilyen *objet trouvé*-ket használni is lehet, csak nem *szabad,* néha „összecserélik" őket közönséges mindennapi tárgyakkal, ami többek között Joseph Beuys *Fürdőkád*jával meg is történt: „Beuys azon igyekezete, hogy összemossa a művészetet a való élettel […] *Fürdőkád* elnevezésű művében csúcsosodott ki 1960-ban. Ez a fémkád volt az, amelyben gyerekkorában fürdették […] 1977-ben egy a múzeumban tartott buli alkalmával véletlenül a *Fürdőkád*ban hűtötték be a söröket. Duchamp-ot, ha a *Fürdőkád* az ő műve lett volna, minden bizonnyal szórakoztatta volna a véletlen komédia, de nem így Beuys. A *Fürdőkád* alkotója perre ment […], a bíróság 24.000 dolláros kártérítést ítél meg neki, amelyet Beuys […] a sörivók kizsákmányoló öncélúsága felett aratott dicsőséges győzelemként értelmezett." (Marks, 1984: 81)

A modern képzőművészet további monoesztétikus irányaira álljon itt még néhány utalás. Antonio Tàpiesnél szinte kizárólagosan az anyag esztétikuma kerül előtérbe. Képeit „újfajta anyagkezelése" tünteti ki: „A kép felületét részben vakolatra emlékeztető massza osztja fel reliefszerű rétegekre, a festéket simítóvassal keni fel vastagon, ezt újra lekaparja – úgyhogy a szövet csupaszon áll előttünk, ebbe belevág és rejtelmes hieroglifákkal firkálja tele." (Thomas – de Vries, 1977: 312) Hogy Tàpies számára mennyire az a fontos, hogy az anyag csorbítatlan élményét adja át, hogy a vásznat és a festéket a maguk dologias, háromdimenzionális textúrájában tegye érzékileg megtapasztalhatóvá, kiderül

a következő idézetből: „Tàpies megkísérel egy új valóságfogalmat kialakítani azáltal, hogy »beszédre készteti ezeket az élettelen anyagokat.«" (Abromson et al., 1973 : 380) – A geometrikus-konstruktivista absztrakció különböző formáiban, Kasimir Malevic „szuprematizmusában", Piet Mondrian „neoplaszticizmusában", Ben Nicholson változatos és választékos ízlésről tanúskodó műveiben, Victor Vasarely optikai-kinetikus képeiben nyilvánvalóan a forma esztétikuma áll előtérben, ezzel szemben a kifejezés esztétikuma jelenik meg Edward Kienholz már többször említett assemblage-aiban és environment-jeiben, „melyek az embereknek a modern tömegtársadalomban történő elidegenedésére, brutalitására és erkölcsi hanyatlására utalnak." (Thomas – de Vries 1977 : 202) A „hiperrealizmus", mely a realitás illúzióját és az illúzió realitását emeli festészete és plasztikája fő témájává, (Thomas – de Vries 1977 : 202) magától értetődően a látszat esztétikumát helyezi előtérbe, azonban jellegzetes módon közelít a megtévesztéshez, az esztétikai ál-látszathoz : festményeik fényképeknek tűnnek, emberalakjaikat részben élő embereknek lehet tartani. Noha ezen festmények bizonyos elidegenítő hatásai és a kiállítási kontextus miatt igazi megtévesztés nemigen lehetséges, az esztétikai érdek mégis leszűkül a kérdésre, hogy „vajon hogy csinálták ezt ?" ; végső soron tehát a mesterségbeli tudás, az ügyesség kvázi-esztétikai értékére.

A modern zenéről alig merészelek akár egy mondatot is írni, mivel a zeneelmélet terén tájékozatlan vagyok, úgyhogy a most következő csak lyasfajta megfigyelések eredményének számíthat, melyeket egy laikus zenekedvelő engedett meg magának. Ami a zenéből a modernitás során nyilvánvalóan kiveszett, az a dallam, kivéve idézetekben, paródiákban vagy szándékolt archaizálások során, mint Szergej Prokofjev *Symphonie classique*-ja vagy Benjamin Britten *Simple Symphony*-ja. A melódia elveszte a közvetlenül észlelhető egészek eltűnését jelenti, ezzel együtt a részleges lemondást a formális esztétikumról és a dallam nem egyszer nehezen megragadható, de talán konstitutív kifejezőereje miatt e vonatkozásban a kifejezés esztétikumáról való lemondást is. Csak „részleges" lemondást és csak „e vonatkozásban", hiszen nagyon is megmaradt, sőt bizonyos zeneszerzőknél (Bartók Bélánál, Igor Sztravinszkijnál) egyenesen domináns elemmé vált a ritmus, mely maga is egy formája a többféleségben megnyilvánuló egységnek és esetlegesen kifejezés hordozója. (Természetesen, mint ahogy ezt éppen Bartók zenéje bizonyítja, a disszonancia, sőt annak alkalomszerű kakofóniává való fokozása is, tehát nemcsak a dallam, hanem annak ellentéte is kifejező lehet.) Egyértelműen előtérbe nyomult már a 19. század vége felé (Anton Bruckner !) az anyag esztétikuma, abban az értelemben, hogy újfajta hangélmények váltak lehetségessé : egyre több és egyre újszerűbb hangszerek válnak a zenekarok tagjaivá, melyeknek részben szokatlan és markánsan érvényre juttatott hangszínei – már ameddig még elviselhetők a fülünk számára – kétségtelenül kibővítik akusztikai univerzumunkat.

Mint ahogy a modern képzőművészet csúnyaságba, sőt undorítóságba csaphat át (avas, részben szétfolyt zsír átlátszó plasztikcsomagolásban – a roppantul

tehetséges Diter Rot-tól), mint ahogy a modern zene néha akusztikailag elviselhetetlen (és egyes hivatásos zenészek számára hosszú távon alkalmasint káros hatású), úgy van, aminek a modern lírából egyszerűen érthetetlenséget lehet a szemére vetni, méghozzá történetének és struktúrájának oly pozitív beállítottságú elemzője részéről, mint amilyen Hugo Friedrich volt, aki persze nemcsak „nehéz vagy lehetetlen érthetőségről," (Friedrich, 1956: 19) hanem majdnem *egy* füst alatt „érthetetlenség és igézet" együtteséről" (Friedrich, 1956: 15) beszélt. Ez a faszcináció azonban részben éppen a modern líra homályosságára vezethető vissza, (Friedrich, 1956: 29) ami a maga részéről – szintén csak részben – azon a disszonancián alapszik, mely a forma és a mondandó, (Friedrich, 1956: 40, Baudelaire-rel kapcsolatban) illetve a kifejezés módja és tartalma között áll fenn. (Friedrich, 1956: 83, Rimbaud-ról) Konkrétabban és pozitívra fordítva itt arról a „nyelvi mágiáról" van szó, ami az európai romantikában gyökerezve „inkább hangzani, mint mondani" akar, (Friedrich, 1956: 50) értelem nélküli jóhangzást produkál, (Friedrich, 1956: 29) a „verselés pontosságát" „elhomályosuló tartalommal" köt össze. (Friedrich, 1956: 164, ezt Mallarmé-val és Valéry-vel kapcsolatban állítja.) A mi fogalmainkkal ez annyit tesz: előtérben áll az anyag és a forma esztétikuma a hangok síkján, de a jelentések terén „törések […], követhetetlen értelmi összefüggések találhatók," (Friedrich, 1956: 60) ami e vonatkozásban veszteséget jelent az egészlegesség, végső soron a formális esztétikum területén. Hasonló hiányosságot konstatál Friedrich szintén Rimbaud-val kapcsolatban az érzéki külsőség, a költői képek kapcsán: „A képek nem függenek össze egymással. Egyik sem következik szükségszerűen a másikból, úgyhogy egyfajta önkényesség jön létre, mely akár azt is megengedné, hogy egész strófákat felcseréljünk egymással." (Friedrich, 1956: 75) Ez a kettős inkoherencia azonban nemcsak a forma esztétikumát érinti, egyben kifejezésbeli veszteséget is jelent: Friedrich már Baudelaire-nél „a forma-akarat túlsúlyát" tapasztalja „a puszta kifejezésre irányuló akarat felett." (Friedrich, 1956: 40) Ez az érthetetlenség felé tart és *eo ipso* veszteséget jelent a kifejezés esztétikuma terén. A kifejezés azonban konkrétabban belső lélek-referenciát és külső világ-referenciát jelent, s az érthetetlenség mindkettőt hiányossá teszi. Befelé *in extremis* „elembertelenedésre" kerül sor (Friedrich, 1956: 69, 110, összefüggésben Rimbaud-val, illetve Mallarmé-val) az „abszolút líra" értelmében, „melynek hangjai már nem emberszájból látszanak eredni, és nem akarnak egy ember fülébe jutni." (Friedrich, 1956: 110) Az érthetetlenség kifelé lemondást is jelent a világhoz való kapcsolódásról, állítólagosan: egy „ellenvilág" felépítését (Friedrich, 1956: 208) jelenti „abszolút metaforák" segítségével, „az összekapcsolásával annak, ami anyagi szinten egyáltalán nem kapcsolható össze: (Friedrich, 1956: 211) „Das Wasser der Luft ('a levegő vize'; Karl Krolow), „la glande aux étoiles" ('csillagmirigy'; Henri Michaux). (Friedrich, 1956: 209) Felépül „egy irreális világ, mely csak a szó révén létezik. […] A […] valóság rommezőként hever a versben." (Friedrich, 1956: 212)

Az „értelemmentes hangsorokra és intenzitásgörbékre való redukciónak" (Friedrich, 1956: 18) szélsőséges formáját képviselik a dadaista hangversek, melyekben lemondanak mindenfajta fogalmi tartalomközvetítésről. Jellemzőik: az anyag esztétikumának dominanciája, ritmikus kezdemények a formális esztétikum irányába, ezenközben azonban a kifejezés esztétikumának lecsökkentése arra a kevésre, amit értelmetlen hangsorok és atavisztikus rigmusok szétfolyó hangulatok és érzelmek terén közvetíteni képesek. Például álljon itt Hugo Ball *Totenklage* (*Halotti sirató*) című verse:

> ombula / take / biti / solunkola / tabla tokta tokta takabla / taka tak / Babula m'balam / tak tru — ü / wo — um / biba bimbel / o kla o auw / la — auma / o kla o ü / la o auma / klinga — o — e — auwa / ome v-auwa / klinga inga Mao — Auwa / omba dij omuff pomo — auwa / tru — ü / tro-u-ü-o-a-o-ü / mo-auwa / gomum guma zangaga gago blagaga / szagaglugi m ba-o-auma / szaga szago / szaga la m'blama / bschigi bschigo bschigi bschigi / bschiggo bschiggo / goggo goggo / ogoggo / a — o — auma
>
> (Idézi Andreotti, 1983: 236)

A megfogalmazás: „jóhangzás értelem nélkül" persze a modern lírának csak *egyetlen* típusára nézve találó: emellett létezik – alkalmasint szépségiszonyból – „a lemondás a hagyományos versről," (Andreotti, 1983: 143) azaz az intenzív hang- és ritmus-effektusokról:

Wolf Biermann: *Traum des General Ky*

Zuletzt aber beschloss die Regierung ein Gesetz
dass alle ihre Menschen glücklich
sind!

Zuwiderhandlungen
werden mit dem Tode bestraft

Bald
gab es wirklich nur noch
glückliche Menschen[214]

(idézi Andreotti, 1983: 143)

[214] Wolf Biermann: *Ky tábornok álma* („Végül aztán hozott a kormány egy törvényt / hogy minden ember legyen / boldog!! // Minden ellenszegülés / halálbüntetéssel sújttatik // Hamarosan / már tényleg csak / boldog emberek maradtak")

Ha modern drámák (prototípusként: Wilder és Brecht), *valamint* a kortárs rendezői gyakorlat a szerzők szándékától függetlenül a elidegeníteni igyekeznek a cselekményt, ezzel a látszat esztétikumát szeretnék kioldani az esztétikai mozzanatok kötelékéből. Ez azonban csak pillanatokra sikerül, mert a színpadi cselekménynek alapvetően kiemelkedik a mindennapok gyakorlatából és a közönségből kiirthatatlan az illúzióra való hajlam. Bernhard Asmuth utal arra, hogy például a „rendezőt képviselő alakok", mint amilyen Thornton Wilder *A mi kis városunk*jában szerepel, ugyan illúziózavarásként „áttörik" a modern színpad „negyedik falát" a közönség felé, valójában azonban „ők is szereplők, őket is színészek játsszák." (Asmuth, 1980: 57) Ez azonban azt jelenti: a közönség nyomban egy második illúzióteret alkot magának körülöttük, mely az elsőnek ellentmond ugyan, de a többszörös ide-oda átlépés az egyikből a másikba épp a közönség illúzióra való hajlama miatt problémamentesen zajlik le.

Mint ahogy a zenéből a dallam, a lírából pedig gyakorta a többé-kevésbé érintetlen értelmi struktúra, úgy tűnt el főként az abszurd drámából a „story", a cselekmény: a cselekedetek és események kauzálisan és finálisan egységben tartott egymásutánja. Mindhárom veszteség csökkenti az időbeli, dinamikus egészlegességet és a formális esztéticitást, ami viszont néha kis mértékben kiegyenlitődik bizonyos „térbeli" szimmetria-képződéseken keresztül: a *Godot-ra várva* két részét Beckett párhuzamossá szerkesztette. „Mindkét felvonás találkozással kezdődik Vladimir és Estragon között, mindkét felvonásban csatlakozik hozzájuk egy rövid időre Pozzo és Lucky s a fiú közli, hogy Godot ma nem jön, és mindkét felvonás azzal az elhatározással fejeződik be, hogy elindulnak, ami azután mégsem valósul meg." (Pfister, 1977: 378) Ennek kapcsán a „sokféleség" mozzanata lényegileg két kétségkívül lényeges változásra korlátozódik: „az első felvonás kopasz fája a másodikban szert tett néhány levélre, Pozzo és Lucky a másodikban a fizikai és lelki hanyatlás előrehaladott állapotában vannak," (Pfister, 1977: 378) minek során a változások csekély volta, tehát nemcsak a tartalmuk, maga is jelentőségteli. Eugéne Ionesco *A kopasz énekesnő*je szintén szimmetrikus, ez esetben azonban kör alakú struktúrával rendelkezik: a végén a függöny még egyszer felgördül a kezdeti kép felett. „Csakhogy a Martinék léptek Smith-ék helyére, akik ugyanazt a századok óta unt dialógust folytatják főzelékről, időről, rokonokról és egyebekről, és belecsúsznak ennek az elcsépelt életnek a keretébe." (Buck, 1986: 1752) Azaz: a relációnális formának azon a funkción túlmenően, hogy legalább szimmetriaképzéssel kárpótol a történet hiányáért, még az is a feladata, hogy mondanivalót közvetítsen, a maga részéről is hozzájárulva a kifejezés eszétikumához.

Ha Beckett *Molloy* című regényét vesszük szemügyre, hasonlót látunk: alig van történet, ezt körkörös struktúra pótolja. A regény elején Molloy mozgásképtelenül fekszik anyja ágyában, visszaemlékszik rá, hogy miként indult el a keresésére, gondolatain keresztül „elbeszéli" eredménytelen útját, melynek végén az időközben nyilván meghalt anya szobájába hozzák: „Molloy története az elején

ér véget," (Dittmar, 1986: 6403) Még ez a formális összekapcsolódás is eltűnik Alain Robbe-Grillet későbbi regényeiben (például a *Souvenirs du triangle d'or*-ban, 1978-ból). Általánosságban nincs itt semminő formális esztétikum, mivel nincs semmilyen szigorú értelemben vett cselekmény, semmilyen összefüggés; „az értelem megtagadása" okán (Hartwig Isernhagen) nincsen kifejezési esztétikum sem. Ami megmarad, az pontszerűen megélhető, egyes epizodikus jelenetekre szorítkozó világbőség: anyagi esztétikum, darabonként adagolva.

Az értelmesség megtagadása a szerző részéről a befogadó oldalán dezorientáltságként csapódik le: nem vezet semmilyen instancia, magamnak kell tájékozódnom, ami Isernhagen szerint paradox módon azzal a pozitívummal rendelkezhet, hogy magam kényszerülök értelmet keresni a műben és a világban s ennyiben segítséget kapok az életemhez. De a szerző eltűnése az epikus műveket mindenképpen megfosztja a szervező középponttól, mely legalábbis az egységesség *egyik* – noha absztrakt – princípiuma.

Ez lenne az *egyik* példája annak a feljebb érintett lehetőségnek, hogy ti. személyes és történelmi konstellációtól függően bizonyos esztétikai célkitűzések esztétikán kívülieknek, jelen esetben egzisztenciálisaknak rendelődhetnek alá. (Isernhagen publikálatlan téziséhez lásd Horn, 1989: 14.)

James Joyce *Ulysses*-ében csaknem teljes fenomenológiai palettáját találjuk mindazon lehetőségeknek, ahogy és amilyen formában az elbeszélő – végső soron a szerző – kivonhatja magát az elbeszéléséből. Csak hozzávetőleges felsorolásban: 1. az olvasó bizonytalan benne, hogy jelentős-e vagy jelentéktelen-e valami: eltűnt a súlyt adó, értékelő szerző. 2. Egyértelmű lényegtelenségek: eltűnt a szerzői szűrő. 3. Abból fakadó érthetetlenség, hogy „kívül" maradnak az okok és indítékok, nem közlik velünk a kontextust: eltűnt a megmagyarázó, értelmező szerző. 4. A nagyobb szegmensek, az egyes *Odüsszeia*-szerű epizódok montázsszerű összefüggéstelensége: eltűnt az összeillesztő szerző.

2.10.3. A szétválási hipotézis teljesítőképessége

A jelen könyv alapjául szolgáló hipotézis az esztétikum mozzanatokra történő szétválásáról kiegészítő igazolásra tenne szert, attól függően, hogy mennyire bizonyul plauzibilisnek a hipotézis, mely szerint az esztétikai mozzanatok disszociációja a modern műalkotások legalábbis *egyik* lényegi jegyét jelenti. Egyben azonban ezzel – ismét aszerint, hogy az itt javasoltak mennyire „hasonlók a valósághoz" (Popper) – érvényét veszti az a tétel, hogy a modern művészet abszolút kezdetet képvisel, hogy nincsen összeköttetésben a modernitás előttivel és nem vezethető le belőle. Ha ugyanis a modernitás a modernitás előtti „bomlási terméke" lenne, akkor legalábbis érthető volna, hogy miből keletkezett és mi történt a modernitás előtti művészettel, noha persze nem tudnánk, hogy milyen történelmi okok alapján került sor erre az esztétikai felbomlásra.

Az itt javasolt hipotézis persze – ezt ismét hangsúlyozzuk – nem képes sem a modern művészet komplexitását és sokrétűségét, sem pedig annak nehézségét méltányosan megítélni. A szétválási hipotézis tisztán leíró jellegű, semmilyen módon nem magyarázó. Hogy az általa leírt jelenség értelmezhető-e „egy szétesőben lévő valóság visszfényeként", ahogy ezt Dieter Henrich javasolja, (Henrich, 1966: 12) vagy hogy vajon összefügg-e a szubjektivizmus felülkerekedésével az elmúlt másfél évszázadban (Petersen, 1986: 136), – az ilyen és további megokolási kísérletekkel kapcsolatos állásfoglalás maradjon hivatottabbakra. Amit befejezésül megkísérelnék, az annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy vajon az egyes disszociált esztétikai mozzanatok egyenértékűek-e, és hogy a szétválás jelensége mint olyan hogyan értékelendő.

2.10.4. Értékelési kérdések

2.10.4.1. Az egyes esztétikai mozzanatok relatív értéke Vajon a formális esztétikum önmagában, monokulturálisan, ahogyan ezt az Op-Art kultiválja – s ahogyan az a különféle díszítőművészetben meg is valósul – egyenértékű-e a „tiszta" expresszivitással, ahogyan az pl. Alberto Giacometti vagy Francis Bacon műveinek sajátja? A kérdés sugalmazó és elárulja, hogy nézetem szerint vannak, akik intuitíve egy negatív válaszra hajlanának, persze mindig legmagasabb szintű tökéletességet feltételezve az adott területen, hiszen egy *gyenge* Giacomettinek nem lenne könnyű helyt állnia a legjobb Vasarely mellett. A voltaképpeni kérdés az, hogy miként lehetne ezt az intuitív vélelmet a kifejezési esztétikum elsőbbségét illetően megtámogatni, hogy vajon plauzibilissé válik-e, ha szemügyre vesszük az esztétikai értékfajták struktúráját, illetve az általuk beindított recepciós folyamatot.

Egyfelől lehetne ugyanis hipotetikusan a következőt állítani: minél inkább alapozó jellegű egy esztétikai értékfajta, annál alacsonyabb az értéke. E tétel magyarázatául idézzük fel még egyszer a megalapozó viszonylatokat: a-prakticitás, „célnélküliség", azaz az öncél esztétikuma nélkül nincs integrális észlelés, nincs anyagi esztétikum; enélkül nem lehetséges észlelni az elrendező egységességet a sokféleségben, nincs semmilyen formális esztétikum, de a forma mindenoldalú tartalomra vonatkozó áttetszőségét sem lehet észlelni, nincs kifejezési esztétikum. A többé-kevésbé alanyilag megélt tartalom megjelenése nélkül hiányzik annak esztétikus látszata, hogy a tartalom és az „ő saját" formája önmagukban léteznek, önállóak. – Amennyiben a fenti tétel (minél alapvetőbb az esztétikai értékfajta, annál alacsonyabb értékű) megállja a helyét, akkor olyan művek, melyek (irányultságukat tekintve) csak öncélúságuk vagy a tőlük lehetővé tett integrális anyagélmények révén esztétikusak, Duchamp „Urinoir"-ja vagy Tàpies tipikus művei, esztétikailag alacsonyabbra helyezendők, mint azok, melyek formálisan

tetszenek, így Vasarely képei, vagy amelyek expresszívek és jelenlétet közvetítenek, mint Giacometti figurái.

Másfelől pedig kockáztassuk meg a következő állítást: minél több emberi „képesség" vesz részt egy esztétikai értékfajta recipiálásában, az annál nagyobb értékű. S ez nem csak azért van így, mert a recepció komplexitása részben a recipiált dolog komplexitásától *is* függ és következésképpen annak jele; a növekvő komplexitás azonban általában magasabb ontológiai rang és érték jelének számít (az organikusság értékesebbnek számít, mint anorganikusság, a pszichikusság értékesebbnek, mint a „puszta" organikusság, a szellemi értékesebb, mint a pszichikus; az összetettebb recepciós folyamatok a pszüché több lehetőségét veszik igénybe, „trenírozzák" nem hagyják elkorcsosulni őket és ezzel a maguk részéről hozzájárulnak az emberi lehetőségek ideális esetben totális, mindenoldalú megvalósulásához. Konkrétabban: Giacometti nyilvánvalóan több féle pszichikus funkcióra apellál, mint Vasarely, az érzéki észlelésen és formaérzékünkön túlmenően nála szükség van egész élettapasztalatunkra, az arra vonatkozó képességünkre, hogy emberi alakokat és fiziognómiákat intuitív beleérzéssel értelmezzünk, amit itt vonzó módon megnehezít azoknak rejtélyes, elidegenítő és mégis kifejezésteli vékonysága, hosszúra nyújtott és aránytalan volta, továbbá már szinte anorganikusan érdes felszíne. E kritérium segítségével így lehetséges volna olyan értékbéli különbséget tenni a kifejezés és a forma esztétikuma között, melyre a megalapozási kritérium nem volt alkalmas, mivel mindkét fajta egyaránt az anyagi esztétikum fundamentumán nyugszik.

Hogy még egy lépést tegyünk: az így bemutatott kritériumok mögött olyan princípiumok válnak észrevehetővé, melyek párhuzamban állnak az etika bizonyos, Nicolai Hartmann által kifejtett értékelési kritériumaival. Az etikában is érvényes ti., hogy a magasabb értékre való irányultság, a magasabb *erkölcsi* értékek megvalósítása erkölcsileg értékesebb, mint az alacsonyabb vitális értékeké [Vitalwerte], (Hartmann, 1926: 277, 280) az idealizmus érdemtelibb, mint a hedonizmus.

Az etika ezen elvének megfelelően megalapozó kritériumunkat a következőképpen lehetne átfogalmazni: esztétikailag értékesebb az, ami a magasabb esztétikai értékre irányul. Ez megmagyarázhatja, hogy például a hangsúlyos metrikai rendszerekben a konkrét megvalósítás során miért lehet eltérni a versmérték által előírt ritmustól, ha különben a versmérték hangsúlya nem esne egybe a nyelvi hangsúllyal. Az 5 hangsúlyos íz alkotta jambikus sor (blank verse) stuktúrája például így fest:

xX xX xX xX xX(x)

Ám a konkrét verssor, a versmérték megvalósulása Hamlet monológjában hangsúlyáttevődést mutat, amennyiben a hangsúlyos szótagok ténylegesen így oszlanak meg:

To be or not to be, that is the question
x X x X x X X x x X x

Ezzel voltaképpen a természetes, a langue által diktált hangsúlyozás részesül előnyben a versmérték által megkívánt formával szemben, azaz: konfliktus esetén inkább a „természetesség", inkább a látszat esztétikuma kerül előtérbe (a művészet, minden stilizáltsága ellenére is, tűnjék természetnek), mintsem a formális szükségszerűség: az alacsonyabb értéket feláldozzuk (a második, pszichologikus kritériumnak megfelelően) a magasabbnak.

Ha mármost igaz az, hogy egy esztétikai mozzanat értéke az észlelésben részt vevő lelki funkciók komplexitásától függ; ha továbbá „a priori" feltehető, hogy több mozzanat több ilyen funkciót hoz mozgásba, második kritériumunk itt következő átfogalmazása alkalmasint meggyőzőnek fog tűnni: esztétikailag értékesebb az, ami az értékszintézis felé tart. Több értékfajta ugyanis többet hoz mozgásba bennünk, a szintézisük ezért valószínűleg értékesebb, mint izoláltságuk. Ennek a megfogalmazásnak szintén van etikai megfelelője. Nicolai Hartmann szerint az erkölcsiség komplex követelményeket állít az ember elé: „A bátorság nem egyszerűen merészség, nem is csak hűvös elővigyázatosság – hisz a gyáva előrelátása éppúgy értéktelen, mint a vakmerő merészsége –, hanem a kettő szintézise."[215] (Hartmann, 1926: 569) Úgy tűnik mármost, hogy bizonyos általánosabb, tehát egyáltalán nem pusztán a modernitásra vonatkozó esztétikai ítéleteknek tudattalan, nem tudatos alapja épp ebben az etikában és esztétikában alkalmasint közös elvben keresendő: értékesebb az, ami az értékszintézis felé hajlik. Már korábban (a 2.5.3.7. pont alatt) szó volt a rím dialektikájáról: a jó rímnek két ellentétes követelménynek kell megfelelnie (maximális fonetikai hasonlóság maximális etimológiai és alaktani különbözőség mellett, fesztelen természetességgel párosulva), ami annyiban ellentmondót követel, amennyiben egy, a *langue* oldaláról nézve „természetes" kifejezése az egyszeri, itt és most „helyes" tartalomnak a valószínűségi törvények alapján a legjobb esetben is csak véletlenül rímelne. Ha ennek ellenére a rímek mégis megfelelnek a szabálynak, és a rímszó a tartalom oldaláról az egyedül lehetségesnek tűnik, akkor ez a formális esztétikum és a természetesség (végső soron a látszat esztétikuma) szintézisét jelenti: egymással ellentétes követelmények szintézisét.

E princípium alapján érthetővé válik, hogy a természetes és formailag kifogástalan rímek értékesebbnek tűnnek mint azok, melyek a formálisan helyes kedvéért feláldozzák a természetest, és ezek ismétcsak értékesebbeknek tűnnek, mint azok,

[215] Ford. Simon Ferenc

melyek (fordítva) a természetességet áldozzák fel a formának (lásd a dilettáns rímfaragók erőltetettségeit)

Az, hogy az alacsonyabb és magasabb értékek szintézisét többre becsüljük, mint csupán a magasabbak megvalósítását, megmutatkozik például abban, hogy Dante *Isteni színjáték*ának versfordítását értékesebbnek tartjuk, mint a prózait: az utóbbi ideális esetben ugyan átment minden kifejezési esztétikumot, az előbbi azonban megőrzi az eredeti formális esztéticitását is. Akkor is igaz ez, ha az utóbbi a tartalmi hűség vonatkozásában szükségképpen veszteségekhez vezet. Virtuóz fordításokkal egészében véve többet nyerünk, amint amennyit veszítünk.

2.10.4.2. A szétválási jelenségnek mint olyannak értékelése

Amennyiben azonban második pincípiumunk, különösen annak általánosító átfogalmazásában (esztétikusan értékesebb az, ami értékszintézist célozza), érvényre tarthat igényt, megsemmisítő ítéletet implikál a modern művészetről általában, *amennyiben* azt értékszétválás jellemzi. Ezért itt az ideje, hogy áttérjünk arra a kérdésre, hogy vajon egészében hogyan ítélendő meg az értékszétválás a modernitásban.

Az esztétikum fajainak szétválása legalábbis egyik oka annak (ezt már láttuk), hogy sokan érthetetlennek tartják a modern műveket. Ez az értelemveszteség mármost legalább három következménnyel jár, melyek egyként negatív benyomást kell, hogy keltsenek, amennyiben ragaszkodunk ahhoz, hogy a művészet a kommunikáció egy formája, egy különös és minden kultúrában mindezideig kiemelt módja a kapcsolatteremtésnek és az értelem közvetítésének ember és ember között.

Az első következmény az, amit Arnold Gehlen „kommentárigény”-nek nevez:

> A kommentárok napjainkban parttalan irodalma – röviden megfogalmazva – előfeltételezi a modern művészetnek szegezett „mi légyen ez egyáltalán?” kérdését, és a kommentároknak azt *kellene* megmondaniuk, hogy miért „van ez itt” és miért „van ez így”, hiszen ezeket a válaszokat a műalkotásból magából és közvetlenül csak ritkán hámozhatjuk ki.[216] (Gehlen, 1960: 162)

Emil Staiger a modern líra személyes jellegéről beszél: „Korunk sok kiváló verse érthetetlen kommentár nélkül, mégpedig vagy azért, mert oly közvetlenül közlik az emberrel a legszemélyesebb dolgokat, hogy csak az életrajz legalaposabb ismerője tudja, miről van szó; vagy pedig azért, mert a nyelv oly mesterségesen töredezett, hogy senki sem ismeri fel benne a megszokott nyelvtan szerkezeteit.” (Staiger, 1963: 43)

Egy második következmény az, hogy a kommentárok, az értelmezések – épp mert a szöveg értelme rejtett vagy akár nemlétező – túl gyakran önkényesek,

[216] Ford. Bendl Júlia

tetszésszerintiek, elkötelezettség nélküliek, ellenőrizhetetlenek. Ha Hegel szerint „a művészi szépre avagy az ideálra" egyebek mellett az jellemző, hogy benne az általános és a különös egymás*ban* és nem egymáson *kívül* vannak, hogy a különös, a forma, a kifejezés *megfelel* az általánosnak, a tartalomnak, a léleknek. Például: „az eszményhez teljességgel hozzátartozik az, hogy a külső forma […] megfeleljen a léleknek […]. Rafael madonnái viszont az arc, az orcák, a szem, az orr, a száj olyan formáit érzékeltetik előttünk, amelyek mint formák, már a boldog, örvendő, egyúttal jámbor és alázatos anyai szeretethez illenek."[217] (Hegel, 1835: 1/206) Ez esetben az értelemnek a modernitásban végbemenő eltűnését mint az általánosnak a különösből való kiléptét foghatjuk fel. Mivel a különös, az érzéki, kvázi-érzéki mű semmilyen általánost nem sugalmaz a számunkra, a hiányt (a közönségigény és a foglalkozási kényszer nyomása alatt) puszta találgatás alapján töltik ki – jobb esetben a művész kijelentéseire alapozva, rosszabb esetben találomra: a kritikus olyan értelmet tulajdonít a műnek, mely nem a mű*ben* van, mely nem belőle szól hozzánk. Egy példa: amikor 1977-ben Bázel városa Joseph Beuys *Tűzhely*nek nevezett installációját 300.000 frankért megvette. (Amiről szó van: egy kis gyerekkocsi a helyiség közepén, rajta két összecsavarható rézrúddal, tőle némi távolságban egy, a padlóra helyezett, nemezzel körülcsavart rézbot, továbbá harmincegy, falhoz támasztott rézbot, valamint egy másik hosszabb bot, amely az egyik fal lábánál fekszik, s végül két fekete tábla, melyek teleírva a falon függenek.) Dieter Koepplin, Beuys munkásságának ismerője, magára vállalta, hogy értelmezi az installációt, s értelmességének bizonyítása révén igazolja a parlamenti képviselők által hevesen támadott vásárlást. – Idézek: „Az egymáshoz rögzített vas és réz korróziója során kis mértékű elektromos töltés jön létre. Ebben az összefüggésben a filcbevonat úgy értendő, mint a hosszú bottal ábrázolt elem szigetelőanyaga. Ez a képszerű, a fizikális valóságra utaló elem-bot hosszan elnyúlva fekszik a szoba azon pontján, ahol a legnagyobb fal találkozik a padlóval, képszerű és asszociatív módon: energiák gyűlnek a messzire elnyúló élen a fentről beeső felület és az azt felfogó padló között."

