

AZ IRODALOM HELYE A MŰVÉSZETEK KÖZÖTT

(Néhány adalék a művészetek rendszerének problémájához)

POSZLER GYÖRGY

A Múzsák Zeusz és Mnemosyné leányai voltak. A mindentudó hatalomé és az emlékezeté. Velük kezdődött a mitológia. Megszelídítették a vad természet és az elvadult indulatokat. Ismerték a titkokat. És az ihlet szent perceiben megsúgták az embereknek is — a költőnek.

Így tudta Hésiodos, amikor megleste táncukat. A Helikonon, „a forrás kék ibolyát nyíló partján”. Az isteni lányok kimondták művészetük rejtelmét:

„Szánkon tarka hazugság, mely a valóra hasonlít,
ám ha akarjuk, színigazat hirdethet az ajkunk.”

De a lábak egyszerre dobbantak. És hogy a lányok titka közös, vagy egyazon misztérium kilenc variánsa — erről hallgat a mítosz.

A Louvre-ban levő relief egymás mellett ábrázolja őket. Laza csoportban. Összehajolva, mozogva-beszélve. Hogy melyikük kihez tartozik, nem derül ki. Ekkor még a mítosz költészet, és a költészet félig mitológia. Csodálja a múzsákat, de nem értelmezi őket. A titok az utókorra marad. Mi köze a tragédiának, a komédiának, az eposznak a zenéhez és a tánchoz? Egyáltalán a költészetnek, az irodalomnak a többiekhez? „Régi fejtörés.” Az emberi gondolkodás sokféleképpen válaszol rá.

A válaszok lehetnek sokfélék, és azok is. A megközelítés, a kérdésfeltevés azonban csak két alapvető módszertani lehetőséget kínál. Az összehasonlító művészettudományét és az ágazati esztétikáét.

ÖSSZEHASONLÍTÓ MŰVÉSZETTUDOMÁNY ÉS ÁGAZATI ESZTÉTIKA

Egyszerűsítsünk, vállalva ennek minden következményét és ódiumát: az összehasonlító művészettudomány az egyes művészeti ágazatok különállásából-különbözőségéből indul ki, és ezen az alapon keresi az esetleges analógiákat. Az ágazati esztétika a művészetek végső-lényegi egységét tételezi, és ezen belül vizsgálja az ágazatok differentia specificáját. Az összehasonlító művészettudomány az önálló művészettudományoknak, pontosabban azok elméleti részének, például az irodalomelméletnek, a zeneelméletnek a „komparatistikája”. Az ágazati esztétika az általános esztétika konkretizációja az egyes művészetek közegeiben. Az utak látszólag véglegesen divergálnak, és az ellentétek kizárólagosak. De csak látszólag. Lényegében ugyanis összekapcsolhatók. Az összehasonlító művészettudomány végeredményként — opti-

mális esetben — megkaphatja az ágazati esztétika kiindulópontját, a művészetek elvi-lényegi egységét. Az ágazati esztétika pedig — szintén optimális esetben — adalékokkal szolgálhat az egységen belül a szintén lényegi különbségek felmutatásához, azaz konkretizálhatja-korrigálhatja az összehasonlító művészettudomány elvi-módszertani alapjait. A kör így akár be is zárulhat. Ahogy minden konkrét vizsgálódásban egyesülnek is a két diszciplína szempontjai. Inkább egymásra építettségéről van szó, mint kizárásról. Az ágazati esztétika és a művészeti szaktudomány különböző síkjairól, absztrakciós szintkülönbségéről (nem színvonalkülönbségéről!), amely törvényszerűen különbözik a módszertanban, de összefuthat az egymást támogató végeredményben.

Az összehasonlító művészettudomány szempontrendszere sokféle és rétegezett is. Világosan megkülönböztethető egy szinkron és egy diakron vizsgálódási tendencia, és ezeken belül is egy felszíni és egy mélyréteg.

Csupán példaként: a szinkron tendencia felszíni rétege az azonos tematikát és a kölesönös inspirációt kutatja. Hogyan válhat képzőművészeti alkotás vagy zenemű a költészet tárgyává, vagy fordítva? Hogyan hatol be — a megzenésítésben, a vokális- és programzenében — az irodalom a zene területére? Érhet-e el, az alkotó szándékától függően vagy attól függetlenül, a vers festői hatást, a festmény költőit — és így tovább. A konklúzió egyértelmű. A felszíni-szinkron vizsgálat végeredményképpen, pontosabban szólva negatív végeredményképpen, ami egyben módszerének meddőségét is mutatja, eljut a művészetek külön „médiúmának” (egyenemű közegének!) a tételezéséhez — még akkor is, ha ezt erősen köti a konkrét anyagszerűséghez —, azaz az ágazati esztétika egyik kiindulópontjához. Csakhogy ami a formálási elvek mélyebb rokonságát és különbözőségét kereső „összehasonlító” ágazati esztétika számára kiindulópont, az itt a továbbhaladást lehetetlenné tevő zárókő. Ugyanis a művészetek sajátosságai ebben a felszíni rétegben nem hasonlíthatók, az egyenemű közegek különbsége — mint végpont — felé divergálnak. A tényleges feladat annak az összefüggésnek a megkeresése, amely felé egy mélyebb rétegben, éppen az egyenemű közegeből — mint alaphoz — kiindulva konvergálnak.¹

A felszíni hasonlítás felszámolja a saját logikáját. Véggökövetkeztetése a hasonlíthatatlanság. A szinkron vizsgálódás mélyebb rétege azért mélyebb, mert előre lép a fő formálási elvek rokoníthatóságának problémája felé. És ebben a továbblépésben számára — ha nem is egyértelműen megfogalmazottan — a médiák-közegek különbözősége nem végpont, hanem kiindulópont, nem negatív végeredmény, hanem pozitív előfeltevés. A legismertebb és a legjellegzetesebb kísérlet a Walzelé. Az irodalmi kompozíciót az építészeti, képzőművészeti és zenei szerkesztésmóddal párhuzamosan vizsgálja. És ebben természetesen nem az vagy nemcsak az a fontos, hogy Corneille és Racine valóban architektonikusan szerkeszt-e. Hogy Wölfflin alapfogalmai alkalmazhatók-e az irodalomra, és ha igen, a Shakespeare-dráma tényleg barokkos kompozíció; vagy a vezérmotívum zenei eleme felbukkan-e Goethe és Dickens epikájában. Hanem az, hogy a kompozíció a művészeti ág formálási elveinek leglényegesebb összegezője, és a hasonlíthatóság vagy hasonlíthatatlanság, a rendszerbe foglalhatóság vagy foglalhatatlanság kérdései ezen a síkon és

¹ Vö.: Wellek—Warren: „Az irodalom elmélete”, Gondolat 1972, 183—203.

ebben a mélységben mérlegelhetők vagy dönthetők el. Mint ahogy a kép, a zene, a film, az építészet és az irodalom összevetésében, az egyszerűség és a folyamatszerűség elemzésében Ingarden gondolatmenete is a valóság művé válásának ágazatonként eltérő strukturális törvényeit tapintja.² Max Wehrli pedig már kifejezetten az irodalmi szépség speciális, más művészeti ágak szépségfogalmától eltérő, de azokra az összehasonlítás alapján építő meghatározásáról beszél.³ Ezzel a kör zárul is. Az ágazati esztétika folytathatja, ahol az összehasonlító művészettudomány abbahagyta. Ahogy az a különbözőséből indulva felépített egy korlátozott egységet, úgy a feltételezett egységből lebonthat egy azon belül érvényesülő különbözőséget.

A diakron vizsgálat a művészetek azonos és eltérő vonásait keresi egy korszak színpéjében, de ezen túl az általános fejlődéstörvények meghatározására is tör.⁴ Ha a korszellem fogalmával operál, megtalálja a közös determinánst, egyben azonban rendszerré is merevedik, vagy szellemtudományi történet-filozófiává mitizálódik. Mint Strichnél, aki Wölfflin stíluspárhuzamainak irodalmi adaptációjából véli kikövetkeztetni a művészettörténet fejlődésének az örök klasszicizmus és romantika váltakozásán és ismétlődésén alapuló ritmusát.⁵ Ha pedig kiiktatja a korszellemet — a szinkron vizsgálódás felszíni rétegéhez hasonlóan —, megsemmisíti önmagát. Csupán ahhoz a — kiindulópontnak is kevés — tudományos közhelyhez képes eljutni, hogy az irodalom és a többi művészet törvényszerűen mutat hasonló és eltérő vonásokat.⁶ A közhely ez esetben nem torzít, csak semmit sem revelál. A mélyebb réteget itt egyértelműen a marxista megoldási kísérlet jelentheti, amely a rokon vonások determinánsát — a korszellem helyett — a mindig konkrét történelmi konfliktusokat hordozó alap és az ebből fakadó, ezeket kihordó világkép és uralkodó személyiségtípus közösségében keresi, az eltéréseket pedig a felépítmény és ezen belül a művészeti felépítmény önmozgásában, amely az egyes művészeti ágazatok természetrajzának megfelelően az alappal más és más viszonylatrendszert alakít ki. Ehhez járul még az egyenlőtlen fejlődés törvénye, amely az előbbi meghatározásokkal összefüggésben koronként más ágazatot vagy műfajt tesz vezető ágazattá és műfajjá. A vezető ág és műfaj formatörvényei pedig óhatatlanul befolyásolhatják az ágazatok és műfajok egész komplexusát is.⁷ Nyilvánvaló, hogy egy ilyen értelemben felfogott diakron vizsgálat már szinte összeolvad az ágazati esztétika történeti komponensével, és fontos lépés egy egyetemes-komplex művészettörténet megalkotása felé.

Az ágazati esztétika — mint az eddigiekből is evidens — az általános esztétika absztrakcióinak alkalmazása (de kontrollja is) az egyes művészetek szférájában. Ezzel egyszerre tételezi a művészetek — az emberi világ tükrözésén,

² Vö.: O. Walzel: A művészetek kölcsönös megvilágítása és R. Ingarden: A kép és az irodalmi műalkotás; „Helikon Világirodalmi Figyelő”, 1968, 3–4., 404–419., 396–404.

³ Max Wehrli: „Általános irodalomtudomány”, Gondolat 1960, 57.

⁴ Szegedy-Maszák Mihály: „Az irodalom és a zene párhuzamos vizsgálatáról” c. tanulmányának néhány lényeges pontján el is jut ezekig a szempontokig; Helikon, 433–447.

⁵ Fritz Strich: „Deutsche Klassik und Romantik”, München 1922.

⁶ Vö.: Wellek—Warren, i. h.

⁷ Érdekes adalékokat szolgáltat ehhez a problémához Szegedy-Maszák idézett tanulmánya és Németh Lajos „A modern képzőművészet és a társzművészetek” c. dolgozata, Helikon, i. h. 465–477.

a tükrözés érzéki jellegén és emberközpontúságán, a létrehozott mű fiktivitásán, világszerűségén és mikrokozmosz szerkezetén alapuló — egységét és az egynemű közegek sokféleségén nyugvó különbözőségét. Ezen az alapon keresi az egyes művészeti ágaknak a kompozícióban, a típusalkotásban, a műfajok rendjében konkretizálódó legfőbb formálási elveit, magábaolvasztva-továbbabsztrahálva mindazt a tényanyagot, amit az összehasonlító művészettudomány szinkron és diakron ágának mélyrétege felszínre hozott vagy hozhat. A kifejtés módjában úgy logikai-dialektikus, hogy magában foglalja a történetit is. Amennyiben a legfőbb törvényszerűségeket az egyes ágak történeti virágkoraiban, klasszikus periódusaiban kialakult vonások alapján vizsgálja, nem tévesztve szem elől az e kikristályosodott formák körül kialakult variánsokat sem. (Mindez természetesen felveti a logikainak és a történetinek, a virágkornak vagy nem-virágkornak később kifejtendő teljes problémakomplexumát.)

Keressük az irodalom helyét a művészetek között az ágazati esztétika az összehasonlító művészettudományra is alapozó módszerével. Előbb azonban még adódik egy elméleti kérdés.

A MŰVÉSZET ÉS A MŰVÉSZETI ÁGAK — A DIVERGENCIA ÉS KONVERGENCIA KÉRDŐJELEI

Hogy kereshessük, tisztáznunk kell: művészet is van vagy csak művészetek. Ha van művészet általában, amelynek különös konkretizációi az egyes művészetek, vizsgálhatjuk ezek viszonylatrendszerét és benne az irodalom helyét. Ha nincs, a művészeti ág a legmagasabb, konkrét tartalmat hordozó absztrakció, és a viszonyítás összehasonlíthatatlan végeredménye az egynemű közeg, mint az összehasonlító művészettudomány felszíni rétegében. Ebben az esetben tényleges viszonylatrendszer nem létezik, és az irodalom „helymeghatározó” kísérlete logikai abszurdum. Vegyünk sarkalatosan ellentétes álláspontokat: az Adornóét és a Hartmannét és végül a megoldás jelzéseként a Lukácsét.

Adorno alaptétele a művészeti ágak eredendő, és végső soron közös nevezőre hozhatatlan különbözősége: „Annak az azonossága, amit a művészetek megjelenítenek — írja, látszólag feltételezve még valami pozitív azonosságot —, különbséggé lesz azáltal, ahogyan ezt véghezviszik. A művészetek tartalma éppen ennek az ami-nek és ennek az ahogyan-nak a viszonya. S tartalmuknál fogva lesznek éppen művészetté. Ám ennek a tartalomnak szüksége van a maga hogyan-jára, a maga különös nyelvére; viszont az adott művészeti ágon túlmenő, átfogóbb elv alá rendelve, szertefoszlana ez a tartalom.” Ebben a gondolatmenetben az „ami” és az „ahogyan” között olyan összefüggés tételeződik, amelyben nem az előbbi determinálja az utóbbit, hanem az utóbbi az előbbit. Pontosabban szólva, az „ahogyan”, a formáló elvek összessége a megformálás által nem pregnánssá-hangsúlyossá teszi az „amit”, a művészetek tartalmát, közös állandóját, hanem éppen annak közös jellegét semmisíti meg. Sarkítva: ezáltal olyan negatív összefüggésrendszert kapunk, amelyben nem a közös ami (a tartalom) asszimilálja magáévá a közös ahogyan (a formanyelvet) úgy, hogy az egységet és a különbözőséget is megőrzi, hanem a formanyelv asszimilálja a tartalmat, úgy, hogy a különbözőséget abszolutizálva az egységet felszámolja. Ez a módszertan és logika, amely a megformált tartalom és a tartalmas forma egységét olymódon feszíti szét, hogy a hangsúlyt

nem a tartalomnak megfelelő formára, hanem a formának megfelelő tartalomra helyezi, viszonylag egyszerűen jut el a képi jellegű utánzó-ábrázoló művészetek, a képiséget csak közvetetten kifejező zene és a fogalmakra épülő költészet végső „inhomogenitásának” feltételezéséig. Ezt húzza azután végérvényesen alá az eredendően még feltételezett, a „hogyan” által még meg nem semmisített közös „ami”-nek a híres negatív formulája: „A művészetekben rejlő művészetnek ez az eszméje azonban nem pozitív, nem valami bennük egyszerűen jelenvaló, hanem egyedül negációként ragadható meg. Csakis negatívan áll előttünk az, ami tartalmilag, az üres klasszifikáló fogalmon túlmenően egyesíti a művészeti ágakat: mindegyik eltaszítja magát az empirikus valóságtól, mindegyik afelé tendál, hogy az empirikus valósággal szemben kvalitatíve ellentétes szférát alakítson ki magának.”⁸ A művészetek közös vonásának az empiriától való elszakadásban történő megragadása olyan helyzetet teremt, amely az egyes művészeti ágak definiálását is kizárja. Mert miközben — ahogy láttuk — abszolutizálja a differentia specificát, végső soron egy paradoxonnal helyettesíti, mondhatni parodizálja a genus proximumot. Így pedig csak a viszonyítást megszüntető, önmagukban zárt definíciók lehetségesek. Mivel pedig egy közös negatívum nem engedi meg a mozgásban levő művészeti ágak semmiféle konvergenciáját, automatikusan abszolutizálódik egy vegytiszta divergencia. Adorno végkövetkeztetése tehát — ha sokkal összetettebben és magasabb színvonalon is — az összehasonlító művészettudomány felszíni rétegének a konzekvenciáit igazolja.

(Valóban csak vázlatosan: az általánosnak és a különösnek, a művészetnek és a művészeti ágnak a tisztázatlan kapcsolata okoz gondot másfajta megközelítésekben is. Például a Mukařovskýében, aki a képzőművészet lényegét a műalkotás egyéni szándéktól meghatározott megformáltságában, az esz-közjelletet tagadó esztétikai önérvényűségében és a befogadónak a világhoz fűződő egész viszonyát befolyásoló állásfoglalásában véli megtalálni. És ezzel az általában vett művészi alkotás jegyeit „rácsúsztatja” a képzőművészeti alkotásra, eltakarva annak tényleges specifikumát. Végül pedig az egyes művészetek eltérő jegyeként — meglehetősen kifejtetlenül — csupán a különböző anyagok természetesen különböző sajátosságaira utal. Tehát az Adornóéval ellentétes, de hasonlóan végletes eredményre jut: nem az általánost oldja fel a különösben, hanem a különöst az általánosban, a művészeteket a művészetben.)⁹

Adornótól módszerében és konklúziójában is eltér Hartmann gondolatmenete. Elemzi az egyes művészetek — az ábrázoló és nem-ábrázoló, a szabad és nem-szabad, a percepcióra és a képzeletre alapozó művészetek — különbségeit, de fenntartja-bizonyítja ezeknek a léthez, az életszerűséghez kapcsolódó homogenitását. Mindez persze még közhelyként, de az Adorno végkövetkeztetésével ellentétes előjeli közhelyként hat. A műalkotás négy ontikus rétegének az analízisében azonban feltárul a művészetek viszonylatrendszerének sajátos felfogása. Hartmann ugyanis feltételezi, hogy a felső dologi-érzéki rétegben megnyilvánuló divergenciát törvényszerűen egészíti ki, ellensúlyozza a lelki-szellemi mélyrétegben megnyilvánuló, az emberileg általánosra irányuló

⁸ T. W. Adorno: „A művészet és a művészetek”; Helikon, i. h. 419—433. Idézetek a 425. és a 428. l.-ről.

