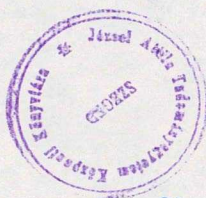


FEJEZETEK A MŰALKOTÁS ONTOLÓGIÁJÁBÓL

Egyetemi doktori értekezés

Irta: Révész Mihály

Készült a József Attila Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Karán
1976



B 1353

Tartalomjegyzék

Bevezetés	5.old.
1.fejezet	
A műalkotás ontikus megközelítése	9.old.
2.fejezet	
Kapcsolat a különböző művészi ágakhoz tartozó műalkotások között	
I.Általános megjegyzések	33.old.
II.Egy szabad vers elemzése	41.old.
3.fejezet	
A regény problémái	
I.A játékosság	57.old.
II.A zeneiség	71.old.
4.fejezet	
Interpretáció és variabilitás	89.old.
Jegyzetek	103.old.
Mellékletek	108.old.

BEVEZETÉS

"A kéz, a beszélőszervek és az agy együttműködése - nem csupán minden egyes embernél, hanem a társadalomban is - egyre bonyolultabb műveletek elvégzésére, egyre magasabb célok kitűzésére és elérésére képesítette az embert. Maga a munka nemzedékről nemzedékre más, tökéletesebb, sokoldalubb lett... A kereskedelem és az ipar mellé végül művészet és tudomány lépett..."^{1/} Ez az Engels-idézet az ember kialakulásának folyamatában szétválasztja tehát az alkotást és a műalkotást, azaz az emberi munka eredményeként létrejövő hasznos tárgyat általában és speciálisan a műalkotást, illetőleg ezek létrehozóit: az emberi munkatevékenységet és a művészi tevékenységet. Nem jelenti ez azonban azt, hogy a munka és a művészet egymástól idegenek lennének, az idézet inkább sorrendiséget mutat. Még pontosabban azt, hogy a művészi tevékenység magából az emberi tevékenységből sarjadt ki a fejlődés során, kezdetben annak integráns részeként létezett, sőt ez a mozzanat végső soron mindenfajta munkatevékenységre kiterjeszthető ma is, azaz a dologi tevékenység egyuttal valamilyen foku művészi tevékenység is lehet. Az összefüggés megfordítása még általánosabb érvényű: művészi alkotás nem képzelhető el emberi munka nélkül. Művészet és műalkotás tehát az emberiség fejlődésének korai szakaszában jelent meg, illetőleg különült el az emberi tevékenység más formáitól. Ez az elkülönülés nyilvánva-

lóan a munkamegosztásnak egy történetileg a társadalmi munkamegosztás előtt kialakult formájából fakadt. Ezt a formát nevezhetjük időbeli munkatagozódásnak: nem elsősorban ember és ember közötti munkamegosztás volt ez, hanem az egyes ember (pontosabban az őseMBERI horda) munkájának időbeli tagozódása. A szellemi munka (tervezés) és a fizikai munka (vadászat, állatbefogás, gyűjtögetés) időben elkülönült egymástól, s azalatt, míg a csoport nem tevékenykedett, a kialakult kommunikációs bázis és a létrehozott munkaeszközök nem eredeti szerepüket töltötték be, hanem mód nyílt a megfigyelés, tervezés, célkitűzés differenciált megvalósítására, egyszóval létrejött az emberi munkatevékenység finalizáló jellege.^{2/} A mágia megjelenése ezen a fokon a következő állomás, pontosabban az imént vázolt lehetőség megvalósulása. A mágia további tagozódása művészetre és vallásra, illetőleg ezeknek a kapitalizmus előtti osztálytársadalmakban megvalósuló folytonos összefonódása szempontunkból kevésbé lényeges, fontosabb arra utalni, hogy a termelés és a művészi alkotás elkülönülése látszólagos ellentétek kialakulásához vezetett, melyek kibékítése, föloldása a szocialista forradalmak gyakorlatában megkezdődik, s immár jól látható egy olyan tendencia, melynek eredményeképpen a művészet és a műalkotás differenciáltsága ellenére ismét olyan szerves része lesz az ember társadalmi tevékenységének, mint volt az őstársadalmakban. Az ember nembeli lényegének kibontakoztatásában igen fontos szerephez jut tehát a műalkotás, s nemcsak a viszonylag passzív befogadás vagy interpretálás szintjén, hanem az alkotás

szintjén is. Fölösleges itt arra utalnunk, hogy az ember nembeli lényegének kutatása mennyire szerteágazó vizsgálatokat követel, inkább csak jelezzük, hogy az ilyen kutatások szerves része - a föntiek értelmében is - a művészet, a műalkotás mindenfajta vizsgálata, s különösen az a műalkotás ontológiája.

Természetesen a műalkotás ontológiája igen összetett, nehezen differenciálható, a műalkotás ontológiai elemzése azonban nemcsak a fenti általános, társadalmi okokból fontos, hanem a tudományos gondolkodás szempontjából is. A nehézségeket jelzi Wittgenstein megállapítása is: "Csupán a képből egymagából nem állapíthatjuk meg, igaz-e vagy hamis."^{3/} Noha ez a Wittgenstein-idézet nem elsősorban a műalkotásra vonatkozik, hanem az ún. "logikai kép"-re, ez a kategória magában foglalja a műalkotást is. Nem elég tehát csupán a műalkotást vizsgálnunk, mert ez könnyen szubjektivizmushoz vezet, a valóságos emberi tevékenységgel való szembesítés egyensúlyának keresése pedig ugyancsak veszélyeket rejt, egyik oldalról a vulgarizálás, másik oldalról az idealizálás veszélyét.

A műalkotás létezésének vizsgálata a jelen dolgozat keretei között nem térhet ki valamennyi területre, illetőleg egyes esetekben nem hatolhat kellő mélységekre. A dolgozat céljául azt tűztük ki, hogy néhány (alább részletezett) fejezetben közelebb kerüljünk a műalkotás ontológiai státuszának meghatározásához. A dolgozat első fejezet a műalkotás ontikus megközelítésével és fogalmi általánosításának nehézségeivel foglalkozik. A második fejezet az

előző fejezet általános megjegyzéseinek igazolására törekszik, egy lírai mű átfogó elemzésének középpontba állításával, a harmadik fejezet a mai regény két fontos problémáját, a játékoság funkcióját és a zeneiség kérdését vizsgálítja meg összehasonlító- és szövegelemzés segítségével. Ez utóbbi két fejezet célja, hogy föltárja az egyedi műalkotás ontológiai jellegzetességét, nevezetesen azt, hogy a mai művészet bonyolult ágazati rendszerében is lényegi, funkcionális és konkrét kapcsolat van a különféle típusú művészeti ágakba, műnemekbe és műfajokba tartozó műalkotások között. Elemzéseinkben éppen azokat a vonásokat kutatjuk az egyes műveken, amelyek általában is jellemzik a műalkotásokat. Ugyanilyen cél elérésére törekszünk a negyedik fejezetben a művészi tükrözés egy modelljének elemzésével, melynek eredménye: az interpretáció és a variabilitás a műalkotás létezési módjából fakadó attributív jellemzők. A befejező részben összefoglaljuk az egyes fejezetek esetleges eredményeit, tanulságait.

1. fejezet

A MŰALKOTÁS ONTIKUS MEGKÖZELÍTÉSE

Ez a dolgozat a műalkotás (művészi alkotás) létezésének néhány problémáját vizsgálja, s nem általában a művészetről, annak törvényeiről, a művészet ontológiájáról szól; ugyanakkor a műalkotást vizsgálva legtöbbször az irodalmi műalkotást hozzuk példaként - konkrét esetekben is. Fölvetődhet a kérdés, vannak-e specifikus jegyei a művészetnek általában, ezek tükröződnek-e a műalkotásban, s végül, hogy mindez kifejeződik-e az irodalmi művön keresztül. Aligha akad kutató, aki elutasítaná a három említett objektív fogalom (irodalmi mű, műalkotás, művészet) valamiféle egységét, egymáshoz tartozását, de ha a műalkotások létezési módja felől fogalmazzuk a kérdést, a válaszok az eltérésekre világítanak rá: a képzőművészetek térbeliek, a zene időbeli művészet; a festészet kétdimenziós művészet, az irodalom nem artefactum stb. Ilymódon a művészetből végső soron alig maradna más, mint puszta absztrakció, mint a művészet ideája. A tudományos gyakorlat pesze nem ezt igazolja: az általános esztétikák igen gyakran az irodalmi műalkotás felől közelítik meg témájukat. Talán azt lehetne mondani, hogy az egyes művészeti ágak elméletének és az ún. "részesztétikáknak" konkrét tárgyuk van: az egyes művészi ágakhoz tartozó műalkotások, azok léte, milyensége, funkci-

ója, hatása stb.; az általános - filozófiai diszciplínaként fungáló - esztétikának csak absztrakt tárgya van: az esztétikum. A lehető legpregnansabb példaanyag jól ellensúlyozza az absztrakciót, s ez magától értetődően az irodalom lehet. Ennek igen sokféle magyarázata van. A sok ok közül kiragadható az, hogy az irodalmi mű bárkihez adekvát formában juthat el, szemben a zenével, képzőművészettel, s csak az utóbbi időben akadt e tekintetben vetélytársa: a filmművészet és méginkább a televízió. Ezt a magyarázatot úgy is fogalmazhatnánk, hogy az irodalmi művek befogadása esetében domináns a fogalmi interpretáció lehetősége, s ez az említett technikai művészi ágakra is jellemző.

A továbbhaladáshoz szükségesnek látszik tisztázni azt, milyen módon szólhatunk általában a műalkotásról, illetőleg hogy az irodalmi vizsgálat alapján nyert ismervek mennyiben általánosíthatók. A tisztázás folyamata egyben előrelépés is a műalkotás létmódjának föltérésében.

G.Thomson Marxizmus és költészet című tanulmányában^{1/} a művészi ágak eredendő azonosságáról beszél. A tanulmány számos helyén túlhaladott, directe politizáló, leegyszerűsítő, de tényei alapos munkát mutatnak. A szerző a költészet kialakulását összekapcsolja a dal és a tánc kialakulásával, s végső soron a mágiából vezeti le valamennyit: "A varázstevékenységben a primitív emberek arra töreksznek, hogy akaratukat a megvalósítani kívánt természeti folyamat utánzásával erőszakolják környezetükre."^{2/} Ez a Thomson által is használt kifejezéssel - mimézis hang- és mozgáseffektusokat egyaránt kíván. Thomson arra is hoz pél-

dákat, hogy a képzőművészet kezdetei is ide nyulnak vissza. Egybevág ezzel a dolgozatunk bevezetőjében említett megállapítás is, mely szerint a műalkotás eredetét tekintve az emberi munkatevékenységhez kapcsolható. A mai vagy akár a fejlett középkori művészetben azonban igen erőteljes differenciálódás figyelhető meg az egyes művészeti ágak között, s joggal tételezhető föl az, hogy az originális faktor azonossága még nem jelent azonosságot a differenciálódás utáni törvényszerűségek tekintetében, azaz a fejlődés során szétvált művészi ágak műalkotásaiból nem általánosítható szükségszerűen a műalkotás fogalma. Gondolatmenetünk további részében épp ezért előfeltevésként kell elfogadnunk azt, hogy objektíve létezik az általánosan vett műalkotás, s majd ennek ontológiai megközelítése után térünk rá az egyes művészi ágak műalkotásai közötti kapcsolat elemzésére.

A Bevezetésből egyértelműen kiviláglik, hogy a műalkotás ontikus megközelítésében alapelv a műalkotásnak mint emberi cselekvésnek, tevékenységnek a vizsgálata. A műalkotás és emberi cselekvés kapcsolata igen sokrétűen fölfogható: a műalkotás tárgya, célja, oka, eszköze az emberi cselekvésnek, de ugyanakkor része is annak. Ezt a hallatlanul bonyolult viszonyrendszert próbálta fölvázolni fővonalaiiban Todosescu a XV. Filozófiai Világkongresszuson tartott referátumában, melynek címe: Az emberi cselekvés struktúrája.^{3/} Todosescu sem sémájában, sem a hozzá fűzött magyarázatban nem beszél ugyan a műalkotásról, korábbi eszmefuttatásunkból azonban egyértelműen következik, hogy a

legfontosabb mozzanatokban nem lehet eltérés cselekvés általában és cselekvés különösen (nevezetesen műalkotási folyamat) között. Tehát ami igaz általában az emberi cselekvésre, igaz lesz a műalkotásra is. Érdemes megvizsgálnunk azt az ábrát, melyen Todosescu következtetéseit szemléltette (lásd I.sz. melléklet!),^{4/} hiszen ez az emberi tevékenység alábbi fő viszonytípusait jelzi, amelyek a cselekvés folyamán az ágens és a létező (existant) között kiépülnek:

1.Ontológiai viszonyok

a/ az objektív létező és a szubjektív létező (természeti-emberi) között

$$w_1 \longrightarrow w_2$$

b/ az (objektív és szubjektív) létezés és a tudat között

$$w (w_1 \longrightarrow w_2) \longrightarrow C$$

2.Gnoszeológiai viszony az alany és a tárgy között

$$O \longrightarrow (Q \longrightarrow L) \longrightarrow E$$

3.Praxiológiai viszony az ágens és a létező között

$$A(w_2+C) \longrightarrow M(S \longrightarrow R) \longrightarrow w_1$$

Megjegyzés: a táblázat (I.sz.melléklet) tartalmazza a szimbólumok jelentését.