Ehhez mármost a következőt jegyezném meg: Az, hogy a szegélyben energiák halmozódnak fel, ez egyszerre maximálisan absztrakt és szegényes, emberileg minden jelentőség nélküli „értelem", mely ráadásul mint asszociáció legjobb esetben is csak fizikusokban merül fel. Így folytatja: „A jobb oldali falon […] nagy betűkkel vannak felírva a »VAS« szó, a két- és három vegyértékű vas kémiai képletei és a Mars-vas asztrológiai jele. Aki ismeri ezeket az asztrológiai szimbólumokat, az emlékszik rá, hogy a réz a Vénusz jeléhez kapcsolódik. Ezen a szinten a férfi/női vitális polaritás jelenik meg." (Koepplin, 1977: 37)

A „férfi/női" vitális polaritás ugyan tényleg nincs emberi relevancia híján, de ez az „értelem" is igen szegényes, nem éppen eredeti és ismét az ábrázolaton kívül

[217] Ford. Zoltai Dénes

helyezkedik el, csak a kritikus apológiájában van jelen, továbbá legfeljebb olyan szemlélőkben, akik egyszerre értenek kémiához és az asztrológiához.

Ezzel szemben: ha Paul Celanról megtudom, hogy a holokauszt, amit ő fiatalemberként élt meg, és amelynek során kiirtották a rokonait, élete meghatározó élménye volt, akkor megértem, miért beszél a *Halálfúgá*ban [*Todesfuge*] „sírról a szelekben" és mi a jelentősége Szulamit „hamuhajának".[218] Ezek a képek életrajzi és történelmi információk birtokában egycsapásra beszélni kezdenek, mert általános emberi tapasztalatokra, a legegyszerűbb okságokra támaszkodnak. Beuys nemeze ezzel szemben még akkor sem kezd el beszélni, ha megtudom, hogy miután Oroszországban lezuhant, jótét lelkek nemezzel takarták be: a nemez nincsen élt-életi, általános emberi kapcsolatban a mentőakcióval, még a meleggel és ezen keresztül az emberbaráti szeretettel, segítőkészséggel sem. A kapcsolat tisztán személyes jellegű, és pusztán azért, mert Beuys-nál az létrejött, a nemez nem válik érzéki tárgyként a szeretet médiumává.

Az értelem eltűnésének harmadik következménye az, hogy (nemcsak a nyárspolgári beállítottságú) publikum makacsul vonakodik a modernitás bizonyos műveit egyáltalán műalkotásként ismerni el, komolyan venni őket, komolyan foglalkozni velük (legalábbis esztétikai élmény reményében), egyáltalán kitenni magát nekik: hiányzik a visszhang, néha már majdnem egy évszázad után is, mert kétségbe vonják, hogy egyáltalán művészettel van-e dolguk, mert elriaszt az érthetetlenség, vagy akár a kakofónia, undorítóság vagy csúnyaság lehetősége. A megmaradó közönnyel szemben általában azt az érvet szokás felhozni, hogy az impresszionistákat is elvetették és lám…

Ehhez lásd Ansermet érvét: „épp ellenkezőleg, minden nagy műnek kezdettől fogva megvoltak a maga lelkes és értő csodálói – néha még a kritikusak között is; és ezért maradtak is meg." (Ansermet, 1961: 595)

Tehát: téves az általánosítás, egyáltalán nem utasítottak el kezdetben minden újat. De még ha kezdetben minden később ünnepelt művet értetlenül fogadtak volna is, ebből sem következik, hogy mindent, amit elvetettek, később ünnepelni fognak, azaz értékesnekfognak tartani: nemcsak a magában véve értékeset vetik el.

A visszhangtalanságra lássunk három bizonyítékot: Hugo Friedrich arról a lehetőségről beszél, hogy a modern líra talán véglegesen asszimilálhatatlan marad. (Friedrich, 1956: 18, 22) A Tate Gallery-ben 1973-ban egy karikatúra-kiállítás volt látható ezzel a mottóval: „Egy hatéves gyerek is meg tudná csinálni", amire ugyan mondhatjuk azt, hogy egy hatéves gyerek ilyesmit nem csinálna, mert nem jutna eszébe, de ez a mottó ennek ellenére tükrözi számtalan kiállításlátogató véleményét – a Minimal Art bizonyos példáinál a szó eredeti és tágabb értelmében nem minden alap nélkül. S végül: a modern műveket általában még mindig szendvics-

[218] Ford. Lator László

szerűen adják elő – kivételt képeznek a kifejezetten avantgárd koncertek –, a fele publikum csak akkor nem rohan a modern mű előtt a ruhatárba, ha utána következik még egy klasszikus mű…

A pozitívum a modern művészetben – mindig csak annak disszociatív törekvéseit véve figyelembe – mindenekelőtt alkalmasint abban keresendő, hogy az egyes esztétikai mozzanatok elszigetelésén keresztül figyelmünket ezek specifikus sajátosságaira tereli, amelyek a többi mozzanattal való asszociáltság esetén esetleg figyelmen kívül maradnának; és ha nüanszokat, különös értékeket veszünk észre, ezáltal finomabbá válhat az érzékelő képességünk. „Az absztrakt művészet […], az érzékenység egy új kontinensének a felfedezését jelentette." (Gehlen, 1960: 230) Vaszilij Kandinszkij már 1910-ben utalt a disszociáció e gazdagító funkciójára: „Ezek a […] hatások *három elemből* tevődnek össze: *a tárgy színének, a tárgy formájának, illetve – a színtől és a formától függetlenül – magának a tárgynak a hatásából.*" (Kandinszkij, 1910: 75) Ha mármost egy bizonyos vörös egy portrén mint arcszín jelenik meg, akkor mindenekelőtt mint a lefestett személyhez tartozót fogjuk fel, „a vörös tónust itt az izgatott lelkiállapotnak vagy a különleges megvilágításnak fogják tulajdonítani" (Kandinszkij, 1910: 118) vagy kora, temperamentuma, életmódja stb. jeleként. Ha ezzel szemben a vöröst a tárgytól, végső soron a mindennapos valóságtól elvonatkoztatva „disszociáljuk", akkor megvonjuk ugyan tőle kifejezőerejét a megfestett személyt illetően, s ezzel *egy* vonatkozásban lehetetlenné tesszük a kifejezés esztétikumát, de most sokkal „szabadabban" adhatjuk magunkat át e meghatározott vörös egyszeri és magában véve még jobban megélhető expresszív minőségének. Ez esetben fogékonyabbá válunk az egyes színek különös „hangzása" iránt is, melyre Kandinszkij a maga sajátos tehetségével és virtuozitásával képes volt ráérezni és azt szavakba foglalni; épp úgy, ahogy – ezt talán feltehetjük – a modern zene újfajta hangszerhangjainak és egyéb hangeffektusainak „színére" többek között azért figyelhetünk fel, mert figyelmünket nem „tereli el"a dallamosság. Az absztrakció révén, azaz a színeknek és formáknak a valóság tárgyaitól való elszigetelése révén, „elvontabb vagy egészen absztrakt formákat kezdünk alkalmazni, (amelyeket nem a testiség szempontjából interpretálunk)", s Kandinszkij abban reménykedett, hogy így „mind tökéletesebbé fejlesztjük saját fogékonyságunkat."[219] (Kandinszkij, 1910: 77)

Ami a művészet jövőjét illeti, nyilván két alapvető különbség lehetséges: vagy megmaradunk e dezintegráció mellett, és akkor minden imént jelzett nyereség ellenére is (új lehetőségek felfedezése az egyes esztétikai mozzanatokon belül, valamint fogékonyságunk kifinomulása) feltárul előttünk „egy felbomlott kultúra kaotikus világállapotának szakadékszerű kilátása," (Sedlmayr, 1948: 237) amit a nyugati kultúra „elöregedéseként" lehetne értelmezni, (Sedlmayr, 1948: 233) – vagy pedig a második lehetőség: „nagyjából azon a módon, ahogyan a mindinkább

[219] Ford. Szántó Gábor András

külsőségessé váló, megkeményedő és barbarizálódó késő antik kultúra válságos viszonyait egy keresztény császárság váltotta fel [...], úgy követhetné a bolygó kezdetben külsőleges-technikai egyesülését egy belső, szellemi alapú egység, mely az ember reintegrációján, saját középpontjához való visszatérésén alapulna." (Sedlmayr, 1948: 237)

Hogy ezt 2016 perspektívájából újrafogalmazzam: ha az emberiség nem semmisíti meg önmagát vagy robbanásszerűen, vagy fokozatosan a természet tönkretétele révén, ha nem fordít teljesen hátat a művészetnek, akár fizikai okokból vagy mert – megfordítva – az unalom elől a televízió, a teleshopping, az okostelefonok és Mind Machines (Cyberspace) szolipszisztikus világába menekül, – akkor a szétesésnek ez a periódusa átmenetet is képezhet valami olyannak a irányába, ami a dezintegrált *és* gazdagabbá tett esztétikai mozzanatokat ismét egymáshoz vezetné, s nemcsak e mozzanatoknak a szintéziséhez juttat el, hanem ezen keresztül a modernitás és a modernitás előtti kor szintéziséhez is. E korszak ennyiben vezethetne valami magasabb szintűhöz is és nem feltétlenül jelent egy további lépést lefelé a dekadencia útján – ami persze szintén nem zárható ki.

2.11. A giccs és az esztétikum mozzanatai

Ha egy esztétikai elmélet általános érvényre óhajt igényt tartani, akkor nemcsak a modern művészetről kell – legalábbis részben – számot adnia a maga fogalmaival, hanem meg kell mutatnia, hogy a giccs, ami elvégre nem egyszerűen az esztétikum tagadása avagy a művészet ellentéte (létezik ilyesmi egyáltalán?), hanem első megközelítésben inkább álművészetként lenne felfogható, – hogy tehát legáltalánosabb vonásaiban giccs is leírható a kérdéses elmélet alapfogalmaival, elvégre vélelmezetten esztétikus dolog. Ahhoz azonban, hogy ezt a leírást itt megalapozottan végre tudjuk hajtani, először is kritikus áttekintést kell adnunk azon sajátosságokról, melyeket általában a giccsnek szoktak tulajdonítani. Ennek során meg fog mutatkozni, hogy ezek közül csak kettő tekinthető alapvetőnek és konstitutívnak, a többiek pusztán ezen alapvonások kontingens formái, származékai, és hogy épp ez a kettő jellemezhető az itt tárgyalt mozzanatok egyikévelmásikával.

2.11.1. A giccs ismérvei

2.11.1.1. Technikai fogyatékosság? Elterjedt felfogás, miszerint a giccs technikailag gyámoltalan, ügyetlen, dilettáns mű, mely hiányos tehetségről, kontárkodásról tesz tanúbizonyságot. Így például Karlheinz Deschner: „A giccs technikai hiányosság [...], művészi gyengeség, esztétikai kisiklás, dekoratív csőd. [...] Az ember érzi az ambíciót és egyidejűleg a teljes kudarcot." (Deschner, 1957: 24, 23) Walther Killy számára sincs e vonatkozásban

semmi kétség: „A giccs művészetellenességét illetően a szakértők alkalmasint könnyen meg tudnak egyezni." (Killy, 1962: 24)

Vitathatatlan mármost, hogy giccses művek ügyefogyottak, formailag hiányosak lehetnek, de ez önmagában még nem tesz valamit giccsessé, (Giesz, 1969: 156, 158) ahogy ezt a naív festészet kielégítően bizonyítja. És megfordítva: technikailag kifogástalan művek is mozoghatnak a giccs és a művészet határán, lásd az ún. Edelkitsch-et [a. m. 'nemes giccs'], a túlzó szépségük révén giccsessé váló műveket. Következésképpen a technikai képesség giccs vagy nem-giccs vonatkozásában jelentőség nélküli: „a technika állítható mind a művészet, mind a giccs szolgálatába." (Giesz, 1960: 25) Ellentéte, a technikai ügyefogyottság, járhat ugyan együtt a giccsel – mint az imént mondottuk – de ez nem teszi giccsessé, ez nem kielégítő feltétele a giccsességnek.

Ezzel szemben léteznek olyan tulajdonságok, amelyek egy művet már önmagukban tendenciálisan giccsessé tesznek, és ennyiben meglétük kielégítő feltétele a giccsességnek, kétségtelen azonban – szemben az elterjedt vélekedéssel –, hogy nem szükségszerű feltétele, mivel, mint ahogy látni fogjuk, paradox módon e tulajdonságok ellentéte is lehet giccses.

Ezekre a lehetséges módon kielégítő, de csak kivételes esetben szükségszerű feltételekre szeretnék most áttérni.

2.11.1.2. Klisészerűség? Aza megállapítás, hogy egy giccses mű minden, csak nem eredeti, nem innovatív, hanem közhelyekből tevődik össze, maga is a giccselméletek egyik közhelye. E klisészerűségnek csak *egyetlen* aspektusát szeretném kiemelni: a giccsben a világhoz kötöttség helyett tradícióhoz kötöttség uralkodik.

Ez a műfajhoz azaz: hagyományhoz való kötöttség a giccsregényekben például a „cselekmény és a szereplők" klisészerűségében nyilvánul meg. (Richter, 1985: 230) Következzen az utóbbi jellemzése, persze csak egy lehetséges és nem a legmodernebb változatban, Moles részéről: „A giccs olyan hőst kultivál, aki semmitől sem riad vissza, tiszta szívét megőrzi, miközben szeme közé néz minden lehető veszélynek, állhatatos marad és egy éppoly mély, mint amennnyire irracionális szerelemnek áldoz. Az ipar mágnása hatalmas, erős akaratú, és jól megfontolja minden cselekedetét. A szép nő vagyontalan – ami általában valószínűtlen. A gyermek félénk, a szolga mindhalálig hű, a barát tűzön-vizen átgázol barátjáért, a testvér testvéries." (Moles, 1971:113)

A különös és a giccs lényegét illetően itt az a fontos, hogy az ellen-giccs is lehet giccses irányultságú. Éppen az a tény, hogy nemcsak a klisészerű, hanem ellentéte, a túlságosan eredeti is giccses lehet néha, bizonyítja azt, amit az imént említettünk, hogy ti. a klisészerűség nem szükségszerű feltétele a giccsességnek: nem kell minden giccsnek klisészerűnek, konvencionálisnak, banálisnak lennie. Különösen a modern designban, részben az építészetben is, a használati tár-

gyak, illetve épületek gyakran azáltal válnak giccsessé, hogy túlságosan eredetiek, tervezőik nyilván eredetiséget hajhásznak. Jeles formája ennek a különcségvadászatnak, túlzott innovativitásnak és hiperinformativitásnak az össze nem illés, az inkongruencia, az összeegyeztethetetlen egybekapcsolása, (Giesz, 1960: 40; Richter, 1985: 40) anélkül, hogy komikumra törekednének. Ha a „dekoratív" állóórák gitárhoz, kulcsokhoz vagy olajlámpákhoz hasonlítanak, akkor giccses ellentmondás áll fenn funkció és forma között. (Dorfles, 1968: 261f) A századforduló városépítészetében nagy divat volt, különösen az Osztrák-Magyar Monarchiában, az össze nem illő kombinálása: uralkodott a „neo-valami" elve, a legkülönbözőbb fajta stíluselemek válogatás nélküli utánzása és kombinálása – ez a a neogótika, neoreneszánsz és neobarokk fénykora. (Moles, 1971: 98)

Hogyan lehetséges azonban, hogy két ellentmondó vonás, klisészerűség és eredetiséghajhászás egyaránt giccses lehet? Csak úgy, hogy egybeköti őket valami közös: a mindenáron való hatniakarás. A klisé elvégre könnyen felfogható és feldolgozható, tehár széleskörű fogadtatást tesz lehetővé. A klisészerű giccset ezért mindenütt szívesen látják, könnyű és biztos hatással számolhat, mind azért, mert ellenállás nélkül hatol a tudatba, mind pedig azért, mert ott – megfelelő tudatot feltételezve – közvetlen visszhangra talál. Ugyanis igenlő, affirmatív: megerősíti az érvényben lévő normákat, közönségének tartalmi, emocionális (és világnézeti) kliséit. (Best, 1985: 186) Ez azonban azt jelenti: az ok, amiért a giccs készségesen és gyakran klisészerű, abban keresendő, hogy ezáltal könnyebben adható el, formálisan és tartalmilag biztos hatással számolhat. De éppen ugyanebből az okból és ugyanezen céllal néha túl eredeti, „őrült" is; hogy tágra nyíljon a szem, tátva maradjon a száj: „a hatás mindenek felett való." (Killy, 1962: 12)

2.11.1.3. Édeskésség? A kedvességet, bájosságot, „édeskésséget", néha a giccs szükségszerű feltételeként fogják fel. Így például Vittorio Gregotti: „Aranyossá változtatás nélkül nincsen giccs." (Gregotti, 1969: 272), Vagy Otto F. Best: „A bájossá tevésre irányuló törekvés jellemzője a giccsnek." (Best, 1985: 26) Az édeskésség tendenciálisan kétségkívül giccses, így például vizuális téren mindaz, ami megfelel az ún. kisbaba-sémának. A csecsemőknek testükhöz és végtagjaikhoz képest nagy a fejük, „arckoponyájukhoz viszonyítva nagy agykoponyájuk van és [...] kis arcukon viszonylag nagy a szemük." (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 84) Konrad Lorenz szerint a csecsemő e jegyeire „velünk született gondoskodási cselekedetekkel reagálunk," (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 84) ami feltételezi és szükségszerűvé teszi, hogy mint gyámolításra szorulókat bájosként, kedvesként, „édes"-ként – röviden: vonzóként éljük meg őket. Ha tehát ebben az értelemben vonzó figurákat akarok alkotni és a szemlélőkkel a saját vonzalmukat, önnön gondoskodási késztetéseiket akarom élveztetni, akkor – mint ahogy Walt Disney ezt már régen felfedezte – a teremtményeimet nagy szemekkel és kiugró homlokkal kell ellátnom. Ugyanezt az elédesítő, elbájosító törekvést a nyelvi

giccsben is megfigyelhetjük, így például abban a módban, ahogy néha Jézusról beszélnek vagy írnak. „Isten, az egészen Más […], 'édes' vagy 'bájos' Jézuskává" válik: Jézus ezen keresztül nemcsak bájossá válik, hanem mintegy személyes, intim kapcsolatba kerül velünk. Ez sokkal kellemesebb, „hangulatosabb", mint például a szembekerülés a felnőtt, korántsem kizárólag szelíd Jézussal, aki nem csak kényelmes élményeket ígér nekünk. (Giesz, 1960: 45) Az ilyen „kicsinyítő kedélyállapotok" (Giesz, 1960: 45) éppúgy, mint a kisbaba-séma révén felébresztett érzések, persze csak akkor nevezhetők kiváltójukkal egyetemben giccsesnek, ha nyilvánvaló szándékkal váltották ki őket és mi magunk is reflexíve élvezetet találunk bennük.

De a giccsnek erről a jegyéről is elmondható, hogy bár bizonyos körülmények között elégséges feltétel, ennek ellenére azonban nem bizonyul szükségszerűnek. Ennek egyenes ellentéte szintén lehet giccses (akárcsak az az ellen-klisé a klisé mellett): Broch véres giccsről, Hans Egon Holthusen savanyúról beszél.

Broch azt írja, „nem véletlen, hogy Hitler […] feltétlen giccsrajongó volt. Egyaránt kedvelte a véres és a szirupos giccset. Mindkettőt »szépnek« vélte".[220] (Broch, 1950/51: 308) Holthusen szerint: „Létezik a szép illúzió kiirthatatlan élvezete mellett egy ellentétes tendencia is, a szentimentális hajlam arra, hogy a valóságot a művészi ábrázolás közegén keresztül rosszabbként tüntessék fel, megrágalmazzák, létezik az édes mellett a savanyú giccs is." (Holthusen, 1950: 146)

Irodalmi példaként a savanyú giccsre Holthusen következetesen Sartre-ot választja:

> Jean-Paul Sartre *Temetetlen holtak* című darabjában foglyul ejtett francia ellenállókat léptet fel, akik egyik társukat, egy 15 éves fiút lánytestvére szemei előtt és annak beleegyezésével megfojtanak, hogy a kínzás alatt ne tudjon áruló kijelentéseket tenni […]. A *Zárt tárgyalás*ban összezár három embert egy kopár, ablak nélküli hotelszobában, ami a poklot van hivatva ábrázolni, és mindent megtétet velük, ami alkalmas arra, hogy az ember fogalmát a nézők szemében szétrombolja, méghozzá oly makacs következetességgel, hogy semmi meglepetés nem lehetséges, hogy az ember éppen úgy, mint az édeskés giccsnél, minden fordulatot a fatális elégedettség sóhajával nyugtáz: „Hát persze, ennek így kellett történnie."
>
> (Holthusen, 1950: 150)

Nem az a célunk itt, hogy eldöntsük, vajon Holthusen példái jól vannak-e megválasztva; ezek csak arra szolgálnak, hogy jobban megértsük az okok elemzését, melyek a savanyú giccs aligha kétségbe vonható létét megmagyarázzák. Egyfelől „látási hibáról" beszél, (Holthusen, 1950: 147) egyoldalúságról, mely a világot

[220] Ford. Györffy Miklós

nem a maga komplexitásában, „édes és savanyú, jó és gonosz" keverékében látja, (Holthusen, 1950 : 151) hanem úgy véli, hogy „monokultúráról" van szó, „savanyú esszenciáról." (Holthusen, 1950 :151) Eljárása hasonló az édes giccs előállítójához, aki azt a látszatot akarja kelteni, mintha a világ édes esszenciából állna. Másfelől – ezt hallottuk már – „létezik a szentimentális hajlam a valóság […] rosszabbá tételére :" (Holthusen, 1950 : 146) az előállító talán élvezi a saját mogorvaságát, csalódott kiégettségét ; a befogadó pedig „az elszörnyedést, amit a brutalitások […] sorjáztatása előidéz benne" (Durzak, 1967 : 101)

Látható immár, mi lehet a kapocs az édes és a savanyú giccs között : egyrészt a szentimentalitás, annak látszata, hogy az ember a tárgyat, az ábrázolást élvezi, noha valójában saját érzelmeit élvezi az édes vagy a szörnyű láttán ; másrészt a valóság egyoldalú képe, amit valódi, igaz, teljes képként tüntetnek fel. Mindkét mozzanatban hamisság, valótlanság rejlik : az elsőben saját bensőnkre, a tetszés igazi motívumára nézve, a másodikban a külsőre, a világ igazi mibenlétére nézve.

2.11.1.4. Mértéktelenség ? A mértéktelenség implicite már az eddig említett példákban is szerepet játszott : a klisészerűség, az édes és a savanyú giccs általában messze túllő a célon, mértéktelenül idilli, illetve szörnyű dolgokról van itt szó, hisz épp ez a hatásvadászat eszköze. Ha Hofmannstahlnak igaza van és a jó ízlés annak a képessége, hogy szüntelenül harcoljunk a túlzás ellen, akkor a rossz, giccses ízlést mindig a mértéktelenség valamely formája jellemzi. Álljon itt mégis néhány példa, mely viszonylag tisztán szemlélteti a giccses mértékhiányt.

Ennek egyik lehetséges formája a túl- és az aluldimenzionálás. Abraham A. Moles egyfelől annak a háznak a példáját említi, mely egy csizma formájával rendelkezik, másfelől a diadalív képét mint kulcsfüggőt és egy elefántot mint porcelánminiatűrt. (Moles, 1971 : 65) Heinrich Klotz az építészetből említ giccses mértéktelenséget : egy bank épületének vaskos és súlyos mivoltát mint a hatalomdemonstráció eszközét. (Klotz, 1977 : 17)

S végül hadd mutassuk be a giccses mértéktelenség egyik irodalmi megjelenési formáját, a szimbólumhalmozást, amely Ibsen utolsó műve, a *Ha mi, holtak, feltámadunk* (1899) című tragédia végét akaratlanul is a komikumhoz közelíti. Ibsen, erői fogytát érezvén, imponálni akart, amennyiben túlzásokba esett : túlságosan világos szimbólumokat alkotott és össze is zsúfolta őket. (Gray, 1977 : 198) Ezek nemcsak a színpadon halmozódnak össze (havasok, zivatar, lavina), hanem a dialógusban is, melyet Ibsen itt roppantul nyomatékossá tesz : szinte semmi sem hangzik el a félreérthetetlen célzás nélkül : „Ez szimbolikusan értendő !"

Ugyan a mértéktelenség is tendenciálisan giccsessé tevő vonás, de ez is oly kevéssé szükségszerű jellemzője a giccsnek, hogy egyenes ellentéte, a túlzott mértéktartás is giccshez vezethet, mint ahogy ez az akadémikus művészetben néha megfigyelhető. A makulátlan, mert jól elsajátított és tehetségesen megvalósított

forma, a túlzott szépség, ami épp abból származik, hogy a művész kínosan kerül minden túlzást, könnyen „Edelkitsch"-hez, „nemes giccshez" vezet, például az angol festészetben a 19. század második felében. (Richter, 1985: 201)

Noha vagy éppen mivel a „nemes giccs" esetében különösen nehéz eldönteni, hogy, vajon még művészettel vagy már giccsel van-e dolgunk, említésre méltónak tűnik Hermann Broch egyik gondolata az akadémikusan giccses szépséget illetően. Szerinte az akadémikus művészet épp azért forog giccsveszélyben, mert „munkájának tudatos célja a szépség:" (Broch, 1933: 325) „a dilettáns és a giccsgyáros" mindenáron szépséget akar produkálni, ahelyett, hogy – mint a művész – egyszerűen „»jól« akarna dolgozni," (Broch, 1933: 325) amiből – tehetséget feltételezve – a szépség mintegy „melléktermékként" magától adódik. (Broch, 1933: 326) A szépség közvetlen megcélzása oda vezet, hogy az ilyen művek túlságosan szabályszerűek: a művészek elfelejtik, hogy az igazi esztétikum mindig áthágja a művészet korábban érvényes „játékszabályait." (Broch, 1950/51: 306) A szépség nem véges, hanem végtelen rendszer, (Broch, 1933: 341) más szóval: nem ragadható és nem valósítható meg véges, már rögzített, az akadémián tanítható és tanulható szabályendszerrel. A művészet nyitott, az (akadémikus) giccs lezárt. (Broch, 1950/51: 305) Mivel rögzített szabályok birtokában a szépséget *akarják,* mivel mindenáron esztétikusan tetszeni akarnak, az akadémikus giccsben egyfelől diszkrét hatásvadászat rejlik, másrészt az édeskésségre irányuló tendencia: éppen a túlzott szabályszerűség, a mértéktartás mértéktelensége prediszponálja az akadémikus művészetet a giccsességre.

Visszatekintve látjuk, hogy a klisészerűség és a túlzott eredetiség, a mértéktelenség és a túlzott mértéktartás párjaiban egyként a feltétlen hatniakarás állt az előtérben giccsessé tevő okként, míg az édes és a savanyú giccsben a nem-valódiság, a hamisság dominált. Mivel ez a két vonás a giccs létrejöttéhez nemcsak elégséges, hanem egyben szükségszerű, konstitutív feltételt is alkot (ha giccs, akkor nem valódi és hatásvadászó; ellentétük, az autentikusság és a visszafogottság ezzel szemben épphogy nem tesz giccsessé), mindkettejükre térjünk még külön is ki.

2.11.1.5. Valótlanság Adorno számára a giccs „igaztalanság kifejeződése", mely azonban „úgy tesz, mintha igazság lenne," (Lamprecht, 1985: 81), röviden: becsapás. Ez mármost történhet a giccses tárgyon magán keresztül, „rajta" jelentkezhet, mely esetben a tárgy a valótlan; vagy pedig az alany giccses módon önmagát csaphatja be: a becsapás, a valótlanság ez esetben az alanyban található.

A tárgy a maga részéről lehet valótlan egyrészt önmagára, másrészt az ábrázolt világra vonatkozóan. Ami az első lehetőséget illeti: a giccs már azzal is hazudik, hogy legtöbbször művészetnek adja ki magát, noha csak álművészet. Giesz ezt a giccs esztétikai valótlanságának nevezi. (Giesz, 1960: 65) Így közönséges selejt-

árut, például öreg vasalókat bizonyos régiségkereskedések műtárgyként kezelnek és árulnak. A giccses tárgy azonban – mindig önmagára vonatkoztatva – annyiban is lehet valótlan, hogy gyakran értékes anyagot tettet: „A giccstárgyhoz felhasznált anyag csak ritkán bizonyul annak, aminek látszik. Fára márványimitációt festenek, műanyagfelületeket természetes roststruktúrával látnak el, cinkből készült tárgyakat bronzíroznak, bronzszobrokat bearanyoznak, stukkódíszt és gótikus csúcsívet fröccsöntvénnyel utánoznak." (Moles, 1971: 50)

Az ábrázolandó valóságot a giccs, mindenekelőtt a giccsregény a maga világ- és emberképének közismert egyoldalúságával vagy differenciálatlan kétoldalúságával hamisítja meg. Az itt ábrázolt világ vagy csak-idillikus vagy csak-szörnyű, édes vagy savanyú, vagy pedig fekete-fehér festésben tetszeleg. Gert Richter például a következőt írja Emilie Marlittről: „Jellemzési módszere mindenekelőtt a differenciálatlan szembeállításon alapszik, amely gonoszt és jót, feketét és fehéret átmenet nélkül állít egymás mellé." (Richter, 1985: 80) Egy másik, tipikusan giccses valósághamisítás a „szertelenség," (Broch, 1950/51: 307) az érzelmek valótlan, siránkozó vagy retorikus eltúlzása. (Dorfles, 1968: 129)

Az alany valótlan volta, mint ahogy a 2.11.1.3.-as pontban röviden érintettük, mind az édes, mind pedig a savanyú giccsben megmutatkozik. Ludwig Giesz az édes giccset az alkotó és a befogadó alany szentimentalizmusából vezette le, minek kapcsán fenomenologikusan három aspektust különböztetett meg: az élet démontalanítását, az érzelgősséget és az önélvezet átalakítását „objektív" meghatottsággá.

Az édes giccs azáltal teszi lehetővé az élet démontalanítását, hogy a borzadályt elérzékenyüléssel helyettesíti: „A giccsre hajló szem zsenialitása megható szempontok felfedezésében és minden ellentett okerő egyidejű elfedésében nyilvánul meg. Már ebből érthetővé válik, hogy a giccs fő hatása *az élet démontalanításában* áll, méghozzá épp ott, ahol minden látszat ez ellen szól: halál, szexus, háború, vétek, szükség, születés, Isten stb. Az emberi egzisztencia Jaspers-féle »határszituációit«, így is mondhatnánk, a giccs képes megható idillé változtatni át, a helyzethez illő numinózus borzongást (félelem, alázat, áhítat, elkeseredés kapcsán) kellemes meghatottsággal helyettesíteni." (Giesz, 1960: 39)

Azaz: az édesen szentimentális giccs ott is képes „megható aspektusokra lelni, ahol azoknak nyomuk sincsen." (Giesz, 1960: 38) „A nyereség" itt kettős: egyfelől az elrémítő helyett idillit él meg az ember, másfelől a magunk elérzékenyülése maga is kellemes, reflexíve azt is élvezzük, s ezért keressük is, – pontosan ebben áll a szentimentalitás. Következésképp az édes giccs nemcsak objektíve valótlan, igaztalan, amennyiben egyoldalúvá teszi a valóságot, hanem a szubjektív valótlanságot is előmozdítja, amennyiben mintegy szívességet tesz annak, aki a meghatottságot *keresi* (azaz nem spontánul hatódott meg), hogy ezt az érzést élvezhesse. Ezzel már a második aspektusnál vagyunk, a szentimentalizmusnál, mint „*boldog* meghatottságnál" [Rühr-*seligkeit*], amit Giesz így definiál: „ez annak

a készsége és képessége, hogy az ember meghatódjék. A boldogan meghatódottat […] a maga meghatottsága is meghatja. Nem töltik el teljesen az érzések, indulatok, hangulatok […], hanem inkább reflexív módon élvezi őket." (Giesz, 1960: 38) A szentimentalitás voltaképpeni valótlansága azonban nem annyira a meghatottság keresésében és provokáltságában áll, hanem abban (ez a harmadik aspektus), hogy a szentimentális ember a maga önélvezetét „objektív" megindultsággá hamisítja át. Azaz elhiteti magával, hogy élvezetének csakis objektív oka van: ennek a filmnek a vonzereje kizárólag saját magán alapul! Így önnön elérzékenyülésének élvezetét letagadja önmaga előtt.