⁹ Mukařovský: „A képzőművészetek lényege”. Strukturalizmus. I, Európa, é. n. 188—207.

konvergencia. Azaz az érzéki különbözőséggel a tartalmi azonosság áll szemben. Adorno terminológiájával élve, az „ahogyan” különböző volta nem megsemmisíti, hanem megőrzi az „amit” egységét. Ez pedig nemcsak azért hierarchia is egyben, mert a különbözőzés a felszín, az azonosság a mélyréteg sajátja, hanem mert az előbbi az alacsonyabbrendű művészeté, az utóbbi a magasabbrendű: „minden csekélyebb vagy épp közepes nagyságú művészet beláthatatlanul divergál és közelít az összehasonlíthatatlanság felé; ezzel szemben minden valóban nagy művészet konvergál, mégpedig egy megfoghatatlan azonosság felé”. Ebben a konvergencia és divergencia egységét, de ezen belül a konvergencia értékelsőbbiségét hangsúlyozó szisztémában éppen a hierarchia jelent gondot, és az emberileg általános és a megfoghatatlanul azonos vár konkretizálásra.¹⁰

A probléma megoldását, pontosabban szólva a kategorikussá merevített divergencia—konvergencia-ellentét feloldását Lukács esztétikája tartalmazza. Elsősorban nem is azzal, hogy új fogalmakat vezet be, hanem főképpen a statikus-kizárólagos kategóriák rugalmassá tétele, mozgásba hozása által. Erről van szó az inherencia — méltán nevezetes — fogalmában, a divergencia—konvergencia értelmezésében és az induktív vagy deduktív logika dilemmájában is.

Lukács logikai kiindulópontja az esztétikai szféra alapvető pluralitása a genezis és a későbbi fejlődés tekintetében egyaránt. Egyértelműen szögezi le: „Valójában minden művészet, sőt minden műfaj magáért való világ, eredeti esztétikai elven alapul, amely egy másik művészet vagy műfaj egyetlen elvével sem azonos, sőt sok tekintetben minőségileg különbözik tőlük.” A pluralitás feltételezése először is azt jelenti, hogy a különböző egynemű közegek ténye — mint ahogy erről már szó esett — ebben a gondolatmenetben, a művészetek egymáshoz való viszonya tekintetében nem merev zárómozzanat, hanem mobilis kiindulópont. Persze nem a hagyományos-metafizikus osztályozás értelmében, amely a művészet általános fogalmából egyenes úton vezeti le a művészetek (ágak) és a műfajok különös érdekszféráit. Hanem egy olyan dialektikus-tényszerű („műközpontú?”) értelmezésben, amely nem a művészettől jut el a műig, hanem magában a műben tételezi az összes magasabb szintű általánosításokat. „Itt abból kell kiindulnunk — írja mű és művészet összefüggéséről Lukács —, hogy a műfajok éppoly kevésbé példányai vagy alfajai a művészetnek, mint az egyes művek a műfajnak, ellenkezőleg, az általánosságban vett művészet elválaszthatatlanul, szervesen összekapcsolódva tételeződik minden egyes műfaj különösségével, és éppen ezzel, akárcsak — és ez itt a döntő szempont — minden egyes műalkotás tételezésével. Az inherenciának és nem az alárendelésnek a viszonyával van itt dolgunk.”¹¹ Ezzel egyfelől tisztázza az egyes (a mű) és az általános (a művészet) dialektikus-logikai viszonyát, amennyiben az egyest nem az eleve meglevő általános jelentkezési formájának tekinti, hanem az egyesből bontja ki az általánost mint mozzanatot, másfelől pedig mű és művészet között oda-vissza járhatóvá teszi az utat, anélkül, hogy egyik irányt is abszolutizálná. Alapténynek a műalkotást tekinti, kizár minden magasabb általánosítás alá való egyszerű besorolást, de megtartja a művészet fogalmát mint legmagasabb absztrakciót.

¹⁰ N. Hartmann: „Az esztétikai tárgy ontológiájáról”; Helikon, i. h. 369—378. Az idézet a 374. l.-ről.

¹¹ Lukács György: „Az esztétikum sajátossága”, I. Akadémiai 1965, 576., 583.

A magasabb általánosításokat magában foglaló mű feltételezése, az inherencia fogalmának a bevezetése egyben a divergencia—konvergencia áldilemmájának a feloldása is. Annál is inkább, mert Lukács gondolatmenete szerint az egyes műalkotás oly módon helyezkedik el a műfaj és a művészeti ág történelmileg megszilárdult folytonosságában, hogy egyszerre tölti be és újítja meg a műfaji-ágazati törvényeket. Nem nehéz belátni, hogy a betöltés-megújítás egységének a hangsúlyozása nemcsak a műfaji és ágazati törvényeket teszi egyszerre szívóssá és elasztikussá, hanem a divergencia és konvergencia lényegi egységét is tartalmazza. Amennyiben a műalkotás a betöltés mozzanatában konvergál a műfaj, a művészeti ág és az általában vett művészet felé, a megújításában pedig divergál a megmásíthatatlan és megismételhetetlen egyediség, önálló esztétika elv irányában.

Mindez — ha kifejtetlenül is — utat nyit még egy lényeges probléma felé. Felveti az egyes művészeti jelenségek vizsgálati módszerének a kérdését. Ha ugyanis a konvergenciát abszolutizálná, az egyeből a különösön át az általánosra, a műalkotásból a műfajra, ágazatra és az általában vett művészetre való következtetés induktív logikáját tenné kizárólagossá; ha a divergenciát, akkor a fordított út deduktív következtetését. A divergencia—konvergencia elvi egysége tehát az indukció-dedukció módszertani egységét vonja maga után. Ezen belül természetesen — a vizsgált jelenség természetrajzától függően — hol egyik, hol másik mozzanatra eshet a hangsúly.

Lukács tehát megszünteti az általában vett művészet elvont fogalmának az abszolutizálását, de megőrzi a végső elvi egység valóságos tényét. Hangsúlyozza a mű egyedi pontszerűségét, de ezzel együtt behelyezi azt egy magasabb kontinuitásba. Emögött pedig felsejlik a művészetek változó, rugalmas, történelmi-szisztematikus viszonylatrendszere, amelyben megvannak az irodalom „helyzetmeghatározásának” reális feltételei.

A ZÁRT RENDSZEREKTŐL A NYÍLT KÉRDÉSEKIG

A „helyzetmeghatározás” kísérleteinek több évezredes története van. Nagyjából két, nem szöges ellentétet, inkább lényeges hangsúlyeltolódást tartalmazó tendencia figyelhető meg. Az egyik lényegi egyenrangúságot tételez fel a művészetek között. Ezért a létrehozott rendszer valamelyest nyitott. A másik valamiféle hierarchiát konstruál, rendszerint az irodalom javára. Ezért a létrehozott rendszer inkább lezárt. Az akárcsak vázlatos áttekintés sem lehet haszontalan.

EGYENLŐ-PLURÁLIS RENDSZEREK

A kiindulópont Arisztotelész. A „Poétika” és a „Politika”. A fogalmazás, a művészetek első rendszerének alaptétele nemigen hagy homályt. A művészetek — amelyek közös lényege az utánzás — „három tekintetben különböznek egymástól: más eszközökkel, mást és máshogyan — tehát nem ugyanazon a módon utánoznak”.

A sorrend nyilván nem rangsor. A csomópont, ahova összefutnak a rendszer erővonalai a „mást” vagy mit. Azaz az egyes művészetek speciális tárgya, tartalmi érdekszférája. Mármint a közös tárgyon, az emberi magatartásfor-

mák-ethoszok, a jellemek, szenvedélyek és tettek utánzásán belül. Ez a „mást” vagy mit nemcsak az ágazatokat határolja el, hanem műfajképző elv is. Ha például a cselekvő ember utánzásáról van szó, a dráma formáló elve, műnemi meghatározója kerül előtérbe. És ezen belül is, a magasztos vagy a hitvány különbsége szerint a tragédia vagy a komédia műfaja. Nem valószínű, hogy gondolati pontatlanságról lenne szó. Inkább arról — és ezt érdemes megfigyelni —, hogy Arisztotelész a megformálás alapját képező emberi magatartásmódok — élettények — a „mit” alapján szinte egybefogja a művészeti ágat és a műnemet, szorosabb-dialektikusabb kapcsolatot teremtve közöttük, mint a későbbi merevebben osztályozó esztétikák teszik.

A viszonylatrendszer szempontjából kulcsfogalomká mégis a „máshogyan” válik, az ábrázolás milyensége. A különbségtétel közismert: a zene és általában a muziké — beleértve a költészetet is — közvetlenül utánozza a jellemet és annak érzelmi-indulati összetevőit, a haragot és a szelidséget, a bátorságot és a mérsékletet, az elernyedést és a féktelenséget; míg a képzőművészet a színnel és a formával csak utal rájuk. Csak annyit láttat, ami a felszínen megjelenik. Nem magát a lelki komponenset adja, csak annak a jelenségét-jelképét. Végeredményben tehát az ábrázolás-utánzás közvetlenségéről és közvetettségéről van szó. A jellemek művészi megragadásának módjáról, amely egyben az ábrázolás mélysége is. Ez a mozzanat megkerülhetetlen még akkor is, ha Arisztotelésznél ebből még nem bomlik ki a művészetek viszonylatrendszerében valamiféle hierarchia.

A „más eszközök” a „máshogyanból”, az ábrázolás alapelvéből következnek. Megfogalmazható: Arisztotelész az utánzás minőségéből, a fő formálási elvből, az ábrázolt jellem és az ábrázolási mód egységéből következtet az eszközökre, a művé formálásnak a felszínen megjelenő, végső érzéki összetevőire, a dallamra, a ritmusra, a színre, a vonalra, a prózára és a versmértékre.

A „mást”, a „máshogyan” és a „más eszközökkel”, a tényezők önálló értelmét elemezni kívánó szétválasztása erőszakos művelet. A három elem önmagában értelmetlen. Együtt jelentik az ágazati esztétika alapvetését és egy viszonylatrendszer körvonalait. Hiszen a „mást” csak a „máshogyanban” realizálódik, az pedig csupán a „más eszközökkel”-ben érhető tetten. A „más”-nak, az ábrázolás tárgyának-tartalmának az elsőbbsége tehát inkább elvi vagy az elemzés-megismerés útjából következő, vagyis végső soron ismeretelméleti. Ez az elem ugyanis — az elsőbbségével együtt — a másik kettő nélkül nem is ölt testet. Azaz bennük létezik, ontológiailag tehát egy komplexust alkot velük. Így elsőbbsége egyenrangúság, legfeljebb túlsúlyos mozzanat. Arisztotelész tehát a műalkotás struktúrájából és a művészetek viszonylatrendszeréből egyszerre számúzi a hierarchikus megoldást.

Arisztotelész látszólag egy formális szemponttal indul, a látás és a hallás művészeteknek a megkülönböztetésével. Szétválasztja a műalkotás három elemét, és a tartalomból következtet az eszközökre. Lényegében azonban a látást és a hallást, az érzéki-anyagi rendszerezést a közvetlen vagy közvetett jellemábrázolás alapvető művészi dilemmájává mélyíti, a három elemet pedig egységes műstruktúrává fogja össze. Ha nem tenné, műve nem tartozna az esztétikai gondolkodás „alapokmányai” közé.¹² Lessing „Laokoón”-ja látszólag ugyancsak formális szemponttal közeledik a képzőművészethez és az iroda-

¹² Arisztotelész: „Poétika”, Magyar Helikon 1963, 5–11. és „Politika”, Gondolat 1969, 357–375. Az idézet a „Poétiká”-ból való. 5. l.

lomhoz. A tér és az idő dimenzióinak az elkülönítésével, a láthatónak és a láthatatlannak az ábrázolási problémájával, az utánpótláshoz használt jelekkel. A Laokoón-szoborcsoportnak és Vergilius leírásának, Achilleusz és Aeneas pajzsának híres elemzésében pedig mintha éppen az eszközöktől haladna a formálási elvekig és innen a tartalomig. Azután a merev-statikusság ellentét pólusait mozgásba hozza, visszajukat is megmutatja, és így előre lép az eltérő komponálási elvek meghatározása felé. Ha nem tenné, műve nem lenne ma is eleven, zseniális hagyomány.

De térjünk vissza a felszíni réteghez. Itt az ellentétek valóban áthidalhatatlanok. Nemcsak a téré és az időé, hanem a láthatóé és a láthatatlané. A pontszerű ábrázolásé és a folyamatjellegűé; a szűkösségé és a tágasságé; az anyagszerűé és a szellemié; az általánosra szorítókozó és a konkrét-egyedit megmutató jellemzése; a részletek egymásmellettiségé és az időben távolállónak összeforrasztásáé; az érzéki minőségek konkrétságáé és a szellemi tulajdonságok elvontságáé, és még lehetne sorolni tovább is. Ez fut össze a híres formulában, a gondolatmenet felső rétegének összegzésében, amely szerint a „festészet tulajdonképpeni tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek, ... amelyek egymás mellett vagy amelyeknek részei egymás mellett léteznek”, míg a „költészet tulajdonképpeni tárgyai a cselekvések ... amelyek egymásra vagy amelyeknek részei egymásra következnek”.

Természetesen ez a réteg is tisztességes szellemi teljesítménnyé tenné Lessing művét. Remekművé azonban éppen ennek meghaladása által válik. A meghaladás legfőbb mozzanata a térhez kapcsolódó időnek („a testek nemcsak térben léteznek, hanem időben is”) és az időhöz kapcsolódó térnek („a cselekvések nem állhatnak meg önmagukban, hanem bizonyos lényekhez kell kapcsolódniuk”) a felismerése. Ennek a konkretizációja egyfelől a „termékeny pillanat”, a térben ábrázoló képzőművészet időbeliségének, idődimenziójának zseniális megragadása; másfelől a „homéroszi egy jelzőnek” és a testek ábrázolásának cselekménnyé oldása, az irodalom tárgyábrázoló lehetőségeinek tapintása. Ezzel Lessing leglényegében közelíti meg a képzőművészet és az irodalom komponálási elvét, de csak egyenlőtlenül, felemás módon. A tér-dimenzióinak alárendelt idődimenzió ugyanis, illetőleg a kettőnek az egysége egyenlő a képzőművészetek komponálási elvével, azzal a móddal, ahogy az alapvetően a térben létrejövő mű egész világgá kerekíti magát. A homéroszi egy jelző és a leírás cselekménnyé változtatása azonban csak az irodalmi tárgymegjelenítés módja, nem pedig az idősíknak alárendelt térdimenzió megteremtése. Csak része az irodalmi kompozíciónak, nem maga a kompozíció. Ehhez nyilván csak a mozgó anyag létdimenzióinak, az idő és a tér egységének a filozófiai megoldása jelenthetne kulcsot. Lessing a képzőművészet esetében meghaladja saját filozófiai előfeltételezéseit, és eljut a lukácsi „kvázi-idő” felfedezésének küszöbére. Az irodalom esetében ez a meghaladás nem sikerül, ezért a megközelítés-megoldás csak részleges lehet. Feltehető, hogy Lessing szubjektíve — lehetne ehhez adalékokat keresni — az irodalom primátusát kívánná bizonyítani. Objektíve azonban a képzőművészeti kompozíció titkát fejt meg, és az irodalomét hagyja félig-meddig homályban. Ezért szisztémája — minden zsenialitása mellett — sem felel meg a szándéknak, és az egyenlőség mellett bizonyít, vagyis a hierarchia ellen.¹

¹³ Vö.: Lessing: „Laokoön”, Akadémiai 1963, Az idézetek a 128. l.-ről valók.

A későbbi rendszerekből, vegyük például a Hartmannét és a Greenét — többnyire a szándék ellenére —, minduntalan előbukkan valami hierarchikus jelleg. Amíg Hartmann ábrázoló (plasztika, költészet, festészet) és nem ábrázoló (építészet, ornamentika, zene) művészetekről beszél, még lényegében megvan az egyensúly. Az előzőeknél az ábrázolt tárgyban, a sujet-ben jelentkezik valami idegen, az esztétikai szférán kívül eső elem, az utóbbiaknál azonban, mármint az építészet és az ornamentika esetében ezt a praktikus célhoz való tapadás ellensúlyozza. Ebben a gondolatmenetben egyedül a zene mutatkozik az esztétikán kívüli determinánstól és céltól egyaránt szabadnak, szinte új, öntörvényű szépségdefiníciót követelve magának. Ha ebben az összefüggésben — bár nem is világosan megfogalmazottan — a zene javára billen a mérleg, Hartmann másik rendszerezésében a percepció művészeteivel szembeállított költészetre, vagyis a képzelet kötetlen-szabad művészetére esik a hangsúly. Ahogy Green szisztémájában is úgy bukkan fel az irodalom szimbolikusnak nevezett művészete, amely a képzelet közegében korlátlan-ságban-gazdaságban messze meghaladja az absztrakt (zene), a tiszta (tánc, építészet) és az ábrázoló (szobrászat, festészet) művészetek megjelenítési lehetőségeit.¹⁴

Részletesebb elemzésre sem hely, sem lehetőség. Két tendencia azonban talán így is világos. A rendszerezési kísérletekben érvényre jutnak külső-formális (látás—hallás, idő—tér) szempontok; mennél rugalmasabb azonban egy szisztéma, annál inkább alárendelik ezeket a fő formálási elveknek vagy kifejezetten a kompozíció megragadására irányuló törekvéseknek, és ezzel nagyjából meg is őrzik plurális-egyenlő jellegét. Viszont a fokozottabb zárt-ság arányában egyre jobban eluralkodik valamilyen rendszerezési elv (formális vagy tartalmi), és az ennek leginkább megfelelő művészet körül óhatatlanul kialakulnak a hierarchikus elrendezés körvonalai.

ZÁRT-HIERARCHIKUS RENDSZEREK

Hogy az alkalmazott szempont vagy szempontok abszolutizálása mennyire jelenti a zárt-ság, vagyis a rendszerjelleg fokozódását, ez pedig a hierarchia létrejöttét is, nézzük meg három példán. Egy csírarendszeren, a Leonardóén. És két teljesen kialakult-on, a Kantén és a Hegelén.

A Leonardóé tényleg nem rendszer. Csak rendszerlehetőség. Egy szisztéma gerince, amely a festészet és a költészet összehasonlítása köré épülne. Az összehasonlítást és az eredményt eleve több tényező determinálja. A mimézis-elmélet reneszánsz variációja, amely a természet utánzására orientál, és az embert is elsősorban természeti lényként értelmezi. A festészet reprezentatív-uralkodó művészeti ágga válása az újjászületés első századaiban. És a reneszánsz embereszmény teljességeideálja, amelynek lelke a harmóniára való törekvés.