A táblázatból kiderül, hogy Todosescu a létező kategóriáját sokkal tágabban értelmezi, mint az objektumot. Szerinte az objektum gnoszeológiai fogalom, amely a létnek a megismerési folyamat alá vont fragmentumát jelöli; a létező viszont praxiológiai fogalom, azt a realitást jelöli,

amelyen az alany átalakító hatást fejthet ki (és amely csak a cselekvés közvetítésével válik az alany vonatkozásában tárggyá). A műalkotás vizsgálata szempontjából lényegesek az itt említett összefüggések, de alaposabban a következőket kell figyelemmel kísérnünk:

I. az 1.b/ alatt jelzett viszonyt

II. a 3. pont alatt jelzett viszonyt

III. a létező és az objektum fogalomkörét.

Természetesen az itt vizsgált viszonyok rendszert alkotnak, a könnyebb analizálhatóság kedvéért kell különválasztani őket.

Ma már szinte szállóigévé vált Lukács György frappáns paradoxona: "Kein Objekt ohne Subjekt".^{5/} Ez a kijelentés egyrészt a polgári filozófia fölbomló szakaszának lényeges problémájára, a szubjektum-objektum viszonyra vonatkozik (vö. pozitívizmus, fenomenológia, egzisztencializmus!), másrészt a marxizmus kialakulásakor is fontos kérdésként merült föl, amint azt az első Feuerbach-tézisben láthatjuk.^{6/} A mai magyar filozófiai irodalom is többször foglalkozik ezzel a viszonnyal, jelezve ezzel a problematika eleven voltát, bizonyos foku lezáratlanságát.^{7/} A kijelentést azonban a művészi tárgy (a műalkotás) létezésére vonatkoztathatjuk, amennyiben az esztétikai lét két fragmentumát különbözteti meg: a művészi tárgy objektum létét és a műélvező vagy alkotó szubjektum létét; az esztétikai létezésnek e két komponens együttesen elengedhetetlen föltétele. Az esztétikai lét természetesen nem szűkíthető le e kétösségre, hiszen ez jelenik meg a művész "partikuláris"

léte (hétköznapi ember) és műalkotó léte közötti ellentmondásban is. Lukács György az "Ontológia"-kéziratának A munka című fejezetében még általánosabban fogalmaz: "...ontológiailag a társadalmi lét két különmemű mozzanattá válik szét, amelyek a lét szempontjából nemcsak különmeműek, hanem éppenséggel ellentétek is: az egyik a lét, a másik a lét visszatükröződése a tudatban. Ez a kettősség a társadalmi lét alapvető ténye."^{8/} Ez az ellentét illetve viszony fogalmazódik meg Todorescu táblázatában is az 1. pontban közölteknek megfelelően, és ez fejeződik ki az esztétikai lét szerkezetének kettősségében is.

Az esztétikai lét lukácsi fölfogásának és a Todorescu-féle táblázat adta viszonyrendszer 1.b/ pontjának összevetése ugyanakkor egyenesen sugallja azt a megjegyzést, mely csupán közvetve illeszthető eszmeifuttatásunkba, de mely szerint az emberi gazdasági-társadalmi gyakorlat idealista fölfogásának kialakulásában döntő (vagy legalább kiemelten fontos) szerepe lehetett annak a ténynek, hogy a gyakorlatnak esztétikai jegyei is vannak.

Ha most a művészi alkotást a maga esztétikai létezésében beillesztjük a táblázat szükségképpen merev sémájába, hallatlan dinamikus mozgás indul meg. A műalkotás a társadalmi lét része, így tárgyi valósága, megjelenése (jelenség) és lényege is van. (Eszmeifuttatásunkban lényegtelen, hogy az alkotás konkrét megjelenési formájában megfogható fizikai tárgy-e vagy kézzel nem fogható objektíváció.) Ennek nyomán a műélvezőben tapasztalatok, következtetések jönnek létre, melyek magyarázattá szűrődnek a tudatban, s a szituációs tényezők és a realizációs lehető-

ségek útján cselekvést indítanak el (vagy gátolnak meg),
ítéleteket, érzelmeket hoznak létre, viszonyulást terem-
tenek. Itt csak egyszeres mozgást vizsgáltunk, de a való-
ságban azután a műalkotások hatására változik, bizonyos
fokig objektiválódik a lét visszatükröződése a tudatban,
s az újabb műalkotások már másfajta alapról indulnak.

Konkrétan azt mondhatjuk, hogy nem születik úgy regény,
dráma, novella, zenemű stb., hogy teljesen figyelmen kívül
maradnának a korábbi, már meglévő műalkotások. A művészet-
történet megkülönbözteti ugyan az ugynevezett naiv művé-
szetet, amely látszólag tisztán az alapállásból indul ki,
de már a naiv művészet hovatarozási kérdésének eldöntése
nélkül is belátható, hogy

1. a naiv művek mennyiségileg a művészet egészéhez
képest elhanyagolhatók,
2. a naiv művekhez a műélvezők vagy ugyanugy köze-
lednek, mint a többi műalkotáshoz, legfeljebb ér-
tékitéletüket befolyásolja az adott műalkotásnak
a naiv művészethez való tartozása,
3. vagy a naiv művészet dokumentatív-informatív sze-
repe válik domináns tényezővé, különösen az ön-
életírás jellegű művek esetében.

A műalkotások azonban általában nem direkt módon
funkcionálnak, legfeljebb a közvetlenül buzdító lírai mű-
fajok egyike-másika (csatadal, harci induló stb.) vagy a
didaktikai célzatu művek (tanmese, középkori parabola).
Hermann István a következőképpen magyarázza ezt a jelen-
séget a műalkotás befogadója szemszögéből: "A 'rólunk szól

a mese mint attitűd, mint műélvezői magatartás tehát feltétlenül azon alapul, hogy a művészi mimézis nem lenyomat jellegű, hanem a művészet mindig szférát teremt. Ezen a szférán belül részben szabadon, részben pedig determináltan mozog a műélvező kedélyvilága.^{9/} Hermann itt a műélvező, a befogadó oldaláról közelít, véleményéből számunkra nem is annyira a hatástényezők vagy a hatásmechanizmusok érdekesek, hanem a hatás szférikus jellege. A társadalmi lét föntiekben vázolt kettőssége (a lukácsi értelemben) originálisan kettősség, de létezésében olyan szövevényes rendszerre áll össze, amelyikben a műalkotás több helyen kapcsolódik a társadalmi lét egészéhez: mind a tudatbeli tükröződés területén, mind a lét területén. (A társadalmi tudat számára a kiemelkedő műalkotások alakjai objektív létezőként jelennek meg, hivatkozási alapul szolgálnak. Elég megemlíteni Odüsszeusz, Elektra, Hamlet, don Quijote nevét. Bonyolultabb a helyzet a közvetve-emberábrázoló művek, műformák, művészeti ágak esetében: itt sokszor az alkotót, a művészt ruházza föl hasonló tulajdonságokkal a társadalmi tudat. Pl.: Beethoven, Byron, Leonardo da Vinci stb.)

Meg kell jegyeznünk, hogy az itt felsorakoztatott nézetekben látszólag idealista tendenciák is vannak, ez azonban csak látszat, hiszen a műalkotás létének dialektikája épp abban rejlik, hogy amiképpen más társadalmi jelenségek is, az emberi cselekvésen, az emberi szubjektumon keresztül realizálódik. A Husvét-szigetek óriási szobrai nem jelentenek az európai embernek sokat, csupán any-

nyit, amennyit régészeti, néprajzi stb. ismeretei megengednek, s ez azért van, mert azok az emberi szubjektumok, akik létrehozták, megszűntek létezni, s így a szobrokban számukra objektiválódott jelentések is megszűntek létezni. Ha mégis behatóan foglalkozunk velük, a mi társadalmi tudatunk rendszerében nyerhetnek objektivációt ezek a szobrok, ez azonban természeti tárgyakkal kapcsolatban is lehetséges (kavics, virág, faág, táj stb.). Végző soron az sem lehetetlen, hogy ezek a szobrok nem műalkotásnak készültek eredetileg. A kérdés az, hogy van-e valami olyan objektiváció ezekben az alkotásokban, ami örök, változatlan, nem függ a mindenkori befogadó szubjektumától. Hermann István a fent idézett részlet folytatásában valami ilyesmit tételez föl: "Szabadsága (mármint a műélvező szabadsága - R.M.) annyiban áll, hogy saját személyiségében átélt életproblémáknak, gondolatoknak és látásmódoknak, emócióknak és pszichikai reakcióknak megfelelően hatol bele a műalkotás világába, de (és ez a lényeg) a behatoláson túlmenően már a műalkotás benső strukturája ragadja meg érzelmi világát és fonja tovább meghatározott tendenciák jegyében az eredeti megközelítést. Ennek eredményeként a műalkotás élvezése, míg egyfelől szabad, illetve annak tűnik, másfelől magával ragadó és mindenképpen mutat azon, ami az első megközelítésben, a szubjektív érzelmvilág és a műalkotás első találkozásánál történt. Ez a determináns jelleg biztosítja azután azt, hogy részben nem a műélvezőtől idegen, tőle távol álló világba kerül bele, másfelől biztosítja azonban azt is, hogy a műalkotás



hatása révén eltávolodjon - valamilyen szempontból vagy esetleg minden szempontból - az első impresszió okozta kedélyvilágtól.^{10/} Hasonló kérdést feszeget - bár más oldalról - Hankiss Elemér is Kvantitativ módszerek az irodalomtudományban című tanulmányában,^{11/} melyben megkísérli összefoglalni a különböző strukturalista irodalomtudományi irányzatok burjánzó sokaságát, melyek elsősorban arra törekszenek, hogy fölfedezzék vagy meghatározzák azt az egyetlen vagy néhány alapvető mozzanatot, amely műalkotásá teszi a műalkotást. A válaszok sokfélék (lásd J.C.Ransom, A.Tate, I.A.Richards, C.Brooks, C.La Driere, R.Jacobson műveit), Hankiss szerint egyetlen közös vonásuk az, amit Hermann István is kiemelten kezel: a műalkotást strukturának, a műalkotás létét struktúra létnek tekintik. A strukturalizmus vagy neostrukturalizmus címszóval összefoglalt nézetek nagyrészt tehát ontikus jellegűek és megközelítésűek, de a megismerésnek ilyen módszerei azt is magukkal hozzák, hogy a megismerés folyamatában egyoldalúság jelentkezik, a műalkotás létezési módjával kapcsolatban föltárt rétegek és jellemző jegyek közül egy vagy néhány kerül előtérbe, s így lehetséges az, hogy a fenti irányok vezérelvül, principiumul fogadják el az irodalmi alkotás létrehozása és vizsgálata számára hol az oxymoront, hol a paradoxont, hol a szinesztéziát, a metaforát, a rekkurenciát, az ambivalenciát vagy a multivalenciát, a szisztémát és még más modelleket is.^{12/}

A kérdést fönti példáink szellemében nézve korántsem hihetjük eldöntöttnek ezzel, hiszen épp a műélvező

szubjektív léte az, ami bonyolít: számára igazi műalkotás és kvázi-műalkotás nem mindig különül el. A Husvét-szigetek szobrai inkább az utóbbi csoportba sorolhatnánk, s ilyen téren a XX. században egyébként is nagy a kavarodás: ennek fő oka az, hogy a bevezetőben is említett jelenség, a manipuláció okozta fogyasztáscentrikusság a művészi tárgyra is kiterjedt, s ennek következtében a mennyiség és minőség egyensúlya fölbomlott a művészetben. Így a művészet "fogyasztói" számára művészi tárgyként vagy iparművészeti termékeként jelennek meg a használati értéküket veszített tárgyak (üres üvegek, régi szerszámok stb.) éppugy, mint az inkább diszitó jelleggel rendelkező dolgok (lakberendezési tárgyak stb.). Az itt említett jelenség épp ott figyelhető meg, ahol az embereket kiemelkedően fontos tudatformáló hatások érik: a mindennapi^{a)} életben, a lakásban, a közvetlen környezetben, a partikularitás síkján. Hasonló a helyzet a nem dologi műalkotások esetében is: a művészet "tudathasadása" itt még nehezebben fogható meg, hiszen például az un. könnyűzenében értékes és értéktelen elemek egyaránt vannak -- sokszor egy-egy művön belül is.