Az önbecsapásnak ezt a formáját, egy alacsonyabb rendű élvezetnek, például az önélvezetnek az elrejtését Giesz látszat-transzcendenciának nevezi. Ez történik, ha a giccs ideális értékeket – a jót, a szentet, a hazafiast, a szépet – ábrázol, amivel azonban a befogadót nem annyira ezekhez az értékekhez akarja felemelni, mint inkább a saját magasztos érzéseit élveztetni vele. Ide tartozik a szentimentális jótékonyság és annak ábrázolása: az ember jót tesz, elsősorban nem, vagy talán egyáltalán nem a jótett érdekében, hanem hogy saját jóságán és irgalmasságán meghatódjon.

Ide tartozik az is, amit Umberto Eco *A rossz ízlés struktúrája* című tanulmányában midcult-giccsnek nevez: ez a *middle-class culture,* a „műveltek" és a tulajdonnal rendelkező osztályok giccse, akik szívesen veszik körül magukat művészetnek tartott dolgokkal, melyek azonban túlnyomórészt olyan presztizsük révén előkelősítő idézetekből állnak, melyek nincsenek integrálva az új kontextusukba. (Eco, 1964: 88) Korunkra nézve tipikus a *modernista* midcult-giccs: „Ezért giccses az a félabsztrakt vallásos művészet, amely az olajnyomatok sematizmusától való félelmében geometrizáló formákat lop be a Madonna vagy a többi szent ábrázolásába (ha már az ábrázolás alól nem kaphat felmentést) Így a modernizáló olajnyomat-sematizmus újabb, előrehaladottabb formáját dolgozza ki." (Eco, 1964: 92)

A midcult-giccs élvezői úgy vélik, hogy „kiváltságos esztétikai élményben"[221] van részük, (Eco, 1964: 64) valami magasabban vesznek részt, (Eco, 1964: 70) „a kultúra szívét hallják dobogni." (Eco, 1964: 71) Valójában azonban lelki erőbevetésük „méltatlanul csekély," (Giesz, 1960: 52) élvezetük „olcsó," (Giesz, 1960: 52) mivel a „drága" eszmények és értékek helyett könnyen emészthetőt, csak látszólag nehezet élveztek. Vagy pedig mindenekelőtt ezt a látszólagos kultúrálódást, saját maguk érték- és státusznövekedését élvezték, és kevésbé magukat a műveket. Tehát itt is látszat-transzcendálásról, öncsalásról van szó, mivel magasabb, ebben az esetben esztétikai értékek helyett a maguk állapotát élvezték.

Míg tehát az édes giccs a szentimentalizmusra épül, ellentétét, a savanyút Jauss-szal mint „demonstratív anti-szentimentalitást" foghatjuk fel. (Beylin, 1968:

[221] Ford. Szabó Győző

662) Földes Anna az irodalmi giccsről írt könyvében azt írja, hogy a korábbi érzelgősségre adott reakcióként a modern giccsben divatossá vált az érzelmek teljes kizárása, egy cinikus, frivol tónus, a szerelem nélküli szexualitás kultiválása. (Földes, 1962: 47) Jauss fel is teszi a kérdést: „vajon a demonstratív antiszentimentalizmus nem épp annyira a giccshez sorolandó-e, mint az álesztétikus élmények egyéb megnyilatkozásainak szentimentalitása?" (Beylin, 1968: 662) Ez nemcsak azért lenne giccses, mert itt hatásvadász egyoldalúságról van szó, hanem azért is, mert gyaníthatjuk, hogy az, aki demonstratíven ellen-szentimentális, voltaképpen nagyon is tetszik *önmagának* a szenvedő, kiégett ember szerepében, tehát ugyanúgy önmagát élvezi, mint a szentimentális ember.

A középút nagy mestere Anton Csehov volt. Az, hogy sohasem vált szentimentálissá, annál inkább feltűnő, mivel az általa megírt témák és a maga elé kitűzött célok másokat könnyen erre csábítottak volna. Ám – eltekintve attól, hogy minden aktív emberszeretete ellenére is egyszerűen nem hajlott szentimentalizmusra – nagyon is jól tudta, hogy mi hat maradandóan: „Ha Ön részvétet akar kelteni az olvasóban, próbáljon meg hidegebbnek lenni." (idézi Csudakov, 1983: 49) Csehov mérgesen és értetlenül állt szemben azzal, hogy – elképzelései ellenére – K.S. Sztanyiszlavszkij *Három nővér*-rendezése 1901-ben könnyekig hatotta a nézőket. 1902-ben ezt írta valakinek: „Ön azt mondja, sírt a darabjaimnál. Nem Ön az egyetlen. De nem ebből a célból írtam őket. Sztanyiszlavszkij tette őket ennyire érzelgőssé. Én csak egyszerűen és becsületesen ennyit akartam mondani: […] Nézzétek, mennyire unalmasan és rosszul éltek! Mi van ezen sírnivaló?" (idézi Fischer-Lichte, 1990: 2/120) Az, hogy nem esett áldozatul sem a giccses szentimentalizmusnak, sem a giccses antiszentimentalizmusnak, azon múlt, hogy – mint ahogy azt valaki valahol írta – magában egyesítette a látszólag összeegyeztethetetlent: a hideg pillantást és a meleg szívet.

Persze a valótlanságot mint a giccs szükségszerű feltételét is lehet árnyalni és relativizálni. A nem valódi is az okozhat valódi érzelmeket. A vallásos giccs „édeskés termékei nyomán igazi jámborság valósulhat meg," (Killy, 1962: 26) mint ahogy megfordítva is: valótlanság jöhet létre valódi érzésből. Gert Richter egy kortárs tanúbizonyságot idéz Lessing *Miss Sara Sampson*jának 1755-ös ősbemutatójáról: „A nézők három és fél órán keresztül figyeltek, szoborként mozdulatlanul ültek, és sírtak." Ez nem volt véletlen, ugyanis „ebben a darabban nemcsak a nézők sírnak, alig múlik el egy jelenet, amelyben omlana igazi könnyár a színpadon is." (Richter, 1985: 155) Mind a darab, mind a publikum könnyszenvedélye nyilván megfelelt a „korszellemnek", ennyiben a közösségre vonatkoztatva minden volt, csak nem valótlan, mint ahogy éppen Lessingről sem tehető fel semminő szubjektív őszintétlenség. De még ha a darab a kortárs közönség szemében egyáltalán nem is tűnt valótlannak és ennyiben valós, a korra jellemző érzelemből keletkezett is, az általános emberi, esetleg antropológiailag megalapozott „statisztikai" mértékkel mérve a sírás tekintetében mégis „kicsapongónak" és e vonatkozásban

giccsesnek minősíthető. A valótlanság nagyon is párosulhat „helyes" mondandóval. (Giesz, 1960: 10) Richter megemlíti Emilie Marlitt példáját: „Elkötelezi magát a társadalmi problémák megoldása érdekében, meggyőződéssel és néha igaz pátosszal harcol a visszásságok ellen kora társadalmában." (Richter, 1985: 80) Fellép például a képmutatás, a hamis kegyesség, a hazug módon hitvalló kereszténység ellen. (Richter, 1985: 113)

De mindezek az ellenvetések csupán komplikálják, de nem döntik meg ama tételt, miszerint a giccs kétszeresen valótlan: (1.) megerőszakolja az ábrázolt dolgok és személyek természetét, a valóság jellegét, és (2.) őszintétlen élményeket részesít előnyben.

2.11.1.6. Feltétlen hatniakarás

A hatniakarás önmagában nem lehet a giccs jellemzője, hiszen az igaz művészet is, minden művészet hatni akar: legalábbis tetszeni akar, esztétikailag hatni akar ránk. Emellett akarhat egy erkölcsileg (vélelmezetten) érvénnyel rendelkező beállítottságot vagy felismeréseket közvetíteni, azaz praktikusan vagy elméletileg is hatni ránk. A hatni akarást tehát valamiként minősítenünk, megszorítással kell élnünk, hogy giccses hatni akarásról beszélhessünk. Eco ehhez a következőket írja: „Nem tartjuk helyesnek, hogy a hatást elérésére törekvő művészet ellen polemizáljunk, ezzel szemben nagyon is kétségbe vonjuk e hatás általános és fungibilis [helyettesíthető] mivoltát." (Eco, 1964: 114) „Általánosságon" minden bizonnyal klisészerűséget ért: a giccses hatás nem individualizált, nem egy egyszeri világszemléletből és világalakítási szándékból következik, hanem olyan hatás, amely – mint a megilletődés és a csodálkozás – már általánosan kipróbált, többszörösen megállta a helyét, amennyiben széleskörű visszhangra talált, s így nyugodtan megcélozható továbbra is: sikere biztosított. Klisészerűek tehát nemcsak az eszközök lehetnek, hanem a giccses hatások is.

Ezzel szemben egy Shakespeare egy tragédiájának vagy Kafka egy elbeszélésének éppen a komplex, nehezen elemezhető, egyszeri hatása például egyebek mellett annak a jele, hogy esetükben igazi művészettel van dolgunk.

Eco vitája „a hatás fungibilizásával" nyilván annak eszközzé tétele ellen hadakozik, tehát az ellen, hogy a megcélzott hatásnak még további funkciója is legyen, egy irány, egy bizonyos cél szolgálatában álljon. Ennek kapcsán nem a társadalmi, politikai, vallási, vagy általánosabban: az erkölcsi, praktikus irányultság mint olyan az, ami művészi szempontból kérdéses: „elvégre nem lehet egy művésznek megtiltani, hogy szocialistákat, hazafiakat […] vallásos embereket ábrázoljon, hogy olyan állapotokat írjon le, melyek szocialista vagy háborús vagy pacifista megoldások után kiáltanak." (Broch, 1933: 343) A veszély abban áll, hogy az elkötelezettség, a gyakorlati befolyásolni- és következésképpen hatniakarás a művésznek általában annyira szívügye, hogy minden eszközt felhasznál., csakhogy „a maga perspektíváját ránk kényszerítse:" (Schlotthaus, 1965: 1355) a szöveget egy

meghatározott értelemre szűkíti le, csak szolgafunkciót hagy neki. Azzal, hogy az ábrázolt világban minden puszta eszközzé alacsonyodik le, alapjában véve a mi szánalmunk, felháborodásunk stb. instrumentalizálódik egy művészeten kívüli, praktikus cél, egy közvetett, élt-életi hatás érdekében.

Lásd ehhez Schlotthaus elemzését Wolfgang Borchert *Die Küchenuhr* (*A konyhai falióra*) című elbeszéléséről és annak összegezését: „Tolakodó, mert ismétlődéseken alapuló egyhangúsággal Borchert elbeszélésének minden nyelvi tartalmát mindig azonos értelművé erőszakolja meg." (Schlotthaus, 1965: 1358)

A dolog lényege itt a „megerőszakolja" szóban keresendő. A giccsesség veszélye ugyanis csak akkor lép fel, ha a túl nagy elkötelezettség az ábrázolás tárgyait nem olyanként mutatja be, „amilyenek azok a valóságban," (Broch, 1933: 344) nem veszi tekintetbe a „természetüket", ehelyett az üzenet kedvéért annak megfelelővé alakítja, természetellenessé, igaztalanná teszi őket. Ezzel szemben a művészi tapintat azt követeli, hogy az esetleges irányultság úgy mutatkozzon meg, hogy közben a világ „természetes" maradjon: úgy tűnjön, mintha minden magától alakulna éppen így, a történet mintegy maga mondaná el önmagát, és végül mégis valamilyen mélyebb értelem, mondanivaló, valamilyen „üzenet" álljon előttünk – pontosabban: mintha valami szándékolatlan, mintha az ábrázolt világ és nem a művész akarna „kioktatni" minket. „Az elsőrangú irodalomban az értelem sohasem […] varrja magát a nyakunkba." (Schlotthaus, 1965: 1360)

Ebben azonban már a giccses hatniakarásnak egy harmadik specifikuma rejlik: annak *nyilvánvaló* volta. Az, hogy egy műalkotásban minden művészileg motivált, egy pillanatra sem kétséges: minden egyes elem – bárminő fokán is a tudatosságnak – minden lehetséges eszköz közül van kiválogatva és került éppen itt és most bevetésre. Ám a művészet többek közt éppen abban mutatkozik meg, hogy ez a művészileg motivált elem egyben természetesnek, „realisztikusan" motiváltnak tűnik, hogy a művészi motiváció az evilági mögé van rejtve. Ennek kapcsán az előbbit mint olyat nagyon is felismerjük, elvégre nem *csapódunk be,* de azt akarjuk, hogy a *látszat* uralkodjék, hogy minden természetesen, magától adódjon úgy, ahogy az művészileg célirányos. A művészi motivációnak ezenközben korántsem kell erkölcsi, világnézeti jellegűnek lennie, sőt minden esetben művészi, „technikai" hatásokra fog irányulni („Egy világot akarok közvetíteni valamiként meghatározott jellemzőkkel"), végső soron esztétikai hatásokat céloz („E világ közvetítése révén 'tetszeni' akarok"). Például: Egy elbeszélésben cél, a művészi motiváció lehet egy szegény asszony ábrázolása, szegénységének tudatosítása, egy világ felépítése belőle és körülötte, együttérzésünk, sőt esetleg szánalmunk felébresztése. Ha az utóbbi nyíltan történik, akkor közel járhatunk a giccshez; ha „természetesen", rejtve, akkor a veszély elhárul. Érdekes e vonatkozásban összehasonlítani Katherine Mansfield két elbeszélésének az elejét: az egyik a *Parker mama élete,* (Mansfield, 1922b, 1/441–448) a másik a *Képek* (*Pictures*). (Mansfield, 1920, 1/24 0–249) Az első szövegben a hatniakarás két formában

érhető tetten: a mondatok („kidöcögött a konyhába, markában a rozzant hálóval"), s mindenekelőtt az igék („hobbled off" ['kidöcögött'] és „clasping" ['markában tartva'] az eredetiben) egy szentimentális elbeszélői hang hordozói, ami jelöletlensége és Mansfield „megélt beszéd" iránti előszeretete miatt, annál is valószínűbb, mivel az ironikusan szemlélt „szerkesztő úr" épp közönye miatt ironikus fényben tűnik fel. Ám – és ez a második forma, melynél Mansfield hatásvadászata e ponton nyilvánvalóvá válik – épp ezt a közönyt hangsúlyozza ki az elbeszélő szinte túl erősen a nyomatékos kontraszttal Parker mama földhözragadtsága és a „miközben a narancslekvárból szedett magának"[222] mondat között. Ezzel szemben a *Képek* című elbeszélésben Mansfield ugyan szintén szánalmat céloz meg egy szegény asszonnyal szemben, de e szegénység pregnáns jele vagy – ha úgy tetszik – dologi szimbóluma, a széttépett hálóing, nem kerül azonnal említésre s így nem nyomul hatásosan az előtérbe, mint például Parker mama bicegése és rozzant hálója, amit mint egy kincsesládát szorít magához. A hálóing említését jóval előbb előkészíti a mondat „a hátamat mintha jégtakaró borítaná." E ponton nem vesszük észre a mondat előkészítő jellegét, a történet későbbi folyamán azonban plauzibilizáló hatása van, amennyiben erősíti a látszatot, hogy a szétszakított hálóing későbbi említése csak „világilag", kauzálisan motivált, és nem művészileg, finálisan. A rongyok akkor ugyanis látszólag mint szükséges mozzanatok kerülnek az események láncolatába: fázós hát – a főbérlőné berohanása – felegyenesedés az ágyban – képtelenség a felkelésre, mivel… Az, aminek voltaképpen szemléletessé kellene tennie a szegénységet és ezáltal felébresztenie részvétünket, szinte mellékesen, látszólag csak „az események nyomására" kerül említésre. Giccsnek nyoma sincs.

A giccses hatásvadászat egyik további specifikus jellemzője a megcélzott hatás primitív volta. A giccset – Ludwig Giesz szavával élve – „a legprimitívebb ingerek borítják el." (Giesz, 1969: 156) Ez érthető, hiszen minél „primitívebbek", archaikusabbak a lélekrétegek, melyeket egy inger megcéloz, annál általánosabb és biztosabb a hatás, ezzel azonban annál nyilvánvalóbb, hogy hatásra pályázom. Ha tehát hatni akarok, egyszerűen minél kiadósabban kell szexet és erőszakot bevetnem: aligha fogja bárki is kivonni magát a hatás alól.

Ehhez Lotte H. Eisner ezt írja: „A horrofilmben és az álerotikus filmben a publikum voyeurségére és legalacsonyabb ösztöneire való spekulálás vezet az ízlésbeli eltévelyedéshez." (Eisner, 1968: 213)

Ez persze nem jelenti azt, hogy szex és erőszak a giccs monopóliuma lenne: a nem giccses átlagirodalom, de a magas szintű irodalom is sokszor és kultúrákon felüli módon a szerelem és gyilkosság körül forog, de persze nem mindegy, *elsősorban,* hogy milyen részletességben, szemléletességgel, testi konkrétságban, azaz az elszemélytelenítés mely fokán történik mindez, és *másodsorban,* hogy ezek a témák esztétikailag felülről átformáltak-e, azaz (többek között), hogy szex és

[222] Ford. Mesterházi Mónika

gyilkosság a maguk lelki-szellemi, tudatbéli visszatükrüződésükben kerülnek-e ábrázolásra, mint ahogy ez D. H. Lawrence-nél a *Lady Chatterley szeretőjé*ben és Dosztojevszkijnél a *Bűn és bűnhődés*ben történik, vagy pedig csak önmagukban, mint tisztán testi aktusok íródnak-e le.

A giccs továbbá „extrém hatást akar elérni," (Reimann, 1936: 48) mivel minél szélsőségesebbek az eszközök, annál biztosabb a hatás: az erős ingereknek nehéz ellenállni. Tehát itt is nyilvánvalóvá válik az eszközök megválasztásán keresztül, hogy hatásvadászattal van dolgunk. Már utaltunk egy részletre Victor Hugo *Nyomorultak*jából, (I. rész, 5. könyv, 10. fejezet, *Suite de succès - A siker teljessé lesz*; Hugo, 1955: I/190–197) ami itt is például szolgálhat, mivel Hugo szélsőséges eszközökkel akar meghatni: betegséggel, tréfás iróniával, a feneketlen gonoszság és a mindent feláldozó anyai szeretet képével, a szépség és a csúnyaság, a jóság és az undorítóság bombasztikus egymásbasűrítésével.

A giccses hatni akarás utolsó megkülönböztető jegye a hatások halmozása. Mivel a giccs számára a pillanatnyi hatás mindenek felett való, (Killy, 1962: 22, 12) nem elégszik meg *egyetlen* effektussal, hanem halmozza őket. „Minél több hatás tűnik lehetségesnek, annál szívesebben nyúlnak hozzá." (Killy, 1962: 16) Ez azonban oda vezet, hogy összekeverik mindazt, ami hatásos: „A giccs nem ismer határokat," (Killy, 1962: 18) jellemző rá a „nivelláló összevegyítés." (Killy, 1962: 29)

A nivelláló összevegyítés sorba rendező struktúrát von maga után: az egyes részek organikus összekapcsolása, egészszerűség, „architektonika" helyett (Schulte-Sasse, 1976: 4) egyszerű egymásmellettiség, „ingerteli effektusok […] sorjáznak," (Killy, 1062: 12) azaz pontosan: halmozás, hogy az olvasó minél több különböző fajta ingereknek tudja átadni magát. (Schulte-Sasse, 1976: 5)

2.11.2. Összefoglalás a giccs jellemvonásairól

Két jellegzetességet találtunk, melyek, úgy tűnik, a giccs általános, konstitutív jegyeit alkotják, amennyiben az tárgyként jelenik meg, tehát ezek azok a jellemzők, amelyek nélkül aligha lehet giccsről beszélni: (1.) Mindenáron való hatni akarás a szerző és közönség közti *pragmatikus* viszonyban, melynek vonatkozásában „ár"-on különböző esztétikai árak értendők: hatni akarni, még akkor is, ha ezéltal nem jön létre sem újszerűség, sem érdeknélküliség, sem világilag motivált, sem a szellemre apelláló dolog, sem olyasvalami, mely intenzitásában és halmozásában mértéktartó volna. (2.) Valótlanság, igaztalanság a mű és a valóság közötti *szemantikus* viszonyban, s giccses megélés esetén kétségkívül az alanyon belül is: saját való léte és maga elé képzelt látszat-lét közötti viszonylat hamissága.

E két alkalmasint szükségszerű, konstitutív jegyen kívül találhatunk szélsőségesen ellentett vonásokat, melyek egyaránt hajlanak a „giccsessé tevésre", különkülön a giccsnek nem szükségszerű, de elégséges jegyei: mind az egyik, mind a másik véglet elegendő ahhoz, hogy giccsességet idézzen elő, mivel egyként

megjelenési formái, konkretizációi a minden áron való hatni akarásnak és a valótlanságnak: klisészerűség és eredetieskedés, édeskésség és savanyúság, mértéktelenség és mértéktelen mértéktartás. Ugyanis mind a hat jellemző nyilvánvalóan hatásvadász és meghamisítja a valóságot.

2.11.3. A giccs esztétikai hiányosságai

Az eddigiek alapján nem esik nehezünkre viszonylatba állítani a giccset az esztétikum különböző mozzanataival és ezen keresztül néven nevezni specifikus esztétikai hiányosságait. Ha a giccs feltétlen hatásra pályázik, akkor ezzel egyben „érdekelt" is: eszközeinek funkcionalitása nyomban átlátható. Ha a világhoz fűződő viszonyát tekintve nem autentikus, ha nem támaszkodik eredendő és plauzibilis világszemléletre, akkor arra sem képes, hogy a kritikus szemlélőben látszatot ébresszen. Ami tehát alapvetően hiányzik belőle, az az öncél és a látszat esztétikai értéke.

Amennyiben a klisészerűség felelős az esztétikai látszat elmaradásáért, közvetlen veszteséget okoz az integrális megjelenés és/vagy az expresszivitás terén (ami sematikus, az sem nem láttat újszerűen, sem pedig nem késztet arra, hogy egy gesztus mögé élő lelket projektáljunk; csak az anyagi és a kifejezési esztétikum e hiányosságán keresztül okoz látszatnélküliséget.

A forma esztétikumára vonatkozóan a giccs egyrészt arra hajlik, hogy az egységességet a sokféleség kárára tegye uralkodóvá: ide tartozik a nemes giccs „szépsége" az édeskés harmonikusság értelmében, egyáltalán minden fantáziátlanul egyoldalú, nem-dialektikus ábrázolásmód, amely – minden paradoxiától és komplexitástól mentesen – megbabonázóan leegyszerűsíti a valóságot. (Ehhez lásd Emrich, 1961a: 60, 63 és 1961b: 190.) Másrészt megfordítva a giccs a sokrétűség dominanciájára hajlik, melyben egy megvadult fantázia úgy véli, lemondhat mindennemű kongruenciáról.

A giccs álművészet, mert úgy tesz, mintha művészet lenne, e téren azonban hiányosságokkal küszködik. Szükségképpen hiányt mutat az öncél és a látszat esztétikumának vonatkozásában, *esetleg* az anyag és a kifejezés esztétikumának vonatkozásában is, s végül könnyen végletekbe esik a forma esztétikuma esetében.

3. fejezet

Antropológiai alapvetés

3.1. Bevezető

Ha az első, értékelméleti rész fő tézise megállja a helyét, akkor az esztétikai élmény, most már az esztétikai „tetszés", élvezet, gyönyör szűkebb értelmében (egy szó sem eléggé találó!), kétoldalúan, a tárgytól *és* az alanytól egyaránt függ, kétoldalú meghatározottságú, úgyhogy sem a platonizmusnak nincs igaza a maga feltételezésével a Szépség egyetlen, emberek nélkül is önmagában véve szép, objektív ideájáról, sem annak a felfogásnak, miszerint „A szépség a szemlélő tekintetében lakozik." (Szállóige Lew Wallace-től, 1827–1905.) Ebben az esetben egyetlen esztétikai elmélet sem elégedhet meg az esztétikum objektív jellemzőinek megnevezésével, ahogyan azt mi e könyv második részében megkíséreltük: meg kell kísérelnie plauzibilitásának fokozása érdekében választ adni arra a kérdésre, hogy vajon miért, mely okokból kifolyólag szükségszerű belsőleg, hogy az objektíve valahogyan meghatározott esztétikum *az embernek* tetsszen. Az objektív esztétikum elméletének érvénye egyebek mellett függ az esztétikai tetszés effajta szubjektív megokolásának érvényétől.

Moses Mendelssohn, ama 18. századnak a fia, mely különös szorgalommal szentelte magát az effajta szubjektív okok vizsgálatának, e kívánalmat így fogalmazta meg: „A szépség minden szabálya [= az objektív esztétikum minden megfogalmazási kísérlete] egyben a lélektan területén tett felfedezés is, mivel

tetszésünk az emberi szellem természetéből, annak tulajdonságaiból vezetendő le."[1] (idézi Hart Nibbrig, 1978: 89)

„Az emberi szellem természete" azonban nemcsak a lélektan tárgya, hanem a filozófiai antropológiáé is, úgyhogy a következőkben pszichológiai *és* antropológiai megokolásokról kell, hogy szó essék, melynek során – ezt tükrözi már e rész címe is – az antropológiai megokolás alapvetőbbnek és egyben specifikusnak és átfogóbbnak fog bizonyulni. Először azonban persze tisztáznunk kell e két megokolási mód különbségét; azután néhány reprezentatív, lélektanilag magyarázó elméletet fogunk kritikusan bemutatni a 20. századból, és csak annak utána merünk majd kísérletet tenni arra, hogy az esztétikum itt tárgyalt öt fajtáját antropológiailag megokoljuk. De azelőtt még be kell pótolnunk valamit az esztétikum objektív oldalával kapcsolatban: még az itt képviselt antropológiai magyarázó hipotézis bemutatása előtt ki kell fejtenünk ezen öt mozzanat közös struktúráját, mivel eleve valószínűtlen, hogy ez az öt fajta vagy mozzanat ne rendelkeznék semminő közös vonással, semmilyen összefüggéssel (valószínűtlen, mivel valamennyiüknek hasonló, vagyis: esztétikus a hatása; és mivel hasonlóképpen valószínűtlen az is, hogy minden esetben más antropológiai okból tetszenének, hiszen a magyarázó princípiumokat a természet takarékossága láttán nem ajánlatos megsokszorozni) E struktúra a szabadság mindig másként maghatározott szerkezetének fog bizonyulni, majd pedig nekifoghatunk ama kérdés megválaszolásának, hogy a valamilyen módon meghatározott objektív szabadságnak vajon miért is kellene esztétikailag tetszenie nekünk.

S bejezésül rá kell majd mutatnunk a pszichológiai és antropológiai okok összejátszására, még egy utolsó pillantással a kontingens, történelmi és személyes tényezőkre, melyek eldöntik, hogy vajon a mi tényszerűen relatív esztétikai ítéleteink a konkrét itt és most-ban végül is hogyan alakulnak.

3.2. A pszichológiai, ellentétben az antropológiai megokolással

Az esztétikai tetszésnek vannak mind objektív okai – az esztétikai értékek magában a műben –, mind pedig szubjektív okai, a befogadóban. Mindkét fajta általános és egyéni okokra oszlik. Egy általános objektív ok például a homéroszi világ esztéticitására nézve annak szemléletessége, – általános, mert a szemléletesség általános konstitutívum az esztétikai képződmények számára. Általánosan egyéniek mindeközben Homérosz hasonlatai, mint e szemléletesség létrehozatalának eszközei, melyek közismert módon tipikusan eltávolodnak az összehasonlítás tárgyától és ennyiben kitérő jellegűek. De a szemléletesség történelmen feletti

[1] Az eredeti forrás: Moses Mendelssohn: *Über die Hauptgrundsätze der schönen Wissenschaften und Künste* (1757) [A szerk.]

mértékben csak az objektív műalkat és szubjektív emberalkat közötti „előre megállapított harmónia" alapján képes tetszeni: bennünk, befogadókban általános emberi okoknak kell jelen lenniük, melyek azt eredményezik, hogy a szemléletességre esztétikai élvezettel reagálunk. Ez az „összedolgozás" objektív és szubjektív okok között mint az esztétikai tetszés adott esetben szükségszerű feltétele, fennáll individuális szinten is: a homéroszi hasonlatok jellemző specifikuma csak annak tetszik, aki nemcsak szemléletességükben talál élvezetet, hanem – kitérő jellegűk ellenére – értékelni tudja késleltető és világtágító hatásukat is. Az az ízlés ilyen személyes, származásilag, biografikusan és kulturálisan meghatározott jellegzetességeit szintén lehet ugyan pszichológiainak nevezni, de a következőkben ezt az elnevezést az általános emberi okok számára szeretném fenntartani, pontosabban a szubjektív okok azon fajtája számára, melytől itt az antropológiaiakat megkülönböztetni szándékozom. Ezzel kapcsolatban hadd említsem meg, hogy az „antropológiai" kifejezés nem biológiai és nem is kultúrantropológiai értelemben veendő, hanem a filozófiai antropológia ismeretkörét veszi célba.

Azon közös vonás mellett, hogy mind a lélektani, mind az antropológiai szemléletmód a maradandó, a történelemfeletti, az általános emberi iránt érdeklődik, három lényegi különbség áll fenn közöttük: (1.) A pszichológia tárgya a lélek, az antropológiáé az ember mint egész: az antropológia a lelket „egy átfogó egésszel való összefüggésében igyekszik megragadni". Ebből adódik a kérdés Michael Landmann megfogalmazásában: Az emberi léleknek valamely sajátossága „miért éppen ilyen és nem más?" (Landmann, 1979: 17)

Philipp Lersch ugyanezt a különbséget így fejti ki: „Ha az általános és a fejlődéslélektan alapfogalma a megélés, az élmény […], akkor a filozófiai antropológia alapfogalma az ember", közelebbről: a konkrét élmény értelme az emberlét egészében, az ember viszonyában a világ egészéhez. Tény például, hogy „alig van gyermek, aki ismerné a búskomorságot, de az érés korszakában jellemzőek a melankólia rohamai. Az általános pszichológia a depressziót empirikusan az életérzés egy állapotának tekinti, melynek sajátosságához tartozik a benső fényhiány, az üresség és a súly élménye. Ha ezt az általános-lélektani jelenséget az antropológiai kérdés szintjére emeljük, hogy ti. miről van voltaképpen szó a depresszió esetében […], akkor a válasz alkalmasint az, hogy a búskomorságban megjelenik az ember viszonya az értelmet adó értékekhez, melyek az embert túlemelik önmagán és létének támaszt s kiteljesedést kölcsönöznek. Az, hogy ez a kérdés megválaszolatlanul marad, teszi ki a depresszió lényegét. Ha a tapasztalat azt mutatja, hogy a gyermek számára a mélabú még ismeretlen, míg a pubertásban nagyon is megjelenhet, akkor ez antropológiailag azt jelenti, hogy az ember mint gyermek még teljesen annak a zárt körében él, ami érdeklődése és igényei számára jelentőséggel rendelkezik, míg a pubertás idején ez a kör felszakad és az ember elkezd önmagán túl nyúló kérdéseket feltenni, s léte számára magasabb viszonylatokat keresni." (Lersch, 1951: 50–53)

(2.) A pszichológia a megélttel foglalkozik, az antropológia a gondolati úton felfedezettel. A depressziót megéljük, empirikusan, introspektíve hozzáférhető: mint ilyen a pszichológia kutatási tárgyaihoz tartozik. Ezzel szemben annak az értelmét, hogy a mélabú a gyermekkorban hiányzik, nem éljük meg, hanem csak a filozofikus reflexió során „jövünk rá": ez a (filozófiai) antropológia tartozéka. (3.) A pszichológia a lelkiség olyan állapotaival és folyamataival is foglalkozik, melyek nem egyenlő mértékben, nem egyforma „erősséggel" vannak az emberek közt elosztva, melyek különböző fokon jutnak kifejezésre. Az antropológia viszont csak a szigorúan véve általános-emberivel, az azonos fokon kifejeződővel foglalkozik. Hogy a szemléletesség okán elébe vágjunk a később kifejtendőknek: ha a szabadságra törekvés az ember egyik alaptörekvése, és ha az esztétikai élvezetet erre vezetem vissza, akkor antropologikusan járok el. Ha Jauss az elfogalmatlanított, integrális látásmódot, azt, amit ő „aisthesis"-nek nevez, s amit röviden világképként definiál, (Jauss, 1982: 23), és az ilyen világképeket részben azért tartja élvezeteseknek, mert „azok egy másik világot" nyitnak meg „túl a mindennapok világán", például „egy heroikus vágyvilágot", mely „a megszokott világra nem hasonlít," (Jauss, 1982: 33) akkor pszichologikusan jár el: ez a kívánság a vágyvilágok megélését illetően nem jellemzi az embereket azonos mértékben.