Ezekből eleve következik az érzékszervek szerinti osztályozás, és mivel a látás — a kor jellegzetes, képzőművészet ihlette felfogása szerint — a hallásnál magasabbrendű érzékelés, a mérleg természetesen a festészet javára billen. Ezt erősíti a látás—hallás-ellentétben benne rejlő és éppen ezért alárendelt tér—idő-probléma. A szem számára készülő „néma költészet”, a festészet ugyanis az ábrázolt jelenség vonásait térben elhelyezve, időben egyszerre képes

¹⁴ Vö.: Hartmann, i. m. és Th. M. Green: „A művészet kategóriái”, uo. 387—396

adni. Míg a „vak festészet”, a költészet ezeket időben egymás után sorakoztatja, és mivel Leonardo nem ismeri el az emlékezet, a belső szemlélet szintetizáló — egymás mellé helyező — lehetőségét, ebből nem állhat össze egységes vízió. És itt elérkeztünk a koncepció gyökeréhez, a harmóniaeszményhez. Mert az egyszerre megjelenő szín és vonal meg tudja teremteni a tárgyak harmóniáját — ahogy a hangok szimultaneitását létre hozó zene is —, amely előhívja a lélekét, a mozzanatok időben egymás után helyező költészet azonban törvényszerűen elveszíti azt. Így jön létre a vizualitás és a térbeliség és az ebből fakadó harmónia elsőbbségét abszolutizáló szemléletből egy a festészet primátusát és a költészet szekundér jellegét hangsúlyozó koncepció, amely nem rendszer, de tendencia a rendszeralkotásra. És ezért éppen létrejöttében, in statu nascendi mutatja a rendszeralkotás törvényszerű sajátosságait.¹⁵

A Kanté viszont zárt rendszer. Méghozzá olyan, amely a hierarchiát egy szigorúan körülhatárolt gondolati magból, pontosabban ennek a centrumnak a körülhatárolásából teremti meg. A mag is, a körülhatárolás is Kant egész esztétikája, sőt egész gondolatrendszere által meghatározott. A mag a pusztá megítélésben tetsző, az esztétikai eszmét kifejező szép, amely célját önmagában hordja és — a német klasszicizmus esztétikai nevelésszerményének megfelelően — a lelkerők kultúráját szolgálja. Ebből a meghatározásból következik a körülhatárolás. Kant ezt az eszményt ellenpólusokkal, negatív pólusokkal veszi körül, amelyek a művészetek egy részét magukhoz is szívják. Kategorikusabban fogalmazva: degradálják. Ilyen negatív pólus a gazdasági prakticitás, amely a kézművészetet, a fizetett „bérművészetet” szívja fel, azaz a díszítő tárgyformálás teljes rendszerét. Az intellektuális prakticitás, egy tárgy megismerése, az ahhoz kapcsolódó formálás, vagyis a mechanikus művészet. A pusztá utilitáris-használati prakticitás, amely az építészetet vonzza magához, beleértve a művészi jeleget öltő bútorkészítést is. A lelkek szabadságát veszélyeztető, művészi eszközökkel történő, az eszméssel való pusztá játékot szellemi befolyásolásra használó intellektuális erőszak és az ennek megfelelő álművészet, az ékesszólás. Végül pedig a pusztá élvezetet szolgáló kellemes, amely nemcsak a társas szórakozás művészi megnyilvánulásait asszimilálja, hanem bizonyos határok között a zenét is.

A kanti rendszer tehát kizárásos alapon, a határok pontos kitűzésén, a negációk során keresztül érvényesülő intellektuális-tartalmi szisztéma, amelynek csak a felszínén úszik egy látszólag elsődleges érzéki-formális szempont, amely a tudomásulvétel módja, a képzelet (a költészet), a szemlélet (képzőművészet) és az érzékelés-érzet (zene) szempontjai szerint osztályoz.

Ami a negatív pólusoktól körülhatárolt és szinte szétroncsolt körön belül megmaradt az esztétikai eszmény kifejezési lehetőségeként, a természeti szabályozást hordozó zseni művészeteként az csak — felemás módon — a zene, a képzőművészet, vagyis a szobrászat és a festészet és természetesen a kör centrumában elhelyezkedő költészet. Menjünk felfelé a most már teljesen világos hierarchia lépcsőfokain. Az első fok evidens módon a zené. A lélek vonzereje és megindultsága tekintetében ugyan a költészet mögött állna, fogalom nélküli érzelm lévén azonban nem készíttet gondolkodásra. Erős, de nem tartós megindulást eredményez, és ezért inkább élvezet — tendál a pusztá kellemes felé! — mint kultúra. Az „érzetektől a határozatlan eszméig” eljutó zenével szemben a képzőművészetek „a meghatározott eszméktől az

¹⁵ Leonardo da Vinci: „Tudomány és művészet”, Magyar Helikon 1960.

érzetek" felé törekednek, ezért helyezkednek el magasabb lépcsőfokon. Különösen a festészet, amely legmélyebben gyökerezik az eszmékben, és így a szemlélet területét legjobban kitágítja. És legfelül az esztétikai eszmét, a megítélésben való tetszést legjobban kifejező és ezzel a lelki erők kultúráját leggazdagabban szolgáló költészet. Az ideákkal való szórakoztató játék látogatásától jut el a gondolatig, amelynek bőségét a fogalom formáinak gazdagságával köti össze. És ezzel a képzelőerő játéka és az értelem törvényeinek az összhangját teremti meg.

A kanti rendszer zárt voltából a hierarchia következik. Intellektuális-gondolati jellegéből és az egy tényezőre való redukáltságából az irodalom hierarchikus elsőbbsége. Szinkronitásából, a történetiség alárendeltségéből zárt-mozdulatlan jellege. Hegel két ponton haladja meg. Több szempontot érvényesít és ezzel egy nem kevésbé szimmetrikus, de kiegyenlítettebb és dokumentáltabb hierarchiát teremt. A történetiséggel pedig oldja a zárt szinkronitást. Bár éppen egy másfajta zártságot hoz létre.¹⁶

A Hegelé rendszerebb rendszer az összes többinél. Mondhatni: az abszolút rendszer. Magja a szép, az esztétikai eszmény. Eszme és érzéki-szemléletes forma egysége. Amelynek, a művészetben testet öltve, végső célja — az egész német klasszikus esztétika emberformáló ihletettségének megfelelően — az embernek az esztétikai elsajátítás útján való alakítása. Mégpedig az igazságnak az érzéki, művészi alakulat formájában való kifejezése által. Ha az esztétikum, a művészet a szellemi és az érzéki egysége, a két végpont a szellemi nélküli érzékiség és az érzéki nélküli szellemiség. Azaz a rendszer határáként a pusztá kellemes és a pusztá szellemi-fogalmi.

A rendszer dinamikáját a két végpont közötti mozgás adja. Amely — a kellemes és a fogalmi határain belül — a szellem nélküli anyagtól az anyag nélküli szellemig vezet. Másképpen fogalmazva: a szellemnek az anyagba való belépésétől az onnan történő kilépéséig. Végső soron a szellemtől — az anyagon át — a szellemig, mert minden mű „a képzeletben volt, az emberi szellemből és ennek alkotó tevékenységéből származott, úgyhogy már nem egy tárgy képzetét kapjuk, hanem egy emberi képzet képzetét”. Ezzel, a szellem önmagától önmagához vezető dinamikájával a hegeli rendszer középpontjába kerültünk. Ahol a mozgásnak két összetevője és két iránya is van, és ezek határozzák meg a művészetek egymáshoz való viszonyát. Az egyik összetevő az érzéki jellegből következik, és a műalkotásban, az objektivációban az érdekelt érzéki szféra és a neki megfelelő anyag viszonyát jelenti. Az ebből fakadó irány vízszintes. Ezen a materiális anyagban formáló és az anyagban csak a szellem visszfényét érzékeltető építészettől a maga konkrét anyagságát megszüntető, a nyelvet pusztán jellé degradáló, tisztán szellemi irodalomig lehet haladni. A másik, emögött levő, de ebből következő mélyebb összetevő tartalmi. Az esztétikai eszmény, a megérzékített igaza művészeti áganként különböző mélysége és milyensége. Az ebből következő irány függőleges, történeti. Lényegében azonban nem is külön irány, hanem az előbbinek a tényleges, azaz történeti dimenziója. Amelyen végighaladva ugyancsak az építészettől az irodalomig jutunk el. Közben azonban végigjárjuk a művészetek történeti fejlődését is, amelynek útja a szellem anyagi környezetének pusztá megteremtésétől (építészet) a szellemnek szellemként való tiszta megjelenítéséig (irodalom) vezet.

¹⁶ Immanuel Kant: „Az ítélőerő kritikája”, Akadémiai 1966. A rendszerezés elveit lásd a 270–304. lapon.

Ez persze végpont is. A képzettől a képzethez, a szellemtől a szellemhez vezető út végpontja, amely azáltal bontja fel a művészet szellemi-anyagi-érzéki egységét, hogy megsemmisíti a saját anyagi-érzéki összetevőjét, és ezzel „maga a művészet kezd felbomlani, s a filozófiai megismerés számára adódik az átmeneti pont a vallási képzethez mint olyanhoz, valamint a tudományos gondolkodás prózájához”.¹⁷

Hegel rendszere tényleg rendszer és tényleg zárt. A kellemes és a fogalmi határai, az érzéki és a szellemi végpontjai között, tehát az érzéki-szellemi szférában létrehoz egy mozgást — amely valóban, objektíve mozgás, nemcsak a megismerő tevékenység mozgása —, és ezt egyszerre teszi logikaivá és történetivé. A mozgás az indulástól, az építészettől, a befejezésig, a költészettől hajszálpontosan halad előre a tézis, antitézis és szintézis kerekében. A festészet, az építészet és a szobrászat pólusait szintetizálja. A költészet a festészetét és a zenéét. Sőt a dráma is az epikát és a lírát. Mindezt pedig úgy szerkeszti meg, hogy a két szempont, az érzéki-anyagi és a szellemi-tartalmi fölerősíti és dokumentálja egymást, és a szinkron mozgásirány történetivé mélyül. Ezzel a szempontok gazdagságában, a tényleges mozgásban és a történetiségben egyaránt meghaladja Kantot, de — hűen hozzá — minden szempontot-tendenciát az irodalom hierarchikusan kijelölt primátusában fog össze. Amikor azonban a térben és időben kötetlen, tárgyában határtalan és az emberi folyamatokat a maga teljes differenciáltságában kifejező „csúcsművészet”, az irodalom és vele az egész művészet felbomlását, a „művészeti korszak” végét jósolja, egyfelől beteljesít és végletesen zárttá tesz egy törvényszerű hierarchikus tendenciát, másfelől pedig az egész maga rajzolta folyamatot kezdet és vég közé szorítva megkérdőjelezi a saját történetiségét.¹⁸

A RENDSZERALKOTÁS DILEMMÁI

A zárt rendszerek tehát hierarchikusak. Minél zártabbak, annál inkább azok. Önmagában zárt, logikus szisztéma csak valamilyen pontosan körvonalazott szempont vagy szempontok alapján jöhet létre — Hegel mutatja ezt a legvilágosabban. A szempontok pedig vagy egybeesnek valamely művészet sajátosságával, és akkor az (többnyire a költészet) egy körülötte létrejövő hierarchia csúcsára kerül. Vagy eleve egyik ágazat jellemzőit absztrahálják ideálisakká (mint többé-kevésbé Kant és Hegel esetében).

A hierarchikus rendszerben a hierarchia és a rendszer egyaránt kérdőjeles. A hierarchia, a művészetek közötti rangsor vagy legalábbis értékkülönbség azért, mert ellentmond az esztétikai szféra elvi pluralitásának. E pluralitás pedig — Lukács György meggyőző okfejtése szerint — nemcsak az e szférában megjelenő jelenségek sokféleségét, minőségi különbségét tételezi fel, hanem azok egymás mellé rendeltségét, tehát azonos értékűségét is.¹⁹ Ami persze nem zárja ki, hogy az esztétikum egy autonóm művészeti alkotásban dominánsabban és koncentráltabban jelentkezik, mint például egy használati

¹⁷ Hegel: „Esz­té­ti­ka”, I. II. III. Akadémiai 1952, 1955, 1956. Az idézetek a II. kötet 210. és a III. kötet 181. lapjáról valók.

¹⁸ A különböző rendszerek áttekintésénél használtam Miklós Pál fontos, eligazító tanulmányát. Miklós Pál: „Az összehasonlító művészettudomány nehézségei és lehetőségei”, Helikon, i. h. 323–341.

¹⁹ Vö.: Lukács, i. m. I. 620.

tárgy megformálásában. És azt sem, hogy a történelmi fejlődés egyenlőtlen volta következtében egy korszakban vagy nemzeti kultúrában valamely művészeti ág úgynevezett uralkodó művészeti ággá válik, a többi mögötte elmarad. Mindez azonban minőségi különbség, a „mineműség” különbsége, de semmiképpen sem rangsor. A történetiség azonban már át is vezet a hierarchia problémáiról a rendszer gondjaira.

A gondok két ponton is jelentkeznek. A rendszer statikus jellegében és elemekből való felépítettségében. A statikus jelleg kizárja a történetiséget, és ezzel eleve ellentmond a társadalmi lét — sőt általában a lét — egyik ontológiai alaptörvényének. (Még Hegel is kizárja, részben úgy, hogy véget vet a folyamatnak, részben úgy, hogy művészettörténeti tényekről-tendenciákról — a három lépcsőfok tisztasága érdekében — nem vesz tudomást.) A művészet történeti fejlődése pedig szüntelenül felbont minden rendszert. Főképpen, ha figyelembe vesszük, hogy a művészet genézise nem egyszer lezajlott és lezárult folyamat, hanem bizonyos értelemben permanens genézis. Amennyiben a társadalmi léttel való laza és nem áttétel nélküli, de feloldhatatlan kapcsolat szüntelenül teremt, átalakít és megszüntet formákat. A permanens genézis egyrészt eredendően létrehoz művészeti ágakat, és elvezeti őket önálló, egynemű közegük kikristályosításáig. Másrészt új ágakat is teremt (foto, film), kiiktat és beiktat műfajokat (eposz-regény), és minden lényeges alkotásban végső soron a műfaj új variációját hozza létre, olykor korszakos kompozicionális változásokkal. Gondoljunk arra, hogy az előszöről az írásbeliségre való áttérés vagy a szóbeliségnek a rádió és televízió hozta reneszánsza milyen eltolódásokat eredményez nemcsak az irodalom életformájában, hanem az egyes művek-műfajok szerkezetében is. És e folyamatos genézisben a fő ihlető nyilván nem a művészet bizonyos — tényleg létező — önmozgása, hanem a társadalmi lét változása.

Továbbá a történelmi mozgásban a társadalmi lét ontológiai alapegysége nem a „vegytiszta elemi részecske”, hanem az ezekből összetevődő viszonylatrendszer, változó-alakuló komplexus. Ez pedig kérdésessé teszi az elemekből konstruált rendszerek gondolati szimmetriáját. A művészet esetében nem lehet figyelmen kívül hagyni a viszonylatrendszer alakulását, az ágazatok egymáshoz való kapcsolódásának lazább-kötöttebb variánsait. Csak példaként: a kezdeti genézis hosszú szakaszában a zene és a tánc szorosan összefonódik, majd a zene kivívja önállóságát, a tánc azonban megtartja függését. És az irodalom (a líra) és a zene összefüggésrendszere is több változaton keresztül alakul. Vagy: századunk művészetében a film mutatja a színházhoz és az irodalomhoz való kapcsolódás sokféleségét, amelyet a kölcsönhatásra, az összefonódásra, illetve a függetlenedésre való törekvések egysége jellemez.²⁰

Mindezekből következik: a művészeti ágazatok viszonylatrendszerének felvázolásában, tehát mindenfajta rendszerezésében — a pluralizmus elveinek megfelelően — eleve elesik bármilyen hierarchia lehetősége, és a valamelyes hitelességre számot tartó logikai konstrukció csupán a komplexus összes történeti variánsainak általánosítására épülhet. Vagyis a logikai és a történeti egységében a hangsúly nem a logikaira, hanem a történetire esik. Nem a logikai absztrakciókat kell benne történetileg konkretizálni-kontrollálni, hanem a történeti mozzanatokot lehet valamelyest logikailag elrendezni.

²⁰ Vö.: Lukács György: Marx ontológiai alapelvei; „Magyar Filozófiai Szemle”, 1973/3-4., 251-252.

Szilárd és ellenőrzött elméleti fogódzópontok — a dolog természetéből következően — nincsenek. De vannak gyümölcsözőnek ígérkező, eligazító kategóriák. Például az egynemű közegé, amely konkretizálva az érintett érzéki szférát vagy szférákat, az adott művészeti ágat (jelen esetben az irodalmat) behelyezi egy ebből a szempontból létrehozott összefüggésrendszerbe. Az egynemű közeg körülhatárolása lehetővé teszi egyrészt a valóság konkrét tárgyiasságához való viszony tisztázását (mennyire tartja meg vagy költi át a mű a valóság eredeti formáit, milyen a stilizáltsági szintje, mimetikus-e vagy sem?), másrészt pedig utal az ágazat dimenzióira, a tér és idő sajátos viszonyaira, a tényleges dimenziók és a „kvázi-dimenziók” egymásraépítettségére. Ez pedig már a küszöbe egy tényleges-tartalmi rendszerezésnek, amelynek kulcsfogalma a meghatározatlan tárgyiasság. Amennyiben egy mű, műfaj vagy ágazat legfőbb formáló-kompozicionális elve éppen az, hogy mikrokozmoszá, teljes világgá alakulása során a valóság mely elemeit képes és mi módon képes meghatározni, és melyek azok, amelyek törvényszerűen meghatározatlanok maradnak.

Mindezek nem jelentik egy rendszer (nyílt és történeti rendszer) princípiumait. Következtetések is divergálnak. Az adott művészeti ágat egyenként más és más viszonylatrendszerbe helyezik. Ez egyben biztosíték a záródás és hierarchikus rendszerré merevedés ellen is. Végiggondolásuk azonban minden „helymeghatározás” szempontjából nélkülözhetetlen.

A NYELVI MŰVÉSZET CSALÁDFÁJA

E történeti-szisztematikus rendszer felvázolásához és benne — az összes lehetséges koordinátákban — az irodalom viszonylatainak a meghatározásához még kevés az általánosítható ismeretanyag. Főként a történeti. Már ami az ágazat és a műfajok életmódjának a változásaira és összes variációira vonatkozik, és szembesíthető — a permanens változás-genézis formáinak a konkretizálása céljából — a társadalom mozgástörvényeivel. Az irodalomesztétika és benne a „helymeghatározás” történeti része csak így építhető fel. Az előbbieken érintett kategóriabázis azonban a logikai-szinkron összetevő kísérleti megközelítéséhez elegendő. Összegezzük — bevezetésként — az áttekinthető rendszereknek az irodalomra vonatkozó végkövetkeztetéseit.