Eszmefuttatásunk jelenlegi szakaszába nem illik a művészi érték fogalmának bő taglalása, itt erről csak annyit kell megjegyeznünk, hogy műalkotás és kvázi-műalkotás között hatásmechanikai tekintetben nincs lényeges különbség, csupán arról van szó, hogy a műalkotás létezésének objektív oldala az utóbbiaknál hiányzik, azt csak a társadalmi (még pontosabban a réteg- vagy csoport-) tu-

dat "teremti", s a befogadó már ezt a föltételezett és "szubjektive objektivált" értékeket fogadja el kész ténynek. Így válhatnak az említett tárgyak kvázi-műalkotássá bizonyos szituációban, ahogyan a rézből készült "ékszerek" is arannyá nemesülnek a gagyizók illuzióteremtő beszéde nyomán, s hasonlóképpen művészi alkotásnak tűnhetnek a szórakoztató ipar termékei. Az igazi és vélt értékek viszonyának köznapi példái ugyanakkor arra engednek következtetni, hogy a műalkotás és kvázi-műalkotás megkülönböztetését nem a hatás felől kell megközelíteni, hanem ontikusan. Pontosabban: elegendőnek tűnik a műalkotást ontológiai aspektusból vizsgálni, hisz ami nem rendelkezik az ilyen módon föltárt jegyekkel, a műalkotás objektív jegyeivel, az nem műalkotás. Két megjegyzés:

1. az ontológiai aspektus ilyenfajta előtérbe állítása természetesen egyoldalú, történetietlen, s csak relative lehet igaz, ki kell ezt egészítenie egy szociológiai megközelítésnek is, hiszen

2. hatás tekintetében is jelentkeznek különbségek a két értékszféra között, mivel azonban az ilyen vizsgálatban külön nehézségeket okoz a hatásbeli (mi hat?) és a hatásmechanikai (hogyan hat?) elemek szétválasztása, s - mint már említettük - ez utóbbiak területén nincs lényeges különbség műalkotás és kvázi-műalkotás között, az általunk jelzett út járhatóbbnak és eredményesebbnek bizonyulhat, amellettt itt elsődlegességi kérdésről van szó, hiszen a megismerés egészében az ontikus megközelítést követnie kell a hatásra vonatkozó vizsgálatoknak, ha azok nem is

igényelnek teljes kifejtést: a műalkotás hatására vonatkozó vizsgálatok eredményei mintegy igazolják, megerősítik az ontológiát a szociológia és a pszichológia felől.

A strukturalista szerzők ugyancsak ontikusan közelítenek a műalkotáshoz (nevezetsen az irodalmi alkotáshoz), azonban bármennyire alaposan is dolgoznak, bármilyen jó részeredményeket is érnek el, döntő hibájuk az egyoldalú vizsgálati módszer.

Az általunk helyesnek nevezhető irodalomtudományi-esztétikai módszernek a fokozatos érvényre jutása figyelhető meg a Lukács György-életmű egészének fejlődésében, vagy akár még annak az 1945. utáni évekre eső részében is. A módszert történetinek nevezhetnénk, amennyiben érvényes rá a marxi társadalomfilozófiai módszernek, mint általánosnak ilyen vonatkozása, de plasztikusabban jellemezhető, ha úgy fogalmazunk, hogy a műalkotás ontogenetikai (ontikus) szemléletének tartalmaznia kell a filogenetikai szemlélet lényeges elemeit is. Így juthatott el Lukács György

1. az irodalmi, világirodalmi tanulmányoktól (egyes szint)
2. az esztétikum sajátosságának világához (különös szint), melynek kifejtéséhez fontos közbenső állomás volt A különösség mint esztétikai kategória című műve, mely önmagában is tartalmazza az 1. és 2. szintet, s végül
3. az Ontológiáig, melyben bármiféle társadal-

mi (s benne esztétikai) kérdés eldöntése előtt az általunk filogenetikusként tartott mozzanatot alapozza meg: a munkát vizsgálja, mely teremti és állandóan újratemti azokat a viszonyokat is, melyek létrehozzák a műalkotást (általános szint).

A történeti jelző erre a módszerre vonatkoztatva azért is kevésbé kifejező, mert a csak ontogenetikus (tehát csak a műalkotást illetve kiváltó előzményeit vizsgáló) megközelítés önmagában is lehet történeti, de nem fejezi ki automatikusan a filogenetikus szemlélet érvényre jutását. Nézetünk szerint tehát a műalkotás vizsgálata csak akkor hoz jó eredményeket, ha a mű intenzív totalitását az extenzív totalitás vonatkozásában közelítjük meg; Picasso "kétorru hajadonjai" igaz teljességükben csak a pikturális ábrázolás, sőt az ábrázolva birtokbavétel tükrében jelenhetnek meg. (Ez a jelenség a műélvezet folyamatában általánosságban tetten érhető, bár implicite van jelen.)

A történeti szemléletnek mint vizsgálati módszernek az árnyalatatlanságát és Lukács általi túlhaladását mutatja Nicolae Tertulian Lukácsról szóló megjegyzése is: "Lukács irodalmi elemző módszerének eredetisége a társadalmi-történelmi és a szigorúan vett esztétikai szempont tökéletes egyesítéséből következik."^{13/} Ugyanakkor Tertulian ennél közelebb hatolva, ennél konkrétabban nem foglalkozik a módszer kérdésével, pedig az adott megjegyzés csak azt tárja föl, hogy Lukács módszere sajátos és helyes, de azt már nem taglalja, hogy ténylegesen mi-

lyen is. Hasonlóképpen a jelzett bonyolult módszer keresésének igénye sejlik ki Makai Mária tanulmányából, melyet G.H.von Wright teleológiai koncepciójával kapcsolatban írt. A szerző a "történelmiségtől áthatott ontológiát", "a lét történelmi-dialektikus szemléletét" hiányolja Wright műveiből, mely nélkül nem valósítható meg, hogy teoretikusan megközelíthessük "a magasabb rendű lét- és tudatmeghatározottságoknak az alacsonyabb rendűekből való genezisét (az alacsonyabb rendűek átformált jelenlétét a magasabb rendűekben) s ez utóbbiak függését az előbbiektől."^{14/} (Kiemelés tőlem - R.M.) Makai jelzett módszere az emberi cselekvés vizsgálatára vonatkozik ugyan, de tanulságai jól alkalmazhatók a műalkotás (mint emberi tevékenység) vizsgálatára is. Dolgozatunk további fejezeteiben megkíséreljük néhány műalkotás elemzését az ontogenetikus és filogenetikus szemlélet ontológiai alapon történő egyesítésének módszerével.

Ezekből a metodológiai megjegyzésekből egyértelműen következik, hogy a műalkotás objektivitása igen bonyolult:

1. objektum-létről egyértelműen nem beszélhetünk a műalkotás tekintetében, hiszen az (a már említett To-dosescu-féle értelmezésben) nem áll kívül a szubjektumon, attól elszakíthatatlan létezésében, aktualizálódásában,

2. a műalkotásban szükségszerűen objektivitás fejeződik ki, hiszen létezése az egyszeri megalkotással nem-hogy megszűnne, hanem akkor kezdődik igazán: létezése tehát társadalmi. A műalkotás létezése így ellentétek egyensúlyi helyzete, mely ellentétek ontológiai, gnoszeológiai és praxiológiai síkon egyaránt kifejeződnek. (Egyensúlyi

helyzet helyett itt érzékletesebb lenne a modern természettudományokból vett egyensúlytalanság kifejezés, így a műalkotás hasonlítható lenne egy nyílt termodinamikai rendszerhez, melynek létezését és funkcionálását éppen egyensúlytalansági állapota biztosítja.)

Ahhoz, hogy a műalkotás sajátos objektivitását szemléltetni tudjuk, érdemes néhány olyan művet fölidéznünk, melyekben az írók, költők saját műalkotásaik (vagy az egész művészet) ellentmondásos létezési módjáról valának közvetve vagy közvetlenül. Ez az ellentmondás legtöbbször az egyéni létrehozás és a társadalmi befogadás között feszül.

József Attila *Ars poeticájában* első megközelítésre nem mutatkozik ellentét a társadalmi tudat és a műalkotás egyéni létrehozása között:

"Rám tekint pártfogón e század:
rám gondol, szántván a paraszt:

engem sejdít a munkás teste
két merev mozdulat között;
rám vár a mozi előtt este
suhanc, a rosszul öltözött."

Ha összevetjük ezeket a sorokat Ady *Új versek* című kötetével A magyar Ugaron ciklusának szinte bármelyik versével (különösen A Hortobágy poétája, A Tisza-parton, a Lelkek a pányván, a Korán jöttem ide, az Ihar a tölgyek között című versekkel), szembetűnő, hogy az Ady-világ költő-egyénisége és társadalmi tudata között teljes az el-

lentét, József Attila versében viszont inkább összhang tapasztalható. A két álláspont között azonban nincs olyan nagy különbség, mint első látásra vélnénk, inkább arról van szó, hogy a műalkotás ellentétekben feszülő létezési módjának két szélső megfogalmazásával találkozhatunk itt: a pályakezdő Ady az individuumra helyezi a hangsúlyt, a marxista műveltséggel fölvértezett József Attila pedig a társadalmi tudatformára - egyikük sem mindenáron. Ady az ugyancsak A magyar Ugaron című ciklusában található Bucsu Siker-asszonytól című versében a társadalmi tudat (és benne a közizlés) eltévelyedését, helytelen voltát rajzolja meg, s azt is érzékelteti, hogy az ő műalkotói egyénisége mögött is áll még valami saját magán kívül (amit A daloló Páris című ciklus és abban különösen A Szajna partján című vers konkretizálnak is):

"...Én és a Siker?

Jöjjenek a tilinkós álparasztok,

Jöjjenek a nyafogó ifju-vének,

Jöjjenek a finom kulturlegények.

Nem is tudom, hogy mi történt velem

Hát sokat érne itt a győzelem?"

A siker tehát nem lehet kizárólagos fokmérője a művészi értéknek, a társadalmi tudat hamis tudat is lehet. Nem lehet ezzel kapcsolatban az sem kifogás, hogy a századfordulón a hivatalos irodalmi rangban a nacionalista jegyekkel terhes népnemzeti stílus "tündökölt", mely erősen lemaradt a társadalmi-gazdasági változásoktól, s emiatt eleve hamis volt, hiszen napjaink szocialista kultúrájában sem jelent a siker egyértelmű értéket, axioló-

giai objektivitást. Kolozsvári Grandpierre Emil az Új Írásban megjelent önéletrajzi írásában, melynek címe Távolodások és visszatérések, e jelenség okait is keresni próbálja regényeinek sikersorozatáról írván: "Az idős férfi-fiatal lány kettősében soha nem magát a duettet irtam meg, hanem két nemzedéket állítottam egymással szembe. A nálunk is kirobbanó szexuális forradalom ideje volt ez és a forradalomból fakadó szex-humoré. Kezdve "A fekete bulán", a fiatalokkal foglalkozó valamennyi regényemnek a fiatalok körében gyakran érdemtelenül zajos sikere volt. Egyik ok, őszinteségük, dokumentatív jellegük, a másik az új-sznobság hatására létrejött humor-szüke. Talán ma is folytatnám a sikersorozatot, hiszen a siker a leghatékonyabb kábítószer, de közbejött egy esemény, amely minden idegemben, minden izemben megrázott."^{15/} Ez az esemény az íróédesanyjának halála volt. Az író tehát elragadta a siker, eltávolodott a tényleges társadalmi léttől és gyakorlattól, számára mércéül egy másik lét, a társadalmi lét tudatbeli tükröződése számított. Édesanyja halála mintegy a "partikuláris lét" föltámadását jelentette az íróban, azét a partikuláris létét, melyet a műalkotó egyéniség, a művész nem veszíthet el teljesen, megszüntetve-megőriznie kell, különben olyanná válik, mint Cass Kinsolving William Styron regényében (Házam lánggra gyullad), akinek emberi, etikai tartása már Mason Flagg befolyása alá kerülése előtt elveszett, nem kis részben azért, mert a partikuláris lét eltűnt életéből. Az ellenkező véglétű, tehát csak partikuláris

léttel bíró művész műalkotói egyénisége ugyancsak lehetetlenné válik, mint azt a madáchi falanszter jelenet is bizonyítja.

E néhány példa is megfelelően érzékelteti, hogy ellentét feszül a műalkotás létezésében az egyéni, individuális létrehozás és a társadalmi tudatban létezés között, s ezt a föntebb idézett József Attila-mondatok sem cáfolják, hiszen egyrészt a vers (Ars poetica) programadó, így nem a tényleges valóságot tükrözi, hanem az értékes műalkotás ismérveit adja, másrészt magából az idézetből kiindulva is látható, hogy az igei állítmányok elsősorban nem grammatikai jelentéstartalmukkal hatnak, hanem mint metaforák. A "tekint", "gondol", "sejdit", "vár" igék emellett semmiképpen nem tekinthetők határozottan körülírt jelentésűeknek, így nemcsak metaforaként, hanem szó szerinti értelmezve is nyitva hagyják a föntebb megnevezett ellentét lehetőségét, amit egyébként a költő Eszmélet című ciklusának II.részában oly érzékletesen megjelenít:

"Kék, piros, sárga, összekent
képeket láttam álmaimban
és úgy éreztem, ez a rend --
egy szálló porszem el nem hibbant.
Most homályként száll tagjaimban
álmom s a vas világ a rend.
Nappal hold kél bennem s ha kinn van
az éj -- egy nap süt idebent."