Azonban a pszichológiailag és antropológiailag megokoló kísérlet elkülönítésére elegendő egyetlen kritérium: a három alternatíva közül mindegyik (lélek/élmény, szemben az emberrel mint egésszel; megélt, szemben a gondolatilag adottal; különböző fokú, szemben az azonos mérvű meghatározottsággal) önmagában is elégséges a megkülönböztetés számára.

Ellentétben eredeti tervemmel, nem kívánok foglalkozni azzal a két legismertebb és legfontosabb pszichológiai elmélettel, melyek az irodalmi élvezetet pszichologikusan akarták megmagyarázni: Sigmund Freudéval, aki az irodalmat kárpótlásként – tehát egyfajta pótkielégülésként – fogta fel az élt élet frusztrációiért, és Carl Gustav Jungéval, aki az irodalmat lelki egyoldalúságaink kompenzációjaként értelmezte. Ez konkrétan azt jelenti, hogy a német eredeti 358–398. oldalát nem szándékozom lefordítani. Fő okom erre a lemondásra az, hogy egyikük sem kísérelt meg magyarázatot adni az irodalomnak mint olyannak a vonzerejére, hanem csak a pótlékként és kompenzációként felfogható művek, hatására szorítkoztak. E tervem kivitelezése helyett most közvetlenül szeretnék áttérni az irodalomesztétika antropológiai megalapozására.

3.3. Egy antropológiai megokolási kísérlet

3.3.1. Kísérlet a kifejezés esztétikumának vonatkozásában

3.3.1.1. A kifejezés esztétikuma mint „szabadság"

Federico Garcia Lorca *Bernarda Alba háza* című „asszonytragédiájában" a zsarnoki Bernarda öt lányát mint egy kolostorban (Garcia Lorca, 1936: 420) a férfiak külvilágától elzárva tartja, kivéve a 39 éves Angustiast, aki férjhez mehet Pepe el Romanóhoz annak a „paraszttörvénynek az értelmében, mely nem embereket házasít, hanem földet rak földre." (Michaelis, 1969: 148) Az egyedül lázadó legfiatalabb Adela, aki Pepet szereti és akit az viszontszeret, nővéreivel és anyjukkal a következő beszélgetést folytatja:

ADELA Öklömnyi csillagok vannak az égen.
MARTIRIO Engem nem érdekel, ami a háztető felett van. Elég nekem, ami alatta történik.
ADELA Rád vall.
BERNARDA Ne veszekedjetek.
ANGUSTIAS Jó éjszakát.
ADELA Lefekszel?
ANGUSTIAS Le, ma éjjel nem jön el Pepe.

(*Kimegy*)

ADELA Anyám... Mért mondják, ha lefut egy csillag, vagy ha villámlik:
Áldd meg, kedves Szent Borbála,
ami az égre van írva,
szenteltvízzel a szent papírra?
BERNARDA Sokat tudtak a régiek, amit mi már elfeledtünk.
AMELIA Én még a szemem is behunyom, hogy ne lássak hulló csillagot.
ADELA Én nem. Én úgy szeretem nézni, amint ragyogva, szikrázva fut végig az égen, ami addig mozdulatlan volt, mozdulatlan éveken át.[2]

(Garcia Lorca: *Bernarda Alba háza,* 3. felvonás, 1936: 435)

A hulló csillagban, mely „éveken át mozdulatlan", most azonban „ragyogva" elszáguld, Adela fikcionális-lelki síkon saját magával, a maga csendes tűrésével találkozik a „befalazott" „pokolban," (Garcia Lorca, 1936: 402, 413) valamint a saját

[2] Ford. András László

mostani robbanásszerű lázadásával konvenció és rabszolgaság ellen. Nyelvi, poétikus síkon a hulló csillag egy kép, egy érzéki külső dolog, az érzékletes formának olyan eleme, mely a mondandó lényeges aspektusát, a szenvedély fenyegetően közeli kirobbanását közvetíti. Bernarda anyját, María Josefát, ugyanez a „vigasztalanság," (Garcia Lorca, 1936: 425) „a pletykától való félelem," (Garcia Lorca, 1936: 407) a meg nem élt élet őrületbe kergette. (Garcia Lorca, 1936: 412) Itt a tenger képe, ismét mindkét síkon, lelkileg és poétikusan, a vágyakozást képviseli: a termékenységet, amit Bernarda megtilt. A forró, zivatarral fenyegető éjszaka kellős közepén Bernarda, Poncia (az öreg cseléd) és a koldusasszony Prudencia hirtelen „egy dörgedelmes csattanást" hallanak a falon. (Garcia Lorca, 1936: 432) A csődör, amiről Adela később azt mondja: „az udvar közepén" állt „hófehéren! mint egy bálvány. Betölti az egész sötétséget,"[3] (Garcia Lorca, 1936: 435) az ő és Pepe el Romano elnyomott, a „befalazott" házat összeomlással fenyegető szexualitásának a jelképe – talán Adela számára is, a tudatosság alacsonyabb szintjén, azonban a mi számunkra mindenképpen. Az üstökös, a tenger, a csődör, ezek mind olyan képek, melyek – akár csupán az alakok által vágyakozóan elképzelt, vagy a dráma fikcionális világába mint valós, a környezethez tartozó lényekként – reális, pszichikus vagy kontextuális, tárgyi motiváltságuk mellett mindig és elsősorban művészileg motiváltak. E képek a lélekközvetítés szolgálatában állnak, a külső forma részei, melyeket az író úgy „választott meg", hogy a mindenkori benső felé áttetszőek legyenek, vagy másképpen: a formát itt a tartalom határozza meg, tartalom és forma – hagyományosan szólva – „egységet" alkotnak.

Eltávolodunk azonban a hagyományos beszédmódtól, ha a formának ezt a tartalom általi meghatározottságát mint szabadságot, mint a szabadság egy meghatározott fajtáját fogjuk fel. De mi ad nekünk jogot erre? Nem kevesebb, mint a strukturális hasonlóság az itt célba vett forma/tartalom-viszony és a számunkra jól ismert szabadságfajták, így – többek között – a politikai és az egzisztenciális szabadság között. Ha ugyanis a forma „kifejezi" a tartalmat, akkor ez azt jelenti, hogy (hegeli terminológiával élve) a forma a tartalomtól minden, csak nem idegen, hogy valójában a tartalomként választott belső tartalom, vagy általánosabban kifejezve: a tartalomnak megtett emberi szubjektivitás a külsőben, a „másban" olyasmivel rendelkezik, ami az övé, ami „hozzá tartozik", ami ebben vagy abban a vonatkozásban hozzá hasonló, – röviden: amiben önmagánál, sajátnál vagy hasonlónál van.

Hegel a *Kis logiká*ban a szabadságot a következőképpen határozza meg: „a szabadság épp az, hogy másában önmagánál van, magától függ, önmagának meghatározója."[4] (Hegel, 1830: 84) A hegeli „magánál való lét" [Beisichsein] kritikus újrafogalmazásához „sajátomnál-lét"-ként (ami voltaképpen szigorúan véve –

[3] Ford. András László
[4] Ford. Szemere Samu

metafizikailag túl merészen – feltételezi, hogy alany és tárgy, Én és a Más végső soron azonosak) lásd Hofstadter, 1973 és 1975.

Ily módon például Lorcánál Adelára és María Josefára vonatkozóan azt mondhatjuk, hogy az általuk elképzelt vagy ténylegesen észlelt tárgyakban (a mi oldalunkról és az író felől: az üstökös, a tenger és a csődör tárgyi szimbólumaiban) olyasvalaminél vannak, ami megfelel nekik, önnön állapotuknak, hogy ők ebben a „Másban" önmaguknál vannak.

Ez az „önmagánál lét a másban" azonban pontosan az a struktúra, amely a politikai és az egzisztenciális szabadság alapjául szolgál. A politikai, egyáltalán a jogi szabadság mégiscsak azt jelenti, hogy szabad megtennünk valamit, (Hartmann, 1926: 638) azt a lehetőséget, hogy végrehajthatok bizonyos cselekedeteket, melyeket *akarok,* melyeket *én* akarok, melyek megfelelnek nekem, az én-emnek, melyekben önmagamnál vagyok. Az egzisztenciális szabadság ugyan nem azt jelenti, hogy szabad megtennem valamit, hanem azt, hogy választhatok, minek kapcsán én vagy egy voltaképpeni, *énhozzám* tartozó létlehetőséget választok, vagy pedig elvétem magamat (Kierkegaard, Heidegger, Jaspers; ehhez Gabriel, 1968: 45, 53; 92; 16, 149); ennek ellenére az egzisztenciális szabadság is ugyanezzel a struktúrával rendelkezik: amennyiben *én* döntöttem emellett vagy amellett, a választottban önmagamnál vagyok.

Ugyanígy a szabadságfogalom egyéb megfogalmazásainál, melyeket a nyugati szellemtörténet folyamán javasoltak. A szabadságot ugyanis vagy pozitívan abban látják, hogy az ember a maga természetét követi, (így már Homérosznál, ahhoz Warnach, 1972: 1065) megfelel önnön lényegének, (például Aquinói Szent Tamásnál, ehhez lásd: Pesch, 1972: 1086) megvalósítja önnön lényegét. Így például a sztoicizmus számára a szabadság a hatalomban áll, „saját magunkból kiindulva cselekedni." (Warnach 1972: 1070) Vagy a szabadságot negatíve abban pillantják meg, hogy az ember mentes mindennemű kényszertől, erőltetéstől („libertas a coactione" Hobbes-nál, Spinozánál, semmi kényszer az érzékiség részéről Kantnál; ehhez Spaemann, 1972: 1090, 1092). Mindkét esetben arról van szó, hogy az Én a Másban ne idegennél, rákényszerítettnél legyen, hanem önmagánál, sajátnál, hasonlónál (legyen az bármi: a céljai, döntései, a külseje, a tettei, az embertársai, a környező világ, a kulturális, politikai környezet stb.).

De nem véletlenül beszéltem a tartalom/forma viszonylat s a különböző szabadságfajták közti strukturális *hasonlóságról* csupán, és nem *azonos* struktúráról. A szó szoros értelmében ugyanis csak élő, igazi emberek lehetnek szabadok, a szabadság tényszerűen csak mint élő, eleven megvalósulás létezik. A tartalom mármost, amely az irodalmi műbe a maga adekvát formájában kell, hogy „beleszabaduljon" (illetve az ő „szabadsága") ennek a szigorú feltételnek több vonatkozásban sem felel meg. Az irodalmi tartalom ugyanis először is noha általában emberi jellegű, emberi benső tartalom, szubjektivitás, de csupán fikcionális, imaginárius, elképzelt. Másodsorban lehet akár tárgyi jellegű is – mint

például Kafka „golyója”, egy türelemjáték golyócskája, melyről egy töredékben ezt olvassuk: „Ha a golyót nem foglalkoztatták, többnyire ott járkált, két kezét a hátán összekulcsolva, ide-oda a fennsíkon, az utakat kerülve.”[5] (Kafka, 1953; 406) Ha a tartalom ilyesfajta, magában véve tehát nem emberi jellegű, akkor nyilvánvalóan csak a megszemélyesítésnek köszönhetően, tehát csupán metaforikusan nevezhető szabadnak. Harmadjára az itt tárgyalt szabadság nem szükségszerűen olyan, mely választásban, döntésben, cselekvésben nyilvánul meg, mely tehát valódi, lévén dinamikus, megvalósuló szabadság, hanem elég gyakran statikus, ha úgy tetszik, a *létnek* a szabadsága. Például nem úgy áll a dolog, hogy – teszem azt – María Josefa Lorcánál „magáéhoz”, „sajáthoz” *jutna,* amikor „elhatározza magát” a tenger képzetére: ennél a képzetnél ő valójában önmagánál *van.*

Az irodalmi tartalom, illetve az itteni értelemben vett irodalmi „szabadság” e három kvalifikáló megszorítása miatt (tehát a fikcionalitás, az esetleges tárgyi jelleg és a statikusság révén) jelen összefüggésben csak szabadsághoz való hasonlóságról vagy látszólagos szabadságról beszélhetünk. Ez az egyik ok, amiért Schiller a szépséget úgy definiálta mint „szabadság a jelenségben” [„Freiheit in der *Erscheinung*”]. (Schiller, 1793a: 167) Azaz: a szépség csak látszólagos, nem igazi szabadság. A második ok és egyben az igazi irodalmi szabadság második specifikuma abban áll, hogy „a szemléletben nyilvánul meg”: „*sich in der Anschauung offenbart:*”[6] (Schiller, 1793a: 167) mivel esztétikumról van szó [*aisthesis* = érzéki megismerés], érzékeinkre kell hatnia, érzékinek vagy érzékiszerűnek kell lennie. Az esztétikai szabadságot tehát így kell meghatároznunk: *látszólagos magamnállét az érzéki-érzékiszerű Másban.*

Ezt a meghatározást legkönnyebben a kifejezés esztétikumán tudjuk kipróbálni, illetve igazolni. Ha az abban áll, hogy a lelki tartalom tökéletesen érzékivé válik, akkor ez a lelki dolog, a tartalomnak választott emberi szubjektivitás vagy benső, akár figurális, fiktív alak, akár auktoriális (tehát a szerző [vagy a „szerző”] közvetítendő benső tartalma, állásfoglalása, életszemlélete, világérzése stb.) – akkor azon, amin keresztül ez a lelki dolog érzékiségbe közvetítődik, tehát a maga külső formáján csak olyasmi található, élhető meg, ami belülről, általa meghatározott: a lelkiség az érzékiben csak a „sajátjánál” van, tehát „szabad”. A kifejezés esztétikumát ezért úgy fogalmazhatjuk újra, mint *a személyileg megélt* tartalom látszólagos magánál-létét annak külső, érzéki-érzékiszerű formájában.

Mit nyerünk azonban, ha az esztétikumot Schillerből és Hegelből kiindulva hipotetikusan mint (látszólagos) érzéki szabadságot értelmezzük? Két dolgot: egyfelől ezen keresztül az esztétikum különböző fajtáit ugyanazon princípium módosulásaikét, tehát egységesen írhatjuk le; másfelől ez által az újrafogalmazás által a velünk szembekerülő „objektív” esztétikum összeköthetővé válik velünk, befogadókkal: van reményünk arra, hogy a szabadság fogalmának köszönhe-

[5] Ford. Tandori Dezső
[6] Ford. Papp Zoltán

tőleg meg tudjuk magyarázni, vajon miért tetszik nekünk embereknek az, ami esztétikus. Amennyiben hipotézisünk e két problémát, az egységes, gazdaságos levezetést és az antropológiai élvezetmegokolást plauzibilisen meg tudja oldani, két probléma vonatkozásában is megállta már a helyét, miáltal, legalábbis indirekte, relatív „igazsághoz való hasonlóság" ismerhető el a kapcsán. Hipotézisünk ugyanis ki van vonva a közvetlen-empirikus, introspektív ellenőrzés lehetősége alól, mint ahogy már kifejtettük, mivel az esztétikumot nem úgy *éljük meg*, mint a szabadság valamely fajtáját.

S most a további gondolatmenetről. Legelőször is, mint már jeleztük, a kifejezés esztétikumára vonakozóan kísérletet teszünk arra, hogy az általa okozott élvezetet antropologikusan megokoljuk, és csak ezután próbáljuk majd ki a fenti strukturális princípiumot az esztétikum többi fajtáján. Ennek során előfeltételezésünk, hogy ha struktúraképletünk a többi fajta kapcsán megállja a helyét, akkor ezek is ugyanazon oknál fogva tetszenek, mint a kifejezés esztétikuma.

Az ígért megokolást két lépésben óhajtjuk végrehajtani: a szabadságra való törekvést elsőként az ember alaptörekvéseként fogjuk bemutatni, s azután kimutatni, hogy ez a törekvés adja az esztétikai élvezet alapját.

3.3.1.2. A szabadságra való törekvés mint az ember alaptörekvése

Hipotézisünk szerint az esztétikum voltaképpen nem más, mint *látszólagos érzékelhető szabadság*, s a kifejezés esztétikuma közelebbről annyit tesz: az emberi, személyszerűként megélt tartalom látszólagos sajátnál-léte annak külső és (a 2.5.4.2. pont alapján hozzátehetjük:) relációnális formájában. E hipotézishez társítsunk most egy másodikat: az ember alaptörekvése, hogy szabad akar lenni. Bárhogy is viszonyulunk ugyanis az *akarat*szabadság problémájához, akár realitást tulajdonítunk a szabadságnak ezen szűkebb értelemben, akár nem, vagy a kérdést akár eldönthetetlennek is tarthatjuk: aligha vonakodna bárki, legalábbis szabadság iránti *törekvést* tulajdonítani az embernek, – a „Másban önmagánál lenni" általános értelmében. Az ember – talán ez a lényeges vonás benne – arra törekszik, hogy önmagánál legyen, nemcsak abban, amit akar és tesz, hanem mindenekelőtt abban, ami benne és körülötte *van*. Azt akarja, hogy céljai, melyek leginkább a sajátjai, meg is valósuljanak a világában; mint ahogy megfordítva is: hogy az, ami körülveszi, a világa, hozzá „hasonló" legyen, hogy abban önmagánál, sajátjánál lehessen.

Ezt a hipotézist először is *történelmi dokumentumokkal* szeretném alátámasztani, – ahogyan azt tőlem megszokhatták, nem naiv és közvetlen tekintélytiszteletből, hanem azon meggyőződés alapján, miszerint a kiemelkedő (mivel tapasztalatilag többszörösen megerősített vagy legalábbis problémás helyzetekben meggyőzőnek bizonyult) gondolkodók relatív konszenzusa a végsősoron eldönthetetlen hipotéziseknek már önmagában is bizonyos mérvű plauzibilitást kölcsönöz. Vagy másképpen: nem azért tartunk igaznak valamit, „mert egy más ember azt igaznak

tartja […], inkább azért tartjuk igaznak, mert logikusnak tűnik, és az ember igazoltnak tartja magát, ha az mások számára is logikusnak tűnik."(Hösle, 1990: 104)

Arisztotelész a *Nikomakhoszi etikában* a következőt írja: „ami valamely lénynek természettől fogva benső, lényeges tulajdonsága, az számára a legértékesebb és a leggyönyörűségesebb."[7] (Arisztotelész, *Nikomakhoszi etika,* 1178a) Ami tehát megfelel a lényegünknek, az a legnagyobb élvezetet okozza nekünk, mint ahogy általában is: „a rokon és hasonló dolgok mindig kedvesek egymásnak."[8] (Arisztotelész, *Rétorika* 1371b) Hasonló általánosságban Plótinosznál: „minden létezőben közös az, hogy másokat a maga hasonlóságára alakít."[9] (Plótinosz, *Enneadok* 10/60 [IV 3]) További gondolatmenetünk számára jelentős, hogy Plótinosz ezt a célul kitűzött hasonítást, melyet ő másutt kifejezetten élvezetesnek nevez – a rokon dolog megpillantása örömet okoz a léleknek, írja 2/10-ben. (Plótinosz, *Enneadok,* I 6) Közelebbről a lélek és a zene közti esztétikai viszonyon is kimutatja: „A hangoknál is a nem érzékelhető harmóniák hozzák létre az érzékelhetőket és így azzal, hogy neki másban megmutatják, a lelket a szépség ismeretéhez juttatják."[10] (Plótinosz, *Enneadok,* 3/17 [I 6]) Szent Ágoston szintén arról beszélt, hogy az alany és tárgy közötti megegyezés mindig élvezetet okoz, s ezt ő is a szépséggel hozza kapcsolatba: „a fényben és a színekben nem azt keressük-e, ami szemünknek megfelel? Túl nagy csillogástól ténylegesen elfordulunk és túl sötétet nem nem akarunk látni, mint ahogy mértéktelenül hangos zajtól visszariadunk és a szinte susogó döngicsélést egyáltalán nem szeretjük. Itt tehát azt keressük, ami természetünk mértékének megfelel és elvetjük, ami annak nem felel meg." (Augustinus, *De musica libri sex,* 6, 13, 38)

Hegel *expressis verbis* szabadságról beszél, melyben nemcsak esztétikai vonatkozásban, hanem általában az emberi cselekvés alapvető célját pillantja meg: „A szabadság a szellem legmagasabbrendű meghatározása". Az emberi szellem, az ember mint öntudat azzal az alapvető jellegzetességgel rendelkezik, hogy számára az, ami vele szemben áll „nem idegen, nem határ és korlát, hanem önmagát találja meg benne,"[11] (Hegel, 1835: 1/135f) és megfordítva, „ha függőségben vagyok, akkor valami máshoz viszonyulok, ami nem én vagyok; […] szabad akkor vagyok, ha magamnál vagyok." (Hegel, 1830/31: 30)

Hegel nem mulasztja el, hogy az ember két fő tevékenységének, az elméletinek és a gyakorlatinak az elemzésével ne támassza még jobban alá antropológiai tételét. Az elméleti megértésről mint a megszabadítás egy aktusáról a következőt olvassuk nála: „A tudatlan ember nem szabad, mert idegen világ áll vele szemben, túlsó és külső világ, amelytől függ, anélkül, hogy ezt az idegen világot önmagáért-

[7] Ford. Szabó Miklós
[8] Ford. Adamik Tamás
[9] Ford. Horváth Judit és Perczel István
[10] Ford. Techert Margit
[11] Ford. Zoltai Dénes

valóvá tenné, s ezzel benne, mint sajátjában, önmagánál lenne. A tudásvágy ösztöne, az ismeretre való törekvés, a legalacsonyabb lépcsőfoktól fel a filozófiai belátás legfelső fokozatáig, abból a törekvésből fakad, hogy megszüntessük a szabadságnélküliségnek azt az állapotát és sajátunkká tegyük a világot a képzetben és a gondolkodásban."[12] (Hegel, 1835: 1/135) A megismerésnél eszerint arról van szó, hogy megfelelést fedezünk fel az emberi ész és az objektív valóság között, tehát a megismerés „magunknál"-lét.

Az ember azonban azzal a gyakorlati ösztönzéssel is rendelkezik, „hogy a számára közvetlenül adottban, a számára külsőleg létezőben önmagát alkossa meg, s benne most már egyben önmagát ismerje meg. Ezt a célt a külső dolgok megváltoztatása révén éri el. Ezekre a külső dolgokra rányomja a maga bensejének bélyegét és bennük most már meghatározásait találja fel ismét. […] S az ember nemcsak a külső dolgokkal bánik így, hanem önmagával is, saját természeti alakjával, amelyet nem hagy úgy, ahogy találja, hanem szándékosan megváltoztatja."[13] (Hegel, 1835: 1/51) Az embernek ezt a törekvését, környezetének elemberiesítését, azt a kívánalmát, hogy otthon érezze magát benne, nem csak olyan cselekedetekben tudjuk nyomon követni, melyeknek egyetlen célja önmagunk tükörképének a megvalósítása. (Hegel megemlíti itt a „cicoma s ékszer" példáját, továbbá a gyermekét, aki „követ hajít a folyóba és úgy csodálja a vízben húzódó köröket, mint olyan művet, amelyben saját világának szemléletére tesz szert".)[14] (Hegel, 1835: 1/51)

Michael Landmann számára az ember „kultúrlény," (Landmann, 1979: 62) méghozzá mind „kultúrájának a megteremtője", mind pedig annak „teremtménye." (Landmann, 1979: 67) Lénye e két aspektusának megfelelői „a kreativitás az egyik, a modellálhatóság a másik oldalon," (Landmann, 1979: 78) melyek közül minket itt csak az előbbi érdekel, mivel annak előfeltétele az, hogy az ember „merev ösztönök helyett […] fantáziából és szabadságból" él. (Landmann, 1979: 64) Tudniillik: „esetében semmi sincs a maga neme felől meghatározva és szabályozva: sem az, hogyan táplálkozzék vagy szaporodjék, sem az, hogyan lakjék, sem az, hogy hogyan ruházkodjék, sem az, hogy milyen társadalmi relációkban álljon embertársaival, – mindezek közül egyik sem, hanem mindezen elementáris és szükségszerű aspektusok teljesen rá vannak hagyva." (Landmann, 1979: 65) Következésképp: „nemcsak a jóhoz és gonoszhoz való viszonyában, egyes döntéseiben szabad, hanem szabad egész létformája vonatkozásában." (Landmann, 1979: 44) Landmann ebben a „feladatban és […] a maga megteremtésének képességében" látja az egyetlen dolgot, amit „az ember maradandóan állandó lényegének" nevezhetünk. (Landmann, 1979: 75) És bár Landmann semmi közelebbit nem mond a „szabad imaginatív megtervezés" alapjáról, amelyen – a „fajok és

[12] Ford. Zoltai Dénes
[13] Ford. Zoltai Dénes
[14] Ford. Zoltai Dénes

az egyedek individuális öröklött hajlama", a „földrajzi és gazdasági-társadalmi feltételek mellett – „a kultúrák különbözősége," (Landmann, 1979: 83) egyáltalán az emberi világ individualitása" nyugszik; mindez nem változtat az alapvető és empirikusan igazolt kijelentésen: „Az ember olyan nyitott lény, mely maga zárja le önmagát." (Landmann, 1979: 75) Az ember – így egészíthetjük ezt ki – nem csupán *akar* szabad lenni, hanem mindabban, amit ő határoz meg, mindig is már önmagánál van, tehát szabad.

S végül utaljunk még Arnold Gehlen fogalmára, a „rezonanciajelenségre" [Resonanzphänomen], amely szintén sajátnál-létre utal, illetve az alany/tárgy-megfelelés vonzerejét szándékozik megmagyarázni. Gehlen megállapítja, hogy a technika és a mágia megigézik az embert, és a megigézettség alapját az automatizmusban véli felfedezhetni. Minden gép rendelkezik ugyanis, teljesítményétől függetlenül, „egy teljesen racionális, átlátható, automatikus oldallal", és „a mágikus erők a primitív népek elképzelése szerint is […] nem mások, mint megelevenedett automatizmus, mely az egész világot áthatja és melyet a helyes formulával be lehet indítani." (Gehlen, 1953: 96) „Ez az automatizmus általi megigézettség nézetünk szerint nem alapszik tisztán intellektuális kielégülésérzésen, de ugyanúgy nem lehet visszevezetni egy valamiként definiálható ösztönre sem […], úgyhogy itt egy új pszichológiai kategóriát kell bevezetnünk: ez a megigézettség *rezonanciajelenség*. Az emberben egy benső érzéknek kell lennie, mely észleli a saját alkatunkat és reagál arra, ami ezzel az én-alkattal analóg a külvilágban. Az értelemmel rendelkező, célirányos automatizmus mármost valami specifikusan emberi dolog, kezdve a járás cél*tudatos* mozgásával egészen a kéz szokássá vált munkafolyamataiig, melyek gépiesnek is tekinthetők. Ha mármost rajtunk kívül egy ilyen értelmes automatizmust észlelünk […], akkor erre rezonál bennünk valami […], és fogalom és szó nélkül is megértünk valamit a magunk saját lényegéből. (Gehlen, 1953: 97)"

Gondolatmenetünk számára ismét jelentősnek tűnik, hogy Gehlen is – legalábbis implicite – arra használja fel ezt a rezonanciajelenséget, hogy vele magyarázza meg többek között azt az „esztétikai élvezetet," (Gehlen, 1961: 123) melyet a „szabályos […] alakzat, szimmetria, rendezettség vagy ritmikusan precíz mozgás" (Gehlen, 1961: 119) idéz elő bennünk. Az egység a sokféleségben vagy a rendezett alakzat Gehlen szerint tehát azért tetszetős, mert „rezonáltatja" intellektusunkat: sajáttal találkozunk benne. Konkrétebben ezt talán így fogalmazhatnánk meg: az ember értelmét a kerülendő ellentmondás alapelve uralja, menekül az ellentmondás elől és igyekszik azt feloldani. A rendetlenség mint a sokféleség egységének hiánya vagy hiányossága nem szükségképpen ellentmondásos, a rend azonban *per definitionem* ellentmondás*mentes,* mivel benne minden egyes elem aláveti magát az általánosnak. Lehetséges tehát, hogy az értelem a formális esztétikumban a maga (szándékolt és újra meg újra megvalósított) ellentmondásnélküliségével találkozik, és hogy ez az önmagával való találkozás a magyarázata a formális

esztétikum felett érzett élvezetnek. A specifikus élvezet pedig az észlelt ellentmondásnélküliség érzéki, szemléletes voltával látszik összefüggésben lenni, ti. csak akkor kerül sor az esztétikum élményére, ha az egyed a szemléletben vagy a képzeletben mint az általános által áthatott *mutatkozik meg,* ha a fogalmi állandó ismételten *megmutatja magát,* nem pedig a ráció tisztán nem-szemléletes birodalmában.

Ha néha ennek ellenére szépeknek tartunk teorémákat, akkor vagy azért, mert nem hiányzik belőlük teljességgel a szemléletesség mozzanata vagy pedig egy metaforikusan felfogott szépség miatt.

Hogy azonban az élvezet e fajtája miért éppen az ellentmondásnélküliség *érzéki* megéléséhez van kötve, ez megokolhatatlannak tűnik. Lehet, hogy itt az emberi lét egy alapadottságával van dolgunk.

Ama hipotézis alátámasztására, miszerint a szabadság iránti törekvésben (a „másban önmagánál lenni" értelmében) az embernek mint szellemmel megáldott lénynek az alaptörekvése lelhető fel, most néhány *mindennapos jelenséget* szeretnék megemlíteni, melyek közelebbről szemügyre véve a szabadságra való törekvés különböző módon differenciált formáinak bizonyulnak. Ha az ember például saját otthonában – pontosan – „otthon" érzi magát, akkor nyilván azért, mert az ember – amennyire az lehetséges volt – maga határozta meg, hogy milyen legyen, a berendezésében tehát önmagával találja magát szemben: saját ízlését, a maga hasznossági igényeit és ítéleteit, saját múltjának emlékeit, tárgyakat, melyek „mágikusan" olyan személyeket képviselnek, akik számunkra becsesek vagy azok voltak stb. A hozzászokás, az ismerősség ebben másodlagos: egyrészt erre a sajátom-minőségre épül rá, másrészt és főképp éppen arra vonatkozik, amit nem mi magunk határoztunk meg: minél inkább idegen határozta meg a környezetet, annál inkább hozzájárul a megszokás ahhoz, hogy az ember ennek ellenére eléggé otthon érzi magát.

Ha az ember „jól érzi magát a bőrében", akkor azért, mert a körülmények pillanatnyilag messzemenően megfelelnek a kívánságainak. Ha az embernek kedve telik a gyermekében, akkor legalább is részben azért, mert esetleg külsőleg hasonlít hozzá, de azért is – feltéve, hogy jól fejlődik és bensőleg átvett valamit az embertől –, mert „saját terméke". Ha fiatal emberek ragaszkodnak a jogukhoz, hogy *saját* hibájukból tanuljanak és a jószándékú tanácsokat elengedik a fülük mellett, akkor nyilván azért, mert az ember még hibáin és tévedésein keresztül is önmagát valósítja és ismeri meg – eltekintve persze a reménytől, hogy az adott dolgot jobban fogja csinálni, mint mások. A védettség keresésének – például egy olyan közösség méhében, amely az ember érdeklődését, céljait, hittételeit osztja, de az avval való foglalatoskodásban is, ami az embert különösen érdekli – a motivációja valószínűleg az, hogy az ember hozzá hasonlóan gondolkodó embertársaiban, illetve a szeretett tárgyban nem idegennel áll szemben, hanem „sajáttal" és ezáltal az egyedüllét félelme elől megmenekül. Ez utalhat arra, hogy a

„sajátnál lenni akarás" mögött az önfenntartás ösztöne is rejtőz*het,* az a kívánság, hogy védekezzünk az ellen, ami az embert lelkileg vagy fizikailag veszélyeztethetné, amitől az ember okkal fél vagy ok nélkül szorong. Ennyiben az intolerancia és az idegengyűlölet is negatív visszaigazolásai a szabadságra törekvés, illetve eme biológiailag megalapozott változat antropológiai fontosságának: amit az emberek nem ismernek, az bizonytalanná teszi őket, veszélyeztetettséget sejtet velük; ilyenkor épphogy nincsenek a sajátnál, a jólismertnél, olyan magatartási módoknál, melyekhez már alkalmazkodtak, és melyek egyeznek a maguk saját anticipáló képzeteikkel.