Feltűnő, hogy néhány fontos konzekvenciában a legkülönbözőbb megközelítési módok összefutnak. Például: a felvilágosodás eredményeit összegező Lessingé, a klasszikus német filozófiát képviselő és tetőző Kanté és Hegelé, a modern-strukturális-formális szempontok szerint elemző Ingardené és Greené.

Az első lényegi mozzanat az érzéki-művészi jellegnek, a képzelőerőnek és a fogalmiságnak a Kant hangsúlyozta egysége, amely Hegel koncepciójában a nyelvi művészetnek a nyelv természetrajzából következő sajátosságává mélyül. Az irodalmi ábrázolás időbeliségét és ebből fakadó folyamatjellegét Lessing veszi észre, Hegel egész rendszergondolatában központi szerepet szán neki, és a képzőművészet egy mozzanathoz való kötöttségével szembeállítva — Lessinghez hasonlóan — Ingarden is hangsúlyozza. A folyamatjelleg — egybekapcsolva a nyelvnek a gondolatok és érzelmek kifejezéséhez való kötöttségével — egyet jelent a pszichés, gondolati-érzelmi-indulati mechanizmusok motivált, differenciált és elemző ábrázolásában megnyilvánuló viszonylagos — a többi ágazathoz viszonyított — korlátatlansággal, amit Hegel a költé-

szet általános művészet voltával kapcsolatban minduntalan hangsúlyoz. A psziché komplex-differenciált ábrázolásának a lehetősége pedig egyben az összetett esztétikai minőségek kifejezésének a lehetősége is, amelyet Ingarden találóan az irodalmi kifejezés polifóniájának nevez. Az emberi benső megjelenítésének ez a totalitása összefügg a láthatatlan, tehát nem konkrét-érzéki jelenségek ábrázolásának korlátatlanságával, ami Hegelnél központi gondolat, Greennél és Ingardennél pedig a nyelvi jelölés, pontosabban jelölhetőség egyenes következménye. A belső és külső világ ábrázolásának ez a nyelvhez és a nyelvben testet öltő fantáziához kötött tartalmi korlátatlansága egyben az ábrázolás közvetettségének, tehát konkrét-érzéki korlátozottságának a problémáját is felveti. Ez már Lessingnél és Hegelnél is felbukkan, részben úgy, hogy az irodalom nem a jelenség érzéki minőségét adja, csupán annak konvencionális-nyelvi jelét, részben pedig abban a feltételezésben, amely szerint a nyelvi ábrázolás időbeli egymásutánja törvényszerűen elveszíti a tárgy egységes érzéki vízióját. Greennél ez még ugyancsak érzéki csökkentértékűség. Ingarden azonban ebben is egy virtuális gazdagságot lát, amely a képzőművészet által konkrétan, azaz vizuálisan meg nem határozott elemeket a költészet szintjén, a képzelet számára meghatározni képes.

A következtetések mindenképpen konvergensek. De főképpen egyértelműen megjelölik a gondolatmenet korrekt kiindulópontját: az irodalomnak mint a nyelvi kifejezés lehetőségeihez kötött, azok által meghatározott művészetnek a vizsgálatát.

Hogy a közvetlenül a képzelethez kapcsolódó irodalom számára a nyelv a kifejezés mércéje, úgy is mint határ, de egyben határtalanság is, azt Hegel erőteljesen hangsúlyozza: „Mivel azonban a költői fantázia abban különbözik minden más művészet képzeletétől, hogy alkotásait szavakba kell öltöztetnie és a nyelv által kell közölnie, azért kötelessége kezdettől fogva úgy rendezni el minden képzetét, hogy teljesen kifejezhetőek is legyenek a nyelv rendelkezésére álló eszközökkel.”²¹

A nyelv mint a művészi fantázia kifejezési lehetősége művészi anyag és eszköz. De általában nyilvánvalóan nemcsak az. Hanem olyan hangtesttel, tehát anyagtalanul anyagi burokkal rendelkező szellemi jelrendszer, amely a kommunikáció leggazdagabb és legdifferenciáltabb eszköze. A hétköznapi, a tudományos és a művészi kommunikációé egyaránt. Tehát logikai-szisztematikus szempontból az első feladat nyilvánvalóan az, hogy a nyelv anyagi burkában megjelenő művészetet, a szépirodalmat elhatároljuk a nem művészi jellegű nyelvi megnyilatkozásoktól, illetőleg a művészet és nem művészet határeseteitől. Szándékolt merevséggel: az elhatárolás kettős. Tartalmi és nyelvi milyenségére alapozó formai. Mindkét szempontnak csak a leglényesebb mozzanataira szorítkozhatunk. Az eredmények konvergálnak. A nyelvi művészet lényegjegyeihez vezetnek.

„TARTALMI” HATÁROK

A tartalmi elhatárolásnak — mint minden művészi alkotás esetében — két szempontja lehet: az önelvűség-öncélúság és a fiktitivás. Az öncélúság és önelvűség azt jelenti, hogy a nyelvi képződmény tisztán önmaga célja, vagyis

²¹ Hegel, i. m. III. 218—219.

mindenfajta meghatározottságában csupán egy esztétikai funkciónak alárendelt, amely eleve kizár minden praktikus-célszerű tételezést. (Ennyiben a tartalmi körülhatárolás elfogadhatja Kant már elemzett szempontjait. A műnek az esztétikai funkcióra való szervezethez ugyan nem cél nélküli célszerűség, de mindenfajta praktikus tételezés elutasításával ténylegesen „csupán” a befogadóra irányuló igen áttételes hatás intellektuális érdekét őrzi meg. A feladat tehát ennek az intellektuális érdeknek a konkretizálása, tartalma pontosabb meghatározása.) Azaz a művészileg szervezett nyelvi szerkezet, világot alkotó mű — éppen művészi szervezethez által — az emberi világ olyan meghatározó szerkezeti törvényeit képes a saját szerkezeti törvényeivé alakítani, és ezzel a partikularitástól nagyrészt megtisztított valóságmozzanatokot a nembeliség, az összemberi érdek szintjére emelni, amelyek szükségszerűen a befogadó személyiségében is a partikularitástól a nembeliség felé való elmozdulás irányában hatnak. A valóság törvényeinek a mű törvényeivé való alakításában a leglényegesebb komponens a művészi fikció. A fikció a megszerkesztetlen valóság szelekció és koncentráció útján való megszerkesztése, az empirikustól az általánosított, a felszíntől a lényegi, az esetlegestől a törvényszerű felé való lépés. A művészi stilizáció összefoglalása, amely az egyes és az általános közötti utat megtéve a műalkotást a különösenben konkretizálja. A fiktívnek tehát nem az igaz az ellentéte, hanem a nem fiktív, azaz a puszta tényszerű. Vagyis a művészi elrendezéstől még érintetlen, nyers valóságdarab. A tények legegyszerűbb elrendezése már út a fikció felé. A riport vagy a legtényszerűbb tényirodalom is azáltal, hogy elhagy mozzanatokot, és az összetartozókat egymás mellé helyezi, az egyediényt kiemeli egy életösszefüggésből, és behelyezi egy műösszefüggésbe, amely a puszta empiriához képest már önmagában művészi fikció. Persze ennek a fikciónak a skálája rendkívül széles. A tények egyszerű, dokumentáris elrendezésétől a fantasztikum szimbólumértékű megjelenítéséig terjed. A tényszerű—fiktív ellentét nem azonos az igaz—nem igaz ellentéttel. Két különböző koordináta-rendszerben helyezkednek el. Az elsőnek a valóság felszínével való tapasztalati szembesíthetőség a mércéje. A másodiknak — a művészet esetében — az emberi valóság mélyrétegéhez viszonyított valószínűség és szükségszerűség.

Az esztétikai önélvűség és a fikció által meghatározott tartalmi mag körül nem nehéz meghúzni a határokat, illetve az eleve adott határokon kívül vagy belül elhelyezni a művészi igényű nyelvi képződményeket. Az a nyelvi alkotás, amely ugyan csupán önmaga célja, azaz kizáróan esztétikai funkcióval rendelkezik, de a művészileg megformált valóságösszefüggéseket nem képes a nembeliség szintjére emelni, tartalmában megőrzi a partikularitást, alatta marad az esztétikum határának, a kellemesség szférájában rögződik. Nem lesz szépirodalom, csak — egyéb tényezőktől függően — álirodalom vagy félirodalom, Lukács szavával belletrisztikává. Minőségei sem esztétikaiak, legfeljebb előesztétikaiak. Például a szép helyett a tetszetős, a rút helyett az undorító, a tragikus helyett a borzasztó vagy a rettenetes jegyében formál. A belletrisztika esztétikailag tételez, de a megvalósulásban az esztétikum alatt marad. A szónoklás és a történetírás — főként a klasszikus történetírás — praktikusán illetőleg tudományosan tételez, de a formálásban tendál a művészi felé. Amennyiben a szónoklás a nyelv művészi elrendezésében, képszerű-metaforikussá formálásában közelíthet a költői nyelvhez. A történetírás pedig az események előadásában epikus jelleget ölthet, a történelmi alakok megformálásában pedig a művészi jellemábrázolás-tipizálás eszközeivel élhet.

Mindenesetre — minden határhelyzet ellenére — amíg a belletrisztika „alatta marad” a szépirodalomnak, a szónoklás a praktikus, a történetírás a fogalmi-tudományos felé „meghaladja” azt. A riportnak és a tényirodalomnak, a dokumentarizmusnak pedig a fikció útján megragadott művészi igazság a mércéje. Ha a tények mögé, azok elrendezése-komponálása, tehát stilizálása és bizonyos értelemben fiktívvá tétele által egy önmagukon túlmutató emberi tartalmat tud felidézni, azaz a felszíni ténynek „mélységélességet” ad, autentikus irodalmi művé, szépirodalomká válik. Ha nem, értéke csupán az „eset” hitelességén, szociológiai általánosíthatóságán, rereatív jellegén mérhető.

A „NYELVI-FORMAI” HATÁR ALAPELEMEI

A kellemesség, a praktikus célszerűség, a tudományosság és az esetszerűség-tényszerűség határköveinek a kitűzésével a nyelvi művészetet, a szépirodalmat mint művészetet, tehát tartalmilag különböztettük meg a nem művészi, fél-művészi vagy álművészi nyelvi objektivációktól. Nyilvánvalóan kell következzon ezután a nyelvi, tehát „formai” megkülönböztetés, amely természetesen művészi is és tartalmi is, amennyiben bármely szöveg nyelvi megformáltságával együtt vagy éppen azáltal válik művészié. Tehát ez esetben nem a szöveg művészi voltának másik összetevőjéről, csupán másik aspektusáról van szó. Végül is az a kérdés, hogyan viselkedik a tartalmilag körülhatárolt szépirodalmi mű a maga nyelvi anyagával szemben. Mit is jelent a nyelv mint egynemű közeg.

Kétségtelen, hogy a nyelv mint egynemű közeg meglehetősen problematikus. Először is műnemenként másképpen viselkedik. Lényegében — megfelelő alaposság és korrektség esetén — külön kellene beszélni a líra, a dráma és az epika egynemű közegéről, nyelvi megvalósulásáról. Beleértve a vers és a próza különbségét is. És akkor még nem vetődött fel a szépirodalmon belül a költészetnek és nem-költészetnek a szakirodalom jelentős részében teljesen elfogadott, éppen a nyelvi kifejezés intenzitásbeli eltéréseire alapozó megkülönböztetése. Mindez azonban nem teszi lehetetlenné — legalábbis ebben a nyelvi megformálás problémáit csak részkérdésként kezelő gondolatmenetben — a megközelítés egységét, csupán a kötelező differenciálást írja elő.

Először az érzéki konkretizálhatóság nehézsége tűnik szembe. Első megközelítésben ugyanis — eltekintve az előbb említett műnemi különbségektől — a nyelvi kifejezés akusztikus szférája nem látszik uralkodónak, vagy az érzéki minőség szempontjából perdöntőnek. Amennyiben érzékileg elsősorban nem a nyelvi jel, hanem az általa jelölt dolog minősége hat. Nem a jelölő, hanem a jelölt, a jelentés vagy értelem a mérvadó. A nyelv a jelölt tartalmat, a jelentést érzékíti meg. A nyelvi művészet ezért nevezhető a belső szemlélethez szóló művészetnek. A belső szemlélet előtt pedig — az emlékezet és a képzelet szintjén — a külvilág összes tapasztalt és az összes érzékszervekkel tapasztalt minősége megjelenik. Vagyis ez esetben az egynemű közeg érzéki sokszínűsége és ennek határai egybeesnek a belső szemlélet, az emlékezet és a képzelet érzéki minőségeinek sokszínűségével és határaival. Természetesen a nyelvi megjelölés eleve szegényebb és egysíkúbb, mint a mögötte meghúzódó alkotói képzelet érzéki gazdagsága. De a befogadói képzelet megteheti az utat visszafelé. Azaz a leegyszerűsítő és elszegényítő nyelvi jelből visszateremtheti a maga számára a mögötte meghúzódó képzelet teljes érzéki színskáláját. Végered-

ményben tehát az irodalom a nyelvi jelölés egynemű, de az emlékezethez és a képzelethez tapadóan érzékileg sokszínű-polifon közege által képes bevonni és a művésziileg szervezett szövegben mozgásba hozni-hatékonytá tenni a valóság minden érzéki minőségét.

Ehhez a sokszínűséghez tapad, helyesebben ennek a sokszínűségnek a másik oldala az ábrázolásba bevont érzéki minőségek áttételes volta, érzéki csökkent-értékűsége. A nyelvi jel ugyanis nem ábrázolja, csak jelöli az érzéki minőségeket. Ezáltal természetesen mozgásba hozza a befogadói emlékezetet és képzeletet, de ez elvileg csupán az eredeti minőség érzékileg halványabb visszfénye. Pontosabban szólva a befogadói újjáteremtés sikere a befogadói fantázia minőségének függvénye. Hegel ennek az áttételezettségnek az alapján beszél az irodalmi ábrázolás érzéki „lefokozottságáról”, és arról a tendenciáról, amely a művészi objektiváció érzéki minőségének a megszűnéséhez, tehát végső soron éppen művészi jellegének a megszűnéséhez vezet. Sőt — persze csak egyetlen szempontból, a konkrét-érzéki minőségek megjelenítése szempontjából — ennek az áttételes jellegnek az alapján jelöli ki az irodalom helyét a művészetek között: „A szellemnek önmagában való koncentrációja az, aminek kifejezésére nem képes a szobrászat, míg a zene ismét csak nem térhet át a benső megjelenésének külsőlegességére, maga a költészet pedig csak tökéletlen szemléletet adhat a testiségről. A festészet ezzel szemben még képes arra, hogy összekapcsolja a két oldalt, képes magában a külsőben kifejezni a teljes bensőséget.”²²

A hegeli distinkció egy lehetséges variáns a helymeghatározások sorában. Fölsejlik mögöttese egy kordinátarendszer, amelyben az irodalom a megadott szempont szerint valamilyen módon elhelyezhető. Jelen esetben — az emberi benső ábrázolására hivatottan — a zene mellé kerül. A magába forduló szellemet a külsőben megragadni nem képes szobrászat és a külső és belső világ szintézisét adó festészet között. Méghozzá oly módon, hogy a tiszta bensőséget megszólaltató zene még nem képes a maga anyagában-közegében a külvilágot kifejezni, míg a valóság érzéki minőségeit közvetetten ábrázoló irodalom már csak tökéletlenül képes erre. Mindez azonban még csupán a nyelvi anyagot véve tekintetbe, és egyelőre azt is teljesen absztrakt módon kezelve, csak egy összehasonlítási alapnak a felső rétege.

A mélyebb réteg ott kezdődik, hogy Lessing és Hegel egyaránt észreveszik: az irodalom a maga anyagát, a nyelvet érzékileg semlegesíti, pusztá eszközként kezeli. Lessing még csupán a nyelvi jel önkényes — a jelölt tartalomhoz konvencionálisan kapcsolódó — voltáról beszél, és arról, hogy a költészetben a tárgy érzéki minősége szólal meg, és a szó mint eszköz eltűnik.²³ Hegel ágazati esztétikájában, rendszerében a nyelvi jel érzéki semlegessége kulcsfogalomná válik. Hogy a költészet a hangot pusztán jelként használja, a nyelvet eszköznek tekinti, amely „nem megy érzéki létezés számba”, „pusztá közlési eszközül használja és ezért magában jelentéktelen jellé fokozza le”, vagy „messzire megy érzéki elemének negatív kezelésében” — az ilyen és erre vonatkozó idézetek tetszés szerint szaporíthatók.

Ennek a felismerésnek — fogadjuk el később korrigálandó-finomítandó kiindulópontként — fontos következményei vannak. Először is egy másik kordinátarendszerben az anyagra és annak érzéki tulajdonságaira alapozva

²² Hegel, i. m. III. 31.

²³ Lessing, i. m. 133., 134.

az irodalmat egy lehetséges összefüggés végpontjára helyezi. Oda, ahova Hegelnél ténylegesen kerül is. Továbbá világossá teszi, hogy az irodalom lényegében nem akusztikus művészet. Sem anyaga, sem kiváltott hatása, sem életformája tekintetében. Hiszen az anyagban a jelölő, a nyelv akusztikai minősége messzemenően alárendelődik a jelölt dolog egyéb érzéki minőségeinek. A hatás nyilván ezekhez a minőségekhez kapcsolódik. Az élőszóban való terjedés esetében a befogadás folyamatában ugyan előtérbe kerül egy akusztikus tényező, ez azonban belső szemléletté alakul. Vagyis a jelölt tartalmakat a jelentésükből következő érzéki minőségekkel ruházza fel. Ezzel pedig végérvényesen nyilvánvalóvá válik, hogy az irodalom érzékileg elsősorban nem a nyelvi jelhez, hanem az általa megidézett tartalomhoz, a képzetek, az emlékezet és a képzelet teljes világához kapcsolódik, és olyan gazdag és annyiféle, amilyen maga ez a világ. Lényegében tehát — és ez a mélyebb réteg — nem a jelölőnek, hanem a jelöltnek, nem a megidézőnek, hanem a megidézettnek a szférájában dől el minden hasonlíthatóság.