A megjelölés sajátos eszközeiből (szin- és képláttatás) kiolvasható, hogy itt nemcsak a költészetről, hanem az egész művészetről van szó, s az idézet mély gondolatisá-

gát az is erősíti, hogy a kitűnő rímek nem uralkodnak a tartalom fölött -- ezt az enjambement-ok biztosítják, s az, hogy a döntő gondolatot névszói állítmány emeli ki.

Az ellentétesség kifejeződik a műalkotás gnoszeológiai szerepében is, amit Lukács György alaposan kifejt a tudományos és a művészi visszatükrözés összevetésekor. A tudomány tételei és törvényei (sőt végső elemzésben az összes tudományéi) olyan kontinuumot alkotnak, melyben minden tételnek csakis úgy van létjoga, ha az így kialakult totalitás összefüggésében igazolódik. A tudományos visszatükrözésnek így vázolt alapvető szerkezetére nincs analóg megfelelés a művészi visszatükrözésben, sőt ellentétek vannak abban, "hogyan tükrözi a tudomány és a művészet ugyanazt az objektív valóságot", s ez a művészet sajátosságára mutat: "a műalkotás egyéniségre, a művészetnek lezárt, önmagára utalt, magában önálló, közvetlenül csak önmaga által ható jellegére."^{16/} Egyes műalkotásokból nem áll össze egy olyan rendszerezett kép, mint az egymásra épülő tudományos törvényekből, megállapításokból. (Kissé más a helyzet, ha az egy író, költő vagy más művész alkotásaiból kibontakozó világképet vizsgáljuk, de az így létrejövő világkép sem tekinthető stationáriusnak, amit a művészi világképek alkotói korszakonkénti változásai megfelelően bizonyítanak. Ugyanakkor az egységes világképet alkotó művek önmagukban is műalkotás egyéniségek.) Lukács György megállapításaival nem áll ellentétben az általunk korábban hangoztatott nézet, mely szerint nem születhetik műalkotás úgy, hogy telje-

sen figyelmen kívül maradnának a korábbiak. Ha eltekin-
tünk attól, hogy itt utóbb a műalkotás létrehozásáról
beszéltünk, akkor is belátható, hogy a műalkotásegyéni-
ség fogalma nem jelent egyedül-valóságot, a közvetlenül
csak önmaga által ható jelleg nem jelenti azt, hogy ezt
a hatást közvetve sem segíthetik elő más műalkotások.
Nemcsak az azonos témát kifejtők, mint például Otcenasek
regényének (Rómeó, Julia és a sötétség) vagy Bernstein
West side story-jának megértése könnyebb Shakespeare mű-
vének ismeretében, hanem az egymással valamilyen szem-
pontból ellentétben álló vagy egymásnak ellentmondó mű-
alkotások is lehetnek ilyen szerepűek, de ez a szerep
nem jelent kizárólagosságot, mint ami megvan a tudomá-
nyos visszatükrözésben. Ezt a problémát egyébként Wellek
és Warren könyve belsővé igyekszik tenni, amikor sorba
véve az irodalom funkciójáról szóló (főleg polgári) né-
zeteket, köztük Kant, Horney, Eastman, Susanne Langer,
Forster stb. nézeteit, az erkölcsi, pszichológiai, pro-
pagandisztikus hatás mellett kiemelten szólnak az iroda-
lom (sőt általában a művészet) gnoszeológiai funkcióiról,
bár a szerzők látszólag elfogadják a Susanne Langer ál-
tal megfogalmazott véleményt, mely szerint a megismerés
két alapvető típusa a tudományos, mely a "diszkurzív"
(bizonyító), s a művészi, mely a "megjelenítő" módszert
alkalmazza.^{17/} (Langer főleg képzőművészeti és zenei
anyagra alapozza véleményét.) Wellek és Warren ezzel kap-
csolatban elismerik azt, hogy a költészetnek sokféle funk-
ciója van, de legfontosabbnak az A.C.Bradley által kép-

viselt véleményt tartják: "...kijelenthetjük, a költészetnek sok lehetséges funkciója van, Első és legfőbb funkciója, hogy hű legyen önnön természetéhez."^{18/} E vélemény tarthatatlanságát mi sem bizonyítja jobban, mint a praxiológiai ellentétek, sőt magának a praxiológiai síknak a megléte is, s melyet a már idézett József Attila-vers kezdősorai paradox-izű megfogalmazásukkal az alapvető költői program fő magatartási elvévé emelnek:

"Költő vagyok -- mit érdekelne
engem a költészet maga?"

Gnoszeológiai síkon diszkrepancia van tehát a lét (társadalmi lét) egésze és az egymással különböző viszonyban lévő műalkotások által tükrözött lét egésze között.

Szorosan ide sorolható a praxiológiai síkon jelentkező sajátos viszonyrendszer problémaköre. Sajátos ez a viszony, mert

1. két, térben és időben elkülöníthető egységre bontható: alkotói praxisra, mely az individuális műalkotásban egyszeri, megismételhetetlen, s csupán virtuális létet biztosít; műélvezői praxisra, mely az előzővel szemben nehezen körülhatárolható;
2. ezt a két egységet egyedül és kizárólag a műalkotás köti össze a maga tartalmi és formai eszközeivel;
3. az ilyen módon egységnek vett praxis nem teljesen a szubjektum és az objektum viszonya, mint ahogyan azt a Todorescu-féle táblázat az ágens és a létező közötti praxiológiai viszonyról mutatja, hanem a szubjektum és a társadalmi objektivitás

közti viszony; a műalkotás nem társadalmi praxis tehát, csak annak elemeit attributive szintetizálja, így imitativ praxis. A műalkotásnak mint imitativ praxisnak a hatása igen jelentős, noha nem éri el -- nem is érheti -- a véghezvitt társadalmi gyakorlatét, s nem kűszöbölheti ki azt, csak kiegészítő, modulátor szerepe lehet. Tulhangsúlyozása olyan torz cselekvéssort szűlhet, mint Don Quijoteé.

4. A műalkotói praxis ilyen sajátos eszközeiben ontológiai bizonyíték is: a műalkotás kapocs az objektív és a szubjektív szféra között.

E 4. ponttal kapcsolatban érdemes a fenomenológiai zeneesztétika kidolgozójának, Boris de Schloezernek Bach művek elemzése kapcsán kifejtett nézetére emlékeztetni, mely szerint éppen a zenemű (tágabban a műalkotás) megszólaltatásából és felfogásából következtethetünk és kell is következtetnünk az ember létezésére.^{19/}

A műalkotást ily módon vizsgálva azt mondhatjuk tehát, hogy a műalkotás ontológiai tekintetben nem más, mint a lét két fragmentuma (lét és annak visszatükröződése a tudatban) közti ellentét létezési módja, a két alkotórész közti viszony, kísérlet az ellentét föloldására. Sajátos egyensúlyi (egyensúlytalansági) helyzet, ami abból fakad, hogy léte a fentiekben kifejtett ellentét függvénye, de egyszersmind folytonosan törekszik az ellentét föloldására, így nyerhet intenzív totalitást.

Az intenzív totalitás kategóriáját ilyen értelemben Lukács György vezette be. A különösség című munkájá-

ban arról is beszél, hogy a mindennapi és a tudományos visszatükrözés a valóságot mint extenzitást közelítik meg, s különösen a tudományos megismerés olyan formában fogalmazza meg a valóság törvényszerűségeit, hogy azok "segítségével az extenzív-határtalannak bármely pontja konkrétan kiéríthető, összefüggésbe hozható, pontosan meghatározható."^{20/} Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy a mindennapi és a tudományos tükrözés nem vetne számot a valóság elemeinek intenzív totalitásával, hanem inkább arról van szó, hogy "a művészetben ez a fordulat már azért is minőségileg új hangsúlyt kap, mert az intenzív végtelenségre való irányultság nem egyike a sok tendenciának, hanem az uralkodó, a tárgyiság esztétikai reprodukcióját döntően meghatározó tendencia."^{21/}

2. fejezet

KAPCSOLAT A KÜLÖNBÖZŐ MŰVÉSZI ÁGAKHOZ TARTOZÓ MŰALKOTÁSOK KÖZÖTT

I. Általános megjegyzések

Közismert, hogy az irodalmi, költői nyelv nem teljesen azonos a köznapi beszélt nyelvvel. Ezt a kettősséget genetikusan mutatja be Thomson az első fejezetben már idézett művében: "Kezdetben a szerszámok használatát kísérő irányító szerepet vitte (t.i. a beszéd - R.M.), később nyelvvé lett, úgy ahogyan azt ma értjük - az egyének közötti közlésnek teljesen artikulált, teljesen tudatos módja. De a mimetikus táncban is fennmaradt, mint annak beszélt része, és ott megtartotta varázs-szerepét. S így minden nyelvben kétféle beszédet találunk: a közönséges beszédet, amely az egyének közötti közlés normális, mindennapi eszköze, és költői beszédet, amely egy bensőbb eszköz, a kollektív ritussal kapcsolatos cselekmények elvégzésére alkalmas, fantasztikus, ritmikus, mágikus."^{1/}

Ferdinand de Saussure langue és parole kategóriája^{2/} világosabbá teszi az idézet homályos pontjait, s így kitűnik, hogy Thomson elméletében alapvetően helytálló az, hogy a nyelvi használatnak (a parole-nak) két különböző szintjéről van szó, melyeket épp a langue köt össze. (Mellesleg szólván más szintek is elkülönültek a nyelvben,

bár eltérő mértékben, s ahogyan a költő sem a költészet nyelvét használja a köznapi életben, ugyanugy a tudós sem a tudományos stílust alkalmazza, az újságíró sem a publicisztika fordulataival él mindennapjaiban stb. A határok az ilyen módon létező nyelvi szintek, rétegek között természetesen nehezen vonhatók meg, átcsapások előfordulnak, de léteznek különbségek.) Lukács György már említett különbségtétele a partikularitás és a műalkotás egyéniség között ugyanennek a jelenségnek az irodalom, illetőleg a műalkotás oldaláról történő vizsgálatából következik.

A különféle strukturalista, nyelvészeti fogantatású iskolák Thomsonnál közelebbről, a nyelv létezési módja felől fejtik ki ezt a kérdést. Igen figyelemre méltó, rendkívül bő tényanyagon alapuló J.M. Lotmannak, az ugynevezett "tartui iskola" létrehozójának és vezetőjének a munkássága. Lotman nem elégszik meg a nyelv illetőleg a költői nyelv vizsgálatával és tipizálásával, hanem az így nyert eredményeket beépíti egy sokkal szélesebb kör, a kultúra általános szemiotikájába és tipológiájába. A művészi szöveg paradigmájának szintjei és elemei című tanulmányában^{3/} a Thomson által említett kettősséget (köznapi és költői nyelv) tovább árnyalja, s a nyelvnek az egyszerűtől a bonyolult felé haladó hierarchiájában a következő elhelyezkedést tartja megfelelőnek (sematikus ábrázolásban):

- hétköznapi társalgás, beszélgetés
- dal (szöveg+motivum)
- "klasszikus költészet"
- művészi próza.

A továbbiakban a Thomsonéhoz hasonló álláspontra helyezkedik az eredet tekintetében: "A történelem azt bizonyítja, hogy kezdetben a költői beszéd volt (csakugy mint a dal és ének) a verbális művészet egyetlen lehetséges beszédformája. Ennek következményeként "disszimilálódott" a nyelv és vált el a közönséges beszédétől. És csak ezután kezdődött a "hasonulás", a már élesen elütő, "disszimilálódott" anyagból teremődött meg a valóság képe."^{4/} A különböző parole-szintek egysége tehát a langue-ban itt is követelmény, hisz a végletes elkülönülés, a totális szembenállás a parole-on belül szemiotikai abszurdum lenne.

El lehet fogadnunk tehát egy relative elkülönült költői nyelvet, mely így megkönnyíti gondolatmenetünk tisztázását: az irodalmi műalkotásnak is van tehát egy jeltanilag specifikus közege, melyben közvetítőként szerepelhet, így elvileg egy sorba kerülhet ebből a szempontból a többi művészi ágak alkotásaival, sőt rajta keresztül jogosultnak látszik a műalkotásról általában vélekedni.

Az említett Lotman-féle különbségtétel a nyelvi szintek között azonban bonyolultabbá teszi a kérdést. Nagy vonalakban azt mondhatjuk, hogy a köznapi beszéd - művészi beszéd oppozíció mellett létezik egy másik ellentétpár is, a művészi próza - vers oppozíció: "...a művészi próza egy meghatározott költői rendszer alapján, annak tagadásaként jött létre."^{5/} - fogalmazza meg véleményét Lotman. Ilyen értelemben nem lehet megelégedni a költői szöveg zeneiségéről szólván csak versbeli példákkal, mint azt Lotman a saját szempontjából helyesen teszi, mert a

vers és zene valamiféle kapcsolata nem jelenti szükségképpen egyuttal az irodalmi alkotás és a zene szerves kapcsolatát is. Ennek következtében a különböző művészek közti bizonyíthatóan eredendő kapcsolatok a társadalmi fejlődés mostani fokán nem jelentenek föltétlen kapcsolatot zene, képzőművészet, irodalom, film, foto stb. közt, még kevésbé engedhetik a műalkotások általános törvényszerűségeinek megfogalmazását.