3.3.1.3. A szabadságra törekvés mint az esztétikai élvezet alapja

Megalapozási kísérletünk során eleddig két hipotézist állítottunk fel. Az első így hangzott: Az esztétikai tárgy, amennyiben a kifejezés esztétikumát valósítja meg, azzal egyetemben a szabadság olyan különös fajtáját hozza létre, melynek jellemzője *az emberi, személyes tartalom látszólagos sajátnál léte a maga külső és relációnális formájában.* A második hipotézis felteszi, hogy az ember alaptörekvése a szabadságra irányul a „Másban sajátnál lét" értelmében. Erre a két hipotézisre épül mármost a voltaképpeni megokoló hipotézis. Ha az esztétikai tárgy mint kifejezésteli forma alapjában véve a szabadság egyfajta „megvalósítása", és ha az ember a maga lényegéből kiindulva szabad akar lenni, akkor az ok, amiért egy esztétikai tárgy kifejezésteliségében tetszik neki, a következő lehet: a szabadság „megvalósulása" a tárgy részéről segít *neki* szabaddá válni.

Hogyan kell ezt értelmeznünk? Lehetséges az, hogy a szabadság szabaddá tesz? Mely értelemben vagyok az esztétikai tárgyban mint másban valami olyannál, ami a sajátom? A válasz: kettős értelemben: materiálisan és formálisan.

Materiálisan annyiban vagyok a sajátnál, amennyiben a tartalom, az emberi szubjektivitás, amely ebből a darab megformált anyagból beszélni látszik, rokon velem: olyan tulajdonságokkal rendelkezik, melyek az az enyémek is. Ebben rejlik az irodalom valósághoz fűződő viszonyának és általános voltának esztétikai jelentősége. Ha az irodalmi művek nem vonatkoznának a valóságra, ha az epikusan vagy dramatikusan ábrázolt és lírailag elénk tárt emberi szubjektivitások vagy benső tartalmak valósan semmilyen vonatkozásban nem lennének lehetségesek, akkor nem találkozhatnék bennük a sajátommal. És ha az irodalom az emberábrázolásnál nem így tenne – ahogy azt Arisztotelész *Poétikájának* 9. fejezetében mondja –, nem az általánost venné célba, hanem – a történetírás módján – az egyedit: ha a történelmileg meghatározottban nem mindig az általános emberit, az időn és kultúrán felüli antropologikumot, a *condition humaine*-t ábrázolná, akkor nem volna lehetséges a számomra, hogy régmúlt idők és a legidegenebb irodalmak alakjaiban a sajátommal találkozzak.

Voigt Vilmos arra mutat rá, hogy az irodalmi kommunikáció tipikus módon nemcsak közvetett (amennyiben a költő képeken keresztül beszél), nemcsak a-praktikus (amennyiben nemcsak a praktikusan szükségszerűt és relevánsat közöl): általánosító jellege is van. (Voigt, 1977: 189) Példaként szolgáljon Shakespeare 73. szonettje. Shakespeare ezzel a verssel nemcsak a maga személyes, praktikus céljait akarja elérni, hanem esztétikumot is létre akar hozni, ami mint olyan elvileg bárki számára élvezhető, azaz: bárki képes tartalommal megtölteni, ezért a költő az üzenet magánjellegét legyengíti és általános jellegét tolja előtérbe: azzal, hogy a valóságos üzenetküldő (Shakespeare) helyett csak „én"-t mond, a valóságos címzett (?) helyett csak „te"-t, a befogadó részéről megkönnyíti az utánérzést, a magáévátételt. Röviden: az irodalom azonos mértékben általánosként (*viszonylag* általánosként) koncipiált küldő és címzett között közvetít.

Formálisan annyiban vagyok a sajátnál, ha és amennyiben a „jellemző", történelmileg meghatározott, azonban minden történetisége ellenére történelemfeletti és általános tartalom „szabaddá tétetik": a maga formájában olyasvalaminél van, ami a sajátja. Ilymódon mindaz, *ami* az esztétikai tárgyban szabaddá tétetik, mind pedig a tény maga, *hogy* szabaddá tétetik, lehetővé teszi, hogy sajáttal kerüljek szembe.

Mármost kétségtelenül úgy áll a helyzet hogy a saját-ság e két fajtája közül csak a formális az, ami specifikus az esztétikai élményre vonatkozóan. A valóság semmiképpen sem zárja azt ki, hogy mivelünk anyagilag rokonnal, hozzánk hasonló „fajtájú" emberekkel találkozzunk benne. S megfordítva: minden társadalmi összetartás a saját-ság ezen materiális fajtájára, a tartalmi kohézióra látszik alapozódni. Amit viszont a valóság rendszerint nagyon is kizár, az a formális sajátunkkal, a szabadság érzéki alakú megvalósulásával való találkozás. Az emberi megjelenési forma ugyanis nem csak belülről meghatározott. Már az a tény maga, hogy az ember mint öntudat testével elválaszthatatlanul össze van kötve, hogy tehát az ember valami érzékin keresztül, számára mint szellemi lény számára idegenen keresztül létezik, több dolgot érzékelhetővé tesz abból a relatív szabadsághiányból, amellyel az embernek számolnia kell a valóságban. Konkrét megnyilvánulásaiban egyebek mellett meghatározó szerepet játszhat a *testisége,* de sorsa is, dologi, anyagi környezete, beszédmódja maga is idegen, külsődleges lehet a számára stb. Röviden: az ember olyan összefüggésekbe van állítva, melyek őt nem teljesen engedik olyannak lenni, amilyen kizárólag a maga középpontja, személyes lényege alapján lenne. „Az individuum, ahogyan a hétköznapiságok és a próza világában megjelenik […] nem saját totalitásából tevékeny, s nem önmagából, hanem másból érthető meg."[15] (Hegel, 1835: 1/197)

Éppen mivel az ember érzékileg észlelhető szabadsága az objektivitásban teljesen nem valósítható meg és mert ezért a természet szférájában szabadság-

[15] Ford. Zoltai Dénes

szükséglete kielégítetlen kell, hogy maradjon, alkot magának egy mesterséges világot, hogy ott élvezhesse teljes és csorbítatlan szabadságát. A művészetre irányuló specifikus szükségletét (az általános szükséglet mellett és „után", hogy t.i. a sajátnál akar lenni) az ébreszti tehát fel benne, hogy „a szellem sem képes megtalálni a létezés, annak korlátozottsága és külső szükségszerűsége végességében igazi szabadságának szükségletét, ezért kénytelen magasabbrendű talajon realizálni. Ez a talaj a művészet."[16] (Hegel, 1835: 202) Tehát az, amit a valóság esetlegességei kizárnak, az az emberi szubjektivitás teljes és tiszta megjelenése az érzéki külsőben, ami nem más, mint tartalom és forma abszolút megfelelése egymásnak.

Így feltehetjük, hogy az esztétikai élvezet (érvelésünk e pontján azonban kétségtelenül csupán a kifejezés esztétikuma által okozott élvezet), antropológiailag abban gyökeredzik, hogy az objektív szabadság az esztétikai tárgyban szubjektíve szabaddá tesz bennünket. E szabadságunk persze egy különös, korlátozott módja a szabadságnak, mivel az, amivel szembenállunk, nem igazi szabadság és csak az érzéki fajtából való. A fiatal Lukács úgy vélte, hogy „a művészet – az élethez való viszonyában – mindig valamiféle csak-azért-is," (Lukács, 1916: 62) „a számunkra kiméretett világ látnoki valósága."[17] (Lukács, 1916: 29) Mi lenne, ha ez a számunkra kiméretettség épp abban állna, hogy a művészet, s így az irodalom is, a valamennyiünktől áhított érzéki szabadságot valósítaná meg, annak ellenére és pontosan azért, mert ez a valóságban, az életben épphogy nem lehetséges? Ez esetben az érzéki szabadság e „vizionárius valóságában" az ábrázolt és az ábrázoló szubjektivitás, a figurális és auktoriális benső tartalom szabadságában olyasvalaminél lennénk, ami általánosan vágyottként különösen a sajátunk: ugyan korlátozott módon, de mégiscsak mi magunk lennénk szabadok, és esztétikai élvezetünk akkor voltaképpen – anélkül, hogy tudnánk róla – nem volna más, mint az e felett a különleges fajta szabadság felett érzett öröm; a saját szabadságunk öröme, melyet az elénk tárt szabadság láttán érzünk.

Ha mármost felvetjük a kérdést, hogy vajon az eddigiekkel Hegelre hagyatkozva teljességgel sikerült-e a kifejezés esztétikuma feletti élvezetet antropologikusan megokolni, akkor a válasz erre nem lehet egyértelműen pozitív. Egyfelől Hegel ugyan feltételez az emberben (mások után és előtt) egy alapvető, szabadságra irányuló törekvést, amely mint törekvés kielégülésekor élvezetet kell, hogy okozzon. Másfelől gondoskodik arról is, hogy az esztétikailag releváns önmagunkért való létet (*Fürsichsein*) (vagy ahogy itt általánosabban és minden bizonnyal helyesebben áll: a sajátnál való létet [Bei-Eigenem-Sein]) megkülönböztesse annak egyéb lehetséges formáitól, amennyiben azt, amivel az ember itt szembekerül, mint *szabad,* méghozzá *érzéki formában* szabad emberként határozza meg. Ezzel egy első, egészen általános választ ad arra a kérdésre, melyet

[16] Ford. Zoltai Dénes
[17] Ford. Tandori Dezső

az esztétikai élvezetnek a szabadságvágyra való visszavezetése vet fel: hogy ti. hogyan tudjuk vajon megmagyarázni a különbséget az esztétikai élvezet és a sajátunknál való lét által okozott élvezet között, hogy t.i. az előbbi sajátságos érzelmi vonásokat, különös minőséget mutat fel. Hegel tapogatódzó és egyébként csak implikált válasza annyi, hogy az élvezet specifikuma, melyet az objektív esztétikum megélésekor érzünk, valószínűleg az esztétikai sajátnál való lét specifikumával függ össze. De hogy miben állna ez az összefüggés, hogy az érzéki szabadságtól jellemzett emberrel való találkozásunknak miért éppen ehhez az élvezetfajtához kell vezetnie, arra nem kapunk választ.

Lehetséges-e azonban egy ilyen válasz? Schiller a Kallias-levelekben célul tűzte ki maga elé, hogy bebizonyítsa: „a jelenségbeli szabadság szükségszerűen olyan hatást gyakorol az érzés képességére, amely teljesen azonos a szép megjelenítésével összekapcsolódónak talált hatással." (Schiller, 1793a: 174) De nyomban megengedte, hogy „ezt alighanem hiábavaló vállalkozás a priori módon bizonyítani, mivel *csak a tapasztalat árulhatja el, hogy valamely megjelenítésnél éreznünk kell-e valamit, és hogy mit kell éreznünk.*"[18] (Schiller, 1793a: 174, kiem. H.A.) *Fogalmakból* nem vezethető le az esztétikai élvezet, mint egyáltalán bármely érzelem minősége, (Schiller, 1793a: 174) vélhetően azért, mert semmilyen érzelem nem meríthető ki fogalmilag, a fogalom nem képes lefedni. Az a pont, ahol Hegel megáll, ilymódon az esztétika minden antropológiai megokolásának áthághatatlan határa.

3.3.1.4. Hasonló felfogások a történelemben

Noha azzal a tézissel, miszerint az esztétikai élvezet „szabadságon alapszik a szabadságnak köszönhetőleg", értelemszerűen csak Hegelnél találkozunk, az az általánosabb gondolat, hogy a találkozás a sajáttal (kevésbé pontosan: az önmagunkkal való találkozás), szükségszerű, ha nem is elégséges feltétele az aktuál-esztétikumnak, már Hegel előtt is előfordul. Részletes bemutatás helyett itt csak rövid utalásokkal szeretnék megelégedni: Platón: *Törvények,* 655d-e, 658a-659a; Plótinosz: *Enneádok,* I/10–12 [I 6], 1/17 [I 6]; Aquinói Szent Tamás: *Summa theologiae,* I, 5, 4 (1270 után: 104); Pascal (1652/53: 72; Nietzsche. (idézi Hart Nibbrig, 1978: 191[19]) Újabban: Mikel Dufrenne. (Dufrenne, 1981: 108)[20]

[18] Ford. Papp Zoltán

[19] Az utalás Nietzsche *A bálványok alkonya* [*Götzen-Dämmerung*] (1889) című művére vonatkozik. (*Streifzüge eines Unzeitgemäßen,* 19.) [A szerk.]

[20] Részleteket a németül tudó olvasó e magyar változat eredetijében találhat (*Grundlagen der Literaturästhetik,* Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, 413–419.) [H. A.]

3.3.2. Ugyanezen magyarázó elv alkalmazása az esztétikum többi fajtájára

Jelen 3. rész tézise az, hogy az esztétikum általában, nem csak a kifejezésé, azért élvezetes, vagyis azért tartjuk egyáltalán eszétikusnak, mert saját szabadsága révén lehetővé teszi és előidézi a befogadó szabadságát, bárhogy is minősítsük az ismert módon a szabadság e két fajtáját. Hogy ezt elfogadható legyen, ahhoz előfeltételezzük a 3.3.1.2. és a 3.3.1.3. pont alatt végrehajtott bizonyítást: az ember sajátnál *akar* lenni a Másban, és ez mintegy hatványozottan lehetséges is, ha a „saját" szabadságával vagy legalábbis a magáéhoz hasonló szabadsággal kerül szembe. Az egyetlen dolog, amit itt végre kell hajtanunk, annak az igazolása, hogy az esztétikum többi fajtái is, mindegyik a maga módján, az alapvető esztétikai struktúra (látszólagos sajátnál-lét az érzéki-érzékiszerű Másban) módosulásaiként, tehát mint szabadság értelmezhetők és nem-tudott módon a befogadó oldalán ekként élhetők is meg és élvezhetők. Ezek a módosulások nyilván csak abban állhatnak, hogy pontosan mi is az, ami az érzéki-érzékiszerű Másban a sajátnál van. A kifejezés esztétikumánál ez a személyként megélt tartalom volt emberi szubjektivitás vagy részleges benső tartalom formájában. Miről van szó az esztétikum többi fajtájánál?

Hogy erre válaszolhassunk egy további hipotézist kell pluzibílissá tennünk. Az emberek – a felnőtt, jobbára racionális és „felvilágosult" ú.n. kultúremberek is – esztétikai beállítottság esetén hajlanak az animizmusra, a meglelkesítésre, sőt megszemélyesítésre is, bár ez a hit persze dialektikus, nem-hittel vagy jobbantudással vegyes. Hogy az élt életben is lépten-nyomon ebbe a nem-komoly hitbe süllyedünk, azt Huizinga a következő példával támasztja alá: „A szellemnek olyan szokása ez [ti. a megszemélyesítés], amelyből köznapi életünkben sem növünk ki egészen. Ki ne csípné magát néha rajta, hogy egy holt tárgyat, pl. egy gallérgombot egészen emberi hangon szólít meg, velünk ellenkező akaratot tulajdonít neki és szemére veti, megszidja felháborító engedetlenségéért."[21] (Huizinga, 1938: 155)

De céljainkra hasznosabb egy példa a költészet, pontosabban a metaforikus beszéd fogadtatását illetően. A metaforát, illetve recepcióját három paradoxon jellemzi, melyek közül a harmadik, az ún. ontologikus paradoxon épp az, amely igazolja lankadatlan hajlamunkat a meglelkesítésre és megszemélyesítésre.

A metafora három paradoxona a következő: először is a szavakon belüli paradoxon: a metaforikusan használt szó A-t jelent *és* nem-A-t. „A tenger aludt" metaforában például az állítmány egyben azt jelenti, hogy 'aludt' *és* hogy 'nyugodt volt', 'alig mozdult' stb. Másodjára a kontextuális paradoxon: a metaforikusan használt szó (itt: „aludt") ellentmond kontextusának és nem mond neki ellent. Ellentmond neki, ha az 'aludt' jelentést tulajdonítom neki, de nem mond neki ellent, ha a 'nyugodt volt' stb. értelemben fogom fel. S végül harmadjára az ontológiai

[21] Ford. Máthé Klára

paradoxon: a metaforikusan használt szót, mely általában a mondat voltaképpeni információjának hordozója és ezért rémának is nevezhető, képletesen *és* nemképletesen értjük; ennek megfelelően a kijelentés témáját (itt: a tenger), melyet a metaforikusan használt szó, a réma, közelebbről meghatároz, egyszerre vesszük szó szerint és nem-szó szerint. „A tenger aludt" – ezt nemcsak úgy értelmezzük, hogy egyszerűen nyugodt volt, hanem úgy is képzeljük el magunknak, hogy a szó szoros értelmében aludt: olyan volt, mint egy óriás, aki mély álmában nyugodtan lélegzik. Ontologikusnak nevezzük ezt a paradoxont, mert a téma ontológiai státuszára, a valóság rétegezett építményében elfoglalt helyére vonatkozik: a tengert mint tengert a dologi réteghez, mint óriást az emberi vagy legalábbis emberszerű réteghez soroljuk.

A metaforának ezzel az alternatív értelmezésével Samul R. Levin behatóan foglalkozott. (Levin, 1977: 127–134; 1979) Eredményeit nagyjából a következő formában adhatjuk vissza: a költészetben a szemantikusan eltérő mondatokat szó szerint vesszük és átalakítjuk a fikcionális világot, teremtünk egy új, „lehetetlen" lehetséges világot; vagy másképpen: úgy értelmezzük a fikcionális világot, hogy a kijelentés értelemmel rendelkezzék benne. A köznapi beszéd értelmezésekor viszont szemantikai eltérés esetén a *mondatokat* alakítjuk át, nem fogjuk fel őket a szó szoros értelmében, hogy ilyenformán alkalmazhatók legyenek a valóságos világra; vagy másképpen: úgy értelmezzük a kijelentést, hogy az a világra vonatkoztatva értelemmel rendelkezzék. (Levin, 1979: 131)

Levin szellemes leírása a két átalakítást illetően találó, de több vonatkozásban is kritizálandó, illetve kiegészítendő. Egyfelől helytelenül húzza meg az elválasztó vonalat a mindennapos és a költői metafora között: a mindennapos beszédben, melynek az élt életre vonatkozó mivoltát hallgatólagosan eleve feltételezzük, ténylegesen a *mondatokat* alakítjuk át, de a költészet megélésekor valójában mindkét dolog megtörténik: átalakítjuk mind a világot, mind a mondatot. Az előbbi esetben a réma ontológiai implikációját, az utóbbiban a témáét vesszük szó szerint. Nem áll ugyanis, hogy a tengert csak mint (szó szerint) alvót élnénk meg; ez, hogy Wilhelm Wundt egy megkülönböztetését magunkévá tegyük, mitológiai, nem esztétikai észlelés lenne: (idézi Pongs, 1927: I/179) egy egyoldalú, nem-dialektikus visszaesés ama archaikus, animisztikus megélési mód szintjére, amelynek a poétikus metafora csak „ősi maradványa." (Lausberg, 1960: I/286)

Levin elemzése azonban ki is egészítendő a következő kérdés megválaszolásával: még ha a költői megélésben ténylegesen előnyben részesítjük is az ellentmondás feloldásának imaginatív módját, a *téma* módosítását (a tenger = alvó óriás) szemben a racionálissal, a réma átértelmezésével (a tenger nyugodt volt), nyitva marad a kérdés, hogy miként lehet ezt az ontológiai paradoxont feloldani és hogy az vajon min alapul antropológiailag.

De az ontológiai paradoxonban rejlő ellentmondást fel tudjuk oldani az imént mellékesen említett megkülönböztetés segítségével, azzal ti., hogy a rémát átvitt

értelemben racionálisan éljük meg, szó szerinti értelemben azonban imaginatíve. Ezzel alapjában véve arra utalunk, hogy az irodalmilag befogadó tudat két rétegből tevődik össze: az irodalmat egyszerre éljük meg a rációnk alapján, esztétikailag észlelve, *és* egy mélyebb, archaikus rétegből kiindulva – mitologikusan észlelve. Erre a rétegre céloz Lausberg, amikor „a metaforikus jelölő és a jelölt [tehát a téma] ősi, mágikus azonosításáról" beszél: „'egy oroszlán ő a csatában' […] ősi, mágikus értelemben azt jelenti: 'a harcos egy igazi oroszlán volt, oroszlántermészetet tett magáévá'. A metafora a mágikus azonosítási lehetőség ősi maradványa, amely vallási, mágikus jellegét immáron levetkőzve poétikus játékká vált. Persze ez a poétikus játék evokáló, mágikus hatásokat is rejt magában, melyeket egy költő nagyon is aktualizálhat." (Lausberg 1960: 1/286)

Az ontológiai paradoxon eszerint antropológiai szempontból a személyiség rétegezettségén alapszik, ama tényen, hogy mi valamennyien a világlátás és a világkifejezés ősi módjait őrizzük magunkban, melyek az irodalom megélésekor (persze nem csak akkor) nagyobb aktualitásra tesznek szert.

Ugyane forrásból táplálkoznak az irodalmi recepciós élmény egyéb paradoxonai is, így az, ami az irodalmi illúzió jelenségében paradox: az a realitás- és a nem-realitás tudatának egyidejűsége a fikcionálisan elénk tártban; valamint az irodalmi szükségszerűség megélésének paradoxona. Abbéli tudásunk mellett és ellenére ugyanis, hogy a mű minden egyes jegye a szerző akaratától függött és ennyiben „stílus", ami visszautal rá, ideális esetben mindent szükségszerűként élünk meg, mintha nem is lehetett volna másként. Úgy éljük meg az irodalmat – annak a mérvétől függően, hogy mennyire „hiszünk" benne és a szerző illúziót teremtő szándékában – mint ami egyszerre művi és valóságos, szükségszerűtlen és szükségszerű, éppen mivel állandóan két különböző lélekrétegből kiindulva éljük meg. (Ehhez lásd Horn, 1981a, 1. és 3. fejezet. A metafora paradoxonához további részletek találhatók: Horn, 1987-ben.)

Az ember többször említett, örökösen fennálló és éppenséggel az irodalom vonatkozásában előtérbe is lépő hajlama a megelevenítésre és megszemélyesítésre remélhetőleg azt a további feltevést is plauzibilissá teszi, miszerint mi – bármennyire alacsony tudatossági szinten is – még a műalkotásokat és azok összetevőit is nem csak puszta dolgokként élhetjük meg, hanem olyan tárgyként, melynek akár szabadsághoz való hasonlóság is tulajdonítható. Ha azonban ez így van, akkor az esztétikum többi fajtáját a szabdságfogalom segítségével a következőképpen fogalmazhatjuk újra. *Az öncél esztétikuma* látszólagos sajátnál léte az egész, reális előtérből és ideális háttérből álló, ezenfelül a maga egészében „személyesként" megélt tárgynak a maga minőségét illetően. Az érdek nélkül létrehozott és szemlélt tárgy megőrzi a maga „természetes" érintetlenségét: úgy tűnik, semmilyen jegyeit nem mutatja a praktikus eszközszerűségnek, ehelyett valójában korlátlanul olyan lehet, ahogyan azt neki a „természete" előírja. A műalkotást például, mint effajta tárgyat, e vonatkozásban semmiféle rajta túlmenő

érdek nem instrumentalizálja, azaz: nem egyszerűsíti le és ennyiben nem is hamisítja meg. Ha én ezt bizonyos mértékig megszemélyesítem, akkor úgy tűnik, hogy ez ebben az általam hamisítatlanul megélt minőségében annál van, ami ő „magában véve": minősége vonatkozásában tehát „szabad".

A látszat esztétikuma a „személyesként" megélt *ideális* tárgy látszólagos sajátnál való léte a maga létezését illetően. Az esztétikai látszat ugyanis az önállóság látszata, látszata egy csak magára épülő, nem a művész kegyelméből létező világnak. Eltérően tehát az esztétikum iménti mozzanatától, itt egyfelől arról van szó, ami a műalkotás ideális, „hozzágondolt" rétege, mindaz, amit csupán elképzelünk: az érzékiszerű, pszichikai, szellemi, amit a mű érzéki, materiális előtere mögé vetítünk és amelynek mint egésznek a személyesség látszatát kölcsönözzük. Másfelől ezt az ideális egészet, az elénk tárt, bármiként is redukált világot e vonatkozásban nem úgy éljük meg, mint ami olyan lehet, amilyen „magában véve", hanem olyasvalamiként, amit a lét, a létezés látszatától egyetlen kontárkodó művész vagy prózai tudat sem foszthat meg, hanem azt a legkészségesebben megenged neki: megélhető mint reális, a tudattól független entitás. Ha egy mű egész világát az eredendő, esztétikai beállítottság esetén készséggel foganatosított archaikus hitaktusban már eleve mint személyszerűt tételezem, akkor ez az ideális egész a maga érintetlen zavartalansággal megélt létezésében (vagy számomra való létezésében) – a reális létezés eme illuzórikus látszatában – a létezést tekintve is sajátnál van, létezése vonatkozásában tehát szabad. A művészi látszatot azért élvezzük, mert olyasvalaminek szabad „léteznie", ami nem létezik.

A relációnális forma esztétikuma látszólagos sajátnál való léte az egységesítő és „személyként" megélt rendező princípiumnak az anyag egész sokféleségében. A rend ugyanis nem más, mint maradéktalan áthatottsága az elrendezettnek a rendező részéről. Itt tehát nem a műalkotást mint egészet, vagy annak pusztán elképzelt világát éljük meg szabadként, hanem a mindig változó elvet, amely egységet visz a sokféleségbe. Ez lehet például a versmérték vagy a rímképlet, avagy esetleg tartalmi mozzanat (a központi szereplő szubjektivitása, a szerző állásfoglalása stb.) Mindezek „maguk" határozhatják meg az összes releváns elemet: az egyes verssorokban, az ábrázolt történésekben, a célokban, amelyek felé az egész történet halad. Megszakítás nélkül „jelen" lehetnek, miáltal egységet hoznak létre *és* szabadnak tűnnek.

És végül *az anyag esztétikuma* a „személyesen" megélt külső formának a látszólagos sajátnál való léte a maga minőségét illetően, hiszen az esztétikumnak ez a fajtája abban áll, hogy egy mű egész érzéki-érzékiszerű „felülete" csorbítatlanul megjelenhet. Ha tehát a kifejezés esztétikumánál a lelki-szellemi tartalom, az öncél esztétikumánál a műalkotás mint egész, a látszat esztétikumánál az elénk tárt világ, a forma esztétikumánál az egységesítő princípium volt az, amit személyszerűként *és* szabadként élhetünk meg, itt vagy az érzéki, anyagi előtér az, amit ia maga integritásában élünk meg, vagy pedig az ábrázolt dolgok és

személyek érzékiszerűen elképzelt külseje: eredendő teljességet élünk meg, tiszta megjelenést, lehetővé tesszük, hogy az érzéki világ olyan gazdag legyen, amilyen az „magában véve".

Ez azonban ennyit tesz ki: amennyiben az egész műalkotást, (annak pusztán elképzelt, ideális oldalát, a benne uralkodó rendezőelvet és az érzéki-érzékiszerű felszínét) személyszerűként, valamennyire emberhez hasonlóként és következésképp „szabadságra" alkalmasként élünk meg – még ha diffúzan, tagolatlanul is –, a most ajánlott újrafogalmazásokban az alapvető esztétikai struktúrának éppen ama módosulásait látjuk magunk előtt, amelyekre szükségünk volt ahhoz, hogy az esztétikum különböző fajait korrelációba állíthassuk az emberrel, s hogy ezen keresztül bebizonyítsuk az ember és az esztétikai értékek összefonódását és éppen ezzel a korrelációval megokoljuk, hogy a valamiként meghatározott esztétikum a valamiként meghatározott embernek miért okoz esztétikai élvezetet. Az esztétikum összes válfaja esetén arról van szó, hogy a szabadság valamily minőségével kerülünk szembe, amely mint emberlétünk állandóan vágyott, de mindig meg is valósított célja, számunkra a szabadság olyan különös fajtáját teszi lehetővé, melyet esztétikai élvezetként élünk meg.

Itt az ideje azonban, hogy tervünknek megfelelően *pszichológiai* okokat is javasoljunk, melyek az esztétikum itt megtárgyalt négy faja által okozott élvezethez kauzálisasn hozzájárulhatnak. Hogy visszatérjünk az eredeti sorrendhez: (1.) Az *öncélúság* tehermentesülést is lehetővé tesz: „Mivel a tárgy ki van oldva az aktualitás láncolatából [azaz: a szerző nem gyakorlati célok elérésének eszközeként alkotta meg; H.A.], ezért a szemlélőt is kioldja aktuális életének nyomasztó és fáradalmas gondjaiból." (Hartmann, 1929: 372) Éppen mivel személyesen, történelmi individuumokként közvetlenül nem vagyunk érintve az esztétikailag elénktárttól, mivel az előttünk tárgyalt eseményekbe, érzelmekbe – noha magasabb általánosításban a saját ügyünkről van szó – nem vonódunk be gyakorlatilag: a művészet még legtragikusabb formájában is vidám. (2.) *Integrálisan megélni* azt jelenti, hogy átmenetileg és részlegesen az emberiség- és tudatfejlődés egy korábbi, gyermekibb, archaikus szintjére süllyedünk vissza, a világot kevésbé a fogalmak szemüvegén keresztül látjuk (ami azzal jár, hogy viszonylag elszegényítjük), sokkal inkább elsődlegesen az érzékeinkből kiindulva szemléljük. E viszonylagos regresszionak köszönhetően a világ jelenségeit nemcsak méltányosabban ítéljük meg, hanem a saját komplex, rétegezett valónkkal is méltányosabban „bánunk": lesüllyedünk alapvetően fontos, ősi megélési módok szintjére, melyeknek alkalomszerű újraélesztése ugyanolyan pszichobiológiai hatással rendelkezik, mint az alvás, a relaxáció. (Rudert, 1955) (3.) Az *egység a sokféleségben* kedvez – mint sokféleség – az élményvágyunknak; az egységesség „újrafelismerést tesz lehetővé s ezzel az otthonosság és a tájékozottság jóleső érzését közvetíti," (Eibl-Eibesfeldt, 1984: 821) és ez, a tárgy „felfoghatósága," (Staiger, 1953: 137) „az élet meghittsége" („Traulichkeit des Lebens"; Thomas Mann) hozzásegít annak uralhatóságához.

Az összefoglalás, az egységesítés, a közös vonások felfedezése okozta kielégülési érzésben szerepet játszhat önérvényesítési vágyunk (bármennyire minimális és esetleges mértékű) kielégülése is. (4.) *A látszat* létrejöttét, mint a kifejezés esztétikumát is, élvezhetjük fantáziánk sikeres működtetése okán is, valószínűleg azonban „ellenkezésként" is, azon a művészi képesség miatt, mely képes puszta szavakkal átmenetileg mentesíteni a reálisan adott dolgok, a minket körülvevő világ terhétől, hogy helyette olyat tegyen élményeink tárgyává, ami nem létezik.

De mindezek a pszichológiai okok *egyetlen* közös tulajdonsággal rendelkeznek: az esztétikai élmény számára nem specifikusak. A valóság terhétől játék közben is mentesülünk; mélyebb lélekrétegekből éljük meg álmainkat is; igyekszünk *mindent,* amivel találkozunk, elrendezni, besorolni az ismert dolgok közé; tisztelünk és élvezünk minden képességet – korántsem csak a művészet kapcsán –, amely valamit valami „ellenére tud". Mindezen esetekben nem érzünk esztétikai örömöt, következésképpen ezek az okok az esztétikai élvezetnél legfeljebb kiegészítő, az élvezetet fokozó szerepűek, de semminő lényegszerű, az élvezet specifikus jellegét döntően befolyásoló szerepet nem játszanak.

3.3.3. Személyes okok

De hogy vajon ezek, és egyéb, pszichologikusan az énre és antropologikusan az emberiségre vonatkozó okok egyáltalán érvényre jutnak-e, hogy egy mű, amely ilyenfajta okok mozgósítására helyezi a hangsúlyt, az adott szituációban ténylegesen tetszik-e vagy nem, az végső soron az ítélkező személyes habitusától függ. Ugyanis már annak a képessége is emberről emberre változik, hogy az „objektíve" adottat egyáltalán magunkba fogadjuk-e, mert eltérő az esetileg szükséges tárgyi tudás, a műveltség, az érzékeny, differenciált, átfogó öntudattal való ellátottság mértéke stb. Úgyhogy például valami „önmagában véve" értékesnek az elvetése nem a dolgon magán, hanem az individuális alanyon múlhat. De még akkor is, ha különböző emberek nagyjából ugyanazt ítélik is meg, ha tehát valamennyien „ugyanazzal" a felvevőképességgel rendelkeznek is, az élvezet még ebben az esetben is vagy létrejön, vagy nem. Egyfelől az individuális ízlés szerint (mindenkinek megvannak elvégre a maga személyes érzékenységei, előszeretete valamely szín vagy színkombináció iránt, idegenkedése attól, nagyobb affinitása a stilizáláshoz vagy a természetközelséghez avagy a fantasztikumhoz stb.) – és másfelől a maga egyszeri, egyedi életrajza szerint, amely ugyanazzal az élménytárggyal kapcsolatban pozitív vagy negatív asszociációkat teremtett, s ez nagyon könnyen befolyásolhatja a tetszést vagy a visszatetszést a művészet kapcsán is. Ám az ember történetisége és az effajta személyes okok abból fakadó kiszámíthatatlansága miatt ezekről nem lehetséges semmiféle princípiumtan, csak arra utalhatunk, hogy az esztétikai élvezet területén nem kevesebb marad az övék, mint az utolsó szó.