Olyan mozzanathoz érkeztünk, ahol elengedhetetlen a pontosítás-differenciálás. Segítségünkre lesz, ha felidézzük Greennek a művészi ábrázolás előtéréről és háttéréről, fő és másodlagos közegéről szóló gondolatmenetét. Így különbözteti meg például — nem törődve most fogalomhasználatának pontosításával — a zenében a zenei hang fő közegét a felidézett érzelemtől és akaratától, a másodlagos közegtől. A táncban a mozgó emberi testet és ugyancsak az érzelmet és akaratot. Az építészetben a háromdimenziós testet, az általa formált teret és a hozzá kapcsolódó cél-funkciót — és így tovább. Ennyiből is világos: ebben a megkülönböztetésben az elsődleges közeg a művészeti ágak anyagát, a másodlagos a tárgyát, az emberi világ általa felidézhető-ábrázolható szféráját, összefüggésrendszerét jelenti. (Nem a tartalmát. A tartalom a tárgy konkretizálása az egyes műalkotásban.) Az irodalom esetében azonban bonyolultabbá válik a helyzet. Itt ugyanis fő közegként „a jelentésbeli viszonyban álló szó” jelenik meg — vagyis a nyelv —, amely jel és jelentés, érzéki és fogalmi egyszerre. Másodlagos közegként pedig a nyelv által felidézett tárgyi világ, „mindenfajta emberi tapasztalat”. Tegyük hozzá: a tapasztalatot rögzítő emlékezet, az azt átrendező képzet és képzelet is.²⁴

Foglaljuk össze: ha a fő és a másodlagos közeg a művészeti ág anyaga és tárgya, akkor ez az irodalom esetében a nyelv, illetőleg az általa felidézett-involváltság tapasztalat-, érzet-, emlékezet- és képzeletkomplexum. Ez — más ágakkal összevetve — mindkét elemében lényeges különbségeket mutat. Maga az anyag, a nyelv rétegzett. Magában foglalja a jelet — emlékezzünk Hegel megkülönböztetésére — és a jelöltet, a jelentést. Tehát lényegében egy komplexus, amelynek nemcsak felső rétege és mélyrétege van, hanem egyszerre érzéki és fogalmi is, és a két réteg között — az érzéki erő szempontjából is — különbözőképpen alakulhat a viszony. Ez az anyag pedig a nyelv, amely legalábbis potenciálisan egy művészeti ág anyaga, egyben a hétköznapi kommunikáció eszköze is, és a maga érintetlenségében lényegében mint ilyen fungál. A tárgy pedig egyszerűen nem körülhatárolt, mint valamilyen módon a többi művészeteké — itt konkretizálódik az irodalmi ábrázolásnak a legkülönbözőbb rendszerekben megjelenő határtalansága. Legfeljebb arról lehet szó, hogy a képzet-emlékezet-képzelet tárgykomplexum szorosabban és közvetlenebbül kötődik az emberi pszichés mechanizmusokhoz, mint más művészetek

²⁴ Vö.: Green, i. m.

tárgya. És ezért az irodalmi tárgy egyik jellemzőjét éppen a belső világ differenciált rajzában, illetőleg ennek a lehetőségében kell keresni. Az irodalmi ábrázolás esetében tehát a viszonylag egyszerűbb anyag-tárgy kettősséggel szemben egy jelölőre és jelöltre bomló rétegzett anyag és tárgy hármasságával kell számolnunk. Amelyben a homogén első réteggel szemben a másodikban egy érzéki és jelentésbeli divergencia — polifónia veszi kezdetét. És az irodalmi ábrázolás tényleges minősége, tárgyi jellegzetessége és komponálási elve ezekben a rétegekben, pontosabban a három réteg egymáshoz való viszonyában, kölcsönös mozgásában dől el. Ebben azonban a második és a harmadik réteg a túlsúlyos mozzanat. Ezzel még mindig nem oldottuk meg az irodalom egynemű közegének a problémáját. De kijelöltük a számba vehető rétegeket, és azok egymáshoz való viszonyának egyes jellemzőit.

NYELV ÉS KÖLTŐI NYELV — A „NYELVI-FORMAI” HATÁR

Mindeddig a nyelvet, a jelölő és a jelölt egységében, az általa felidézett tárgyiassággal együtt úgy vizsgáltuk, mint a mindennapi kommunikáció eszközt, amelyben potenciálisan eleve benne rejlik a művészi ábrázolás lehetősége. A lehetőség akkor realizálódik, ha valamely, a különösség síkján konkretizálódott művészi tartalom az általánosságra és az egyediségre egyszerre törő tendenciájával mozgásba hozza mind a három réteget mind a két irányban, az absztrahálás és a konkretizálás felé is. Ez a két mozgásirány ugyanis egybeesik a nyelvfejlődés eleve meghatározott — Lukács által elemzett — kettős tendenciájával, amely a mindennapi nyelvből kiindulva egyfelől a fokozottabb gondolati általánosításra, másfelől a fokozottabb érzéki egyediségre tör. Lényegében tehát a fogalom és a képzet két pólusa között hoz létre termékeny feszültséget. Az első irány a tudományos nyelv, a második a költői nyelv. Csakhogy — Lukács György meggyőző elemzése szerint — nem egyszerűen arról van szó, hogy a képzethez kötött, a konkrét-egyedi érzéki megragadására törő költői nyelv kikapcsolja vagy megkerüli a tudományos nyelv fogalmi meghatározottságát, hanem inkább „legyőzi” — magába olvasztja, azaz megszüntetve megőrzi azt. Vagyis „a dolgok és viszonylatok specifikus és jelentős egyediségének visszatükrözését” célzó költői nyelv egyrészt megtartja a mindennapi nyelvben benne rejlő „világosan rögzített fogalmiságot” — amelynek végső kikristályosodása a tudományos nyelv —, másrészt azonban küzdve a nyelv természetében eleve benne rejlő absztraháló tendencia ellen, az ábrázolást visszavezeti „a fogalmak alapjául szolgáló szemléletekhez”. Ez egyben azt is jelenti, hogy az irodalmi ábrázolás tényleges egynemű közegét képező költői nyelv a gondolati általánosításnak és az érzéki konkretizálásnak a metszéspontján jön létre, de ebben a pólusokat egyesítő komplexumban az utóbbi a meghatározó mozzanat. Pontosítsunk: ez a metszéspont nem holt-pont, hanem különböző mozgásoknak a költői kifejezésben létrejövő-felvillanó pillanatnyi egysége. Sematizálva: a költői megnevezés és mögötte a költői felfedezés valamely dolgot vagy viszonylatot a képzet síkján ragad meg, de ez a képzet nem innen van a fogalmon, hanem túl van rajta. Másodlagos vagy másodszori képzet, amely mögött a megismerés a képzet-fogalom utat már oda-vissza megtette. Eljutott a képzettől a fogalomhoz, és azt magába olvasztva-feldolgozva „visszalépett” a képzethez. A visszalépés után megkapott második képzet a költői kifejezés forrása. Lukács ezt a feltételes reflex és a

2. jelzőrendszer között elhelyezkedő 1' jelzőrendszer hipotézisére támaszkodva így fogalmazza meg: „a 2. jelzőrendszer szükségszerű elvontságait az 1' jelzőrendszer megszünteti, az ábrázolt tárgyak konkrét-felidéző hatalmává változtatja át, de eközben mégsem rombolja szét a jelenségek visszaadásának azt a pontosságát, amelyhez a 2. jelzőrendszer segítette az emberiséget.”²⁵ Lukács tehát az „ábrázolt tárgyak” felidéző hatalmáról beszél. Ha ehhez hozzávesszük, hogy ugyan elismeri a hangok hangulati értékét, de ezt is és a hozzájuk fűzhető minden értelmet általában szigorúan a szó jelentéséhez kapcsol, világossá válik, hogy a művészi ábrázolás pusztán lehetőségével rendelkező mindennapi nyelv költői nyelvvé, a szépirodalom egynemű közegévé való transzformálásában a három réteg közül nem az első, a jelentés nélküli jel, a hang, hanem a második kettő, a jelentés és a felidézett tárgyiasság rétege játssza a leglényegesebb szerepet.

De ezen az általános filozófiai sémán belül mit jelent a „mozgásba hozás”? A mindennapi nyelvnek a költői nyelvvé transzformálása? Melyek a költői nyelv empirikus jegyei? A homályosság elkerülése céljából — csupán a leglényegesebb vonásokra szorítkozva — vállalni kell az összefoglaló leegyszerűsítést, amely a tárgyiasság rétegéből fokozatosan felfelé haladva rögzíti ezeket a jellemzőket.

A harmadik rétegben, a tárgyiasságéban a művé kristályosodó különös emberi tartalom a nyelv hangalakja és jelentése által felidézve, az ábrázolandó emberalak, emberi jelenség vagy összefüggés köré szervezi a tárgyaknak-viszonylatoknak azt a teljes rendszerét, amelyekben ez a tartalom megvalósulhat. Egyben megoldja az emberi tartalom és a felidézett tárgy- és viszonylatrendszer egymásra vonatkoztatását, Lukács szavával „poétizálását”, amelynek során az összes viszonylatok az ábrázolt jellemek, cselekvések, összefüggések részévé válnak, felveszik azok fiziognómiáját. Ezzel a mű a jelentés által felidézve és megérzékítve kialakítja a maga egyszeri, semmivel sem hasonlítható tárgyiasságát, és ezt a tárgyiasságot az előre- és visszautalások hálózatával olyan összefüggéssé növeli, amely már a mű szövegének nemcsak grammatikai, hanem tartalmi struktúrává szervezésével is egyenértékű.

A jelentésréteg hordozza a stilisztikai és poétikai szakirodalomban méltán kulcsfogalomként vált képszerűséget. Ez a képszerűség a szó jelentéséhez, annak fogalmi és érzéki tartalmához tapad. És a szóképek, a hasonlatok, metaforák és metonímiák rendszerében a jelentések között hoz létre olyan kapcsolatokat-vonatkozásokat, amelyek a fogalmi és érzéki tartalmat egyszerre pontosítják és fokozzák fel. Az elvont jelzett szó és az érzéki költői jelző ambivalenciát vagy éppen ellentétet kiváltó összekapcsolásában vagy a színesztéziás szerkezetek különböző érzéki szférákat párhuzamba állító együttesében is a szó-jelentés divergenciája okoz költőileg termékeny feszültséget vagy elektromos feltöltődést-szikkasztást. Végül pedig a felső rétegben, a jelölőnek, a hangalaknak a szintjén alakul ki a ritmusnak, a metrumnak, a rímnek, az alliterációnak, a hangutánzásnak és sok más mozzanatnak az a rendszere, amely ténylegesen a költői nyelv akusztikus megszervezését-felfokozását jelenti.

Ez az erőszakos szétválasztás azonban megköveteli a kiegészítést. Nyilvánvaló, hogy a teljes költői hatás a három réteg eszközeinek és lehetőségeinek együtteséből, összjátékából alakul ki. Ebben az összjátékban a tárgyiasság

²⁵ Lukács: „Az esztétikum sajátossága”, II. Akadémiai 1965, 167.

lehet túlsúlyos mozzanat, de semmiképpen sem egyedüli determináns. Az akusztikai elemek és szóképek nemcsak egyszerűen kiemelik vagy hangsúlyozzák a tárgyiasság lényeges mozzanatait, hanem szervezik annak lényegességét, részt vesznek a lényegesség kialakításában. A költői hatás elemei szétválaszthatók, de a hatás maga egységes. A költői kifejezés sokszor termékeny többértelműsége-polifóniája, a lehetséges variációk közötti vibrálás vagy a nyelv a szakirodalomban sokat emlegetett „aurája”, a kifejezés „holdudvara” a három réteg kölcsönhatásának terméke.

A három réteg együttműködését és szimbiózist a költői nyelv, a költőiség létrehozásában azért is érdemes hangsúlyozni, mert a „poétikai funkció” problémája ebben az összefüggésben megkerülhetetlen. Jakobson ugyanis híres tétele megfogalmazásakor, amikor a nyelvi közlés hat funkciója között körvonalazza a hatodikat, a poétikait, határozottan elválasztja a két felső réteget, a jelek és a jelentések rétegét, de főképpen az elsőt, az általuk felidézett tárgyiasságtól. „Ez a funkció — írja a poétikai funkcióról — a jelek érzékelhetőségének elősegítése által, elmélyíti a jelek és a tárgyak alapvető kettéválását.” Sőt, a funkció konkretizálásában, empirikus jegyeinek körülírásában nemcsak a tárgyiasságról, hanem a jelentésről is átcsúsztatja a hangsúlyt a jel rétegére, a költői nyelv akusztikai-metrikai sajátosságaira. Az a meghatározás ugyanis, hogy a poétikai funkció „az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti”²⁶ — lényegében annyit jelent, hogy a szavak jelentése között differenciáló szelekciót a szóelemek metrikai-akusztikai egyenértékűségére alapozó kombinációval helyettesíti. A merev értelmezés ez esetben is félrevezet. Jakobson sem merev. A költőiség lényegéről más helyen adott definíciójában az előbbi értelmezést — a tárgyiasságtól való elválasztás fenntartásával — a jelentésréteg bevonása felé tágitja. „Miben nyilvánul meg a költőiség, az irodalmiság? — teszi fel a kérdést. — Abban, hogy a szót szónak érzékeljük, nem pedig az elnevezett tárgy reprezentánsának vagy érzelemkitörésnek. Abban, hogy a szavak és szerkezetük, jelentésük, belső és külső formájuk nem közömbös utalás a valóságra, hanem önálló értékre és súlyra tesz szert.”²⁷ Kétségtelen, hogy a poétikai funkció empirikus jegyei nélkülözhetetlen elemet jelentenek a költői nyelv két felső rétegének elemzésében. A teljes műstruktúra analízise azonban — a költői nyelv szempontjából is — meghaladja e határokat. (Annál is inkább, mert a jel és a jelentés kettőséhez a költői nyelvben nemcsak a tárgyiasság csatlakozik, hanem az értelem is. A konkrét szójelentés ugyanis egy szövegösszefüggéstől — tágabban egy költői összefüggéstől — meghatározottan azonos tárgyiasság mellett is eltérő értelmet kaphat. Amint ezt Lukács Babits és József Attila egy-egy versrészletének elemzésében a „kerítés” szó kapcsán ki is mutatja.²⁸ Mindez arra utal, hogy a jel csupán megindít egy folyamatot, de a költői jelleg problémája a jelentés, az értelem és a tárgyiasság rétegében dől el, a tényleges poétikai funkció ott bontakozik ki.) Ez a meghaladás egyben a műfajelmélet-hez vezető kapu is.

²⁶ Roman Jakobson: „Hang—jel—vers”, Gondolat. 1969, 222., 224.

²⁷ „Strukturalizmus”, II. 24.

²⁸ Vö.: Lukács: „Irodalom és művészet mint felépítmény.” Adalékok az esztétika történetéhez. Akadémiai 1953, 454—476.

Természetesen csak egyetlen szempontból kapu és küszöb. A nyelvi megformálásából. Azon belül is abból, hogyan alakul a három réteg szerepe, megterhelése, egymás felé való mozgása az egyes műnemekben, azok műnemi természetrajza által meghatározottan.

Az epika és különösképpen a nagyepika a felidézett tárgyak és meghatározott emberi viszonylatok totalitásában adja a világot. Vagyis ezek teljes felidezésével válik világszerűvé. A cselekmény kezdő- és végpontja közé iktatott retardáló elemek — az epikus szerkezet lényeges mozzanatai — is azt a célt szolgálják, hogy a hősnek alkalma legyen kiépíteni maga körül a tárgyak-viszonylatok teljes vonatkozásrendszerét. Ebből következik, hogy a nagyepika — a regény és az eposz — ilyenformán létrejövő tárgyi totalitása magában rejt egy extenzívebb teljesség felé irányuló tendenciát. Ez pedig az egész epikus formálás szempontjából azt jelenti, hogy óhatatlanul közelebb kerül a mindennapisághoz, az élet hétköznapi képéhez. (Persze ez az elvi közelkerülés rendkívül széles skálán elhelyezkedő variánsokat hozhat létre. A skála egyik végén a dokumentarizmus, a másikon a fantasztkikum helyezkedik el.) Stilizáltsági szintje a többi műneménél alacsonyabb. Fiktivitása — legalábbis látszólag — ritkább-valószerűbb légkörben mozog. (Természetesen az epika is megjelenítheti a legfiktívebb fikciót, a fantasztkumot, de ezt mindig valami, a formálásban hangsúlyozott álobjektivitással teszi, minden stiláris és ábrázoló eszközzel hétköznapivá transzformálja.) Mindez együtt: a hétköznapisághoz való tárgyszerű közelség, az alacsonyabb szintű stilizáltság, a fikció ritkább-levegősebb jellege teszi, hogy a nagyepika nyelve — a műnemek között — a mindennapi nyelvhez legközelebb áll. A tárgyak-viszonylatok teljessége következményeként benne a harmadik réteg, a tárgyak megjelenítése és felidézése dominál, amely a maga spontán — a megidézett tárgyiasságban eleve benne rejlő — érzékiségével alakítja ki az epika jellegzetes költői-nyelvi előadásmódját. Ebben a tárgyak és viszonylatok természetes módon antropomorf jelleget öltenek. A hősök által mozgatott és az ő sorsukat meghatározó cselekmény közegevé és részévé válnak, ha úgy tetszik, a hősökre és sorsukra hasonlítanak. De mindez csak az epika nyelvének szerkezeté, struktúrává való szervezését jelenti, amelyben a konstrukciós elemek egymásra való vonatkoztatását a nyelv is tükrözi. Nem kívánja viszont a hétköznapi nyelv érzéki koncentráltságának az erőteljes meghaladását. Így van ez még a modern epika a hétköznapi valóság felszínétől látszólag legtávolabb eső, koncentrált pszichológiai kísérleteiben is. Proust, Joyce, Woolf vagy akár Mann és Semp-run hőseinek „tudatfolyama”, gondolkodásának pszichés mechanizmusa ugyanis a maga szerkesztetlenségében, töredezettségében éppen hangsúlyozottan a hétköznapi nyelvi megnyilatkozások sűrítettségének vagy esetlegeségének a szintjén jelenik meg. Viszont minél intenzívebb-koncentráltabb az epikai szerkezet — például a novelláé —, annál sűrítettebbé válik annak nyelvi közege is. És a harmadik, a tárgyi rétegből megindul az áramlás a felsőbb rétegek felé.