Továbbhaladásunk föltétele tehát két kitüntetett művészi ág, az irodalom és a zene intenzív kapcsolatának megmutatása. Lotman, mint már említettük, versszöveken keresztül jutott a költői mű zeneiségének sajátos fölfogásához: "A költői beszéd zenei hangzása - szintén információ, vagyis tartalom átvitelére szolgál, és ilyen értelemben nem állítható szembe az információátvitel többi eszközével, mellyel a nyelv mint szemiotikai rendszer rendelkezik. Ez az eszköz - a "zeneiség" - csupán a szóbeli struktúra legmagasabb foku kötöttsége esetén alakul ki a költészetben, és nem tévesztendő össze a zeneiség elemeivel a természetes nyelv rendszerében, például az intonációval."^{6/} Az idézetben érezhető a szemiotikai célzatu aktualizáció, de mindenképpen fontos tanulsága, hogy legalább kétféle zeneiséget tételezhetünk föl az irodalmi műben, az egyik a természetes hangzás zeneisége (pl.: az intonáció), a másik a funkcionális, informatív szerepű zeneiség.

Csak megemlíthetjük, hogy bizonyos típusu - első sorban keleti - nyelvekben a zeneiség értelmezésünktől

eltérő jellegű, hiszen ott a hangmagasság változása egyben jelentésmegkülönböztető funkciót is betölt. (Vö.pl.: Szabolcsi Bence: A melódia története Bp.1951. I.fejezetében a kínai verselésről vagy Weöres Sándor a kínai versről A lélek idézése című fordításkötet függelékében stb.)^{7/}

Az afrikai nyelvekben viszont csettintő-, füttyülő- és torokhangok sorozata rendelkezik ugyanilyen szereppel, s ez teszi többek között ritmikailag is más típusúvá az említett nyelveket. Ezek a kérdések azonban inkább jeltani kérdések, a mi szempontunkból inkább az lehet a szerepük, hogy létezésükkel oldják az irodalom és más művészi ágak jelrendszerei közötti különbséget, bizonyítván azt, hogy az európai kultúrkörben hagyományosan kialakult irodalmi-nyelvi rendszerek (jelrendszerek) nem tekinthetők abszolútnak, amit már a lírai művek fordítási nehézségei is mutatnak. A fenti bizonyíték egyben adalék ahhoz is, hogy a műalkotás változékonysága műnemi, műfaji tekintetben is fennáll. (A változékonyság problémájára a későbbiekben még visszatérünk.)

Lotman a verses szöveg zeneiségét vizsgálja, s így jut el a fentebb idézett megállapításig, s ezzel kapcsolatban érdemes megfigyelnünk, hogy a lotmani koncepcióban markánsan kivehető a következő tendencia: az irodalmi szöveg genetikusan a dal - "klasszikus költészet" - művészi próza fejlődési sort mutatja, tehát a verses szöveg zeneiségének bármiféle fölfogása nem jelentheti egyúttal az irodalmi műalkotások bármelyikének, az irodalom egészének zeneiségét. (A Lotman által is említett

Zygmunt Czerny homlokegyenest ellenkező módon látja az átmenetet az egyszerűtől a bonyolultig a nyelvi megjelenési strukturában: "gyakorlati (utilitárius) próza /tudományos, hivatalos, hadi, jogi, ipari, kereskedelmi stb./ - közönséges próza - irodalmi próza - verspróza - ritmikus próza - szabad vers - kötetlen strófák - szabad sorok - szigorúan szabályozott klasszikus vers"^{8/}) Noha itt a fejlődési sor ellenkező végén található a zeneiséget legnyilvánvalóbban hordozó nyelvi struktúra, a kötött vers, az egyes művészeti ágak közti kapcsolatra vonatkozó általánosítás szempontjából ez a megoldás sem kecsegtet jó eredményekkel, különösen, ha figyelembe vesszük a prózai szöveg kissé tulzottnak tűnő szétszabdálását különféle típusokra: mélyebb elemzés nélkül is látható, hogy az egyes - Czerny által felsorakoztatott - típusok nehezen köthetők külön megjelenési formához, például az irodalmi próza - ritmikus próza elkülönítés is jól mutatja ezt, hiszen az említett két kategória nyilván nem esik egybe ugyan, de kategórikus szétválasztásuk mindenképpen helytelennek látszik: az irodalmi próza nem mindig ritmikus próza, a ritmikus próza viszont elsősorban irodalmi. (Két, egymást részben fedő terjedelmű kategóriáról van itt szó.)

Jogosnak látszik a következtetés, hogy az irodalom zeneiségéről csak úgy beszélhetünk, ha a prózai irodalmi szövegek ilyen lehetőségeit bebizonyítottuk. Nyilvánvaló, hogy elégséges a lehetőséget bizonyítanunk, azt tehát, hogy a prózai szöveg is lehet valamilyen szempont--

ból zenei hatásu, nem idgen tőle a zeneiség. Jelen dolgozatunk kereteit meghaladja az irodalom zeneiségének teljes kifejtése, így célszerűbbnek látszik kiindulásul egy negációt venni, nevezetesen azt, hogy az irodalmi művek zeneiségébe a melodika nem sorolható semmiképpen: ez a zene szuverén jelrendszerének megjelenési formája. Nem jelenti ez azonban azt, hogy vers és dallam között ne lenne összefüggés, kapcsolat. A kitűnő formakészségű költő, Weöres Sándor egyik régebbi munkájában arról vall, hogyan inspirálta egyik versének keletkezését a zene, s mellesleg azt is megmutatja az alkotó szemszögéből, hogy a vers és a dallam közötti kapcsolat nem csupán történeti, hanem ma is jelenvaló, eleven kötődés: "Olyasféle hangulatom támadt, amilyen Debussy kis zongora-opusaiban, sejtettem, hogy vers lesz a hangulatomból, de fogalmam sem volt, hogy miről szóljon. Egy jambikus versforma dongott a fejemben: ti-tá-ti-tá-ti-tá-tá//ti-tá-ti-tá-ti-tá-tá//ti-tá-ti-tá// a a b c c b rimmel; nem kívántam teljesen alkalmazkodni hozzá, hanem inkább körülötte keringeni mindenféle változatokkal."⁹/ Arany János hasonló értelemben írt Szemere Pálhoz intézett levelében zenei benyomásainak, ritmusélményeinek megtermékenyítő hatásáról, s nemcsak lírai verseivel, hanem balladáival kapcsolatban is.¹⁰/ Az említett példák alapján állitható, hogy a vers - dallam kapcsolat nem a dallam melodikai meghatározói tekintetében van meg, hanem egyéb, a dallamhoz tartozó összetevők tekintetében, például ilyenek a ritmus, a tonalitás, az intenzitás, a kadencia.

A vers zeneiségének problémaköre sokkal plasztikusabban áll előttünk, ha a szabad vers zeneiségét vizsgáljuk, hiszen itt a dalszerű formák nem nehezítik az egyéb, zeneileg is megfogható jellegzetességek feltárását. Gáldi László verstanában^{11/} részletesen elemzi a szabad verset, különös tekintettel a magyar szabad versre, s formai szempontból legalább háromféle szabad verset különböztet meg:

1. a sorok párosan tagolhatók - pl.: Kassák, Füst M.
2. a sorok hármas tagoltságúak - főként Illyés
3. érezhető jambizálású sorok - Szabó Lőrinc.

Látható, hogy Gáldi a kötött vers jellemzői szerint különbözteti meg az egyes típusokat egymástól, amit ő maga is megfogalmaz: "...a kötött vers távlatából néztük a szabad verset."^{12/}

Ugyanakkor Gáldi keresi a szabad vers sajátos létezési módjának jellegzetességeit is, s így beszél Illyés versének belső zenéjéről, a szabad vers varázsáról, a rimes szabad vers zeneiségéről, nagy ritmikai változatosságról stb. Megvizsgálja a szabad verset a művészi próza felől is, pontosabban elhatárolja attól, keresi e sajátos forma keletkezésének eredőit ("...a szabad vers varázsa éppen abban van, hogy az ihlet feszültsége szerint Proteusként változhat, alakulhat egy-egy vers keretében éppen úgy, mint egy költő egész életművében."^{13/}) de summázata a szabad versről végső soron mégis tagadó jellegű: "...ilyen a legtöbb szabad vers: a vers megfosztása minden külső cícomától, minden konvencionálissá kopott disztól, az alkotó énjének minél teljesebb feltá-

mulása érdekében.^{14/} Gáldi több versrészletet elemez ritmikai, metrikai szempontból, s kimutatja Petőfi, József Attila, Kosztolányi s a már említett költők műveiről is, hogy ezek bizonyos mértékig parafrázisai kötött műformáknak, de - tekintve, hogy a munka összefoglaló mű - kevésbé mélyed el a költői szövegekben a közvetlen formán túli költői alakzatok tekintetében.

Éppen ezt a célt szem elé tűzve szükségesnek látszik a továbbiakban részletesen elemezni egy szabad vers szövegét (majd prózai szövegeket is), hogy tisztán álljon előttünk ezeknek a formáknak a zenei lehetősége.

II. Egy szabad vers elemzése

Ez az elemzés természetesen nem lehet egysiku, noha végső célja a zeneiség megragadása, hiszen az egyoldalú megközelítés esetleg hamis eredményeket is hozhatna, amellett a zeneiséget nem lehet egyértelműen hanghatásokra korlátozni, mint az általános megjegyzésekből is kiderült. Elemzésünk tárgyául célszerűnek látszik egy kevésbé ismert József Attila-verset választani, a Piroszeműt.

1925 vége felé írta ezt a verset a költő, tehát még jóval nagy versei előtt. Ekkorra tul van a Nyugat, az impresszionizmus, Juhász Gyula közvetlen hatásán, s most az expresszionizmus erőteljesebb hangja, állásfoglalása ejti rabul. Ugyanakkor már eddig is több egyéni

hangu költeménye született, s a kevésbé jól megoldottakban is ott lüktet későbbi nagy verseinek némelyik motívuma, hangulata; néha egészen nyilvánvaló módon, azonos szókapcsolatok, sorok révén.

Mindössze huszonegy soros ez a vers, melyben egy bizonyos vágyódás fejeződik ki, vágyódás a kedves után, aki nemcsak szerető, hanem megértő embertárs is. Ugyanakkor egy elvonatkoztatott vágyódás is kiérezhető, mely kissé nosztalgikus, mert pontosan a költő sem tudja, mi felé irányul. Ez e kedves utáni vágy a fiatalság cselekedni kész erejének tudatával is párosul néhány e tájt írt versében (Erősödik, Tüzek éneke, Érik a láng stb.)

Nézzük meg, első látásra milyen forma hordozza ezt a mondandót. A negyedik, ötödik és hatodik sor, valamint a két befejező sor egy kérdést és egy nyomatékosító mondatot tartalmaz egyaránt. (A II.sz. mellékletben P_1 és P_2 -vel jelölt részek.) A kérdés mindkét esetben teljesen azonos, a nyomatékosító mondat kisebb változtatással szerepel. Ezekre a pillérekre támaszkodik az egész vers, mely egyébként minden tekintetben szabad formátumúnak tűnik első megközelítésben, rimet, ritmust nem vélünk fölfedezni.

Hogyan lehetne tehát közelebb jutni hozzá?

Két ut kínálkozik: a vonulat- és képiség-fölfogása. Mindkét ut szorosan kapcsolódik a költői megfigyeléshez. A költői alkotás meghatározó módszere, hogy térbeni és időbeni egymásutániségot valósít meg a sorok egymásra következésével, így alkalmas lehet a megfigyelt való-

ság hasonlóan elhelyezkedő mozgásának tükrözésére.

Emellett azonban ez a megfigyelés kiszakítás is, mert a valóságnak csak egy részét, a mozgásnak csak bizonyos vonatkozását képes szemléltetni. Az egymásutániség a vonulat, a kiszakítottság a képiség. Választhatjuk tehát azt az elemzési megoldást, mely a verset mint vonulatot fogja fel, vagy azt, mely képeket lát egymás mellett, kiszakítva az egészből. A problémát sarkítva azt is mondhatnánk, hogy az első esetben a vers zeneiségén (a lotmani informatív szerepben), a második esetben a vers festőiségén van a hangsúly. Ez utóbbi esetben természetesen többről van szó, mint például a Juhász Gyula költészetéből ismert festőiség, hiszen az főleg egy stilusirányzat jellemzője. A költői megfigyelés folyamata nehezen elemezhető egy séma szerint: az analízis és szintézis mozzanatai nem logikai sorrendben követik egymást, így elemzésünkben mindkét megoldást alkalmaznunk kell: a vers egyszerre mozgás és kiszakítás, egyszerre vonulat és kép.

Természetesen ez a fejtegetés māt sem ér, ha nem tudjuk bizonyítani a vers segítségével. A konkrét elemzést azonban nem kezdhethjük a mű elején: ez az első motívum (1., 2., 3. sor) éppen a továbbiakban válik érthetővé, később helyezhető el a költemény egészében. Már fōntebb említettük a két pillért, amin a vers szerkezete nyugszik:

"Pirosszemű madaram, hol vagy?

Bejártam

sok fekete földet utánad."