Irodalomjegyzék

Irodalmi szövegek

Brentano, 1968 Brentano, Clemens, *Werke,* hg. F. Kemp, Darmstadt.

Buzzati, 1958 Buzzati, Dino, *Era proibito = Sessanta racconti,* 3. kiadás, Milano, 1973, 455–461.

Csehov, 1898 Csehov, Anton, *Von der Liebe* = Uő, *Die Dame mit dem Hündchen. Erzählungen 1897–1903,* übers. G. Dick, H. v. Schulz, Zürich, 1976, 144–155.

Dithmar, 1978 Dithmar, Reinhard, *Fabeln, Parabeln und Gleichnisse. Beispiele didaktischer Literatur*, München.

Dobson – Taylor, 1976 Dobson, Richard Barrie, – Taylor, John, *Rhymes of Robin Hood. An Introduction to the English Outlaw,* London.

Donne, 1969 Donne, John, *Nacktes denkendes Herz. Aus seinen poetischen Schriften und Prosawerken,* übers. A. Schimmel, Köln.

Donne, 1971 Donne, John, *The Complete English Poems,* hg. A.J. Smith, Harmondworth, Middlesex.

Dos Passos, 1925 Dos Passos, John, *Manhattan Transfer,* Boston, 1963.

Dosztojevszkij, 1879/80 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics, *Die Brüder Karamasow,* übers. H. Ruoff, R. Hoffmann, München, Zürich, 1958.

Eichendorff, 1837 Eichendorff, Joseph von, *Die verlorene Braut* = Uő, *Gedichte, Versepen,* hg. H. Schultz, Frankfurt am Main, 1987, 392–396.

Frisch, 1954 Frisch, Max, *Stiller. Roman,* Frankfurt am Main.

García Lorca, 1936 García Lorca, Frederico, *Bernarda Albas Haus* = Uő, *Die dramatischen Dichtungen*, übers. E. Beck, Frankfurt am Main, 1988.

Gomringer, 1972 *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren,* hg. Gomringer, Eugen, Stuttgart.

Grimmelshausen, 1669 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, hg. A. Kelletat, München, 1977.

Hoffmann, 1982 Hoffmann, Gisela, *Englische und amerikanische Balladen (zweisprachig),* Stuttgart.

Hofmannsthal, 1905 Hofmannsthal, Hugo von, *Ödipus und die Sphinx* = Uő, *Gesammelte Werke, Dramen,* II, 1892–1905, hg. B. Schoeller, R. Hirsch, Frankfurt am Main, 1979.

Hugo, 1955 Hugo, Victor, *Die Elenden,* übers. P. Wiegler, Berlin.

Joyce, 1922 Joyce, James, *Ulysses. The corrected Text,* Hg. H. W. Gabler, Harmonswort, Middlesex, 1986.

Littmann, 1974 *Die Geschichte von Sindbad dem Seefahrer. Und andere Seefahrersgeschichten aus 1001 Nacht,* hg. E. Littmann, Frankfurt am Main.

Mallarmé, 1945 Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres complétes,* hg. H. Mondor, G. Jean-Aubry, Paris.

Mansfield, 1920 Mansfield, Katherine, *Beim Film* = Uő, *Sämtliche Erzählungen in 2 Bänden,* übers. E. Schnack, Köln, 1980, Bd. 1, 240–249.

Mansfield, 1922a Mansfield, Katherine, *Die Singstunde* = Uő, *Sämtliche Erzählungen in 2 Bänden,* übers. E. Schnack, Köln, 1980, Bd. 1, 488–494.

Mansfield, 1922b Mansfield, Katherine, *Das Leben der Ma Parker* = Uő, *Sämtliche Erzählungen in 2 Bänden,* übers. E. Schnack, Köln, 1980, Bd. 1, 441–448.

Marti, 1967 Marti, Kurt, *Rosa Loui. Vierzg gedicht ir bärner umgangsschprach,* Neuwied, Berlin, 1969.

Marti, 1969 Marti, Kurt, *Leichenreden,* Neuwied, Berlin, 1971.

Németh, 1947 Németh László, *Iszony,* Budapest.

Nussbächer, 1982 *Deutsche Balladen,* hg. K. Nussbächer, Stuttgart.

Pope, 1714 Pope, Alexander, *The Rape of the Lock* = Uő, *The Rape of the Lock and Other Poems,* hg. G. Tillotson, London, New Haven, 1954, 81–206.

Szapphó Szapphó, *Sappho. Muse des äolischen Eresos,* übers. S. Preiswerk-zum Stein, Frankfurt am Main, 1990.

Trakl, 1969 Trakl, Georg, *Dichtungen und Briefe,* hg. W. Killy, H. Szklenar, Salzburg, 1987.

Ulenbrook, 1979 *Haiku. Japanische Dreizeiler,* hrsg., übers. J. Ulenbrook, München.

Voltaire, 1877 Voltaire, *Oedipe* = Uő, *Oeuvres complétes,* hg, L. Moland, Bd, 2, Paris, 60–111.

Wilder, 1938 Wilder, Thorton, *Eine kleine Stadt. Schauspiel in drei Akten,* übers. W. Scheitlin, Zürich, New York, 1944.

Elméleti szövegek

Abromson, et al., 1973 *Phaidon Dictionary of Twentieth-Century Art,* ed. by Abromson, Morton, Oxford, New York.

Adorno, 1970 Adorno, Theodor Wiesengrund, *Ästhetische Theorie,* Frankfurt am Main.

Albert, 1961 Albert, Hans, *Ethik und Meta-Ethik. Das Dilemma der analytischen Moralphilosophie = Werturteilsstreit,* hg. von H. Albert, E. Topisch, Darmstadt, 472–517.

Alpers, 1985 Alpers, Svetlana, *Niederländische Malerei,* Neue Züricher Zeitung, 237, 68.

Anandavardhana, 1903 Anandavardhana, *Dvanyaloka (Die Prinzipen der Poetik),* übers. H. Jacobi, Leipzig.

Andreotti, 1983 Andreotti, Mario, *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse,* Bern, Stuttgart.

Ansermet, 1961 Ansermet, Ernest, *Die Grundlagen der Musik im Menschlichen Bewusstsein,* übers. E. Maschat, München.

Asmuth, 1972 Asmuth, Bernhard, *Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre,* Opladen

Asmuth, 1980 Asmuth, Bernhard, *Einführung in die Dramenanalyse,* Stuttgart.

Assunto, 1963 Assunto, Rosario, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter,* übers. C. Baumgarth, Köln.

Augé, 1987 Augé, March, *La norme des autres = Normes, et déviances. Recontres internationales de Genéve 1987,* pub. L. Kolakowski, J.–P. Vernaut et al., Neuchâtel.

Bahtyin, 1934/35 Bahtyin, Mihail, *Das Wort im Roman* = Uő, *Die Ästhetik des Wortes,* übers. R. Grübel, S. Reese, Frankfurt am Main, 1979, 154–300.

Bartels, 1966 Bartels, Klaus, *Das Techne-Modell in der Biologie des Aristoteles,* diss., Tübingen.

Barth, 1956 Barth, Heinrich, *Grundgedanken des Ästhetik,* Studia Philosophica, 16, 69–83.

Barth, 1959 Barth, Heinrich, *Philosophie des Erscheinung. Eine Problemegeschichte,* Basel.

Barthes, 1968 Barthes, Roland, *L' Effet de Réel,* Communications, 11, 84–89.

Bauer, 1963 Bauer, Gerhard, *Geschichtlichkeit. Wege und Irrwege eines Begriffs,* Berlin.

Bausinger, 1980 Bausinger, Hermann, *Formen der „Volkpoesie",* Berlin.

Beardsley, 1958 Beardsley, Monroe C., *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism,* New York.

Beardsley, 1983 Beardsley, Monroe C., *The Refutation of Relativism,* Journal of Aesthetics and Art Criticism, 41, 265–270.

Beer, 1983 Beer, Ellen J., *Marginalien zum Thema Goldgrund,* Neue Züricher Zeitung, 134, 65.

Behler, 1972 Behler, Ernst, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zur Ursprung dieser Begriffe,* Darmstadt.

Bentham, 1789 Bentham, Jeremy, *Eine Einführung in die Prinzipen der Moral und Gesetzgebung = Einführung in die utilitarische Ethik. Klassische und zeitgenössische Texte,* hg. O. Höffe, München, 1975, 35–58.

Berthoud, 1987 Berthoud, Gérald, *La raison de l'autre ou l'autre de la raison?* Revue Européenne des Sciences Sociales, 25, 134–152.

Best, 1985 Best, Otto, *Der weinende Leser. Kitsch als Tröstung, Droge und teuflische Verführung,* Frankfurt am Main.

Beylin, 1968 Beylin, Pawel, *Der Kitsch als ästhetische uns ausserästhetische Erscheinung = Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen,* hg. H.R. Jauss, München, 393–406, 661–667.

Bignami, 1932 Bignami, Ernesto, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antiche,* Firenze.

Bischof, 1985 Bischof, Norbert, *Das Rätsel Ödipus. Die biologischen Wurzeln des Urkonfliktes von Intimität und Autonomie,* Zürich.

Black – Rowley, 1962 *Peake's Commentary on the Bible,* ed. Black, Matthew – Rowley, H.H., London.

Blumenberg, 1957 Blumenberg, Hans, *„Nachahmung der Natur". Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen,* Studium Generale, 10, 266–283.

Bourdieu, 1979 Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft,* übers. B. Schwibs, A. Russer, Frankfurt am Main, 1984.

Brecht, 1930 Brecht, Bertold, *'Anmerkungen zur Oper'. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* = Uő, *Gesammelte Werke,* Bd. 17, *Schriften zum Theater,* Frankfurt am Main, 1968, 1004–1016.

Breton, 1924 Breton, André, *Erstes Manifest des Surrealismus (1924) = Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente,* hg. G. Metken, Hofheim, 1983, 21–50.

Brion, 1956 Brion, Marcel, *Geschichte der abstrakten Malerei,* übers. H. Buse, Köln, 1960.

Broch, 1933 Broch, Hermann, *Das Böse im Wertsystem der Kunst* = Uő, *Dichten und Erkennen. Essays,* Bd. 1, Zürich, 1955, 311–350.

Broch, 1950/51 Broch, Hermann, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* = Uő, *Dichten und Erkennen. Essays,* Bd. 1, Zürich, 1955, 295–309.

Bubner, 1981 Bubner, Rüdiger, *Das Fremde und das Eigene. Ethnologie und Hermeneutik,* Neue Züricher Zeitung, 43, 69.

Buck, 1986 Buck, August, *La cantatrice chauve = Kindlers Literatur Lexikon,* hg. G. Woerner, Bd. 3, München, 1751.

Butcher, 1895 Butcher, Samuel Henry, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art,* London.

Canfield, 1961 Canfield, Arthur Graves, *The Reappearing Characters in Balzac's 'Comédie Humaine',* Studies in the Romance Languages Nr. 37, Chapel Hill.

Cohen, 1966 Cohen, Jean, *Structure du lange poétique,* Paris.

Cohn, 1978 Cohn, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton.

Coleridge, 1817 Coleridge, Samul T., *Biographia Literaria,* hg. G. Watson, London, New York, 1962.

Crane, 1953 Crane, Ronald S., *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry,* Toronto.

Crousaz, 1715 Crousaz, Jean-Pierre de, *Traité du Beau,* hg. F. Markovits, Paris, 1985.

Curtius, 1954 Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Bern.

Csudakov, 1983 Csudakov, A.P., *Chekhov's Poetics,* übers. E.J. Cruise, D. Dragt, Ann Harbor.

Dalfen, 1974 Dalfen, Joachim, *Polis und Poesis. Die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seinen Zeitgenossen,* München.

Danto, 1980 Danto, Arthur C., *Ästhetische Reaktionen und Kunstwerke,* Neue Hefte für Philosophie, 18/19, 15–32.

Deschner, 1957 Deschner, Karlheinz, *Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift*, München.

Dittmar, 1976 Dittmar, Jürgen, *Zur poetischen Textkohärenz der deutschen Volksballade,* Jahrbuch für Volksliedforschung, 21, 108–113.

Dittmar, 1986 Dittmar, Wilfried, *Molloy = Kindlers Literatur Lexikon,* hg. G. Woerner, München, Bd. 8, 6402–6404.

Dorfles, 1968 *Der Kitsch,* hg. Dorfles, Gillo, übers. B. Mayr, Tübingen, 1969.

Dufrenne, 1981 Dufrenne, Mikel, *Le paisir esthétique* = Uő, *Esthétique et philosophie,* Paris.

Durzak, 1967 Durzak, Manfred, *Der Kitsch – seine verschiedenen Aspekte,* Der Deutschunterricht, 19/1, 93–120.

Dziemidok, 1986 Dziemidok, Bohdan, *Controversy about Aesthetic Attitude, Does Aesthetic Attitude Condition Aesthetic Experience? = Possibility of the Aesthetic Experience,* hg. M. H. Mitias, Dordrecht, 139–158.

Eco, 1962 Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk,* übers. G. Memmert, Frankfurt am Main, 1973.

Eco, 1964 Eco, Umberto, *Die Struktur des schlechten Geschmacks* = Uő, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur,* übers. M. Looser, Frankfurt am Main, 1984, 59–115.

Eco, 1968 Eco, Umberto, *La definizione dell'arte,* 2. kiadás, Milano, 1972.

Eco, 1971 Eco, Umberto, *Le forme del contenuto,* 2. kiadás, Milano.

Eibl-Eibesfeld, 1980 Eibl-Eibesfeld, Irenäus, *Grundriss der vergleichenden Verhaltensforschung. Ethologie*, München, Zürich.

Eibl-Eibesfeld, 1984 Eibl-Eibesfeld, Irenäus, *Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriss der Humanethologie,* München, Zürich.

Eichenbaum, 1925a Eichenbaum, Borisz, *Die Theorie der formalen Methode* = Uő, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur,* übers. A. Kaempfe, Frankfurt am Main, 1965, 7–52.

Eichenbaum, 1925b Eichenbaum, Borisz, *O. Henry and the Theory of the Short Story,* übers. I.R. Titunik = *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views,* hg. L. Matejka, K. Pomorska, Cambridge, 1971, 227–270.

Eisner, 1968 Eisner, Lotte H., *Kitsch im Film = Der Kitsch,* hg. Dorfles, Gillo, übers. B. Mayr, Tübingen, 1969, 197–217.

Eliade, 1957 Eliade, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen,* Frankfurt am Main, 1984.

Eliot, 1919 Eliot, Thomas Stearns, *Tradition und individuelle Begabung* = Uő, *Essays,* I, hg. H. Viebrock, übers. H. Hennecke, Frankfurt am Main, 1967, 345–356.

Eliot, 1920 Eliot, Thomas Stearns, *The Sacred Wood,* London.

Eliot, 1933 Eliot, Thomas Stearns, *The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England,* London, 1964.

Else, 1963 Else, Gerald F., *Aristotle's Poetics. The Argument,* Cambridge.

Emrich, 1961a Emrich, Wilhelm, *Das Problem der Wertung und Rangordnung literarischer Werke = Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft,* hg. N. Mecklenburg, Tübingen, 1977, 48–69.

Emrich, 1961b Emrich, Wilhelm, *Zum Problem der literarischen Wertung = Literaturkritik und literarische Wertung,* hg. P. Gebhardt, Darmstadt, 1980, 188–204.

Engelmayer, 1977 Engelmayer, Otto, *Einführung in die Wertpsychologie,* Darmstadt.

Fischer-Lichte, 1990 Fischer-Lichte, Erika, *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart,* Tübingen.

Fokkema, 1974 Fokkema, Douwe W., *The Problem of Generalization and the Procedure of Literary Evaluation*, Neophilologus, 58, 253–272.

Fónagy, 1971 Fónagy Iván, *Der Ausdruck als Inhalt. Ansätze zu einer funktionellen Poetik = Mathematik und Dichtung,* hg. H. Kreutzer, R. Gunzenhäuser, München, 243–274.

Fónagy, 1972 Fónagy Iván, *Eufónia = Világirodalmi lexikon,* szerk. Király I., Szerdahelyi I., Budapest, 2, 1286–1295.

Fónagy, 1975 Fónagy Iván, *Hangutánzás = Világirodalmi lexikon,* szerk. Király I., Szerdahelyi I., Budapest, 4, 213–216.

Fónagy, 1977 Fónagy Iván, *Ismétlés = Világirodalmi lexikon,* szerk. Király I., Szerdahelyi I., Budapest, 5, 397–423.

Földes, 1962 Földes Anna, *A giccs az irodalomban,* Budapest.

Frankena, 1963 Frankena, William K., *Analytische Ethik. Eine Einführung,* übers. N. Hoerster, München, 1972.

Friedrich, 1956 Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts,* Hamburg, 1975.

Frye, 1968 Frye, Northrop, *Über Werturtheile = Kritik in der Krise. Theorie der amerikanischer Literaturkritik,* hg. J. Schlaeger, übers. M. Smuda, S. Dietmer, München, 1986, 99–105.

Fuhrmann, 1973 Fuhrmann, Manfred, *Einführung in die antike Dichtungstheorie,* Darmstadt.

Gabriel, 1968 Gabriel, Leo, *Existenzphilosophie. Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre. Dialog der Positionen,* Wien, München.

Gadamer, 1958 Gadamer, Hans-Georg, *Geschichtlichkeit = Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft,* hg. K. Galling et al., Tübingen, Bd. 2, 1496–1498.

Gadamer, 1960 Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeutik,* Tübingen, 1986.

Gadamer, 1980 Gadamer, Hans-Georg, *Anschauung und Anschaulichkeit,* Neue Hefte für Philosophie, 18/19, 1–13.

Gadamer, 1993 Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register,* 2. kiadás, Tübingen, 1993. (Gesammelte Werke, Hermeneutik II.)

Gaier, 1971 Gaier, Ulrich, *Form und Information – Funktionen sprachlicher Klangmittel,* Konstanz.

Gehlen, 1953 Gehlen, Arnold, *Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie =* Uő, *Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen,* Reinbek bei Hamburg, 1986, 93–103.

Gehlen, 1960 Gehlen, Arnold, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei,* Frankfurt am Main, Bonn, 1965.

Gehlen, 1961 Gehlen, Arnold, *Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen =* Uő, *Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen,* Reinbek bei Hamburg, 1986, 104–126.

Geiger, 1913 Geiger, Moritz, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses,* Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, I, 567–584.

Genette, 1968 Genette, Gérard, *Vraisemblance et motivation,* Communications, 11, 5–21.

Giesz, 1960 Giesz, Ludwig, *Phänomenologie des Kitsches,* München, 1971.

Giesz, 1969 Giesz, Ludwig, *Der 'Kitsch-Mensch' als Tourist = Der Kitsch,* hg. Dorfles, Gillo, übers. B. Mayr, Tübingen, 1969, 156–172.

Gilbert, 1962 *Literary Criticism, Plato to Dryden,* hg. Gilbert, Allan H., Detroit.

Gilbert – Kuhn 1939 Gilbert, Katharine E., & Kuhn, Helmut, *A History of Esthetics.* 5. kiad. Bloomington, Ind. 1965.

Glasenapp, 1960 Glasenapp, Helmuth von, *Glaube und Ritus der Hochreligionen in vergleichender Übersicht*, Frankfurt am Main.

Gombrich, 1966 Gombrich, Ernst H., *Norm und Form = Theorien der Kunst,* hg. D. Henrich, W. Iser, Frankfurt am Main, 1982, 148–178.

Gombrich, 1979 Gombrich, Ernst H., *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften,* Stuttgart, 1983.

Gombrich, 1982 Gombrich, Ernst H., *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens,* Stuttgart.

Gombrich, 1986 Gombrich, Ernst H., *'Sind eben alles Menschen gewesen'. Zum Kulturrelativismus in den Geisteswissenschaften = Internationaler Germanistenkongress in Göttingen. Ansprachen, Plenarvortäge, Berichte,* hg. A. Schöne, Tübingen, 17–28.

Gray, 1977 Gray, Ronald D., *Ibsen – a Dissenting View. A Study of the last Twelwe Plays,* Cambridge.

Gregotti, 1969 Gregotti, Vittorio, *Kitsch und Architektur = Der Kitsch,* hg. Dorfles, Gillo, übers. B. Mayr, Tübingen, 1969, 255–276.

Grierson – Smith, 1950 Grierson, H.J.C – Smith, J.C., *A Critical History of English Poetry,* London.

Grotzer, 1984 Grotzer, Peter, *Erinnerung an Paul de Man, Zum Tod des grossen Literaturwissenschafters,* Neue Züricher Zeitung, 30, 19.

Grunebaum, 1955 Grunebaum, Gustave E. von, *Die aesthetischen Grundlagen der arabischer Literatur* = Uő, *Kritik und Dichtkunst. Studien zur arabischen Literaturgeschichte,* Wiesbaden, 130–150.

Gurgani, 1959 al–Gurgani, 'Abdalqähir, *Die Geheimnisse der Wortkunst,* übers. H. Ritter, Wiesbaden.

Habermas, 1985 Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen,* Frankfurt am Main.

Haller, 1973 Haller, Rudolf, *Das Problem der Objektivität ästhetischer Wertungen,* Neue Hefte für Philosophie, 5, 105–117.

Halter, 1942 Halter, Peter, *Katherine Mansfield und die Kurzgeschichte. Zur Entwicklung und Struktur einer Erzählform,* diss., Zürich, Bern.

Hamburger, 1957 Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung,* Stuttgart, 1968.

Hansen-Löve, 1978 Hansen-Löve, Aage A., *Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung,* Wien.

Hart Nibbrig, 1978 *Ästhetik. Materialen zu ihrer Geschichte. Ein Lesebuch,* hg. Hart Nibbrig, Christiaan L., Frankfurt am Main.

Hartmann, 1926 Hartmann, Nicolai, *Ethik,* Berlin, 1962.

Hartmann, 1929 Hartmann, Nicolai, *Die Philosophie des deutschen Idealismus,* 2, *Hegel,* Berlin, Leipzig.

Hartmann, 1936 Hartmann, Nicolai, *Das Wertproblem in der Philosophie der Gegenwart = Acts du huitiè Congrès Internationale de Philosophie,* Prag, 975–981.

Hartmann, 1937 Hartmann, Nicolai, *Möglichkeit und Wirklichkeit,* Berlin, 1966.

Hartmann, 1953 Hartmann, Nicolai, *Ästhetik,* Berlin, 1966.

Haverkamp, 1988 Haverkamp, Anselm, *Ausgefallene Rezeption, Paul de Mans 'Allegorien des Lesens' deutsch,* Neue Züricher Zeitung, 72, 65.

Hegel, 1802/3 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts* = Uő, *Jenaer Schriften 1801–1807,* hg. E. Moldenhauer, K.M. Michel, Frankfurt am Main, 1970, Bd. 2, 434–530.

Hegel, 1830/31 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* = Uő, *Jenaer Schriften 1801–1807,* hg. E. Moldenhauer, K.M. Michel, Frankfurt am Main, 1970, Bd. 12.

Hegel, 1833/36 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* = Uő, *Jenaer Schriften 1801–1807,* hg. E. Moldenhauer, K.M. Michel, Frankfurt am Main, 1971, Bd. 18–20.

Hegel, 1835 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik* = Uő, *Jenaer Schriften 1801–1807,* hg. E. Moldenhauer, K.M. Michel, Frankfurt am Main, 1970, Bd. 13–15.

Hegel, 1850 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Erster Teil, Die Wissenschaft der Logik* = Uő, *Jenaer Schriften 1801–1807,* hg. E. Moldenhauer, K.M. Michel, Frankfurt am Main, 1970, Bd. 8.

Heidegger, 1927 Heidegger, Martin, *Sein und Zeit,* Tübingen, 1967.

Heinrichs, 1969 Heinrichs, Wolfhart, *Arabische Dichtung und griechische Poetik. Hazim al–Quartagannis Grundlegung der Poetik mit Hilfe Aristotelischer Begriffe,* Berlin, Wiesbaden.

Heinrichs, 1987 Heinrichs, Wolfhart, *Poetik, Rhetorik, Literaturkritik, Metrik und Reimlehre = Grundriss der Arabischen Philologie,* hg. H. Gätje, Wiesbaden, 177–190.

Henrich – Iser, 1983 Henrich, Dieter – Iser, Wolfgang, *Entfaltung der Problemlage = Funktionen des Fiktiven,* hg. uők, München, 9–14.

Henrich, 1966 Henrich, Dieter, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel = Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion, Lyrik als Paradigma der Moderne,* hg. W. Iser, München, 11–32.

Hermerén, 1988 Hermerén, Göran, *The Nature of Aesthetic Qualities,* Lund.

Herrnstein–Smith, 1988 Herrnstein–Smith, Barbara, *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory,* Cambridge, London.

Hess, 1956 Hess, Walter, *Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei,* Reinbek bei Hamburg, 1969.

Heuss, 1973 Heuss, Alfred, *Zum Problem einer geschichtlichen Anthropologie = Kulturanthropologie,* kiad. H.G. Gadamer, P. Vogler, Stuttgart, 150–194.

Heydebrand, 1979 Heydebrand, Renate von, *Wertung, literarische = Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte,* hg. K. Kanzog, A. Masser, Berlin, New York, Bd. 4, 828–871.

Hirsch, 1969 Hirsch, Eric Donald, *Privileged Criteria in Literary Evaluation, = Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungdiskussion in der Literaturwissenschaft,* hg. N. Mecklenburg, Tübingen, 1977, 90–103.

Hjelmslev, 1943 Hjlemlslev, Louis, *Prolégomenès à une théorie du language,* übers. A–M. Léonard et al., Paris, 1968

Hjelmslev, 1971 Hjlemlslev, Louis, *Essais linguistiques,* Paris.

Hocke, 1957 Hocke Gustav René, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst,* Hamburg, 1978.

Hocke, 1959 Hocke Gustav René, *Manierismus in der Literatur. Sprach–Alchimie und esoterische Kombinationskunst,* Hamburg.

Hoerster, 1976 Hoerster, Norbert, *Ethik und Moral = Texte zur Ethik,* hg. D. Birnbacher, N. Hoerster, München, 1982, 9–23.

Hofstadter, 1973 Hofstadter, Albert, *The Aesthetic Impulse,* Journal of Aesthetics and Art Criticism, 32, 171–181.

Hofstadter, 1975 Hofstadter, Albert, *Ownness and Identity, Re–thinking Hegel,* Review of Metaphysics, 28, 681–697.

Holenstein, 1980 Holenstein, Elmar, *Von der Hintergehbarkeit der Sparche. Kognitive Unterlagen der Sprache,* Frankfurt am Main.

Holenstein, 1985 Holenstein, Elmar, *Sprachliche Universalien. Eine Untersuchung zur Natur des menschlichen Geistes,* Bochum.

Holthusen, 1950 Holthusen, Hans Egon, *Über den sauren Kitsch,* Neue Schweizer Rundschau, 18, 145–151.

Horn K., 1981 Horn Katalin, *Das Grosse im Kleinen. Eine märchenspezifische Übertreibung,* Fabula, 22, 250–271.

Horn, 1967 Horn András, *Marginalie über eine Methode der Illusionsförderung in der Erzählkunst,* Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 41, 592–598.

Horn, 1969 Horn András, *Gedanken über Rationaliät und Illusion. Apropos John Dryden = Festschrift Rudolf Stamm,* hg. E. Kolb, J. Hasler, Bern, München, 1789–201.

Horn, 1974a Horn András, *The Concept of ‚Mimesis' in Georg Lukács,* British Journal of Aesthetics, 14, 26–40.

Horn, 1974b Horn András, *Theorien über das Verhältnis der abstrakten Malerei zur Natur,* Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 19, 17–188.

Horn, 1976 Horn András, *Geschichte der anthropologischen Fragestellung in der englischen Ästhetik von Bacon bis Alison,* Bern.

Horn, 1978 Horn András, *Das Literarische. Formalistische Versuche zu seiner Bestimmung,* Berlin, New York.

Horn, 1980 Horn András, *Über den Sinn und eine mögliche Form des aristotelischen Endes,* Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 54, 529–546.

Horn, 1981a Horn András, *Literarische Modalität. Das Erleben von Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit in der Literatur,* Heidelberg.

Horn, 1981b Horn András, *Literatur und Freiheit,* Sprachkunst, 12, 186–211.

Horn, 1987 Horn András, *Zur Paradoxie der Metapher,* Colloquium Helveticum, 5, 9–28.

Horn, 1988 Horn András, *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*, Würzburg.

Horn, 1989 Horn András, *Aesthetic Values in Literature. The Dialectic of Performance and Change,* Canadian Review of Comparative Literature, 16, 1–15.

Horstmann, 1983 Horstmann, Ulrich, *Parakritik und Dekonstruktion. Eine Einführung in den amerikanischen Poststrukturalismus,* Würzburg.

Hösle, 1990 Hösle, Vittorio, *Die Krise der Gegenwart und die Verantwortung der Philosophie. Transzendentalpragmatik, Letztbegründung, Ethik,* München.

Hugo, 1827 Hugo, Victor, *Préface de Cromwell* = Uő, *Oeuvres complètes,* hg. J. Massin, Paris, 1967, Bd. 3, 41–87.

Huizinga, 1938 Huizinga, Johan, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel,* übers. H. Nachod, Reinbek bei Hamburg, 1987.

Hume, 1742 Hume, David, *Of the Standard of Taste* = Uő, *Essays, Moral, Political and Literary*, London, 1963, 232–255.

Husserl, 1929 Husserl, Edmund, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge,* hg. S. Strasser, Den Haag, 1973.

Hutcheson, 1825 Hutcheson, Francis, *Untersuchung unsrer Begriffe von Schönheit und Tugend,* übers. J.H. Merk, Frankfurt, Leipzig, 1762.

Ingalls, 1955 Ingalls, Daniel H.H., *Sanskrit Poetry and Sanskrit Poetics = Indiana University Conference on Oriental–Western Literary Relations,* hg. H. Frenz, G.L. Anderson, Chapel Hill, 3–24.

Ingarden, 1931 Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk,* Tübingen, 1972, 270–307.

Ingarden, 1958 Ingarden, Roman, *Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils* = Uő, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967,* Tübingen, 1969, 9–18.

Ingarden, 1962 Ingarden, Roman, *Prinzipen einer erkenntniskritischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung* = Uő, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967,* Tübingen, 1969, 19–27.

Ingarden, 1965a Ingarden, Roman, *Das Problem des Systems der ästhetisch valenten Qualitäten = Uő, Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967,* Tübingen, 1969, 181–218.

Ingarden, 1965b Ingarden, Roman, *Der Streit um die Existenz der Welt,* Bd. II/1, *Formalontologie,* Tübingen.

Iser, 1976 Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung,* München, 1984.

Iser, 1983a Iser, Wolfgang, *Akte des Fingierens = Funktionen des Fiktiven,* hg. D. Heinrich, W. Iser, München, 121–151.

Iser, 1983b Iser, Wolfgang, *Das Fiktive im Horizont seiner Möglichkeiten. Eine Schlussbetrachtung = Funktionen des Fiktiven,* hg. D. Heinrich, W. Iser, München, 527–557.

Jacobi, 1903 Jacobi, Hermann, *Einleitung = Anandavardhana, Dvanyaloka (Die Prinzipen der Poetik),* übers. H. Jacobi, Leipzig, 1–19.

Jaeger, 1923 Jaeger, Werner, *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung,* Berlin, 1955.

Jakobson – Mukařovský, 1929 Jakobson, Roman – Mukařovský, Jan, *Über die poetische Sprache = Der moderne Strukturbegriff. Materialen zu seiner Entwicklung,* hg. H. Naumann, Darmstadt, 1973, 30–35.

Jakobson, 1921 Jakobson, Roman, *Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov = Texte der russischen Formalisten,* Bd 2, *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache,* hg. W.-D. Stempel, München, 1972, 19–135.

Jakobson, 1960 Jakobson, Roman, *Linguistik und Poetik* = J. Ihwe (Hrsg.), *Linguistik in der Literaturwissenschaft. Zur Entwicklung einer modernen Theorie der Literaturwissenschaft,* München, 1972, 512–548.