A drámai formálás lelke a drámai szituáció és a belőle kipattanó konfliktus. A drámai szerkezetben tehát minden a konfliktusra és az azt hordozó szituációra vonatkozik, és a totalitás formája is a konfliktus körül létrejövő társadalmi-emberi-pszichológiai mozgások teljessége. Vagyis a dráma úgy válik világszerűvé, hogy amit a tárgyak és viszonylatok megrajzolásának extenzív

gazdagságában elveszít, azt visszanyeri a konfliktus robbanásának fényében, a körülötte megteremtett mozgásokból előálló szituáció hőfokában. Lead vonatkozásokat, és ezzel egyszerre, ennek kompenzálásaként növeli sűrítettségét, stilizáltságának és fiktivitásának szintjét. A drámában minden általánosabb-szimbolikusabb. A konfliktus végletekig sarkított hétköznapi-emberi tendenciákat szembesít. A szituáció élethelyzetek szurrogátuma. A mozgás cselekvések végső eredője. Ez a szimbolizálás-koncentráció-felfokozás a dráma nyelvi közegében egyszerre tükröződik és szerveződik. Ha a szituáció egy élethelyzet szurrogátuma, a drámai dialógus egy hétköznapi párbeszéd esszenciája. Amelyben — a költői nyelv természetének megfelelően — egyszerre növekszik meg a gondolati és fogalmi általánosítás és az érzéki és egyedi konkretizálás szintje. Ez az ellentétes pólusokat szintetizáló sűrítés erősebben „ráterhel” a jelentés- és a hangrétegre. Ténylegesen olyan „aurát” teremt, amelyben különös csengést kap a dialógus értelme és hangzása, megnövekszik az asszociációk cikázása, mozgásteret. A dráma a hétköznapiságból kiszakított, erősen fiktív tér — idő komplexumának, szituációjának faláról speciális akusztikával hangzik vissza az emberi szó. Ebben a visszhangzásban az értelem polifónabb, sejtelmesebb, többféle asszociációs pályán is végigszaladó. A jelek felső, akusztikai rétege pedig — az általános stilizáltság magasabb szintje miatt — a verssé való sűrítést is természetes mozzanatként hordozza. A drámában tehát a leadott vonatkozások koncentrációs indítékká válnak. Ezt hordozza és alakítja a nyelv is. Messze elmozdul a hétköznapiság szintjétől. Felfokozza tárgyszerűségét, és ennek megőrzésével szabadítja fel a nyelv felső rétegeiben rejlő költőiség lehetőségét, bontakoztatja ki a tényleges poétikai funkciót.

A líra a költői szubjektum és a külvilág találkozásának a produktuma, amelyben maga ez a találkozás jelenik meg a kiváltott reakciókkal, reflexiókkal együtt. Tárgya tehát a költői szubjektum. Vagyis a szubjektum egyszerre költői alany és tárgy. Totalitása a világ benyomásaira adott költői reflexiók teljessége. Világszerűvé úgy válik, hogy ezek a költőileg megfogalmazott szubjektív reflexiók önmagukon túlmutatva megfogalmazzák, pontosabban szólva felidéznek az őket okozó-kiváltó teljes valóságanyagot és viszonylatrendszert. De ez a felidézés — legalábbis egy tendencia végpontján vizsgálva — nem megjelenítés, csak utalás. Konkrétan az okozat jelenik meg benne, amely mögött az utalások finoman bonyolult hálójában felsejlik az ok. A líra tehát — az epikához képest — a konkrét vonatkozások és viszonylatok szinte teljes rendszerét leadja. Ezért oly erővel kell megjelenítenie a reflexiót, az okozatot, hogy benne megidéződjön a kiváltó tárgyi elem, az ok. Ez az erő a költői nyelv ereje, amely magában foglalja a lírai szituáció által megmozgatott költői én teljes rezonanciáját. A végső következtetésekre, érzelmi-indulati-gondolati mozzanatokra redukált szerkezet csak úgy idézhet fel egy virtuális teljességet, varázsolhatja vissza maga köré az összes elhagyott viszonylatokat, ha megsokszorozza a maga nyelvi-érzéki-hangulati kifejező erejét. A líra nyelve ezért a legkoncentráltabb költői nyelv. A jelentések síkján az árnyalatoknak és variációknak olyan gazdagságát teremti meg, amely a befogadói képzelet asszociációinak, a lehetséges értelmezések közötti intellektuális vibrációnak maximális mozgásteret biztosít. A hangrétegben létrehozott hatások összességével pedig felerősíti és hangsúlyozza, de a költői szándéktól vezérelve meghatározott irányba is tereli a jelentésréteg és a hozzá kapcsolódó asszociációk polifóniáját. A líra műnemében esik általában a hangzásrétegre a legmaximá-

lisabb terhelés. Mindenesetre a két felső rétegben jön létre az a költői erőter, amely a reálisan, de felfokozottan megragadott szubjektív okozat mögé, virtuálisan — tehát a szerkezetben konkrétan tetten nem érhető módon — felidéri az elhalványult tárgyi okot.

Az epikától a drámán át a líra felé haladva tehát a költői nyelv koncentrációjának különböző fokain megyünk végig. Méghozzá oly módon, hogy a tárgyi rétegből kisugározva a két felső rétegre egyre nagyobb érzéki-kifejezésbeli hangsúly, megterhelés jut. Ez a megterhelés és feszültségnövekedés párhuzamosan halad azzal a folyamattal, amelynek során a szerkezet a tárgyi elemeket és viszonylatokat redukálja. Némi kockázattal és leegyszerűsítéssel így is megfogalmazható: a szerkezet tárgyakban és viszonylatokban való konkrét gazdagsága fordított arányban áll a költői nyelv felfokozottságával és kifejezésbeli koncentrálttságával.

Ezen túl vagy ezzel összefüggésben valami másról is szó van. Az irodalmi mű szerkezetében a nyelvi kifejezés növekvő ereje a meghatározatlanul maradt tárgyi elemek meghatározatlanságának a kompenzációja. Az epika a megjelenített tárgyakat-viszonylatokat és cselekményt maximálisan meghatározza. Ám a belső világ összetevőire, a cselekmény indítékaira vagy ezek által utal, vagy valamilyen direkt-közvetlen, nem hagyományos epikus módon, a hős tudatába behelyezkedve jeleníti meg azokat. A nyelvnek a mindennapi szintet meghaladó koncentrációja — akár az objektív elemeknek a hősökre való vonatkoztatásáról van szó, akár a tudat közvetlen megszólaltatásáról — mindenképpen az eleve meghatározatlanul maradt elemek meghatározási kísérleteként jelenik meg. A dráma a külvilág elemeiben és a psziché rajzában egyaránt a konfliktushoz vezető szituációra szorítkozik. Mindent meghatároz, ami a konfliktus legszűkebb erőteréhez tartozik, és mindent meghatározatlanul hagy, ami ezt a létszurrogátumot visszaöltözteti az élet gazdagságának legalább illuzorikus valóságába. A psziché tekintetében ezt a visszaöltöztetést-meghatározást a drámai dialógus nyelvi koncentrálttsága teszi meg. A környezet tekintetében a színházi előadás. A líra esetében a helyzet szinte nyilvánvaló. A benső maximális meghatározottsághoz a külső viszonylagos meghatározatlansága társul. A költői nyelv ez esetben ezt a reális meghatározatlanságot formálja virtuális meghatározottsággá. A költői-nyelvi kifejezőerő növekedésének és csökkenésének a tárgyi elemek meghatározottságával, illetve meghatározatlanságával való korrelációja utat nyit egyes irodalmi műnemek és más művészeti ágak reális összefüggéseinek a kereséséhez.

A kérdés lényegi kidolgozatlansága miatt csupán egy lehetséges megoldás körvonalai jelezhetők. Az epika és a film összefüggése meglehetősen kézenfekvő. Noha a felszínesebb analógiák általában a dráma és film között keresnek kapcsolatot. Ezt azonban néhány tényező eleve kizárja. A film nélkülözi a maximálisan sűrített szituációból fakadó konfliktusra való építettséget. És ennél fogva azt az absztrakciós szintet is, ami jellem- és környezetrajzban egyaránt a dráma sajátja. Ellenkezőleg: a jellemrajzban és az ember tárgyi környezetében megjelenésben, mimikában, gesztusban, a dologi valóság ezer hétköznapi részletében pontosan azokat az elemeket határozza meg, amelyeket a dráma meghatározatlanul hagy. Ezzel szemben az epikai szerkezet és a filmszerkezet lényegi jegyei egybeesnek. A film pontosan úgy dolgozza ki a konfliktust, mint az epika. Olyan elemeket iktat közbe, amelyek részben retardálják a cselekmény menetét, részben pedig — ugyanúgy, mint a mindennapokban és

az epikában — megakadályozzák-leszerelik a konfliktus vegytiszta határesetének a kialakulását, maximális erejű robbanását. Ezzel el is érkeztünk a hétköznapi-ság problémájához. A művészeti ágak közül a film áll legközelebb a hétköznapi-sághoz. Az irodalmi műnemek között az epika tendál felé a legjobban. Azaz a fikció szintje, a stilizáltság foka e művészeti ágban, illetve műnemben a legalacsonyabb. A lényegi eltérések a hétköznapi-sághoz való közelségben belül jelentkeznek. Az epika ugyanis a rendkívül gazdagon megjelenített tárgyi környezet minden elemét a legerőteljesebben a cselekményre és a cselekményt mozgató hősökre vonatkoztatja, hogy azok belső világának viszonylagos meghatározatlanságát a külső tényezők meghatározottsági szintje felé mozdítsa. Ebből a mozgástendenciából alakul ki az egységes epikai világ, amelyben éppen külső és belső világ egymásra irányultsága, egymás felé történő mozgása teremti termékeny feszültséget. Ezt a feszültséget tudja ritkán vagy nehezen megvalósítani a film. A hétköznapi világ megjelenítéséhez való kötöttségéből következik, hogy az embert és tárgyi környezetét egyenrangú tényezőként kezeli. A hétköznapi-ság olyan tárgyi gazdagságot von be a szerkezetbe, hogy ezeknek a következetes emberre vonatkoztatottsága, emberi fiziognómiójának a megrajzolása csak a legművészibb produktumokban lehetséges. A külső és belső világnak ez az egyensúlya pedig — a vizuális megjelenítés által még jobban hangsúlyozva — meghatározatlanabbul hagyja azokat a pszichés mozzanato-kat, amelyek meghatározatlanságát az epika — különösen a XX. századi regény egyes kísérleteiben — a minimumra csökkenti.

A dráma és a színház kapcsolata teljesen evidens. Bár a dráma irodalmi műneme és a színjáték művészeti ága korántsem azonos. Nyilvánvaló, hogy a konfliktushoz tartozó elemekre redukált drámai jellem és környezet meghatározatlan mozzanatait a színjáték határozza meg. Az emberi világ drámai röntgenképét tónusokban gazdag, hús-vér, tényleges emberi világgá dúsítja. Ez a feldúsítás egyben a színjáték rendkívül széles mozgástere is. A rendezői, színészi, színpadtervezői koncepció ugyanis, amikor meghatározza a drámában meghatározatlanul maradtat, konkretizálja is azt. A konkretizálás pedig hangsúlyeltolódás is lehet, de mindenképpen több lehetséges variáció közül egynek a kiválasztása. Persze az együvé tartozás nem ilyen szimmetrikus. Mert a színjátéknak csak egyik ága vagy lehetősége a dráma többé vagy kevésbé szabad színpadi megvalósítása. A színjáték emellett az emberi psziché összetevőit mozgásban-geisztusban-szóban kifejező önálló művészeti ág is, amely genézisét tekintve legalább annyira a dráma létrehozója is, mint függvénye. A színháztörténet különböző periódusaiban a szöveg és a megjelenítés, a dráma és a játék kölcsönös függésében, egymást ihletésében-inspirálásában a hang-súlyok különbözőképpen alakulnak.

A líra és a zene, pontosabban szólva a tiszta líra és a tiszta zene — most eltekintve dráma és zene az operában létrejövő együttesétől — komponálási elvei és ábrázolási lehetőségei konvergálnak. Mindkettő a szubjektum legbel-sőbb szférájába hatol és annak indulati, érzelmi, akarat, gondolati összetevőit szólaltatja meg bizonyos természetes hangsúlyeltolódásokkal. Ez persze csupán a műnem és a művészeti ág legvégső, azaz legvegytisztább megnyilatkozásaiban van így, és ott is alapvető szerkezeti különbségekkel. A zenében ugyanis a belső világ erős meghatározottságához, főként az érzelmek szabad felnövekedését-kiélését lehetővé tevő tág mozgásteréhez a külső valóság meghatározatlansága párosul. Az ok lényegében felszívódik a teljes művészi intenzitással megjelenített okozatban. A líra viszont az okozat költői megjelenítésében mégis

konkrétabb utalásokat tartalmaz az okra. Tehát többet megőriz és ábrázol a keletkezés folyamatából, annak a mozgásnak a végbemeneteléből, amelynek a zene csak summáját, végső művészi konklúzióját adja.²⁹

AZ IDŐ ÉS A TÉR ELLENTÉTÉTŐL AZ IDŐ—TÉR EGYSÉGÉIG

A nyelv mint az irodalmi ábrázolás több rétegű anyaga és tárgyiasságának felidézője nemcsak a műfajelmélet küszöbére vezet el, hanem a mű dimenzióihoz, vagyis az időbeli és térbeli kiterjedés problémáihoz is. Ez pedig végső soron egybeesik egy művészeti ágazat legfőbb jellemzőjével, komponálási módjával. De nem a felszínen, nem az időbeliség és térbeliség felső rétegében. Ebben a felső rétegben ugyanis idő és tér elkülönítése nem több nyilvánvaló evidenciánál. Az időbeli művészetnél, például az irodalomnál nem jelenthet mást, mint a mű elhangzásának-elolvasásának idejét, vagyis terjedelmét. A térbeli művészetnél pedig, például a képzőművészet esetében, nem lehet több, mint az alkotás kiterjedése. Az elhangzás-elolvasás ideje és a mű mérete pedig nyilvánvalóan semmit sem árul el annak esztétikai lényegéről. Nem hordoz minőséget, legfeljebb a képzőművészet esetében lehet a monumentalitás kiindulópontja. És nem is műfajalkotó tényező, legfeljebb a dráma esetében jelzi bizonyos értelemben az előadhatóság határát. A tér és az idő ugyan hagyományos formális felosztási lehetőséget jelent a művészeti ágazatok szempontjából, de nyilvánvalóan nem ezen a szinten. Nem a terjedelem és a méret szerint. Minden ilyen kísérletnek — a Lessingének is — az eredetisége, egyáltalán a számbavehetősége ott kezdődik, amint ezt a szintet az időbeliség és térbeliség mélyebb rétegei irányában meghaladja.

Lessing — mint ahogy ezt már láttuk — lényegében elválasztja egymástól az időbeli lefolyást és a térbeli kiterjedést. Összehasonlító ágazati esztétikai kísérletének a zsenialitása azonban éppen abban rejlik, hogy — ha részlegesen is — túl tud lépni a megoldásban ezen a filozófiai előfeltevésen. Ez a túllépés a térbeli ábrázolás időbeliségének és az időbeli ábrázolás térdimenziójának — igaz, felemás — felfedezése. De ez a felfedezés ott kezdődik, hogy Lessingnél az idő nem az elhangzás, a terjedelem ideje, hanem az ábrázolt cselekvése. Vagyis azoknak a külső cselekvésekben testet öltő vagy belső, pszichés gondolati-érzelmi-indulati reflexiókban realizálódó emberi-társadalmi folyamatoknak az ideje, amelyek az irodalmi ábrázolás tárgyát jelentik. És amelyekben az irodalmi megjelenítés — a szakirodalomban annyszor emlegetett — folyamatjellege ténylegesen megvalósul. Lényegében tehát — már Lessingnél is — az idő a belső időt jelenti, és nem a külsőt. Az ábrázolt időt, és nem az ábrázolás idejét.

Ehhez a belső időhöz a térbeliség két rétege párosul. Használjuk az előbbi szembeállítását: az ábrázolt téré és az ábrázolás teréé. Amely kettősben — szemben az időbeli dimenziók esetével — nem az előbbi jelenti a mélyebb réteget, hanem az utóbbi. Vagyis arról van szó, hogy az ábrázolás időbelisége — Lessing szavával — „bizonyos lényekhez kapcsolódik”, ezek pedig térben terjednek ki. A térdimenzió tehát — a felszíni rétegben — ezeknek a térben kiterjedő lényeknek, testeknek az irodalmi megjelenítése. Számolni kell azon-

²⁹ Ebben az összegezésben támaszkodtam Lukács György gondolatmenetére. Lukács, i. m. II. 306—373., 454—484.

ban azzal is — és ez a térbeliség mélyebb rétege —, hogy az ábrázolás, éppen azáltal, hogy folyamatokat ábrázol, és e folyamatok pedig térben mennek végbe — hiszen a mozgó anyag két létdimenziója a tér és az idő —, kialakítja az ábrázolt folyamatok terét, vagyis az ábrázolás terét. Mindazoknak a jelenségeknek a terét, amelyek az időben lezajló folyamat végbemenetele szempontjából jelentőségre tesznek szert. Lessing nem hatol eddig a rétegig. Csak az ábrázolt tér, a térben kiterjedő test ábrázolásának rétegéig. És ezt oldja meg a leglényegesebb érzéki tulajdonságot jelölő homéroszi jelző ábrázolási módszerének és a tér idővé, cselekménnyé oldásának, a tárgy leírása helyett története elmondásának a felvillantásával. Ehhez még csak az emlékezet szintetizáló funkcióját kell hozzávenni, és a térábrázolás problémája, mármint az ábrázolt téré, a felső réteg megoldottnak tekinthető. A mélyebb rétegnek, az ábrázolás terének a gondja azonban ott kezdődik, ahol Lessing elemzése befejeződik.