"Pirosszemű madaram, hol vagy?

Sok szép földet bejártam utánad."

A két idézett rész hasonlósága szembeszökö. Változás csak a nyomatékosító mondat szórendjében van (a "bejártam" az élről az utolsóelőtti helyre kerül) és a "fekete" jelző helyén a "szép" jelző található. Ez a változás a vers egészének ismeretében nem tekinthető véletlennek, emotív-informatív szerepe van. Így kétségtelenül megállapítható, hogy a két pillér szintja nem azonos. Ez a két pillér kiindulópont a vers hullámlásának, ritmusának, zenei jellegű elemeinek vizsgálatához, épp ezért a következőkben az egyes képek szintjeit vesszük szemügyre (a kezdeti pillérhez viszonyítottan). A szint értelmezése itt nem lép túl a vers saját világának keretein, a vers totalitásán belüli viszonyokat jelöli. A költő e tájban írt verseire egyébként is jellemző egy sajátos tér-élmény, mely elfogadtatja a szint ilyen jellegű használatát. Álljon itt néhány bizonyító versrészlet a költő műveiből!

"Szemünkben rejtőzik a torony, melyről beláthatjuk
ismeretlen hazánk vidékeit." (194.p.)

"Készen vagyunk már égboltjainkkal, s készek
vagyunk a fényességre." (u.o.)

"ültem már repülőgépen, magasból ő is kicsinek
látszik," (195.p.)

"s roppant arany madarakat nyujtanak a tágas
ég felé." (197.p.)

"futós szabad pusztaságot lepnek el a fiuk, lányok,"
(u.o.)

"Nagy városokról beszélt a messzi vándor,"

(u.o.)

"...ott a torony is magasabb,"

(198.p.)^{15/}

A könnyebb ábrázolhatóság kedvéért a szinteket és azok változásait különböző formájú vonalakkal modellezzük, megjegyezve, hogy ez a modell csupán egy szempontból érvényes a versre, s nem fejezi ki annak teljességét. (Vö. III.sz.melléklet!) Tisztázandó a pillér fogalma is. Hagyományosan keretnek is tekinthettük volna az említett két részt, noha az elsőt még megelőzi néhány sor, azonban a vers vonulat-jellege dominánsabb a tabló jellegnél - a műalkotás befogadásánál is ez az uralkodó -, így szerencsésebbnek tűnt ez a kifejezés. Amellett a pillér funkciója nem azonos a keretével: a keret közrefog valami gondolatot, esetleg történést, a pillér esetén eljutunk egyiktől a másikig.

A vers szövegét (ld.II.sz.melléklet!) hét részre osztottuk, melyek sorrendben a V,P₁,I,II,III,IV,P₂ jeleket kapták. Ez a jelölés előlegzi a III.sz.mellékleten látható szerkezeti kapcsolódást. Keressük meg ezek után az egyes részek szintjeit!

"Repülj csak,

aztán gyere vissza.Én várlak" (I)

A "repülj" ige egyes szám második személye mutatja, hogy a "pirosszemű madár"-hoz kapcsolódó emelkedésről van szó, melyet a "csak" és az "aztán gyere vissza" nemcsak megszakít, hanem visszavisz az eredeti szintre. Innen az "Én várlak" kétségtelenül még mélyebbre ereszkedés, hisz

az ember a madárnál lejjebb van térbelileg, a "várlak" hangalakja pedig körvonalszerűvé teszi és öblösíti ezt az ereszkedést - az "á" és "a" hangok közti magasságkülönbség és a köztük álló likvidák alkotják ezt a görbületet. Ennek a résznek az utolsó félmondata grammatikailag inkább a következőhöz tartozik, azonban a mű sajátos ritmikájában az (I)-be sorolható, bár kétségtelenül enjambementként is hat.

"és sokat járkálok az uccán, keresem
piros nyomod a levegőben.

Kavicsokat dobtam a folyóba,

ő is itt hagy most engem."

(II)

A görbülettel a vonal visszatért az első személy síkjára, amely azonos az utca síkjával, a költő jelenlétének színterével. A mozgás megtorpan a "keresem"-mel, a "piros" jelző már az előbbi szintre, a "levegőben" pedig még magasabbra emelkedik: a "piros" idézi a pirosszemű madarat, a levegő szintje pedig érthetően ennél is magasabbra helyezhető. Innét szinte zuhanásszerű a következő sor, mely még az első személy szintjénél is mélyebben van. A zárhangok pattanása egy-egy kavics csobbanásának képzetét társítja, amit a "cs" hang is erősít - s ezzel is intenzívebbé válik a zuhanás. A folyó továbbviszi saját szintjén a vers képzeletbeli vonalát. Hirtelen emelkedés következik, mely épp gyorsasága miatt minden eddiginél magasabban vehető, hogy aztán ismét visszatérjen a vers a pirosszemű madár szintjére:

"Oly magas házak közt élek,
el is vesznek, ha nem vigyázna rám
néhány ittfelejtett éneked. (III)

Már a "házak" nagyot emelnek a folyóhoz képest, de a "magas" jelző s az "oly" kijelölő jelző ezt az emelkedést az előbb említett hirtelen emelkedéssé változtatják. Az "éneked" második személyű ragja mutatja, hogy ismét a madár szintjén vagyunk. A két szintet képviselő kifejezés között lévő szavak fékezik a süllyedést, mondhatni lépcsőzetessé teszik azt. Ugyanakkor az "éneked" szó hangalakja (a középzárt "é" ellentéte az utána következő két nyílt "e"-vel és azok mélyebb szintje), sőt az előző szó, az "ittfelejtett" három "e" hangja is azt a benyomást kelti, hogy ezen a szinten ismét van egy bizonyos nagyságu elmozdulás. Tovább erősíti ezt a képzetet hogy a költő személye a grammatikai első személyek közvetítésével végig jelen van e részben, mégpedig az (I), (II) részhez hasonló szinten. Különbség is van emellett az első két részhez viszonyítottan, mert azokba a költő jelenlétét dinamikus igék mutatják, a "bejártam" és a "járkálok", a (III)-ban pedig nem cselekvő részese a történésnek: "el is vesznek", "nem vigyázna rám". Ez egyben átmenetet is jelent a (IV) részhez, melyben leginkább megmutatkozik az a tér-élmény, melyet a költő más versével főntebb már illusztráltunk: a költő maga is kilép a síkból a térbe, a harmadik dimenzióba.

"...Pedig

szeretnék nagyobb lenni mint a házak,

meglátnál messziről, amint

szemem fölé emelt tenyérrel

nézelődök és szomorú vagyok."

(IV)

Itt közvetlenül mutatkozik meg, hogy még följebb emelkedik a vers szintjét ábrázoló vonal, hacsak feltételes módon is, hiszen a házaknál, az előbbi rész csúcánál szeretne magasabb lenni a költő. Ismét ivformát rajzol a vonal, melyet egyrészt képileg a szem fölé emelt tenyér, másrészt hangzásban az ereszkedés előtti szó, a "nézelődök" hangalakja mutat. Utóbbi esetben a szó hangalakja teljes terjedelmében értendő: kiejtve a nyelv egy hurkot ír le, melynek hatása közvetve ugyan, de mindenképpen érződik a tudatban. A "szomorú vagyok" kifejezés a pillérrel köti össze az eddigieket, s az első személy szintjét a pirosszeműével egyesíti, ezzel bizonyos fokig elégikus jelleget kölcsönözve a műnek. Most már készen állana a vers ritmusát szemléltető vonal (mely ritmus elsősorban gondolati, ezt a hangzásbeli tényezők módosítják és erősítik), csak az első három sor idekapcsolása van hátra.

"Sok szárnyad alatt melengeted együgyű,

szebbik szívemet.

már hullnak a legpirosabb almák,

ők is visszagondolnak szemedre."

(IV)

Ez a három sor is mutatja, hogy nemcsak a kedvesről van szó a versben, bár kétségtelen, hogy a kedveshez kapcsolódik minden motivuma, helyesebben és pontosabban: a két pillérhez. A "szárnyad" képze és személyragja egyaránt a pirosszemű madárra mutat, mely szintén más-

dik személyű; a "legpirosabb almák", a "szemedre" és a "visszagondolnak" hasonló meggondolásból mind képileg, mind nyelvileg szintén idekapcsolódnak. A szerkezet egységének oldaláról leghelyesebb, ha ezt a három sort egységnek vesszük, amely a költeménynek plusz értelmezést ad, s amely egy ki nem mondott, szinte még szunnyadó vágy valami megfoghatatlan után. Ezek után készen áll a vers sematikus szerkezeti modellje (ld. a III.sz.melléklet).

A modellen jól látható, hogy az (I),(II),(III),(IV) szerkezeti részek alapján véve ismétlik azt az alapmotívumot, melynek lényege a vers tartalmi.térbeli változásainak tekintetében egy sima, egyenletes rész, majd emelkedés, majd süllyedés következik. Mindegyik szerkezeti egység más formában, más módon mutatja ezt a változást, amit ábránkon eltérő vonalvezetéssel igyekeztünk érzékeltetni. Mindamellet folyton magasabb az egyes részek csúcspontja, ez a tény ellensúlyozza bizonyos fokig azt, hogy az utolsó kép a "szomorú vagyok" mondattal zárul. Ugyancsak ellensúlyozóként hat a már korábban említett jelzőcsere a két pillér viszonylatában, a komorabb tartalmu "fekete" jelzőt itt a hangulatilag vele ellentétbe állítható "szép" jelző váltja föl. Így a vers nem pesszimista végső kicsengésében, hanem csak inkább nosztalgikus, elégikus. Hacsak az egyre feljebb ívelő vonalat nézzük, a verset nyugodtan expresszionistának nevezhetjük. Ugyanide vezet a "pirosszemű madár" alapmotívuma is: igaz, eléggé közvetett módon. Ha utalunk a romantika elvágyódását kifejező kék madárra, mindjárt érthető a



gondolat: az exoresszionisták a romantikusokat ismerték el elődjekül, bár sokban különböztek tőlük. (Ezzel kapcsolatban lásd pl.: De Micheli Az avantgardizmus című művének az expresszionizmusról szóló részeit!^{16/}) Hasonlóan a romantikához kapcsolható a bevezető motívum homályossága: a meg nem nevezhető elvágódás, melyben talán bizonyos gyermekkori boldogság-motívum is bujkál (a mulat a visszagondolás és a lehullás érzékeltetik), s mely természetesen ugyanugy eltér a romantikustól, mint a vágy képviselője, a pirosszemű és a kék madár. A vers szerkezetét modelláló ábrán jól érzékelhető, hogy ez a tartalom másodlagosan kötődik a pillérekhez, elsődleges tartalomként egy konkrétabb vágy, a kedves utáni vágy jelentkezik.

Az eddigiekben megpróbáltuk a mozgást és kiszakítást egységben vizsgálni, azonban annak következtében, hogy igyekeztünk a verset mint szerkezetet az expresszionizmus szemszögéből nézni, néhány motívum bővebb elemzése kimaradt. Ezek olyan tényezők, melyeknek említése világossá teszi, hogy nem tisztán expresszionista verssel állunk szemben, pontosabban azt, hogy a költő nem hódolt be egyértelműen ennek az irányzatnak. Az említett motívumok némelyike megférne ugyan az expresszionizmussal, de József Attila más műveit is figyelembe véve nem sorolhatók fenntartások nélkül az expresszionista képek közé. Már fentebb említettük a (IV) rész zárómondatát ("szomorú vagyok"), amely bizonyos szubjektív ítélet: a költő nosztalgikus a vágygal szemben. A vers ilyen

irányu liraiságát fokozzák azok a kötőszavak és módosító szavak (ezek szerepükben itt mind módosító szókként állnak), amelyek az egyes kijelentések élet tompítják, illetve kiterjesztik a valóság szélesebb köreire:

"Már hullnak a legpirosabb almák,
ők is visszagondolnak szemedre"

"Repülj csak,"

"ő is itt hagy most engem."

"el is vesznek"

"Pedig szeretnék nagyobb lenni mint a házak"

Látható, hogy az aláhuzott szavak bizonyos határozatlanságot adnak a gondolatoknak, amellet, s talán épp emiatt, erősítik azt a korábban már kifejtett véleményt, hogy a költemény nem csupán a kedves utáni vágy kifejezője. Ebben a határozatlanságban valószínűleg benne munkál az anarchista lázadó hevülete, érzelmi telítettsége, konkrét tárgy nélkül. Meg kell tehát vizsgálnunk még más motívumokat is, melyek tulmutatnak a vers totalitásán, s a költői világkép összetevőiként fontos szerepük van.^{17/}

Szembeszökő a piros szó jelentősége, ez a szó a költő egész életművét tekintve is különleges kifejezőerővel rendelkezik. Mindenképpen érdemes utalni a költőnek a Tüzek éneke, a Kovács, A rák, a Külvárosi éj című és még egyéb verseire, melyekben a piros szín egyrészt tüzet idéző, másrészt és főként a jövő reményét keltő funkciót lát el. Csak idézetszerűen, a fenti versek sorrendjében néhány idevonatkozó kép megfelelő bizonyítékul szolgál:

"piros pozsgás ifiakban csimbókos gyümölcünk
/csattan."