Japp, 1980 Japp, Uwe, *Das Spiegelstadium der Anschauung,* Neue Hefte für Philosophie, 18/19, 79–102.

Jarvie 1984 Jarvie, I. C., *Rationality and relativism.* In search of a philosophy and history of anthropology, London.

Jauss, 1968 *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen,* hg. Jauss, Hans Robert, München.

Jauss, 1977 Jauss, Hans Robert, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976,* München.

Jauss, 1982 Jauss, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik,* Frankfurt am Main, 1984.

Johnson, 1973 Johnson, Samuel, *Johnson as Critic,* hg. J. Wain, London, Boston.

Jördens, 1933 Jördens, Wolfgang, *Die französischen Ödipusdramen. Ein Beitrag zum Fortleben der Antike und zur Geschichte der französischen Tragödie,* diss., Bonn.

Jünger, 1949 Jünger, Friedrich Georg, *Gedanken und Merkzeichen,* Frankfurt am Main.

Kafka, 1922 Kafka, Gustav, *Aristoteles,* München.

Kandinszkij, 1910 Kandinszkij, Vaszilij, *Über das Geistige in der Kunst,* Bern, 1970.

Kant, 1790 Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft,* Frankfurt am Main, 1968.

Kayser, 1952 Kayser, Wolfgang, *Literarische Wertung und Interpretation = Literaturkritik und literarische Wertung,* hg. P. Gebhard, Darmstadt, 1980, 145–162.

Kienecker, 1989 Kienecker, Michael, *Prinzipien literarischer Wertung. Sprachanalytische und historische Untersuchungen,* Göttingen.

Killy, 1962 Killy, Walther, *Versuch über den Kitsch* = Uő, *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen,* Göttingen, 1978.

Klotz, 1960 Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama,* München.

Klotz, 1977 Klotz, Heinrich, *Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst,* Luzern, Frankfurt am Main.

Koepplin, 1977 Koepplin, Dieter, *Der Beuys wird analysiert,* Basler Zeitung, 201, 37.

Koller, 1954 Koller, Hermann, *Die Mimesis in der Antike, Nachahmung, Darstellung, Ausdruck,* Bern.

Košik, 1976 Košik, Karel, *Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt*, Frankfurt am Main.

Kosztolányi 1913 Kosztolányi Dezső, *A „Holló" (Válasz Elek Artúrnak),* Nyugat, 1913/21., 641–644.

Kraft, 1951 Kraft, Victor, *Die Grundlagen einer wissenschaftlichen Wertlehre,* Wien.

Kretschmer, 1921 Kretschmer, Ernst, *Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten,* Berlin, 1961.

Kuhnert, 1973 Kuhnert, Reinhard, *Die literarische Wertung = Die Literatur,* hg. G. Böing, Freiburg, 417–431.

Kulenkampff, 1978 Kulenkampff, Jens, *Kants Logik des ästhetischen Urteils,* Frankfurt am Main.

Kulenkampff, 1982 Kulenkampff, Jens, *Werke zu Kants Ästhetik,* Philosophische Rundschau, 29, 141–156.

Kullmann, 1930 Kullmann, Ewald, *Die dichterische und sprachliche Gestalt des* Cantar de Mio Cid, Erlangen.

Lacey, 1982 Lacey, Alan Robert, *Modern Philosophy. An Introduction.* Boston.

Lamprecht, 1985 Lamprecht, Helmut, *Philosophischer Kitsch – Kitsch überhaupt. Hinweise auf Adornos Theorie des Unwahren in der Kunst = Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage,* hg. H. Pross, München, 71–82.

Landmann, 1979 Landmann, Michael, *Fundamental-Anthropologie,* Bonn, 1984.

Lange, 1895 Lange, Konrad, *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses,* Leipzig.

Langer, 1953 Langer, Susanne K., *Feeling and Form. A Theory of Art,* New York.

Lausberg, 1960 Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft,* München.

Lausberg, 1963 Lausberg, Heinrich, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie,* München, 1976.

Leibfried, 1980 Liebfried, Erwin, *Literarische Hermeneutik. Eine Einführung in ihre Geschichte und Probleme.* Tübingen.

Lem, 1968 Lem, Stanislav, *Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur,* übers. F. Griese, Frankfurt am Main, 1983.

Lersch, 1951 Lersch, Philipp, *Aufbau der Person,* 7. kiad., München, 1956.

Lessing, 1761 Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie* = Uő, *Werke,* Bd. 2, *Kritische Schriften. Philosophische Schriften,* hg. J. Perfahl, O. Mann, Zürich, 1969, 7–166.

Levin, 1977 Levin, Samuel R., *The Semantics of Metaphor,* Baltimore, London.

Levin, 1979 Levin, Samuel R., *Standard Approaches to Metaphor and Proposal for Literary Metaphor = Metaphor and Thought,* hg. A. Ortony, Cambridge, 128–135.

Lévi-Strauss, 1966 Lévi-Strauss, Claude, *Natur und Kultur = Kulturanthropologie,* hg. W.E. Mühlmann, E.W. Müller, Köln, Berlin, 80–107.

Liu Csi, 1959 Liu Csi, *The Literary Mind and the Carving of Dragons,* übers. V. Y. Shih, New York, 1959.

Lotman, 1964 Lotman, Jurij M., *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses,* übers. W. Jachnow, München, 1972.

Lotman, 1970 Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte,* übers. R–D. Keil.

Lotz, 1960 Lotz, John, *Metric Typology = Style in Language,* hg. Th. Seboek, New York, London.

Lu Csi, 1951 Lu Csi, *Rhymeprose in Literature. The Wen-fu of Lu Chi,* ed. A. Fang, Harvard Journal of Asiatic Studies, 14, 527–566.

Lu Csi, 1979 Lu Csi, *Wen Fu, Essay über Literatur,* übers. E. Burckhardt, S. Chen, Basel.

Lukács, 1916 Lukács György, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik,* Darmstadt, 1977.

Lukács, 1963 Lukács György, *Die Eigenart des Ästhetischen,* I, Neuwied, Berlin.

Lüdeking, 1988a Lüdeking, Karlheinz, *Analytische Philosophie der Kunst,* Frankfurt am Main.

Lüdeking, 1988b Lüdeking, Karlheinz, *Does Analitycal Aesthetics Rest on a Mistake? Vortrag am XI. Internationalen Kongress für Ästhetik in Nottingham,* kézirat.

Lützeler, 1935 Lützeler, Heinrich, *Die Lautgestaltung in der Lyrik,* Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 29, 193–216.

Mansfield, 2004 Mansfield, Katherine, *Naplók, levelek.* Vál, ford., a bevezetést és a jegyzeteket írta Mesterházi Mónika, Bp., 2004.

Marcuse, 1965 Marcuse, Herbert, *Über den affirmativen Charakter der Kultur* = Uő, *Kultur und Gesselschaft,* Frankfurt, I, 56–101.

Maren-Griesbach, 1974 Maren-Griesbach, Manon, *Theorie und Praxis literarischer Wertung,* München.

Marks, 1984 Marks, Claude, *World Artists 1950–1980. An H.W. Wilson Biographical Dictionary,* New York.

McKeon, 1952 McKeon, Richard, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity = Critics and Criticism. Ancient and Modern,* hg. R.S. Crane, Chicago, 147–175.

Mecklenburg, 1977 Mecklenburg, Norbert, *Einleitung = Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungdiskussion in der Literaturwissenschaft,* hg. N. Mecklenburg, Tübingen, 1977, VII–XLIII.

Meinecke, 1936 Meinecke, Friedrich, *Die Entstehung des Historismus,* hg. C. Hinrichs, München, 1959.

Meister, 1953 Meister, Charles W., *Chekhov's Reception in England and America,* American Slavic and East European Review, 12, 109–121.

Michaelis, 1969 Michaelis, Rolf, *Frederico García Lorca,* Velber bei Hannover.

Miner, 1989 Miner, Earl, *Etudes comparées interculturelles = Théorie littéraire. Problémes et perspectives*, hg. M. Angenot et al., Paris, 161–179.

Miner, 1991 Miner, Earl, *On the Genesis and Development of Literary Systems II, The Case of India,* Revue de littérature comparée, 65, 143–151.

Moles, 1971 Moles, Abraham A., *Psychologie des Kitsches,* übers. H. Ronge, Köln, 1971.

Morris, 1971 Morris, Charles W., *Esthetics and the Theory of Signs* = Uő, *Writings on the General Theory of Signs,* Hague, Paris, 1971.

Mukařovský, 1932 Mukařovský, Jan, *Standard Language and Poetic Language = A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style,* hg. P.L. Garvin, Washington, 1964, 17–30.

Mukařovský, 1936a Mukařovský, Jan, *Die Kunst als semiologisches Faktum* = Uő, *Kapitel aus der Ästhetik,* übers. W. Schamschula, Frankfurt am Main, 1970, 138–147.

Mukařovský, 1936b Mukařovský, Jan, *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten = Uő, Kapitel aus der Ästhetik,* übers. W. Schamschula, Frankfurt am Main, 1970, 138–147.

Mühlmann, 1968 Mühlmann, Wilhelm E., *Geschichte der Anthropologie,* Frankfurt am Main, Bonn.

Müller-Seidel, 1965 Müller-Seidel, Walter, *Probleme der Literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas,* Stuttgart.

Müller-Seidel, 1978 Müller-Seidel, Walter, *Rezension über Jochen Schulte–Sasse, „Literarische Wertung"*, Poetica, 10, 537–550.

Mylius, 1983 Mylius, Klaus, *Geschichte der altindischen Literatur,* Bern, 1988.

Najder, 1975 Najder, Zdzisław, *Values and Evaluation,* Oxford.

Nänny, 1985 Nänny, May, *Spiegelungen, Brechnungen. Zum 100. Geburtstag von Ezra Pound,* Neue Züricher Zeitung, 243, 67.

Narr, 1973 Narr, Karl J., *Beiträge der Urgeschichte zur Kenntnis der Menschennatur = Kulturanthropologie,* hg. H.G. Gadamer, P. Vogler, Stuttgart, 3–62.

Nietzsche, 1885 Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen,* Stuttgart, 1987.

Olrik, 1908 Olrik, Axel, *Epische Gesetze der Volksdichtung,* Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 51, 1–12.

Olson, 1968 Olson, Elder, *The Theory of Comedy,* Bloomington, London.

Osborne, 1986 Osborne, Harold, *What Makes an Experience Asthetic ? = Possibility of the Aesthetic Experience*, hg. M.H. Mitias, Dordrecht, 117–138.

Pape – Burwick, 1990 Pape, Walter – Burwick, Frederick, *Aesthetic Illusion = Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches,* hg. W. Pape, F. Burwick, New York, 1–15.

Parain-Vial, 1983 Parain-Vial, Jeanne, *Philosophie des sciences de la nature. Tendances nouvelles,* Paris.

Pareyson, 1950 Pareyson, Luigi, *Il verisimile nella Poetica di Aristotele,* Torino.

Pascal, 1652/53 Pascal, Blaise, *Discours sur les passions de l'amour,* hg. L. Lafuma, Paris, 1950.

Pascal, 1669 Pascal, Blaise, *Pensées,* hg. Ch–M. Des Granges, Paris, 1957.

Pesch, 1972 Pesch, Otto Hermann, *Freiheit III = Historisches Wörterbuch der Philosophie,* hg. J. Ritter, Bd. 2, Basel, Stuttgart, 1083–1088.

Petersen, 1985 Petersen, Jürgen H., *Einsichten und Ansichten zur Fiktionalität,* Arcadia, 20, 72–75.

Petersen, 1986 Petersen, Jürgen H., *'Das Moderne' und 'Die Moderne'. Zur Rettung einer literarästhetischen Kategorie = Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten–Kongresses, Göttingen,* hg. W. Haug, W. Barner, Tübingen, 1985, Bd. 8, 135–142.

Pfister, 1977 Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse,* München.

Pilz, 1976 Pilz, Georg, *Einleitung = Literarische Wertung und Wertungsdidaktik,* hg. G. Pilz, E. Kaiser, Kronberg, 9–25.

Plessner, 1928 Plessner, Helmuth, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie,* Berlin, New York, 1975.

Plett, 1971 Plett, Heinrich, *Einführung in die rhetorische Textanalyse,* Hamburg, 1985.

Plótinosz Plótinosz, *Schriften,* übers. R. Harder, Hamburg, 1956–1962.

Pongs, 1927 Pongs, Hermann, *Das Bild in der Dichtung,* Bd. 1, *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen,* Marburg, 1965.

Pope, 1711 Pope, Alexander, *An Essay on Criticism* = Uő, *The Poetical Works,* hg. H.F. Car, London, 1857, 45–62.

Posner, 1971 Posner, Roland, *Strukturalismus un der Gedichtinterpretation. Textdekription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires 'Les chats'* = *Literaturwissenschaft und Linguistik,* hg. J. Ihwe, Frankfurt am Main, 594–636.

Pound, 1913 Pound, Ezra, *Der aufrechte Künstler = Ars Poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zut Poetik,* hg. B. Alleman, Darmstadt, 1971, 53–62.

Pöltner, 1978 Pöltner, Günther, *Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin*, Wien.

Preston, 1927 Preston, Ethel, *Recherches sur la technique de Balzac,* Paris.

Pszeudo–Longinosz Pszeudo–Longinosz, *Vom Erhabenen,* übers. R. Brandt, Barmstadt, 1983.

Putnam, 1981 Putnam, Hilary, *Reason, Truth and History,* Cambridge.

Racine, 1674 Racine, Jean, *Préface zu 'Iphigénie'* = Uő, *Oeuvres complétes,* Bd. 1, *Théatre – Pésies,* hg. R. Picard, Paris, 1950, 669–673.

Randall 1960 Randall, Jr., J. H., *Aristotle,* New York.

Reimann, 1936 Reimann, Hans, *Das Buch vom Kitsch,* München.

Remak, 1981 Remak, Henry H.H., *The Uses of Comparative Literature in Value Judgements = Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit. Festschrift für Zoran Konstantinovic,* hg. F. Rinner, K. Zerinschek, Heidelberg, 127–140.

Renthe–Fink, 1974 Renthe–Fink, Leonhard von, *Geschichtlichkeit = Historisches Wörterbuch der Philosophie,* hg. J. Ritter, Basel, Stuttgart, Bd. 3, 404–408.

Rescher, 1988 Rescher, Nicholas, *Rationality. A Philosophical Inquiry into the Nature and the Rationale of Reason,* Oxford.

Richter, 1985 Richter, Gert, *Kitsch–Lexikon von A bis Z,* Gütersloh.

Ricoeur, 1972 Ricoeur, Paul, *Der Text als Modell. Hermeneutisches Verstehen = Verstehende Soziologie. Grundzüge und Entwicklungstendenzen,* hg. W.L. Bühl, München, 252–283.

Ritter, 1959 Ritter, Helmut, *Einführung = al–Gurgani, 'Abdalqähir, Die Geheimnisse der Wortkunst,* übers. H. Ritter, Wiesbaden, 1–11.

Rokeach, 1973 Rokeach, Milton, *The Nature of Human Values,* New York, London.

Röhrich – Brednich, 1965 *Deutsche Volkslieder. Texte und Melodien,* Bd. 1, *Erzählende Lieder,* hg. Röhrich, Lutz – Brednich, Rolf Wilhelm, Düsseldorf.

Rudert, 1955 Rudert, Johannes, *Genetische Schichtung der Person,* Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie, 3, 150–160.

Rudolph, 1968 Rudolph, Wolfgang, *Der Kulturelle Relativismus. Kritische Analyse einer Grundsatzfragendiskussion in der amerikanischen Ethnologie,* Berlin.

Rudolph, 1971 Rudolph, Wolfgang, *Kultur, Psyche und Weltbild = Lehrbuch der Völkerkunde,* hg. H. Trimborn, Stuttgart, 54–71.

Scarron, 1667 Scarron, Paul, *Le Virgile travesti,* hg. J. Serroy, Paris, 1888.

Schaade, 1960 Schaade, Arthur, *Balagha = Encyclopédie de l'Islam,* hg. H.A.R. Gibb et al., Leyde, Paris, Bd. 1, 1012.

Schaper, 1983 Schaper, Eva, *The Pleasures of Taste = Pleasure, Preference and Value. Studies in Philosophical Aesthetics,* hg. E. Schaper, Cambridge, 39–56.

Scheler, 1927 Scheler, Max, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus,* Halle.

Schiller, 1793a Schiller, Friedrich, *Kallias oder über die Schönheit* = Uő, *Theoretische Schriften,* I, hg. G. Fricke, H.G. Göpfert, München, 1966, 161–197.

Schiller, 1793b Schiller, Friedrich, *Über das Patetische* = Uő, *Theoretische Schriften, I*I, hg. G. Fricke, H.G. Göpfert, München, 1966, 76–99.

Schiller, 1965 Schiller, Friedrich, *Sämtliche Werke,* Bd. 1, *Gedichte, Dramen, I,* hg. G. Fricke, H.G. Göpfert, München.

Schlegel, 1818/9 Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur,* hg. E. Lohner, Stuttgart, 1966–1967.

Schleiermacher, 1819–1833 Schleiermacher, Friedrich, *Ästhetik,* hg. R. Odebrecht, Berlin, Leipzig, 1931.

Schlotthaus, 1965 Schlotthaus, Werner, *Stilmerkmale 'zweitrangiger' Literatur. Untersucht an Texten Ernst Wiecherts und Wolfgang Borcherts,* Sprache im technischen Zeitalter, 16, 1351–1361.

Schmidt, 1960 Schmidt, Georg, *Vom Sinn der Paralelle „Kunst und Naturform" = Kunst und Naturform. Form in Art and Nature. Art et Nature,* hg. G. Schmidt, R. Schenk, Basel, 23–39.

Schnädelbach, 1974 Schnädelbach, Herbert, *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, Freiburg, München.

Schnelle, 1980 Schnelle, Helmut, *Sprache, Anschauung, Sinnesdaten,* Neue Hefte für Philosophie, 18/19, 33–57.

Schopenhauer, 1844 Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung,* Wiesbaden, 1966.

Schott, 1952 *Altägyptische Liebeslieder. Mit Märchen und Liebesgeschichten,* übers. S. Schott, Zürich.

Schrader, 1987 Schrader, Monika, *Theorie und Praxis literarischer Wertung. Literaturwissenschaftliche und -didaktische Theorien und Verfahren,* Berlin, New York.

Schulte–Sasse, 1976 Schulte–Sasse, Joachim, *Literarische Wertung,* Stuttgart.

Schücking, 1932 Schücking, Levin L., *Literarische 'Fehlurteile'. Ein Beitrag zur Lehre vom Geschmacksträgertyp = Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft,* hg. N. Mecklenburg, Tübingen, 1977, 9–24.

Sedlmayr, 1948 Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit,* Salzburg, 1950.

Segers, 1978 Segers, Rien T., *The Evaluation of Literary Text. An Experimental Investigation into the Rationalization of Value Judgements with Reference to Semiotics and Aesthetics of Reception,* Lisse.

Seidler, 1969 Seidler, Herbert, *Zum Wertungsproblem in der Literaturwissenschaft = Uő, Beiträge zur methodologischen Grundlegung der Literaturwissenschaft,* Wien, 5–31.

Shusterman, 1981 Shusterman, Richard, *Bewertungsargumente in der ästhetischen Kritik,* Ratio, 23, 142–459.

Sibley, 1962 Sibley, Frank N., *Ästhetische Begriffe = Das ästhetische Urteil. Beiträge zur sprachanalytischen Ästhetik,* hg. R. Bittner, P. Pfaff, Köln, 1977, 87–110.

Sibley, 1965 Sibley, Frank N., *Ästhetisch und nicht-ästhetisch = Das ästhetische Urteil. Beiträge zur sprachanalytischen Ästhetik,* hg. R. Bittner, P. Pfaff, Köln, 1977, 134–155.

Sibley, 1985 Sibley, Frank N., *Originality and Value,* Britisch Journal of Aesthetics, 25, 169–184.

Sklovskij, 1916a Sklovskij, Viktor, *Die Kunst als Verfahren = Texte der russischen Formalisten,* Bd. 1, *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa,* hg. W–D. Stemper, München, 1969, 2–35.

Sklovskij, 1916b Sklovskij, Viktor, *Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujet–fügung und den allgemeinen Stilverfahren = Texte der russischen*

Formalisten, Bd. 1, *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa,* hg. W–D. Stemper, München, 1969, 36–121.

Sklovskij, 1925 Sklovskij, Viktor, *Theorie der Prosa,* übers. G. Drohla, Frankfurt am Main, 1966.

Sklovskij, 1929 Sklovskij, Viktor, *Sur la théorie de la prose,* übers. G. Verret, Lausanne, 1973.

Spaemann, 1972 Spaemann, Robert, *Freiheit IV = Historisches Wörterbuch der Philosophie,* hg. J. Ritter, Bd. 2, Basel, Stuttgart, 1088–1098.

Spiegelberg, 1935 Spiegelberg, Herbert, *Antirelativismus. Kritik des Relativismus und Skeptizismus der Werte und des Sollens,* Zürich, Leipzig.

Spranger, 1914 Spranger, Eduard, *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit,* Halle/Saale, 1922.

Staiger, 1946 Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik,* München, 1971.

Staiger, 1953 Staiger, Emil, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller,* München, 1976.

Staiger, 1963 Staiger, Emil, *Die Kunst in der Fremde der Gegenwart* = Uő, *Geist und Zeitgeist. Drei Betrachtungen zur kulturellen Lage der Gegenwart,* Zürich, Freiburg, 27–56.

Staiger, 1966 Staiger, Emil, *Lyrik und Lyrisch = Zur Lyrik-Diskussion,* hg. R. Grimm, Darmstadt, 75–82.

Staiger, 1969 Staiger, Emil, *Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wertproblems = Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungdiskussion in der Literaturwissenschaft,* hg. N. Mecklenburg, Tübingen, 1977, 103–118.

Stern, 1934 Stern, William, *Allgemeine Psychologie auf personalistischer Grundlage,* Den Haag, 1950.

Strauss, 1880 *Schi-king. Das kanonische Liederbuch der Chinesen,* übers. V. Strauss, Heidelberg.

Striedter, 1989 Striedter, Jurij, *Literary Structure, Evolution, and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered,* Cambridge, London.

Struber, 1981 Strube, Werner, *Sprachanalytische Ästhetik,* München.

Szalay, 1985 Szalay Miklós, *Historismus und Kulturrelativismus,* Anthropos, 80, 587–604.

Szondi, 1961 Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische* = Uő, *Schriften,* Frankfurt am Main, 1978, 151–260.

Tatarkiewicz, 1962 Tatarkiewicz, Wladislaw, *Geschichte der Ästhetik,* übers. A. Loepfe, Bd.1, *Ästhetik der Antike,* Basel, Stuttgar, 1980.

Tatarkiewicz, 1975 Tatarkiewicz, Wladislaw, *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics,* übers. Chr. Kasparek et al., Den Haag, Warszawa, 1980.

Thomas – De Vries, 1977 Thomas, Karin – De Vries, Gerd, *DuMont's Künstler–Lexikon von 1945 bis zur Gegenwart,* Köln.

Tomasevszkij, 1925 Tomasevszkij, Borisz, *Thématique = Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes,* hg. C. Todorov, Paris, 1965, 263–307.

Ulmer, 1953 Ulmer, Karl, *Kunst und Natur bei Aristoteles,* Tübingen.

Valdés, 1989 Valdés, Mario, *De l'interprétation = Théorie littéraire. Problémes et perspectives,* hg. M. Augenot et al., Paris, 275–286.

Vivelo, 1981 Vivelo, Frank Robert, *Handbuch der Kulturanthropologie. Eine grundlegende Einführung,* hg. J. Stagl, Stuttgart.

Voigt, 1977 Voigt Vilmos, *Bevezetés a szemiotikába,* Budapest.

Volosinov, 1929 Volosinov, Valentin, *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft,* hg. S.M. Weber, übers. R. Horlemann, Frankfurt am Main, 1975.

Wagner, 1987 Wagner, Hans, *Aesthetik der Tragödie von Aristoteles bis Schiller,* Würzburg.

Warnach, 1972 Warnach, Walter, *Freiheit I, II = Historisches Wörterbuch der Philosophie,* hg. J. Ritter, Bd. 2, Basel, Stuttgart, 1064–1083.

Wehrli, 1965 Wehrli, Max, *Wert und Unwert in der Dichtung = Literaturkritik und literarische Wertung,* Darmstadt, 1980, 205–222.

Wellek – Warren, 1942 Wellek, René – Warren, Austin, *Theorie der Literatur,* übers. E.M. Lohner, Berlin, 1969.

Wellek, 1962 Wellek, René, *Der Barockbegriff in der Literaturwissenschaft und Postskriptum* = Uő, *Grundbegriffe der Literaturkritik,* übers. E. M. Lohner, Stuttgart, 1965, 57–94.

Wellek, 1963 Wellek, René, *Der Begriff der Romantik in der Literaturwissenschaft und Postskriptum = Uő, Grundbegriffe der Literaturkritik,* übers. E. M. Lohner, Stuttgart, 1965, 95–160.

Wellek, 1965 Wellek, René, *Das Wort und der Begriff Klassizismus in der Literaturgeschichte* = Uő, *Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik,* übers. M. Lohner, Stuttgart, 1972, 44–63.

Wellek, 1985 Wellek, René, *Evaluation in Literary Criticism, Theory and Practice = Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association, New York, 1982* hg. A. Balakian, J.J. Wilhelm, New York, London, 1985, 395–401.

Wellek, 1986 Wellek, René, *Recent Changes in Western Criticism = Change in Language and Literature. Proceedings of the 16th Triennial Congress of the Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, Budapest, 1984,* hg. Szabolcsi M., Kovács I., Budapest, 15–27.

Wilde, 1891 Wilde, Oscar, *The Critic as Artist = Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik,* übers. W. v. Einsiedel, Reinbek bei Hamburg, 1965, 75–87.

Wimsatt – Brooks, 1957 Wimsatt, Jr. William K., Brooks, Cleanth, *Literary Criticism. A Short Story,* New York, 1967.

Wittgenstein, 1958 Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen,* Frankfurt am Main.

Wutz, 1957 Wutz, Herbert, *Zur Theorie der literarischen Wertung. Kritik vorliegender Theorien und Versuch einer Grundlegung,* Tübingen.

Az elméleti szövegek magyar fordításainak forrásai

Arisztotelész, *A természet,* ford., a jegyzeteket és a kísérő elemzést írta Bognár László, Bp., 2010.

Arisztotelész, *Az égbolt* / Pszeudo-Arisztotelész, *A világrend,* ford. Lautner Péter és Bugár M. István, Bp., 2009.

Arisztotelész, *Metafizika,* ford., bevezetéssel és magyarázatokkal ell. Halasy-Nagy József, Szeged, 2002³.

Arisztotelész, *Nikomakhoszi ethika,* ford. Szabó Miklós, Bp., 1971.

Arisztotelész, *Poétika és más költészettani írások,* ford. Ritoók Zsigmond, Bp., 1997.

Arisztotelész, *Poétika,* ford. Sarkady János, Bp., 1994.

Arisztotelész, *Politika,* ford. Szabó Miklós, Bp., 1969.

Arisztotelész, *Rétorika,* ford. Adamik Tamás, Bp., 2004.

Broch, Hermann, *A gonosz a művészeti értékek rendszerében* = Dorfels, Gillo (szerk.), *A giccs – A rossz ízlés antológiája,* Bp., 1986, 66–72. (részlet)

Eco, Umberto, *Nyitott mű, ford.* Berényi Gábor et al. Bp., 1976.

Eco, Umberto, *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikákban,* ford. Dobolán Katalin, Budapest 2006.

Eliade, Mircea, *A szent és a profán. A vallási lényegről,* ford. Berényi Gábor, Bp., 1987.

Eliot, T. S., *Káosz a rendben. Irodalmi esszék,* ford. Bódis Edit et al. Bp., 1981.

Esztétika a régi Kínában, ford. Tőkei Ferenc, Bp., 2006.

Gadamer, Hans-Georg, *Szemlélet és szemléletesség,* ford. Kukla Krisztián = Bacsó Béla (szerk.), *Fenomén és mű,* Bp., 2002, 123–136.

Gadamer, Hans-Georg, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata,* ford. Bonyhai Gábor, 2. kiadás, Bp., 2003.

Gehlen, Arnold, *Kor-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája,* ford. Bendl Júlia, Bp., 1987.

Gorgiász, *Heléna dicsérete és Palamédész védőbeszéde,* ford. Tahin Gábor, Magyar Filozófiai Szemle, 51 (2007/1–2), 159–189.

Habermas, Jürgen, *Filozófiai diskurzus a modernségről. Tizenkét előadás,* ford. Nyizsnyánszki Ferenc és Zoltai Dénes, Bp., 1999.

Hartmann, Nicolai, *Esztétika,* ford. Bonyhai Gábor, Bp. 1977.

Hartmann, Nicolai, *Etika,* ford. Simon Ferenc, Bp., 2013.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *A logika tudománya,* ford. Szemere Samu, Bp., 1979².

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *A természetjog tudományos tárgyalásmódja* = Uő *Ifjúkori írások. Válogatás,* ford. Révai Gábor, Bp., 1982, 209–310.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Előadások a filozófia történetéről. I–III,* ford. Szemere Samu, Bp., 1958–1960.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Esztétikai előadások. I–III,* ford. Szemere Samu és Zoltai Dénes, 2. kiadás, Bp., 1980.

Heidegger, Martin, *Lét és idő,* Ford. Vajda Mihály et al., 2. kiadás, Bp., 2001.

Hugo, Victor, *Részletek a* Cromwell *előszavából,* ford. Rónay György = Horváth Károly (szerk.), *A romantika,* Bp., 1965, 222–240.

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Kísérlet a kultúra játék-elemeinek meghatározására,* ford. Máthé Klára, Bp., 1944.

Hume, David, *Összes esszéi. I–II, ford.* Takács Péter, Bp., 1992–1994.

Ingarden, Roman, *Az irodalmi műalkotás,* ford. Bonyhai Gábor, Bp. 1977.

Jakobson, Roman, *Hang – jel – vers,* összeáll. és utószó Fónagy Iván, Szépe György; ford. Barczán Endre et al., Bp., 1969.

Kandinszkij, Vaszilij, *A szellemiség a művészetben,* ford. Szántó Gábor András, Bp., 1987.

Kant, Immanuel, *Az ítélőerő kritikája,* ford. Papp Zoltán, Bp., 1997.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoón, Hamburgi dramaturgia,* ford. Vajda György Mihály, Timár Ilona, Bp., 1963.

Lukács György, *A regény elmélete,* ford. Tandori Dezső, Bp., 2009.

Lukács György, *Az esztétikum sajátossága,* ford. Eörsi István, Bp., 1969.

Platón, *Az állam,* ford. és a jegyzeteket írta Jánosy István, 3. kiadás. Bp., 1989.

Platón, *Összes művei. I–III,* ford. Devecseri Gábor et al. Bp., 1984.

Plótinosz, *A szépről és a jóról,* ford. Techert Margit, Bp., 1925.

Plótinosz, *Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Válogatott írások,* ford. és a jegyzeteket írta Horváth Judit és Perczel István, Bp., 1986.

Pseudo-Longinos, *A fenségről,* ford., bev. és jegyz. Nagy Ferenc, Bp., 1965.

Quintilianus, Marcus Fabius, *Szónoklattan,* ford. Adamik Tamás et al., Pozsony, 2009.

Schiller, Friedrich, *Művészet- és történelemfilozófiai írások,* ford. Mesterházi Miklós, Papp Zoltán, Bp., 2005.

Schopenhauer, Arthur, *A világ mint akarat és képzet,* ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Bp., 1991.

Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban. Vál. és szerk. Bojtár Endre, ford. Bojtár Endre et al., Bp. 1988.

Tasso, Torquato, *Értekezések a költészet művészetéről és különösképpen a hőskölteményről,* ford. Koltay-Kastner Jenő, Szegedi Eszter, Bp. 1997.

Tatarkiewicz, Władysław, *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története,* ford. Sajó Sándor, Bp., 2000.

Warren, Austin – Wellek, René, *Az irodalom elmélete,* ford. Szili József, Bp., 2002.

Wellek, René, *A „klasszicizmus" – a terminus és a fogalom – az irodalomtörténetben,* Helikon, Irodalomtudományi szemle, 11 (1965/3), 328–345.

Wilde, Oscar, *A kritikus mint művész. Tanulmányok,* ford. Benedek Marcell, Bp., 1925.

Wittgenstein, Ludwig, *Filozófiai vizsgálódások,* ford. és az utószót írta Neumer Katalin, Bp., 1992.