Az irodalmi ábrázolás lényege tehát tényleg a maga részletezettségében és komplexitásában közvetlenül megjelenített folyamat. Ennek létformája pedig elsődlegesen az idő. De ez a folyamat — a legrejtettebb pszichés folyamat is — egy összefüggésrendszerben helyezkedik el. Amely kiindulópontja és végpontja, oka és következménye egyszerre. Ez az összefüggésrendszer pedig többféle értelemben is teret alkot. Egyrészt határolja a műalkotást. Kímetszi annak világát a világ egészéből. Másrészt felidéz egy bizonyos tárgyiasságot. Azoknak a tárgyaknak és viszonylatoknak a rendszerét, amelyeken keresztül és amelyekben, amelyek mozgása által az időbeli folyamat végbemegy. Ez a tér — jelle gével-összetevőivel — maga is műfajalkotó tényező. Az epikában a tárgyi teljesség viszonylag extenzívebb tere. A drámában a konfliktus által vonzott, vagy azt megszüülő jelenségek-összefüggések gravitációs rendszere. A lírában az okozatként megjelenő reflexiókat kiváltó okok hálózata. Az irodalmi térnek ez a mélyebb rétege, az ábrázolás tere nemcsak akkora, amekkorát az ábrázolt folyamat megkíván, hanem olyan is. Hasonlít rá. Nem tér általában, hanem egy meghatározott folyamatnak az általa meghatározott tere. Amelyben minden pont a folyamat fő sodrára vonatkoztatott, azaz poétizált. Ebből az következik, hogy ez a tér erőter is. Az erővonalak a folyamat fordulópontjai felé futnak. Vagy belőlük sugároznak. Egy-egy térbeli mozzanat aszerint lesz hangsúlyos vagy hangsúlytalan, hogy hol helyezkedik el az erőterben. Milyen közel az erővonalakhoz, vagy milyen távol tőlük. Az egyes pont helyzete tehát helyzeti energiát is tartalmaz. Az erővonalakhoz közelebb elhelyezkedő, nagyobb helyzeti energiával rendelkező pontokat kiemeli a költői nyelv, és a képzelet minden lehetőségével feldúsítja őket. Maximális meghatározásukra tör. Az erővonalaktól távolabb eső, kisebb helyzeti energiával rendelkező pontok homályba merülnek. Kisebb vagy nagyobb részben meghatározatlanok maradnak. Az irodalmi ábrázolásnak ez a megjelenített cselekményhez, folyamathoz szorosan kapcsolódó és azoktól meghatározott hangsúlytérképe, térszerkezete már az egyes mű kompozíciójának — műnemenként másképpen alakuló — lényegjegye. Mindenesetre ez az a térprobléma, amelyhez Lessing — vizsgálódásait az ábrázolt térre, a konkrét tárgyak megjelenítésére korlátozva — nem jutott el. Pedig ezen keresztül vezetett volna az út az irodalmi térábrázolás kérdésének olyan szintű megoldásához, amelyet a képzőművészet idődimenziójával kapcsolatban a „termékeny pillanat” felismerése jelentett.

Foglaljuk össze: az irodalmi ábrázolásnak — folyamatjellegéből következően — természetes közege az idő. Ez azonban nem a tér ellentéte, hanem a folyamat terével együtt annak idő-tér egysége. Ennek felső rétege az ábrázolás ideje

és az ábrázolt tér, vagyis a mű időtartama és a benne szereplő tárgyak megjelenítése. Mélyebb rétege az ábrázolt idő és az ábrázolás tere, vagyis a műben megjelenített folyamatok időtartama és a hozzá tapadó tárgyiasság teljes rendszere, amelyben a folyamatra vonatkoztatott fontosság teremt hierarchiát. Az ábrázolás terét az ábrázolás erőterévé szervezi át. Az idő—tér egységen belül jelentkező elemeknek az elrendeződéséből, a konkrét mű konkrét kompozíciójából következik azután az időbeliség utolsó mozzanata, a befogadás ideje. Amennyiben a mű eleve a befogadóra irányul. És ennek pszichés mozgását, befogadói aktivitását, az egyes mozzanatok értelmezését, a meghatározatlanul maradt elemek műélvezői meghatározását szerkezeti egységeinek kibontása, egymásutánja által irányítja.

Az idő—tér egység ezzel a belső rétegzettséggel és arányaival válik olyan esztétikai struktúrává, amely az irodalmi formálás egyik lényegjegye. Vagyis az idő—tér egységen belül a hármas rétegzettségű, az ábrázolás reális, az ábrázolt folyamat virtuális és a befogadás szubjektív rétegeire tagozódó idő domináns jellege és az ehhez kapcsolódó ugyancsak rétegzett, az ábrázolt térre, az ábrázolás terére és erőterére differenciálódó quasi-tér egymáshoz való viszonya speciális irodalmi jelenség. A legszimmetrikusabb összevetés nyilván a képzőművészettel kínálkozik. Itt az irodalmi idő—tér egység helyébe a tér—idő egység lép. Amelyben a tér jelenthet konkrét anyagiságot vagy megjelenített anyagszerűséget. Három reális dimenziót vagy a két reális dimenzióból következő virtuális harmadikat. Mindenesetre olyan, a térszervezés domináns voltára épülő kompozíciót, amelyben nem meghatározó, hanem meghatározott elemként jelentkezik a térbeliség által involvált quasi-idő az ábrázolt idő (a termékeny pillanat) objektív és a befogadói idő szubjektív mozzanatával. A színház és a filmművészet komplex jellege az idő és tér viszonyának újfajta kezelésében is megmutatkozik. E két művészeti ág ugyanis egyenrangúsítja az ábrázolás két dimenzióját. Megtartja ugyan az ábrázolás idejének és az ábrázolt időnek az irodalmi kettéválását, sőt az előadás időbeli határainak a megvonásával az előbbit még nagyjából rögzíti is. De e két rétegű idő körül reálissá szervezi az ábrázolt teret és az ábrázolás terét is. És ezzel a virtuális időelemet, az ábrázolt időt is a vizuális konkrétságnak egy lényegesen magasabb szintjére emeli.

ISMÉT MŰFAJELMÉLET

A különböző idősíkok egymáshoz való viszonya és a körülöttük létrejövő térszerkezet megint csak elvezet a műfajelmélet küszöbére. De más oldalra és más irányból is, mint a költői nyelv rétegeivel kapcsolatos vizsgálódás. Ez esetben ugyanis a műfajok szerkezeti elveiről van szó, ez pedig a műfajelmélet más aspektusa, még akkor is, ha a következtetések — természetszerűen — valamelyest konvergálnak. Egy részletesebb elemzésben valószínűleg bizonyítható, hogy az idősíkok és térrétegek között megkonstruált kapcsolat, illetőleg a közöttük teremthető feszültség egy műfaj komponálási elveinek egyik legfőbb jellegzetessége. Sőt, az ilyen természetű vizsgálódás a nyelvi művészet kapcsolatrendszerének újabb koordinátáit vázolhatja fel.

A nagyepikai kompozíció képes arra, hogy a szerkezet szempontjából elsőrendűen fontos két idősíknak, az ábrázolás idejének és az ábrázolt időnek a maximális divergenciáját megteremtse. Végeredményben az extenzitásnak és az intenzitásnak a műszerkezetben megvalósuló viszonyáról van szó. Ha az

ábrázolt idő — folyamat, cselekvés, történés — mérhetetlenül megnövekszik az ábrázolás idejével szemben, esetleg teljes életeket, családok, nemzedékek históriáját fogja át, akkor a legmonumentálisabb szerkezet esetében is arról van szó, hogy egy extenzitásra tendáló belső tartalmat a kompozíció sűrítő-összefog, az intenzitás irányába szervez. Ha pedig az ábrázolás ideje haladja meg az ábrázolt időt, vagyis a megjelenítés egy pillanatot-mozzanatot nagyít ki, tesz mikroelemzés tárgyává, akkor esetleg a legtömörítettebb, a legkarcsúbb szerkezet is az eleve intenzívot bontja ki-növeszti a viszonylagos extenzitás irányába. Ehhez pedig még hozzátehető, hogy a szerkezet által összefogott extenzív tendencia az ábrázolás szélesebb terét hozza létre, de ez a tér mint erő-tér alacsonyabb szintű, a térelemek elektromos töltése kisebb, a poétizálás-egymásra vonatkoztatás számai lazábbak. Az extenzitás irányába szervezett intenzitás esetében azonban az ábrázolás tere szűkebb, de erőtere sűrűbb-feltöltöttebb, az erővonalak markánsabbak, az egymást determináló összefüggés szorosabb. Nem lehet kétséges, hogy az extenzitásnak és az intenzitásnak az idő-síkok összjátéka alapján megteremtett viszonylatrendszere és a körülötte létrejött térszervezés jellegzetes módja lehetséges kiindulópont egy a komponálási elvek elemzésén alapuló regénytípológia megkonstruálásához.

Az ábrázolás idejének és az ábrázolt időnek az epikai polarizálásával szemben a dráma a két idősíki között konvergáló tendenciát hoz létre. Ez két tényezővel függ össze. A drámai szerkezet alapvető sűrítettségével és a drámának az előadásra tervezettségével. Az előadásra tervezettség ugyanis — még akkor is, ha ez valamelyest rugalmas határ — az ábrázolás idejét lényegében rögzíti. Ilyenformán csak arról lehet szó, hogy az ábrázolt idő ehhez a fixált terjedelemből képest növekszik vagy csökken, sűrítettebbé vagy kevésbé sűrítetté lesz. A drámai szerkezet tehát — szemben az epikai kompozíció kettős lehetőségével — lényegében mindig sűrítő-intenzívebbé tevő, legfeljebb ennek az intenzitásnak a foka különböző. Fontos szerepet játszik ebben az is, hogy a jelen idejű, dialógusra épített, megjelenítő előadásra komponált dráma csakis egy reális időfolyamattal dolgozhat. Nem állíthatja meg vagy nagyíthatja ki a pillanatot. Legfeljebb visszajátszhatja, hogy más aspektusból mutassa meg. A drámában az ábrázolt tér, a megjelenített tárgyak és személyek köre éppen úgy fixált, mint az ábrázolás ideje. Az ábrázolás tere pedig, az ábrázolt folyamatok által kialakított viszonylatrendszer és erőter eleve szűkebb és sűrűbb, mint az epika esetében. Legfeljebb ez a sűrűség az ábrázolt időnek a csökkenésével-koncentrációjával párhuzamosan maga is növekszik. A dráma szerkezeti-történeti tipológiája tehát nem az extenzitás-intenzitás ellentétes tendenciáinak az egysege alapján teremthető meg, hanem a két idősíki egymáshoz való közelítése, az intenzitás növekedése szerint. Ahogy a drámairodalom történetében — történelmileg meghatározottan — konkrétan jelentkeznek is intenzív és kevésbé intenzív drámatípusok.

A különböző idősíkok és az idő- és térrétegek szerkezetelemzés, amely a tárgyias műfajok, az epika és a dráma esetében egy tipológia lehetőségét rejtí magában, a líránál mélyen problematikusává válik. A líra ugyanis azáltal, hogy az én és a külvilág találkozását és az ennek nyomán születő szubjektív reflexiókat formálja műalkotássá, nemcsak minden viszonylatot ad le, és minden okot helyettesít az okozattal, hanem egyben a térbeliséget ponttá, a folyamatot pillanattá redukálja. Tiszta lehetőségében, a líraiság végpontján vizsgálva a jelenségeket, ez a pillanatszerűség annyit jelent, hogy az ábrázolt idő felolvad az ábrázolás idejében. Amennyiben a líra nem bont ki egy emberi történet-

folyamatot, hanem annak szubjektív konklúzióját, pszichés végeredményét adja. A két idősík tehát vagy egybeesik és megsemmisíti egymást, vagy éppen összeolvad-szintetizálódik a virtuálisan végtelen lírai pillanatban. Ugyanúgy, ahogy végeredményben a pontszerűség az ábrázolt teret és az ábrázolás terét szünteti meg. A tér ugyanis a folyamat tere, amely annak pillanatáá szűkülésével maga is ponttá zsugorodik. A lírai ábrázolás pillanatában és pontján a folyamat és a folyamat tere csak utalás formájában villan fel mint a megjelenített okozathoz csatlakozó, többé vagy kevésbé meghatározatlan ok. Ez a felvillanás azonban kitágítja a pillanatot és a pontot. Megmutatja, hogy a szűkülés-zsugorodás egyben tágulás is. A pillanat és a pont végtelen világot rejt magában. Mert a benne megszüntetve megőrzött időtől és tértől olyan helyzeti energiát kap, amely a pillanat és a pont köré egy teljes virtuális kozmoszt varázsol vissza. A megszüntetett dimenziók egyben azonban azt is jelentik, hogy a lírai szerkezet nem ezek felől, hanem a szubjektív tartalom artikulációja felől közelíthető meg. És éppen tartalmának felfokozott szubjektivitása miatt nehezebben tipizálható úgy, mint a tárgyas műfajok kompozíciója.

Az idő- és térszervezésre épülő speciális szerkezeti megoldás — illetve e megoldás műnemenkénti variációi — nyilvánvalóan az irodalom önálló esztétikai elvének gerincét képezik. E téren a más művészeti ágak önálló esztétikai elvével való párhuzamba állítás csupán távoli és részleges analógiákra szorítkozhat. Néhány kapcsolódási lehetőség így is szembevetendő. Az epika szerkezete a film kompozíciójához áll legközelebb. Rokonítja őket a térnek, az ábrázolt térnek és az ábrázolás terének a széles volta. De a film ezeket az epika számára virtuális dimenziókat realissakká fokozza, és ezzel természetesen — mint már láttuk — az idődimenzióval egyenrangúsítja. Ugyanakkor az ábrázolt időnek olyan kibontására, intenzívvé tételére, amely az epika jellegzetes lehetősége, éppen a megjelenítés realitása és konkrétsága miatt nem képes. A film tehát végeredményben az epika téralkotó lehetőségeit megőrzi, de konkretizálja. Az időszerkezet feszültségének az egyszerűsítésével és főként a térdimenzió egyenlősítésével egy minőségileg más összetételű tér — időkomplexumot teremt. A festészettel csupán a festői és az epikai ábrázolás határesetei sugallhatnak bármilyen analógiát. Olyan esetek, amelyekben a festészet valamely konkrét eseményt jelenít meg, és ezzel az ábrázolás idejét ugyan nem hozhatja létre, de epikus módon szélesíti az ábrázolt időt. Vagy az epika vállalkozik — dinamikáját statikává redukálva — az ábrázolt tér elemeinek festői részletezésére. Az epika térdimenziója és a festészet idődimenziója ezekben a határesetekben is virtuális marad, és egyik művészeti ág sem képes magába sűríteni a másikkra jellemző feszültséget az idősíkok, illetőleg az ábrázolás dimenziói között. Így minden párhuzamos elemzés végső soron csak a kompozíciós elvek divergenciáját mutathatja ki.

Dráma és színjáték szimbiózisa ez esetben is evidens. A dráma ábrázolási idejét az eljátszhatóság, tehát a színjáték elve rögzíti. A színpadi illúzió követelménye hozza létre a két idősík egyértelmű konvergenciáját. Mert az ábrázolt idő mértéktelen felnövelése nyilván nemcsak a konfliktus és a szituáció sűrített-ségét csökkenti, hanem a játék jelenidejűségét, a nézői jelenlét-ottlét illúzióját is megsemmisíti, legalábbis megkérdőjelezi. A dráma — nyilván az eljátszásra való, eredendő beállítottsága miatt — a maga quasi-terének (virtuális terének) mindkét elemét maximálisan meghatározni igyekszik. Ezt a meghatározottságot fokozza-koncretizálja, pontosabban szólva ennek egyik végső meghatározási lehetőségét konkretizálja a színpad. Ez a konkretizálás természetesen

lényeges szerkezeti korrekció is. Amennyiben a quasi-tér tényleges térré való alakítását, az idődimenzióval való egyenrangúsítását jelenti.

A líra pillanat- és pontszerűsége, maximálisan konkrét és éppen ezáltal maximálisan általánosítható itt-, ilyen- és mostja olyan speciálisan egyedi képződmény, amely kompozicionálisan kizár szinte minden analógiát. Éppen pillanatszerűsége kínál azonban egyetlen fogódzópontot. A lírai pillanat ugyanis éppen végletes elaszticitása miatt, amely lezajlott folyamatok vég-eredményét és leendő folyamatok kiindulópontját sűríti, és ezért maga is csupán mozzanatnyi holtpontra, ahol az ellentétes tendenciák egyetlen lélegzet erejéig kioltják egymást, tehát végső soron mozgó sziget a mozgás végtelen dinamikájában, a legtermékenyebb pillanat minden pillanatok között, amelyet a művészet megteremteni képes. Ezzel pedig a képzőművészet termékeny pillanatának termékenységet „hosszabbítja meg” egy más ágazat más lehetőségeket nyújtó közegében.

AZ ÁBRÁZOLÁS FOLYAMATJELLEGE ÉS AZ ESZTÉTIKAI KATEGÓRIÁK

Lessing figyelmeztet: a test szépsége vagy rútsága, amely az egymás mellett elhelyezkedő elemek harmóniájából vagy diszharmóniájából ered, a képzőművészeti ábrázolásban bontakozik ki. A szépség meg is jelenik a képzőművészetben. A rút — mivel ellenkezik a szépművészet elvével, a szépség jegyében való formálással — valamilyen más minőségben olvad fel. Az irodalom ellenben — és ez a nagy német gondolkodó egész teóriájából szervesen következik — nem ragadja meg a szépet és a rútat a maga eredeti-érzéki mivoltában. Az egymás mellett adott tulajdonságok egymás után való előadása — így Lessing — az egységes víziót eleve elveszíti. Ezért a költői ábrázolás a közvetlen szépet és rútat vagy valamilyen folyamattá, vagy valamilyen tulajdonsággá transzformálja. A szépet például bájoszá, azaz mozgásban — tehát végső soron folyamatban — megjelenő szépséggé. Vagy az emberekre gyakorolt hatását ragadja meg. Vagyis azt, hogyan válik az érzéki szép intellektuális vagy érzelmi tényezővé, belső, pszichés mozgássá. A rút pedig például nevetségessé vagy rettenetessé. Külső érzéki tényből a külsőben is megjelenő belső tulajdonsággá.³⁰

A finom megfigyelés két szempontból is lényeges. Egyrészt ismét hangsúlyozza az irodalmi ábrázolásnak a nyelvi anyagból és az idődimenzió túlsúlyos mozzanat voltából következő folyamatjellegét. Másrészt pedig elvezet az irodalomesztétikai kategóriáiban kuszódóba. Amennyiben az irodalom — az ábrázolás folyamatjellegéből következően — maximálisan képes azoknak a minőségeknek a maguk teljes viszonylat- és motivációs rendszerében, ok-okozati összefüggésében való érvényesítésére, amelyek eleve komplexek. Azaz egy folyamat formájában és eredményeképpen bontakoznak ki. Pontosabban fogalmazva: az irodalmi mű struktúráját, tartalom-forma komplexumát a folyamattá rendeződő élettények anyaga tölti meg. Minőségeit ezek a folyamatok éppen folyamatjellegükben determinálják.