"aztán megemelted két szép gyermeked és bemártot-
/tad a tűzbe,

Most ott pirosodnak, ahol a fiatal madár!"

"Páncélom erős áramok sodrában keményedik
pirosságát legjobban te érted -"

"s piros kisdédet álmodik
a vasöntő az ércformákba."

Lehetetlen nem észrevenni, hogy a piros motívum mindig együttáll az ifjuság, a gyermek, a felnővekvés képével, s nem egy esetben a madár képzele is megjelenik (pl. a Tüzek énekében: "roppant arany madarakat nyujtanak a tá-
gas ég felé!"). A "pirosszemű madár" kétségtelenül szer-
ves része ennek a motívum sorozatnak, s ez újabb adalék
az említett határozatlan vágy konkretizálásához.

"sokat járkálok az uccán" -

"Kavicsokat dobtam a folyóba," - ezek a moti-
vumok az eleven valóságot mutatják, képek a költő jele-
néből. Az a tény, hogy itt a Dunáról van szó, magából a
versből ugyan nem tűnik ki egyértelműen, de ha utalunk
arra, hogy József Attila gyakran lement a Dunához, és néz-
te a tovauszó vizet, ez valószínűnek látszik.^{18/} Szintén
ezt bizonyítja A Dunánál című verse, melyben a víz kép-
zete hasonlóan merül föl, csak konkrétabban, vagy a
"Nagy városokról beszélt..." kezdetű verse, melyben a
víz képzele a változásba belemerült ember gondolat- és
érzelemvilágát idézi:

"Nagy hidak vannak, amelyeken el lehet álldogálni
és nézni a vizet meg a hajókat,
uszkálnak ide oda, az utasok meg hangosan föl-
kacagnak,
hirtelen elhallgatnak s úgy nézik a nagy vizet,
amint komolyan elmegy a hullámok alatt,
azok meg csillognak, mint a pengék."

Az utca, a házak és a Duna együttesen a város képét idé-
zik, mely csaknem elnyeli az embert -- a költőt is csak
a pirosszemű madár "ittfelejtett" énekei tartják fönn.
A város motivuma erősen foglalkoztatja a költőt ebben az
időben. Elsősorban a "Nagy városokról beszélt a messzi
vándor" és "A nagy városokat" kezdetű, valamint a "Vi-
szem a földem" című költeményeket kell megemlíteni. "A
nagy városokat" kezdetű vers tematikai folytatása az
előtte említettnek:

"A nagy városokat sehogysem tudom elfeledni,
az idegen is csak róluk beszélt..."

sőt a "Viszem a földem" következő képe is ide sorolható:

"...az én földem is
nagy táncos városokról álmodik!"

"A nagy városokat" kezdetű vers még más közös motivációt
is mutat, s ez az eddigieknél is világosabban jelzi (szin-
te ellendalszerűen), hogy a "Pirosszemű" gondolköre ez
idő tájt milyen erősen él a költőben. Ennek a műnek a
szituációjában a költő emelkedik a város fölé, s ő tér
vissza a lányhoz, ő mesél neki:

"a szomszéd kisasszonnyal se törődött, pedig azt

mindenki megcsodálja,
"szőke és magas, mint a torony a házak fölött,"
"Én akkor is köszönnék néki, ha láttam volna
városokat, ahol szebbek a kisasszonyok,
karcsubbak, mint a diaboló és magasabbak, ott
a torony is magasabb,
hajladoznak, ha fu a szél és kipirulva lefogják
szoknyájukat,
én akkor is köszönnék néki, akkor még meg is
szólitanám
s a nagy városokat, ahol még ő se járt,
nagyon szépen neki is elmesélném."

Lehetséges, hogy az alkotás folyamatában a költőben nem tudatosodtak ilyen mértékben az expresszionizmus és a romantika, a vágy és valóság kérdései (sőt ez talán a művészi hitel rovására ment volna), az mindenesetre kétségtelen, hogy nyomuk megmaradt a versen, tehát elevenen hatottak; lényegileg befolyásolják ezek a mozzanatok a kompozíciót.

A vers ritmusának kifejtésekor főleg gondolati ritmusról beszéltünk, néhány formai sajátosság szem előtt tartásával. Felvetődhet a kérdés: nem önkényesen jártunk-e el. A jelenség szempontjából tartalom és forma elválaszthatatlanok. Az kétségtelen, hogy az analízis során szükséges e kettő szétválasztása, főleg szembeszökő formai jegyekkel (strófa, kötött versforma stb.) rendelkező verseknél a viszonyítás szempontjából igen előnyös is. Azonban itt más kategóriákról van szó, mint lényeg és jelen-

ség, melyekkel kapcsolatban joggal írja Marx: "minden tudomány fölösleges volna, ha a dolgok megjelenési formája és lényege közvetlenül egybeesnék."^{19/} Látható, hogy a lényeg és jelenség kategóriákba az irodalmi mű tartalom és forma kategóriái semmiképpen nem sorolhatók egyértelműen: a forma kétségtelenül lényegi elem is, s a tartalom sem zárható ki a jelenség szintjén. Eszerint jogos lehet olyan szintetikus verselemzés, mely nem választja szét a tartalmi és formai jegyeket. Erre nyílt mód József Attila Pirosszemű című költeményének elemzésekor, mely elemzés egyszerre volt formai és tartalmi. Formai volt, mert az un. elsődleges formai jegyek (itt főként a hanghatás, az eufóniai viszonyok) mellett, amelyek hordozói a gondolatoknak, olyan gondolatok is állnak a versben, melyek ilyen tekintetben szintén gondolat-hordozók: a műélvező tudatában ezek együttese adja a formát. Másrészt tartalmi volt az elemzés, mert a forma mégoly extrém megnyilatkozásai is, mint a hangalak, tartalmi funkciót töltenek be, ha valamely gondolat kifejeződését közvetlenül segítik elő. Ezzel nem tagadjuk a két kategória különbségét, csak arra szeretnénk utalni, hogy a műalkotásban a tartalom és formaviszonyok igen bonyolult összefüggése található, s ezt csak erősíti az elvont gondolatok jelentkezése a konkrétakhoz kapcsolódóan. Ugy tűnik, ez az intellektuális líra - sőt talán az egész intellektuális művészet - lényeges és közös tartalmi-formai vonatkozása. Joggal írja tehát Gáldi László idézett művében az Oly friss... kezdetű és a Bib-

liai című József Attila-versekre vonatkoztatva, hogy "a rimes szabad vers zeneisége József Attilánál még bonyolultabbá válik".²⁰/Az általunk itt elemzett vers ugyan nélkülözi a rimeket, de más jellegű eufónikus mozzanatok föllelhetők benne, s az intellektuális és emocionális hatásoknak a zenére emlékeztető szoros szövedéke joggal engedi ~~eng~~ azt a következtetést, hogy a lírai vers zeneiségét nem elsősorban az intonációs viszonyok adják, hanem a kompozíciós tényezők és a vers hatásmechanizmusa. Bizonyítékként említhető, hogy a talán legtöbbször megzenésített magyar költemények, Ady versei sem intonációs vagy eufónikus viszonyaikkal követelték a megzenésítést, hanem a fönt elemzett József Attila-vershez hasonló öszszetetttségük, az értelmi és érzelmi hatások "zenei" megfoghatósága révén váltak a zeneszerzők kedvenceivé.

Elemzésünk célja éppen az volt, hogy megmutassa a két különböző művészi ághoz tartozó műalkotások közös mozzanatát, ami elsősorban ontológiailag fogható meg: zene és költői mű ilyen tekintetben nem idegenek egymástól. (Természetesen gnoszteológiailag lényegesen nagyobb különbség van közöttük, hiszen az általuk közvetített ismeretanyag nem is hasonlítható egymáshoz.)

3. fejezet

A REGÉNY PROBLÉMÁI

I. A játékosság

A lírai mű, illetőleg a verses szöveg és a zenei anyag valamilyen összevetése -ha rejt is problémákat- bárki előtt természetes lehet, jóval bonyolultabb a helyzet prózai szövegek, novellák, regények "zeneiségét" vizsgálni, vagy egyáltalán a fönti műfajokat, műformákat az irodalmon kívüli művészeti alkotások bármelyikével összevetni. Ennek fő oka az, hogy a regény és a novella kompozíciójában a cselekménynek és a jellemnek oly mértékben kitüntetett szerepe van (vö.: Mészáros Vilma: A mai francia regény^{1/}), hogy az egyéb jellemzők gyakran háttérbe szorulnak, míg a nem irodalmi műalkotásokban ezek a mozzanatok alig vagy egyáltalán nem figyelhetők meg. Igaz, hogy a dráma-opera vonal a regéyn számára fönti jellemzői tekintetében akár a szimfónikus zenével is hozhat létre távoli kapcsolatokat, de itt inkább tematikus kapcsolódásról van szó, mint lényegi hasonlóságról. Ez azon is lemérhető, hogy a regény műfaja - mint tipikus polgári műfaj - még az irodalmon belül is eléggé elkülönült, megmerevedett a XIX.században^{2/}, s a XX.században épp a társadalmi válságok miatt maga a regény is gyakran válságba került.^{3/} Ezek a válságok épp a regény említett két legfontosabb jellemzőjén mérhetők: "A modern regény

bomlása nem formai játékok, ujitások kérdése. Az epika két alappillére semmisül meg: a jellem és a cselekmény."^{4/}
A cselekmény és jellem minden másnál közvetlenebbül kapcsolják a társadalmi tudathoz a művet, legdirektebben fejezik ki a társadalmi valóságot, s ilyen tekintetben a regény mellé csak a dráma állítható, a novella a maga totalitásával jószerével belül maradhat az egyes ember totalitásán (s ezen keresztül kapcsolódik csak a társadalmi szférához), így a regény változásai kevésbé érintik. Mészáros Vilma hasonlóképpen vélekedik: "...a novellista - ha szerencsés kezű - kiválaszthat egy-egy kis világot, megragadhatja az élet egy pillanatát, egy részletét, amikor vagy ahol nem kell az egésztől szint vallania."^{5/}

Ugyanakkor a regényforma itt csak érintett lazulásával kapcsolatban megállapítható, hogy a XX. századi regény egyszersmind közelebb került más műalkotásokhoz, hiszen fontosabbá váltak létezésében olyan jegyek is, mint stílus, kompozíció, plaszticitás, játékoság, zeneiség stb. Külön tanulmány volna ezeket a mozzanatokat a XX. századi regény egészére vetítve módszeresen vizsgálni, a mi elemzésünk elsősorban arra terjed ki a továbbiakban, hogy a más műnemhez tartozó műalkotásokhoz közeledett-e s mennyiben a regény (s talán még általánosabban a művészi próza).

Gondolatmenetünk szempontjából röviden tisztázni kell az elemzést megelőzően a művészi próza, regény, szöveg kategóriák egymáshoz való viszonyát. A műalkotás fe-

lól közelítve ezek közül a kategóriák közül a regény az elsődleges, a szöveg és a művészi próza csak hordozók. (Még pontosabban a szöveg a hordozó, a művészi próza már föltételezi a műalkotást.) Hasonlattal élve azt mondhatnánk, hogy a szöveg megfelel a fának, melyből szobor fog készülni, a művészi próza a faszobor fájának, a regény (és más prózai műfajok) pedig a kész szobornak. Belátható, hogy a kész szobor esetében nem tekinthetünk el annak anyagától, így a regény esetében is fontos ismerünk a szöveget. Ez a megközelítés azonban más jellegű, mint a nyelvészeti indíttatású szövegelemzések.^{6/} A regény felől közelítve a szöveg ott válik csak fontossá döntő mértékben, ahol csomópontjai vannak (az előbbi hasonlatban is így van: a homogén kontinuitású faanyagban a csomóknak sokkalta nagyobb a szerepük, mint az anyag többi részének).

A zeneiség olyan tartalmi-formai mozzanata lehet a regénynek, mely túllép a szöveg formai elemein, sajátos viszonyt jelöl az író és műve között, s ugyanilyen viszony kialakítása a célja az írónak az olvasó és a mű kapcsolatában is. Ha a zeneiség eszköz a műalkotás - műélvező kapcsolat kialakításában, akkor formai jellegű, de ennek a kapcsolatnak, viszonyulásnak elemévé is válik, ennyiben tartalmi jellegű. Azt mondhatnánk, hogy funkciója igen hasonló a játékossághoz, sőt attól sok tekintetben nehéz is elválasztani. Célszerűnek mutatkozik, hogy a regény, a művészi próza zeneiségét a játékosság vizsgálatával, értelmezésével vezessük be.