Névmutató

Aage, A. 395

Abromson, M.C. 336, 389

Adamik Tamás 145, 146, 254, 372, 409, 411

Addison, J. 323

Adorno, Th. W. 97, 98, 119, 138, 139, 155, 168, 179, 195, 196, 207, 229, 263, 270, 271, 272, 292, 311, 322, 353, 389, 400

Ágoston, Szent 169, 233, 372

Aiszóposz 148, 149, 150, 152

Albert, H. 64, 204, 389

Alleman, B. 404

Alpers, S. 171, 389

Anandavardhana 237, 238, 246, 258, 260, 261, 389

Anderson, G.L. 398

Andreotti, M. 338, 389

Ansermet, E. 346, 389

Áprily Lajos 40, 251

Arany János 201, 249, 319

Arisztophanész 318, 319

Arisztotelész 56, 69, 70, 127, 145, 146, 151, 185, 186, 197, 198, 207, 239, 254, 255, 265, 278–288, 290, 292, 293, 298–304, 316, 372, 376, 409

Asmuth, B. 216, 339, 389

Assunto, R. 176, 389

Augé, M. 35, 389

Augenot, M. 408

Bach, J.S. 49

Bacon, Fr. (festő) 341

Bacsó Béla 410

Bahtyin, M. 251, 252, 389

Bajza József 253

Ball, H. 338

Balogh Piroska 13

Balzac, H. 122, 333

Barczán Endre 156

Barner, W. 403

Bartels, K. 282, 389

Barth, H. 161, 168, 175, 179, 208, 389

Barthes, R. 152, 268, 389

Bartók Béla 336

Bartos Tibor 187

Baudelaire, Ch. 98, 169, 247, 337

Bauer, G. 38, 389

Bausinger, H. 105, 213, 389

Bazaine, J. 235

Beardsley, M.C. 75, 103, 130, 140, 200, 201, 202, 203, 232, 245, 250, 271, 318, 390

Beck, E. 387

Beckett, Samuel 127, 218, 256, 339

Bede Anna 255

Bédier, J. 249

Beer, E.J. 176, 192, 390

Beethoven, L. van 138, 141

Behler, E. 157, 390

Bendl Júlia 344, 410

Benedek Marcell 116

Bentham, J. 323, 390

Berényi Gábor 209

Berthoud, G. 60, 64, 390

Best, O. 350, 390

Beuys, J. 16, 335, 345, 346, 400

Beylin, P. 104, 355, 356, 390
Bharata (Pszeudo-) 260, 261
Biermann, W. 338
Bignami, E. 280, 284, 285, 286, 287, 390
Birnbacher, D. 397
Bischof, N. 35, 59, 390
Bittner, R. 406
Black, Matthew 211, 390
Bloom, Harold 203
Blumenberg, H. 282, 283, 289, 390
Boas, G. 323
Bódis Edit 409
Bognár László 279, 282, 409
Bonyhai Gábor 37, 46, 105, 110, 111, 113, 118, 120, 126, 140, 168, 226, 232, 410
Borchert, W. 358, 405
Borst, A. 51
Bourdieu, P. 45, 390
Brandt, R. 404
Braque, G. 235
Brecht, B. 29, 278, 339, 390
Brednich, Rolf Wilhelm 226, 405
Brentano, C. 172, 173, 264, 265, 387
Breton, A. 155, 390
Breughel, P. (idősebb) 314
Brion, M. 235, 390
Britten, B. 336
Broch, H. 16, 351, 353, 354, 357, 358, 390, 391
Brooks, C. 255, 409
Browning, R. 41
Bruckner, A. 336
Bubner, R. 110, 391
Buck, A. 339, 391
Bugár M. István 281, 409
Burckhardt, E. 401
Burns, R. 140, 141, 218
Burwick, F. 273, 403
Buson 330
Butcher, S.H. 280, 282–286, 391
Buzzati, D. 308, 309, 310, 387
Bühl, W.L. 404
Byron, G.G. 323

Calderón, P. 225
Camões, L. 298, 299
Canfield, A.G. 333, 391
Car, H.F. 404
Castelvetro, L. 198, 199
Celan, P. 346
Cézanne, P. 235
Chagall, M. 134
Chandler, R. 126
Christiaan, L. 395
Cohen, J. 26, 27, 391
Cohn, D. 307, 391
Coleridge, S.T. 41, 273, 391
Corneille, P. 59, 68, 90, 104, 265
Crane, R.S. 287, 391
Crousaz, J.P. de 199, 391
Cruise, E.J. 391
Curtius, E.R. 103, 234, 256, 391

Csala Károly 183, 184
Csehov, A.P. 37, 122, 151, 266, 267, 268, 305, 356, 387, 391, 402
Csengery János 176
Csudakov, A.P. 267, 268, 356, 391

Dalfen, J. 287, 391
Dante Alighieri 65, 344
Danto, A.C. 225, 391
De Man, P. 202, 203, 395
de Vries, G. 335, 336, 407
Derrida, J. 203–206
Deschner, K. 348, 391
Devecseri Gábor 137, 190, 191, 263, 264, 276, 277, 411
Devecseriné Guthi Erzsébet 267
Dewey, J. 75, 171

Dick, G. 387
Dietmer, S. 393
Dilthey, W. 38, 107
Diogenész Laertiosz 137
Disney, W. 128, 350
Dithmar, R. 117, 149, 150, 154, 165, 210, 211, 387
Dittmar, J. 213, 391
Dittmar, W. 340, 391
Dobolán Katalin 170, 409
Dobson, R.B. 303, 387
Donne, J. 37, 40, 41, 43, 295, 387
Dorfles, G. 143, 350, 354, 391
Dos Passos, J. 187, 387
Dosztojevszkij, F.M. 123, 262, 321, 360, 387
Dragt, D. 391
Drohla, G. 406
Dryden, J. 37, 394, 397
Dubos, J.-B. 274, 320
Duchamp, M. 131, 132, 335, 341
Dufrenne, M. 139, 379, 391
Dujardin, E. 325
Duncker, K. 55
Durzak, M. 352, 391
Dürrenmatt, F. 127, 218
Dziemidok, B. 138, 139, 392

Eco, U. 98, 156, 170, 203, 247, 355, 357, 392
Eibl-Eibesfeldt, I. 19, 101, 102, 106, 177, 208, 209, 350, 384, 392
Eichenbaum, B. 151, 156, 392
Eichendorff, J. von 180, 181, 387
Einsiedel, W. v. 409
Eisner, L.H. 359, 392
Elek Artúr 400
Eliade, M. 209, 392, 409
Eliot, T.S. 37, 127, 129, 242, 323, 392
Else, G.F. 284, 286, 392
Emrich, W. 322, 361, 392
Engelmayer, O. 19, 21, 43, 393
Eörsi István 242
Erdélyi Z. János 100
Euripidész 76, 133, 314

Faludy György 173
Fang, A. 401
Faulkner, W. 325
Fischer-Lichte, E. 356, 393
Florian, J.-P. Claris de 150
Fokkema, D.W. 75, 393
Fónagy Iván 85, 173, 244, 245, 393
Földes Anna 356, 393
Frankena, W.K. 62, 63, 393
Franyó Zoltán 109
Frenz, H. 398
Freud, S. 12, 17, 85, 366
Fricke, G. 405
Friedrich, H. 98, 132, 172, 173, 247, 296, 337, 338, 346, 393
Frisch, Max 292–294, 387
Frye, N. 115, 393
Fuhrmann, M. 146, 255, 393

Gabler, H. W. 388
Gabriel, L. 369, 393
Gadamer, H.-G. 103, 105, 107, 110, 111, 112, 117, 118, 119, 120, 126, 133, 140, 142, 168, 181, 182, 232, 274, 393, 396, 403, 410
Gaier, U. 144, 394
Galling, K. 393
Galsworthy, J. 127
García Lorca, F. 367, 368, 387, 402
Garšin, W.M. 32
Garvin, P.L. 402
Gätje, H. 396
Gebhardt, P. 392, 400
Gehlen, A. 18, 344, 347, 374, 394, 410
Geiger, Moritz 169, 274, 394
Geiger, Theodor 38, 48, 92, 123
Genette, G. 151, 152, 394

Giacometti, A. 341, 342
Gibb, H.A.R. 405
Giesz, L. 98, 139, 195, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 357, 359, 394
Gilbert, Allan H. 199, 330, 394
Gilbert, Katharine E. 176, 330, 394
Glasenapp, H. von 107, 397
Gleim, J.W.L. 150, 154
Goethe, J.W. von 127, 135, 176, 228, 272, 275, 319, 323, 407
Gombos Imre 303
Gombrich, E.H. 39, 98, 104, 334, 394
Gombrowicz, W. 229
Gomringer, Eugen 144, 145, 387
Goodman, N. 134
Gorgiász 271, 272
Gottsched, J.C. 159
Göpfert, H.G. 405
Graff, G. 205
Gray, R.D. 352, 394
Greco, El 38
Gregotti, V. 350, 394
Greguss Sándor 230
Grierson, H.J.C. 41, 395
Grimm, R. 407
Grimm, Wilhelm 105
Grimmelshausen, H. J. Chr. von 327, 387
Grotzer, P. 203, 395
Grunebaum, G.E. von 185, 225, 319, 395
Grübel, R. 389
Gula Marianna 262
Gunzenhäuser, R. 393
Gurgani, A., al- 319, 181, 247, 395, 405
Györffy Miklós 351

Habermas, J. 72, 203, 204, 395, 410
Hajnal Gábor 145
Halasy-Nagy József 280, 284, 409
Haller, R. 117, 119, 120, 395
Halter, P. 147, 148, 395
Hamburger, K. 270, 395
Hankiss János 217
Hansen-Löve, A.A. 185, 395
Harder, R. 404
Hart Nibbrig, C.L. 159, 228, 275, 331, 364, 379, 395
Hartman, G.H. 203,
Hartmann, Nicolai 21, 30, 31, 32, 34, 37, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 127, 135, 136, 198, 221, 226, 234, 246, 302, 315, 326, 333, 342, 343, 369, 384, 395
Hasler, J. 397
Hass, H.-E. 127, 131
Haug, W. 403
Haverkamp, A. 395
Háy Gyula 327
Hegel, G.W.F. 18, 58, 64, 107, 127, 132, 139, 149, 171, 172, 174, 198, 216, 232, 239, 246, 258, 260, 288, 302, 307, 333, 345, 368, 370, 372, 373, 377, 378, 379, 395, 396, 397, 405, 410
Heidegger, M. 20, 38, 45, 204, 369, 393, 396, 410
Heinrichs, W. 181, 185, 225, 247, 319, 396
Hennecke, H. 392
Henrich, D. 274, 275, 341, 394, 396
Herbert, G. 37
Herder, J.G. von 106, 159
Hermerén, G. 94, 331, 396
Herrnstein Smith, B. 19, 44, 55, 51, 65, 66, 67, 396
Hess, W. 235, 396
Heuss, A. 107, 208, 396
Heydebrand, R. 54, 87, 396
Hinrichs, C. 402
Hirsch, Eric Donald 316, 317, 396
Hirsch, R. 387
Hitler, A. 351
Hjelmslev, L. 247, 396
Hobbes, Thomas 330, 369

Hocke, G.R. 234, 397
Hoerster, N. 74, 393, 397
Hoffmann, E.T.A. 85
Hoffmann, Gisela 248, 249, 387
Hoffmann, R. 387
Hofmannsthal, H. von 23–27, 31, 33, 352, 387
Hofstadter, A. 369, 397
Holenstein, E. 19, 48, 397
Holthusen, H.E. 351, 352, 397
Homérosz 65, 66, 187, 190, 191, 263, 264, 275, 364, 365, 369
Honti Rezső 180
Horatius Flaccus, Quintus 255, 327
Horlemann, R. 408
Horn András 12, 13, 70, 72, 86, 118, 130, 156, 157, 273, 304, 333, 340, 382, 397, 398
Horn Katalin 235, 397
Horn Mihály 13
Horstmann, U. 203, 205, 206, 398
Horváth István Károly 312
Horváth Károly 410
Horváth Judit 372, 411
Horváth Ödön 230
Höffe, O. 390
Hösle, V. 16, 77, 372, 398
Hubai Péter 166, 211
Hugo, Victor 217, 218, 220, 388, 398, 410
Huizinga, J. 274, 318, 319, 380, 398, 410
Hume, D. 92, 115, 116, 124, 126, 398, 410
Husserl, E. 112, 170, 398
Hutcheson, F. 130, 199, 200, 398

Ibsen, H. 352, 394
Ihwe, J. 404
Ingalls, D.H.H. 237, 398
Ingarden, R. 45, 54, 82, 93, 113, 123, 181, 193, 194, 276, 331, 398
Ionesco, E. 339
Isernhagen, H. 340
Iser, W. 140, 233, 250, 263, 274, 275, 399
Issza, Kobajasi 230

Jacobi, H. 238, 389, 399
Jaeger, W. 282, 399
Jakobson, R. 156, 158, 162, 163, 172, 399
Jánosy István 254, 259, 319, 411
Japp, U. 180, 399
Jarvie, I.C. 56, 60, 77, 399
Jaspers, K. 354, 369, 393
Jauss, H.R. 46, 51, 52, 100, 101, 107, 140, 160, 167, 168, 169, 170, 170, 175, 192, 229, 318, 355, 356, 366
Jean Paul lásd: Richter, Jean Paul
Jean-Aubry, G. 388
Jékely Zoltán 127, 323
Johnson, Samuel 37, 40, 41, 43, 399
Joyce, J. 127, 129, 155, 262, 325, 340, 388
Jördens, W. 80, 399
Julow Viktor 163
Jung, C.G. 366
Jünger, F.G. 110, 399

Kaempfe, A. 392
Kafka, Franz 54, 57, 85, 149, 357, 370
Kafka, Gustav 287, 399
Kaiser, E. 404
Kákosy László 108, 212
Kállay Géza 251
Kandinszkij, V. 347, 399, 410
Kant, I. 99, 100, 124, 125, 138, 139, 146, 159, 168, 175, 180, 181, 221, 222, 321, 322, 369, 399, 400, 410
Kanzog, K. 396
Kappanyos András 262
Károli Gáspár 109, 166, 211
Kasparek, Chr. 407
Kästner, E. 127
Kayser, W. 119, 126, 400
Keats, J. 323, 324

Keil, R–D. 401
Kemény Ferenc 244
Kemp, F. 387
Kienecker, M. 95, 400
Kienholz, E. 55, 225, 257, 336
Kierkegaard, S. 369, 393
Killy, W. 348, 349, 350, 356, 360, 388, 400
Király István 393
Kis János 116, 121
Kiss Gábor Zoltán 262
Klee, P. 167, 235
Kleist, H. von 59, 85
Klopstock, F.G. 88
Klotz, Heinrich 352, 400
Klotz, Volker 68, 400
Koepplin, D. 345, 400
Kolakowski, L. 389
Kolb, E. 397
Koller, H. 283, 288, 400
Kolozsvári Grandpierre Emil 257
Koltay-Kastner Jenő 199
Konfuciusz 214
Kormos István 214
Košik, K. 106, 400
Kosztolányi Dezső 319, 400
Kovács István 408
Kowalski, T. 225
Kövendi Dénes 130, 254
Kraft, V. 31, 33, 36, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 68, 69, 81, 84, 87, 133, 400
Krämer, I. 73
Kretschmer, E. 42, 400
Kreutzer, H. 393
Krolow, K. 337
Krupp József 146
Kuhn, H. 176, 330, 394
Kuhn, Th.S. 72
Kuhnert, R. 119, 400
Kukla Krisztián 112, 142, 181, 182, 274, 410
Kulenkampff, J. 33, 124, 139, 400
Kullmann, E. 185, 400
Lacey, A.R. 34, 53, 400
Lafuma, L. 403
Lakatos István 199, 297
Lamprecht, H. 353, 400
Landmann, M. 18, 365, 373, 374, 400
Lange, K. 273, 400
Langer, S.K. 269, 400
Lányi Viktor 244
Lator László 346
Lausberg, H. 320, 381, 382, 401
Lautner Péter 409
Lawrence, D.H. 360
Leavis, F. 34, 56
Leibfried, E. 112, 117, 133, 401
Leibniz, G.W. 187
Lem, S. 181, 401
Lengyel Réka 13
Léonard, A.-M. 396
Lersch, Ph. 20, 21, 365, 401
Lessing, G.E. 37, 59, 150, 182, 189, 190, 284, 356, 401, 411
Levin, S.R. 381, 401
Lévi-Strauss, C. 111, 401
Lewis, C.S. 34, 56
Lichacev, D.S. 185
Lichtwer, M.G. 149
Liliencron, D. von 244
Lipták-Pikó Judit 13
Littmann, E. 180, 388
Liu Csi 130, 401
Loepfe, A. 407
Lohner, E. 405
Lohner, E. M. 408
Longinosz (Pszeudo-) 146, 228, 404, 411
Looser, M. 392
Lorca, G. 367, 368, 387, 402
Lorenz, K. 350

Lotman, J.M. 401
Lotz, J. 103, 401
Lovejoy, A.O. 234
Lőrincz Irén 331
Lu Csi 242, 243, 257, 258, 401
Lukács (evangélista) 165, 166, 167, 210, 211, 263,
Lukács György 72, 118, 119, 229, 231, 269, 378, 397, 401, 411
Lüdeking, K. 131, 132, 401
Lützeler, H. 144, 154, 402

MacLeish, A. 289
Makai Imre 262
Malevic, K. 336
Mallarmé, S. 132, 244, 245, 337, 388
Mann, O. 401
Mann, Thomas 384
Mansfield, K. 147, 148, 305, 307, 358, 359, 388, 395, 402
Marcuse, H. 331, 402
Maren-Grisebach, M. 327, 402
Márk (evangélista) 210, 211
Markovits, F. 391
Marks, C. 335, 402
Marlitt, E. 354, 357
Marlowe, Ch. 76, 314
Marti, K. 164, 188, 189, 388
Marvell, A. 37
Maschat, E. 389
Masser, A. 396
Massin, J. 398
Máté (evangélista) 165, 166, 210
Matejka, L. 392
Máthé Klára 274, 410
Mathieu, G. 167
Mayr, B. 391, 392, 394
McKeon, R. 282, 402
Mecklenburg, N. 29, 122, 392, 396, 402, 406, 407
Meinecke, F. 16, 17, 18, 402
Meinong, A. von 274
Meister, Ch.W. 38, 402
Mendelssohn, M. 363, 364
Merk, J.H. 398
Mesterházi Miklós 411
Mesterházi Mónika 148, 359, 402
Metken, G. 390
Michaelis, R. 367, 402
Michaux, H. 337
Michel, K.M. 395, 396
Michelet, J. 80
Miller, J.H. 203
Milton, J. 34, 323
Miner, E. 218, 231, 237, 402
Mitias, M.H. 392, 403
Moland, L. 388
Moldenhauer, E. 395, 396
Moles, A.A. 349, 350, 352, 354, 402
Molnár Imre 108, 212
Mondor, H. 388
Mondrian, P. 336
Moore, H. 16, 257
Morgenstern, Ch. 228
Morris, Ch.W. 273, 402
Morris, D. 208, 209
Mukařovský, J. 162, 163, 169, 236, 246, 331, 399, 402
Mühlmann, W.E. 106, 401, 403
Müller, E.W. 401
Müller-Seidel, W. 18, 64, 403
Mylius, K. 237, 260, 403

Nachod, H. 398,
Nagy Ferenc 146, 227, 228, 411
Najder, Z. 32, 34, 403
Nänny, M. 242, 403
Narr, K.J. 101, 403
Németh László 309, 310, 388
Neumer Katalin 247, 250, 411

Nicholson, B. 55, 336
Nietzsche, F. 19, 379, 403
Nussbächer, K. 231, 388

Nyizsnyánszki Ferenc 204, 410

Odebrecht, R. 405,
Olrik, A. 215, 403
Olson, E. 43, 403
Osborne, H. 138, 272, 318, 403
Ossowski, S. 138

Pál, Szent 109
Pap Gábor 249, 250
Pape, W. 273, 403
Papp Zoltán 100, 125, 138, 146, 159, 223, 311, 322, 370, 379, 410, 411
Parain-Vial, J. 200, 201, 208, 403
Pareyson, L. 284, 403
Pascal, B. 320, 379, 403
Perczel István 372, 411
Perfahl, J. 401,
Pesch, O.H. 369, 403
Petersen, J.H. 274, 341, 403
Petronius, Arbiter 311, 312, 313
Pfaff, P. 406
Pfister, M. 37, 339, 403
Picard, R. 404
Pilz, G. 131, 404
Pindarosz 88, 176
Platen, A. von 129, 254
Platón 52, 62, 129, 130, 197, 254, 282, 287, 379, 411,
Plessner, H. 221, 229, 299, 300, 404
Plett, H.F. 163, 164, 166, 404
Plótinosz 175, 372, 379, 404, 411
Pohl László 230
Pomorska, K. 392
Pongs, H. 404
Pope, A. 116, 120, 121, 163, 323, 388, 404
Popper, K. 72, 340,
Posner, R. 240, 404
Pound, E. 115, 242, 243, 403, 404
Pöltner, G. 92, 404
Preiswerk-zum Stein, S. 388, 407
Preston, E. 333, 404
Prokofjev, Sz. 336
Pross, H. 400
Proust, M. 129, 325
Putnam, H. 34, 134, 404
Püthagorasz 137, 196

Quintilianus, Marcus Fabius 145, 146, 147, 188, 411

Raffaello 49
Rajnavölgyi Géza 184
Randall, J.H., Jr. 282, 285, 404
Reese, S. 389
Reimann, H. 360, 404
Remak, H. H. H. 22, 314, 404
Rembrandt, H. v. R. 141, 314, 334
Renthe-Fink, L. von 38, 404
Rescher, N. 60, 61, 62, 77, 121, 404
Richter, G. 353, 354, 356, 357, 404
Richter, Jean Paul 192
Ricoeur, P. 107, 404
Rilke, R.M. 270
Rimbaud, A. 132, 247, 337
Rinner, F. 404
Ritoók Zsigmond 56, 185, 186, 239, 254, 255, 281,283, 284,286,287, 409
Ritter, H. 395, 405
Ritter, J. 319, 403, 404, 407, 408
Robbe-Grillet, A. 200, 340
Rokeach, M. 58, 405
Ronge, H. 402
Rowley, H.H. 211, 390
Röhrich, L. 226, 235, 405
Rubens, P.P. 38
Rudert, J. 86, 384, 405

Rudolph, W. 35, 41, 42, 46, 75, 405
Ruoff, H. 387
Russer, A. 390

Sajó Sándor 101, 225, 229, 233, 411
Sarkady János 198, 300, 409
Sartre, J.-P. 169, 351, 393
Saussure, F. de 204
Scarron, P. 157, 405
Schaade, A. 319, 405
Schaper, E. 29, 405
Scheitlin, W. 388
Scheler, M. 32, 48, 49, 405
Schenk, R. 405
Schiller, F. 40, 59, 154, 201, 223, 224, 310, 311, 370, 379, 405, 408, 411
Schimmel, A. 387
Schlaeger, J. 393
Schlegel, A.W. 225, 405
Schlegel, F. 117, 322
Schlotthaus, W. 357, 358, 405
Schmidt, G. 235, 405
Schnack, E. 388
Schnädelbach, H. 39, 47, 64, 405
Schnelle, H. 112, 169, 405
Schoeller, B. 387
Schopenhauer, A. 116, 162, 177, 179, 406, 411
Schott, S. 108, 167, 212, 406
Schönberg, A. 325
Schrader, M. 22, 406
Schubert, F. 334
Schulte-Sasse, J. 37, 98, 313, 318, 327, 360, 403
Schultz, H. 387
Schulz, H. v. 387
Schücking, L.L. 45, 113, 406
Schwibs, B. 390
Sedlmayr, H. 347, 348, 406
Segers, M.Th.M. 34, 406
Seidler, H. 33, 113, 114, 127, 128, 328, 406
Seneca, L.A., ifj. 43, 88, 316, 317
Serroy, J. 405
Shakespeare, W. 37, 40, 42, 56, 57, 59, 62, 65, 68, 70, 71, 72, 74, 76, 78, 79, 85, 88, 90, 93, 115, 126, 127, 201, 216, 217, 225, 230, 237, 245, 250, 251, 252, 290, 291, 292, 294, 314, 323, 326, 357, 377
Shelley, P.B. 323
Shih, V. Y. 401
Shusterman, R. 34, 56, 130, 203, 204, 206, 406
Sibley, F. 121, 122, 318, 325, 406
Simon Ferenc 21, 32, 34, 44, 46, 50, 326, 343, 410
Sirao, Kaja 230
Skinner, B.F. 43,
Sklovszkij, V. 151, 152, 155, 156, 157, 162, 163, 164, 168, 185, 186, 273, 318, 406, 407
Smith, A.J. 387
Smith, J.C. 41, 395
Smollett, T. 88
Smuda, M. 393
Somlyó György 324
Spaemann, R. 369, 407
Spiegelberg, H. 20, 35, 37, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 71, 81, 82, 98, 119, 120, 123, 124, 324, 407
Spinoza, B. de 369
Spitteler, C. 170
Spoerri, D. 288
Spranger, E. 45, 407
Staël, N. de 167
Staiger, E. 100, 170, 231, 243, 264, 265, 316, 318, 344, 384, 407
Stempel, W.-D. 399
Stern, W. 21, 407
Sterne, L. 156, 157
Strasser, S. 398

Strauss, V., von 214, 215, 243, 244, 407
Striedter, J. 95, 407
Strube, W. 117, 121, 407

Szabó Ede 135, 292, 293
Szabó Győző 355
Szabó Lőrinc 72, 73, 79, 91, 216, 219, 237, 246
Szabó Miklós 287, 372, 409
Szabolcsi Miklós 408
Szalay Miklós 35, 407
Szántó Gábor András 347, 410
Szapphó 137, 160, 227, 388, 407
Szegedi Eszter 199, 411
Szegő György 329,
Szemere Samu 58, 132, 173, 174, 198, 246, 260, 302, 307, 333, 368, 410
Szentkuthy Miklós 129, 262
Szépe György 410
Szerdahelyi István 393
Szili József 87, 323, 411
Szklenar, H. 388
Szolláth Dávid 262
Szondi, P. 133, 201, 407
Szophoklész 76, 115, 127, 129, 254, 265, 314
Szőllősy Klára 122
Sztravinszkij, I. 336

Tahin Gábor 272, 410
Takács Péter 115, 116, 124, 126, 410
Tamás (evangélista) 165, 166, 210, 211
Tamás, Aquinói Szent 31, 92, 369, 379, 404
Tandori Ágnes 162, 177, 178
Tandori Dezső 162, 177, 178, 228, 273, 275, 370, 378, 411
Tàpies, A. 167, 335, 336, 341
Tasso, T. 192, 198, 199, 208, 298, 304, 305, 411
Tassoni, A. 299
Tatarkiewicz, W. 98, 101, 103, 104, 137, 138, 175, 196, 197, 225, 229, 233, 234, 236, 255, 271, 272, 273, 274, 320, 407, 411
Taylor, J. 303, 387
Techert Margit 372, 411
Thibaudet, A. 245
Tillotson, G. 388
Timár Ilona 411
Todorov, C. 408
Tolsztoj, L.N. 57, 85, 88,123, 262
Tomasevszkij, B. 151, 408
Topisch, E. 389
Tőkei Ferenc 215, 222, 231, 240, 242, 243, 257, 258, 409
Trakl, G. 98, 99, 100, 173, 388
Trimborn, H. 405
Turgenyev, I. 251
Tusnády László 298, 305

Ulenbrook, J. 330, 388
Ulmer, K. 282, 408
Ulrichs, T. 144, 145

Vajda György Mihály 182, 190, 411
Vajda Mihály 20, 410
Valdès, M. 206, 408
Valéry, P. 170, 337
Várady Szabolcs 289
Vas István 41, 295
Vasarely, V. 336, 341, 342
Vekerdi József 259
Vergilius Maro, Publius 157, 199, 297
Verlaine, P. 167
Vernaut, J.-P. 389
Viebrock, H. 392
Vivelo, F.R. 35, 36, 46, 59, 408
Vogler, P. 396, 403
Voigt Vilmos 237, 377, 408
Volosinov, V. 252, 408
Voltaire 80, 388
Vörösmarty Mihály 42

Wagner, Hans 133, 408
Wain, J. 399
Wallace, L. 363
Warnach, W. 369, 408
Warren, A. 87, 323, 408, 411
Watson, G. 391
Weber, S.M. 408
Wehrli, M. 40, 127, 328, 408
Weitz, M. 131
Wellek, R. 40, 87, 103, 104, 114, 203, 205, 206, 207, 225, 323, 408, 411
Weöres Sándor 243
Wiegler, P. 388
Wilde, O. 116, 409, 411
Wilder, Th. 162, 339, 388
Wimsatt, W.K. 255, 409
Wittgenstein, L. 16, 19, 119, 120, 246, 247, 250, 409, 411
Woerner, G. 391
Woolf, V. 325,
Wordsworth, W. 323
Wundt, W. 381
Wutz, H. 31, 113, 118, 409

Zászlós Levente 241
Zerinschek, K. 404
Zesen, Ph. von 144, 154
Zeuxisz 272
Zoltai Dénes 139, 172, 239, 258, 345, 372, 373, 377, 378, 410

Zsolnai Lajos 307

Horn András 1934-ben született Budapesten. 1956-ban az Eötvös Loránd Tudományegyetemen angol-magyar szakos tanári diplomát szerzett. 1957 óta a svájci Bázelban él. 1960-ban a bázeli egyetemen anglisztikából, filozófiából és pszichológiából doktorált. 1960 és 1997 között egy bázeli gimnáziumban angolt és filozófiát tanított. 1967–68-ban az Indiana University (Bloomington) vendégtanára volt. 1977 és 2004 között a bázeli egyetemen először magántanárként, 1983 után rendkívüli tanárként irodalomelméletet, összehasonlító irodalomtudományt, magyar nyelvet és irodalmat, valamint magyar történelmet tanított. 1991-ben elnyerte Bázel város tudományos díját. Az utóbbi évtizedekben kiteljesedő fordítói munkásságának középpontjában Szerb Antal és a 20. századi magyar irodalomtörténeti esszé klasszikusainak német nyelvű tolmácsolása áll.

□

Horn András fontosabb művei:

Literarische Modalität. Das Erleben von Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit in der Literatur. Heidelberg 1981. 146 oldal.

Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung. Würzburg 1988. 311 oldal.

Grundlagen der Literaturästhetik. Würzburg 1993. 522 oldal.

Mythisches Denken und Literatur. Würzburg 1995. 125 oldal.

Das Schöpferische in der Literatur. Theorien der dichterischen Phantasie. Würzburg 2000. 119 oldal.

□

Horn András fordításkötetei:

Dezső Kosztolányi: *Schachmatt. Novellen.* (René Gass-szal közösen). Basel 1961.

Shakespeare. Essays aus Ungarn. Würzburg 2008.

Antal Szerb: *Gedanken in der Bibliothek. Essays über die Literaturen Europas.* Basel 2011.

Antal Szerb: *Geschichte der Weltliteratur.* Basel 2016.

HORN ANDRÁS Svájcban élő irodalomtudós, esztéta első magyar könyvét tartja kezében az Olvasó. A kötet az 1993-ban publikált *Grundlagen der Literaturästhetik* című német nyelvű munka átdolgozott változata. A mű fő kérdéseit és célkitűzéseit a szerző így fogalmazza meg:

1. Vajon az esztétikai értékek, melyeket műélvezetünk során megélünk, objektívnak nevezhetők-e, vagy pedig kizárólag mi vetítjük bele őket a művekbe? Ha az utóbbi lenne igaz, akkor nem létezhetne szigorú értelemben vett irodalomesztétika, csak a mindig változó irodalmi ízlés története.

2. Vajon melyek az (irodalom)esztétikai értékek fő fajtái, és milyen viszony áll fenn köztük és a történelem során az irodalmi művek esztétikai értékelésekor alkalmazott különböző kritériumok között? Vajon e kritériumok csak tisztán történelmileg meghatározottak, vagy visszavezethetők az esztétikai értékek fő fajtáira? S megragadható-e valamilyen módon fogalmilag ezen kritériumok szembeötlő cserélődése és a súlypontok kijelölésének állandóan változó módja?

3. Még ha a 2. kérdés megválaszolásakor az esztétikai értékeket az irodalom- (általánosabban: a művészet-) történet tanúsága szerint joggal határoztuk is meg ekként, „rendszerük" plauzibilitásának fokát és valószerűségét mégis növelnünk kell azáltal, hogy választ keresünk a kérdésre: vajon miért ezeknek az értékeknek, miért éppen nekik kellene tetszeniük az embernek? Létezik-e az emberben valami állandó, amely a valamiként meghatározott esztétikumra magától értetődő módon tetszéssel reagálhat?

E három kérdésnek, illetve kérdéscsoportnak megfelelően az irodalomesztétikát hármas alapzatra kell helyeznünk: egy értékelméleti, egy esztétikai és egy antropológiai fundamentumra.