Konkrétabbra fordítva a szót: ezért válik a tragikum és a komikum vagy a modern művészetek szempontjából annyira fontos tragikomikum, a groteszk és az abszurd az irodalomesztétika saját — minden más ágazatától törvény-

³⁰ Lessing, i. m. 151—185.

szerűen, nem princípiumaiban, de hangsúlyaiban különböző — kategóriarendszerének csomópontjává. (Az egyes ágazatok és így az irodalom kategóriatana ugyanis valószínűleg nem vezethető le az általános esztétikából. Csupán az utóbbi „adható össze” — összegezzhető az előbbiekből.)

Egy tragikus vagy komikus konfliktus, egy fenséges-magasztos emberi-társadalmi jelenség megrendítő bukása vagy egy alantas emberi-társadalmi jelenség nevetséges megsemmisülése vagy károsodása a maga teljes gazdagságában és bonyolultságában, folyamatjellegében bontakozik ki. A tragikus vagy komikus bukás minőségét, tehát éppen ténylegesen tragikus vagy komikus jellegét a hozzávezető folyamat nemcsak motiválja, hanem lényegében meg is határozza. Egy tragikus konfliktusban például a szükségszerűen formált szituációnak és azon belül a szabadságnak, vagyis az egyénileg adott lehetőségnek-mozgástérnek az egységét, a döntésnek-választásnak a kényszerét, az alternatívát, amely esetleg fenséges-tragikus bukást vagy alantas kisszerű menekülést egyszerre kínál, tehát végső soron a jellemnek, a belőle fakadó cselekvésnek és a tragikus végkifejletnek a teljes komplexitását legtisztábban az irodalom ragadhatja meg. És játszhatja át a konfliktust az alternatíva kifejtésétől függően a komikumba, vagy hozhat létre a tragikus vagy a komikus pólus közelében valamilyen tragikomikus szintézist. Az irodalmi ábrázolás általában tendál e komplexitás felé, amelynek a csúcsa a tragikus vagy a komikus, vagy azok valamely variációja a tragikomikusban, a groteszkben, az abszurdban. Ebben a tendenciában teszi közvetítő állomássá a szépet és a fenségest, a rútat és az alantast. Nemcsak érzéki-testi mivoltában, hanem az emberi szabadság és nem-szabadság művészi kifejezésének teljes komplex-dialektikus értelmében. Ha végponttá teszi, a komplexitást és végső soron a folyamatot veszíti el. A szépet és a fenségest legfeljebb a bájosba, az idillibe, a monumentálisba tudja felemelni. A rútat és alantast a nevetségesbe, a rettenetesbe, az undorítóba. Ezek pedig — főleg az utóbbiak — általában a mai dekadens és a korábbi irracionalista irányzatokban jelentenek végső művészi minőséget. A realista formálás e minőségeket megszüntetve megőrzi és továbbfejleszti a komplexebb kategóriák, a tragikus és a komikus vagy az ezek vonzáskörében létrejövő más minőségek felé. Természetesen nem arról van szó, hogy az irodalmi ábrázolás nem tudja megragadni e minőségeket. Hanem arról, hogy differenciálatlanságukban nem lehetnek a folyamatjellegű, az élet bonyolultságát a maga kanyaraiban-buktatóiban követő irodalmi ábrázolás művészi végeredményévé. Az irodalom leegyszerűsíténé, saját lehetőségei alá kényszeríténé magát, ha megállna ennél a differenciálatlanságnál. Ezért fejleszti tovább a szépben testet öltő emberi szabadságot és a rútban megjelenő emberi nem-szabadságot a komplexebb-bonyolultabb életjelenségek és az ezeknek megfelelő esztétikai minőségek felé. Ebből következik, hogy az irodalmi realizmus lényegjegyeit is éppen az életfolyamat összetettségének és bonyolultságának a maga összetett és bonyolult folyamatjellegében és ennek konkrét társadalmi meghatározottságában való visszaadásaiban kell keresni. Éppen ezért a realizmus nem az előbbiektől független minőség, hanem az azokban és azok által megvalósuló csúcsmínőség. Pontosan azáltal válik egy irodalmi mű realista alkotássá, hogy egy társadalmilag-történelmileg determinált életfolyamat tragikus, komikus vagy tragikomikus lehetőségeit az irodalmi ábrázolásban magasrendűen realizálja.

Az irodalmi kategóriarendszer éppen e karakterisztikuma által különbözik a többi művészet minőségeitől. A színházban a szép és a rút nyilván ugyanúgy a tragikum és a komikum felé vezető állomás, mint az irodalomban, és az elő-

adás a dráma „végminőségeit” valósítja meg, vagy értelmezi át koronként és rendezői felfogásonként. A széppel és rúttal mint végeredménnyel a film sem igen tud mit kezdeni. Ez esetben legfeljebb arról lehet szó, hogy a művészeti ágnak a hétköznapihoz való közelsége, amely stilizációban és fiktitivásban eleve egy alacsonyabb szintet jelent, számtalan olyan elemet beemel vagy benne hagy a kompozícióban, amelyeket az erősebb irodalmi stilizáció és fiktitivás eltávolít. Ezek pedig valamelyest leszerelik-gyengítik a „vegytiszt” tragikus vagy komikus konfliktus ívelését. Emellett a film, amely — éppen a hétköznapihoz és a közvetlen vizualitáshoz való kötöttsége miatt — a végső szellemi összetettség és magaslat megjelenítésére nem képes, a tragikum és komikum intellektuális összetevőit többnyire érzelmekre és indulatiakra hangszereli át. A zene végigfuthat az egész skálán. Felcsendítheti végeredményként a szépet és a rútat. És tovább is viheti a tragikus és komikus felé. Sőt, az irodalommal kötött szimbiozisában, az operában egy konfliktus teljes motivációját adhatja jellemzésben és intellektuális tényezőkben egyaránt. A képzőművészet lehetőségei és karakterisztikumai sarkítottabbak. Végeredményként villantja fel teljes szellemi gazdagságában és érzéki jelenvalóságában a szépet és a rútat úgy, ahogy — legalábbis az érzéki jelenvalóság tekintetében — az irodalom arra nem képes. Ugyanakkor a tragikust, a komikust és ezek variációit is csak mint végeredményt ragadja meg. Nem a folyamattal együtt, mint a folyamat és az eredmény egységét. Így a meghatározott következmény mellett meglehetősen meghatározatlan marad az ok. Az okok láncolata, az eredményhez vezető folyamat. Ez pedig nyilván a végeredmény motivációs rendszerét, főként annak intellektuális-szellemi összetevőit gyengíti.

Az ábrázolás folyamatjellegének még egy következménye van: a típusalkotás speciális, egyedül az irodalomra jellemző lehetősége. Az ábrázolás egymásutánja, az idő kezelésének teljes szabadsága, az idősíkok és térrétegek egymáshoz való viszonyának sokféle variációs lehetősége a jellemek és a szituációk megjelenítésében olyan folyamatos kibontást, részletezést, motiválást és összefüggésteremtést sugall, amely ténylegesen irodalmi, azon belül is drámai és főképpen nagyepikai sajátosság. Sőt, az alakok és a szituációk tipizálásán túl ez teszi lehetővé az ember és ember és az ember és a környezet közötti összes viszonylatok magasszintű, egymásra vonatkoztatott általánosítását, egy olyan totális tipizálást, amely a maga teljességében azonban tényleg csak a realista nagyepika korszakjelző csúcsteljesítményeire lehet jellemző. Ezekben azután a tipizált részelemek egymáshoz való viszonya olymódon alakul, olyan ok — okozati összefüggésrendszert és értékskálát alakít ki, amely modellszerűen a valóság viszonylatrendszerét és értékrendjét tükrözi, és ezzel az epikus kompozíciót a maga belső törvényeiben a valóság belső törvényeit reprezentálni képes saját világgá formálja. A tipizált elemeknek ezt a valóságrepresentáló módszerrel kialakított viszonylatrendszerét nevezi Lukács — rendkívül szemléletesen — a műalkotás szerkezetében létrejövő „típushierarchiának”.³¹ A tipizálás totalitása és hierarchiájának kialakítása az az irodalmi — pontosabban epikai — specifikum, amelyet csupán azok a művészetek közelítenek meg, amelyekben az irodalom vagy kifejezetten az epika valamilyen módon „előszervező”, a valóságelemeket elrendező, „preformáló” funkciót tölt be. Mint például a filmművészet esetében a filmsztori vagy az irodalmi forgató-

³¹ Lukács György: „A különösség”, Akadémiai 1957, 219.

könyv formájában. Csakhogy a film — természetes módon — ebből az epikai totalitáslehetőségből más összefüggéseket és aspektusokat és főképpen más módon fog kiemelni.

A RENDSZER LOGIKÁJÁTÓL A LOGIKA RENDSZERÉIG

Végül is meg kell kockáztatni a kérdést: létezik-e a művészeti ágak valamilyen rendszere, és meg lehet-e ebben „határozni” a viszonylagos pontosság igényével az irodalom, a nyelvi művészet helyét. Törekedjünk a válasz valamelyes egyértelműségére: önálló logikával rendelkező, zárt, befejezett rendszer, amelynek csak a princípiumait kell felismerni és a vázlatát felrajzolni, nyilvánvalóan nem létezik. Létezik azonban egy dinamikus, szüntelenül mozgó-változó, az állandó genézis és az állandó elmúlás egymást feltételező-kiegészítő dialektikáját megteremtő kapcsolat- és viszonylatrendszer, amelyben a genézis és az elmúlás permanenciája nem a művészet önfejlődésének az eredménye, hanem a mindig változó társadalmi „megrendelés” és kihívás következménye. Pontosabban szólva: nem zárt rendszer van, hanem „laza” viszonylatrendszerek vannak. Amelyek egyetlen szempont szerint, a mozgás egyetlen pontján érvényesek. Ezért az irodalom „helyzetmeghatározásának” is csak egyes koordinátáit lehet megadni, amelyek egyetlen aspektusból és egyetlen „pillanatban” jelölik meg a nyelvi művészet helyét az adott viszonylatrendszerben.

Ha csak az irodalmat nézzük, e mozgás elemei akkor is evidensek. Csak például: a közlés mód változása az élszótól az írásbeliségen át a tömegkommunikációtól technikailag újrateremtett, személytelenített élszóig. A közlésmódtól függően a kompozíció alapvető, strukturális változásai és a művészet — közönység-kapcsolat szüntelen újjáalakulása. Vagy a műnemek és műfajok egyenlőtlen fejlődése, beleértve azokat a társadalmi változásokat tükröző szerkezeti változásokat, amelyek — mint már láttuk — egy műfaj folytonosságát és folytonos megújulását egyszerre teremtik. És ha ehhez hozzávesszük a művészeti ágak fejlődésének egymáshoz viszonyított egyenlőtlenségét, az uralkodó művészeti ág koronként változó problémáját és még sok egyéb tényezőt, akkor világossá válik, hogy abban a szférában — az esztétikum elvileg plurális, különböző jelenségek egymásmellettiességét és egyenértékűségét tételező szférájában —, amelyben az irodalom és a többi művészetek elhelyezkednek, minden pont mozgásban van. A rendszeralkotás csupán e mozgásra rávetett fogalmi háló, amely egy pillanatnyi helyzetet rögzít. De a rögzítéssel együtt már eleve sematizál és leegyszerűsít is.

Ehhez (a sematizáló rögzítéshez) két alapelvet kell tisztázni. Minden rendszerező vizsgálódás a jelenségeket a maguk klasszikus megvalósulásában elemzi, és gondolatmenetében a logikáinak és a történetinek az egységét igyekszik megvalósítani. Csakhogy mindkét alapelv felvet néhány problémát.

Egy jelenség klasszikus formája általában a fejlődés bizonyos csúcspontjain — az adott jelenség virágkorában — létrejövő tiszta formát jelentí. Amely annyiban tiszta, amennyiben maximális önmegvalósítás, azaz a társadalmi determinációt és az arra adott művészi reagálást, a társadalmi tendencia művészi formatörvénnyé alakulását klasszikusan-vegytiszta megmutatja. Természetesen azonban ez a klasszicitás egy bizonyos társadalmi kihívásra adott egy bizonyos válasz, a kérdés — felelet tiszta megvalósulása. Ha változik a kérdés, változik a felelet. És ha tisztán megvalósul, az új kérdésre adott új felelet is

klasszikus lesz. A klasszicitás tehát egy történelmi ponton és viszonylatban érvényes. Ezért egyszeri jelenség, és nem lehet norma. (Normává tétele mindenfajta dogmatizmus ábécéje.) Más ponton és más viszonylatban más klasszicitás születik (ha születik). Tehát minden klasszicitás egyszeriségében-elmúltában értékelhető. Nem teleologikusan adott cél a későbbi jelenségek számára, amely felé a fejlődés tart. Hanem éppen meghaladott egyszeriség, amelyen keresztül a fejlődés új klasszicitás irányába tendál (vagy inkább tendálhat).

A logikai és a történeti egységét különösen gondosan kell kezelni. Az egységben nem a logikai határozza meg a történetit, hanem a történeti a logikait. Nem a történeti fejlődés igazodik a logikaihoz, valósít meg — tölt be logikai törvényeket. Inkább a logika általánosítja a történeti fejlődést. Alakítja annak történeti törvényeit logikai törvényekké. Vagyis a logikainak és a történetinek az egységében — formailag is — a történeti a túlsúlyos mozzanat. A logikai rendszerezés — mivel nem tételez fel egy steril logikai sémát, amelyet a jelenségek a tökéletesség különböző fokán betöltenek — a nem klasszikusat, a kevésbé tökéleteset, a látszólag véletlenszerűt is számba veszi, hogy kihámozhassa ebből is a jellemzőt. A csírákat, amely később, esetleg más körülmények között törvényszerűvé vagy klasszikussá is válik. Olyan egység ez tehát, amelyben a történeti megmarad történetinek. Nem ölti fel a logikai formáját. És nemcsak a logikai rendszerezi a történetit, hanem a történeti is szüntelenül árnyalja-helyesbíti a logikait. Tehát semmiképpen sem lehet szó egy zárt rendszernek a történetit magába olvasztó logikájáról, hanem csupán egy történelmi folyamat feltárásának a logikai rendszerezéséről, amely nem a jelenségeket igazítja a maga logikájához, hanem a logikáját hangolja össze a fejlődés menetével.³²

Ennek a szüntelenül alakuló-változó viszonylatrendszernek néhány koordinátáját lehet felvázolni. A mai állapot alapján. Azokra a viszonylagos szívóssággal é állandósággal rendelkező vonásokra támaszkodva, amelyek a művészeti ágazatok — ezen belül az irodalom — egynemű közegeinek a kikristályosodása után az egyes formanyelvek jellemzőinek tekinthetők. Azzal a tudattal, hogy az osztályozásnak — párhuzamos elemzésnek sokfajta szempontja lehet. Ezek következtetései divergálnak. Ezért nincs rendszer. Csak kapcsolatlehetőség. Többféle princípiummal és többféle eredménnyel.

Némi összefoglalásul és főként példaképpen: Az érzéki megjelenítés szempontjából — a művészetek eszerint konstruált rendszerében — az irodalom végpont. Anyagát, a nyelvet pusztán jelként kezeli. És nem magát az érzéki jelenséget adja, hanem csupán annak az érzékileg közömbös nyelvi jelét. Ámde e jelek jelentése és a hozzájuk kapcsolódó tárgyiasság révén a valóság minden — a nyelv által megidézhető — jelenségét ábrázolása tárgyává teszi, és igaz, közvetetten, esetleg csökkent érzékiséggel, a belső szemlélethez tapadva, de ezek összes érzéki minőségét megszólaltatja. Tehát az érzéki ábrázolás erejének végpontja úgy is végpont, hogy ugyanazon a ponton az érzéki szférák tekintetében kötetlenséggel, az ábrázolás tárgya-témája tekintetében határtalansággal kárpótolja magát.

A nyelvfejlődés kettős tendenciája alapján létrejövő, a nyelv fogalmiságát megszüntetve-megőrizve az eredeti szemléletekhez visszavezető költői nyelv, amely a nyelv három rétegének mozgásba hozása által az ábrázolt tárgyiasság

³² Vö.: Lukács György: Marx ontológiai alapelvei; „Magyar Filozófiai Szemle”, 1973/5 — 6., 491 — 498.

műnemenként meghatározatlanul maradt elemeit a nyelvi kifejezés műnemenként változó sűrűségével kompenzálja, éppen azzal, hogy a meghatározatlan és a meghatározott elemek arányának kialakításában szerepet kap, maga is egy új szisztéma lehetőségét körvonalazza. Ez kimozdítja az irodalmat végponthelyzetéből. Az epikát a filmmel, a drámát a színházművészetrel, a lírát a zenével rokonítja.

A nyelvi anyag teremti meg az irodalmi ábrázolás folyamatjellegét is. Ez hozza létre azt a speciális — műnemenként változó — idő—tér-komplexumot, ami az irodalmi kompozíció — műnemenként változó — gerince. Így kerül az irodalom — az idő túlsúlyos mozzanat volta miatt — a zene mellé, és szembe az időszervezést a térszervezésnek alárendelő képzőművészetrel. Ugyanakkor ezáltal kap hangsúlyt az epika filmszerű-festői, a dráma eredendően színpadi jellege és a líra zenéi, de a lírai pillanat termékenysége révén a képzőművészetre emlékeztető időszervezése. Továbbá a folyamatos ábrázolás — bár minden minőség megvalósulását lehetővé teszi — általában a folyamatukban kibontakozó, komplex esztétikai minőségek felé tendál. És ezáltal — az irodalmi kategóriatan speciális voltából következően — megint egy új, más viszonylatokat felvázoló koordinátarendszert villant fel. Ez pedig a „családfát” — mint láttuk — megint más irányba bővíti vagy szűkíti.

*

Melpomenének, Kalliopénak, Polyhymniának, a tragédia, az eposz, a himnuszköltészet műzsájának nincs állandó helye a tánckarban. Hisz nincs állandó tánckar sem. Néhányan ki is estek. Például Klió és Uránia. Űjak is születtek. Például a film névtelen műzsája. Az összhangot, a táncolókét a ritmus diktálja. A ritmust a történelem. Ez adja fel a megrendelést, amelyre a műzsák felelnek. Mindegyik a maga módján. A feleletként megfogalmazott mozdulat különbözik. Hiszen különbözőek a táncosok. Mégis összecseng. Mert mindegyik válasz. A művészet válasza a történelemre. Az ember válasza a saját kérdéseire, a történelemben kialakított sorsára.