Lukács György egy cikkében a következőképpen határozza meg a játékosságot: "A játékosság - mint forma - fantasztikus ide-odahintázást jelent a hamis tudat időleges rögzitődése és az objektivitás azon "alattomosága" között, mely az effajta illuziókat átmenetileg eltűri, sőt elősegíti." - majd Thomas Mannra konkretizálva így folytatja: "...a Mann-i iróniának és öniróniának a játékosba való fokozatos, de egyre kifejezettebb átfejlődését két összetevő határozza meg: egyrészt, fontos alakjai tudatának az objektív valóságtól való növekvő eltávolodása, másrészt mind energikusabb hangsúlyozása annak, hogy a valóság győzedelmeskedik a hamis tudat minden fajtája fölött." 7/ Természetesen ez az ábrázolásmód, pontosabban alkotásmód, a megismerés ilyenféle ábrázolása együttjár a témán való felülemelkedéssel, egy bizonyos távolság tartásával, ami objektivitást mutat. Ezek a vonások Thomas Mann általános alkotómódszerét adják, lényeges jegyei tehát: irónia, önirónia, humor, fenntartások zenéje. A meseszöveg nem erős oldala Thomas Mann-nak, többnyire kész témákat formál át, s fent vázolt stílusa fő művészi ereje és értéke. Sok vonalon kapcsolódik hozzá Déry Tibor, pályaképének egészét tekintve is: legfontosabb épp a megjelenítés módja, a műhöz való viszony. Déry műveiben szintén nem a cselekményesség a döntő, s ha mégoly mozgalmas is a mű, mint A befejezetlen mondat, a műalkotás befogadóját inkább az időviszonyok szétvagdosása, az egyéniségek, jellemek kirajzolása, az ellentétek kimutatása ragadja meg.

A két író műhöz való viszonyában egyaránt az objektivitás, illetve az objektivitásra törekvés adja az alaptónust. Thomas Mann főhősei - ha vivódnak is - soha nem vagy alig válnak azonosíthatóvá, azaz a befogadó tudat nem azonosulhat velük, még ha azonos érzelmek, helyzetek kötelmeiben van is: az író kívülről ábrázolja az embereket, s természetesen világukat is. (Nincs ellentétben ezzel az a tény, hogy személyes élményei gyakran megjelennek a műveiben.) Mivel ez az ábrázolásmód bizonyos merevséggel járna együtt, a stilusnak a játékosba való fejlődése elkerülhetetlen: Lukács György nagyszerűen ki-mutatta ezt a jelenséget Hans Castorpra, Józsefre és a többi Mann-hősre.^{8/} Éppígy nem azonosítható Parcen-Nagy Lőrinc és G.A.ur sem, s így Déry előtt sem marad más út, mint a játékoság alkotásmódja.

A játékoságnak több változata van Dérynél. Nagy regényében, A befejezetlen mondatban a már említett időfeldarabolás - amely tulajdonképpen nem más, mint a szereplők gondolatainak leírása harmadik személyben, s sokszor a jövőben történően - két, időben távleső réteg egymás mellé állítása, ellenpontosítás vagy nyomatékosítás célzatával: ennyiben ez közel áll a Thomas Mann-i játékoshoz. Igaz, hogy ez a mozgás csak a forma formája, azaz a játékoságnak Lukács meghatározta tartalmi oldala nincs oly módon jelen, mint Thomas Mann-nál, de a jelen és jövő, jelen és múlt eseményeinek, gondolatainak váltakozó bemutatása - mely az író általánosító leírásainak és a történés konkrét eseményeinek váltakozásával egé-

szül ki - tudatos írói fogás az objektív valóságnak szinté dialektikus uton való föltárása és bemutatása céljából, és így eredménye is hasonló, mint a Thomas Mann-i játékosságnak. (Vö.pl. Konrádnénak lánya halotti ágyánál lezajló hisztériakitörése, melynek leírása a mű I.kötetének 210-12. oldalán található a negyedik kiadásban.) Azt mondhatnánk, hogy A befejezetlen mondat inkább tehát egy ritmusos mozgást végző, igen plasztikus műalkotás, s ilyen minőségében kevésbé tekinthető játékosnak a forma. A Thomas Mann-i játékosságnak egyik alapgyökere a szkepszis, mellyel saját hőseinek sorsát nézi; A befejezetlen mondatban ez a szkepszis legfeljebb a hősök egyik csoportjára vonatkoztatható, s itt a perspektíva is sokkal kézzelfoghatóbb, mint Th.Mann műveiben, így a játékosság kifejlődésének egyik szála eleve hiányzik Déry e regényében.

Déry kisregényében, a Nikiben hasonló mozgást láthatunk, ott a két sarkpont a kutya és a mérnök sorsa, a kettő közötti hullámvázis szintén az objektivitás minél hűségesebb föltárását célozza, s szintén kiegészül a szerző monológyszerű elmélkedéseivel, melyeknek kettős szerepük van: először a műalkotás befogadója és az alkotó között közvetlenebb kapcsolatot teremt, másodsor, ezzel bizonyos fokig ellentétesen, a már említett távolságtartás eszközévé válik, a művet objektív szemléletűvé teszi (ehhez a leírások objektivitása is hozzájárul), azaz úgy tárja föl a valóságot, hogy a műalkotás önmaga nem kelti a valóság látszatát, hanem műalkotás marad teljes egészé-

ben. A Nikit igen részletesen elemzi Tamás Attila egy tanulmányában, s ott kitér a játékosságnak a műben jelentkező mozzanataira is.^{9/}

A G.A. ur X-ben című Déry-regényben is megtalálhatjuk a játékosság ismérveit, még hozzá több változatban. Első, szembetűnő megjelenése a jelzők és jelzett szók viszonya, tehát a stílus játékossága, mely a fűntebb említett Déry-műnek is igen jellegzetes vonása, amint azt Tamás Attila igen plastikusan kimutatja.^{10/} Az ilyen jelzős szerkezetek egyik csoportja önmagában is groteszk, szokatlan (pl.: ármányos lábak, bölcs határozatlanság, rosszul táplált harag), másik csoportjának játékos hangzása onnan származik, hogy az önmagukban szokott jelzős kapcsolatokat ironikus környezetben és használatban találjuk. Nagyobb jelentőségű ennél a mondatfüzésben és -szerkeztésben megmutatkozó groteszk hatás, mely bizonyos fokig épp az előbbi jelenségre épül. Ez már átvezet egy magasabb szintű hintamozgásba, egyes esetekben részeként annak, máskor teljesen egybeesve.

G.A. ur a regény menetének előrehaladásával egyre többet mond el saját társadalmáról, a gondolatok szünet nélkül az X-beli problémák és G.A. otthoni társadalmának problémái között végeznek egyre mélyülő mozgást. Ez a mozgás - mint láttuk A befejezetlen mondatnál is - önmagában még nem jelent játékosságot, ki kell egészíteni több tényezőnek.

Thomas Mann műveihez hasonlóan e Déry-regényben sem túl bonyolult a meseszöveg, a cselekménybe éppúgy a sti-

lus és az író gondolatai, valamint a leírások szuggesztivitása sugallják az erőt, mint azt Mann műveiben is láthatjuk. Az is hasonlóságra utal, hogy Déry szkeptikus hősével szemben. A fiktív keret hangsúlyozza a távolságtartást, amit a Niki-ben is megfigyelhattunk, az irónia minden megnyilvánulása szintén ilyen irányba hat (amellett, hogy az író és a befogadó szubjektuma között közvetlenebb viszonyt alakít ki). Az így kialakuló objektív szemléletmód, a témával szemben megmutatkozó fölény kétséggkívül olyan tényezők, melyek azt föltételezik, hogy az író ismeri a valóság más összetevőit is, miként az a regénynek látszólagos pesszimizmusával szemben perspektívát mutató kisebb-nagyobb jelekből is kiderül. Már ebben a megközelítésben is kitűnik, hogy az intellektuális művészet nem él a közvetlenség eszközével témájának, tárgyának kifejtésében, a gondolatok továbbvitele az olvasó föladata.

Mi a játékosság igazi lényege a G.A.-regényben? Ennek megválaszolására a keletkezés körülményeit kell először megvizsgálni, és az írói szándékot. A mű Déry börtönévei alatt keletkezett, s 1964-ben jelent meg. Mivel az 1956-os ellenforradalomban való részvételéért kapott büntetést, közvetlenül csak az ezt megelőző időszak társadalmáról voltak tapasztalatai és ismeretei, a mű valósághelyzete tehát ugyanaz a kor, mely a Niki, a Vendéglátás, a Szerelem című novellákat is inspirálta, a személyi kultuszos szocializmus Magyarországa. Mindegyik ekkor keletkezett Déry-műben az emberi kapcsolatok ben-

sóséges jellege adja a perspektívát a magamutogató, álszerény és csak saját hasznát leső magatartás, mint társadalmi jelenség ellenében. Az írói szándékban jelen van - ha fiktive is - a figyelmeztetés, s az irónikus játékosság ebben a műalkotásfunkcióban a didaktikusság és a művészi-etlenség elkerülése végett szinte szükségszerű. Thomas Mann esetében azt láttuk, hogy a fontos alakok tudata fokozatosan eltávolodik a valóságtól, s evvel a hamis tudattal szemben és bemutatásával egyidőben az író - különféle eszközökkel - kifejezi azt a véleményét, hogy a hamis tudat alulmarad az objektivitással szemben. A G.A.-regény komplexitásában Déry bizonyos fokig fordított módszert alkalmaz: a mű valóságos környezete távolodik el egyre inkább az objektivitástól, az objektivitást a főhős tudata képviseli, de ez a képviselet csónka és hamis, azaz itt a "szubjektív" környezettel szemben egy szubjektív tudat áll, amely azonban bizonyos elemeiben az objektivitással azonos - de csak viszonylagosan. Ez a furcsa szituáció éppen az említett sajátosan ellentétes valósághelyzetből fakad, s akkor válik a regény szempontjából is érthetővé, ha összevetjük más, már említett művek tanulságaival, s látjuk azt, hogy a személyi kultusz torzult valóságával szemben igazabbak a szubjektumok (legalábbis megvan erre a lehetőségük). Ennek a módszernek a hatása azonban döntően nem különbözik a Lukács által kifejtett játékosságtól, s így megállapítható, hogy e Déry-regény fölépítésében fontos szerep jut a játékosságnak. Ugyanakkor (megemlítve azt, hogy a regénybeli valóságnak is vannak jelentős

részletei, melyek az objektivitást képviselik) ez a játékosság többszörös áttételen keresztül mutatkozik meg, s nem olyan egyértelmű, mint Thomas Mann műveiben, bár az emocionális és az intellektuális hatások tekintetében nincs lényegi differencia a két alkotó között. Jól tükrözi ezt Déry másik jelentős regénye is, A kiközösítő, amely 1964-ben jelent meg, s melynek szerkesztésében nagyobb szerep jutott a Thomas Mann-féle intellektuális elemző tünődésnek, s ez olyan csodás elemek alkalmazásával társul, amilyenek épp a Mann-regények, -novellák jellemzői. Talán a játékosság fontosságát nem vette figyelembe a G.A.-regény első kritikusa, Pándi Pál, amikor egyértelműen negatív álláspontra helyezkedett a mű eszmeiségével kapcsolatban.^{11/}

Néhány egyéb példa a világirodalomból meggyőzhet arról bárkit, hogy az ilyenfajta játékosság nem szórványos jelenség, hanem a regényforma dinamikus voltának bizonyítéka.

Julien Green hősei ösztönösen félnek, az író képeiben kedveli a homályt, az éjszakát, regényeinek világa tehát nyomasztó, Leviathán című regényében mégis fölcsillan a játékosság lehetősége: "Különös gondolata támadt. Ki akadályozza meg abban, hogy visszaforduljon a város felé és hazamenjen? A léleknek egy olyan szeszélyével, aminőt a melankolikus természetek ismerni szoktak, elképzelte magát, amint éppen ellenkezőjét cselekszi annak, amit akar, hátat fordít ennek a leánynak, akinek léptei most elvesznek a csöndességben - s elképzelte, hogy visz-

szatér szobájába, ahonnét már reggel elkergette a szomorúság meg a vágy."- Így ír Green főhőséről, Guéret-ről, aki azonban sajátos körülményei miatt nem lesz mégsem olyan alak, aki eszközül szolgálhatna a játékosság kibontásához, tettei inkább olyan tragikus vétségül szolgálnak, melyek egyenesen és szükségszerűen bukáshoz vezetnek. Guéret esetében a hamis tudat jelen van, időlegesen rögzítődik is, de nem mutatkozik meg a tényleges objektivitás szükségszerű érvényre jutása. Példaként érdemes emlitenünk tehát, mert a fent idézett részlet világosan utal arra, hogy a játékosság írói fogása nem meszterkelt mozzanat, szinte bármilyen szituációból kibontható, benne rejlik a modern regény (és a mai valóság) anyagában.

A Green-féle nyomasztó világgal rokon Günter Grass regényének, A bádogdobnak világa. Döntően más azonban abban a tekintetben, hogy Grass a groteszk ábrázolási mód segítségével a játékosság felé nyitja a regénybeli világ nyomasztó zártságát. A nyomorék Oscar Mazerath, a főhős segítségével egyszerre tudja érzékeltetni mindennek a színét-visszáját, így az ábrázolt kor (a németországi fasizmus) fölött érzett kétségbeesett reménytelenség nem közvetlen írói módszerekkel fejeződik ki, hanem egy ugynevezett "anti-poézis" útján. Erre a regényre teljes mértékben érvényesek az említett Lukács-cikknek a játékosság természetére vonatkozó megállapításai, további színezést jelentenek azonban az "ellen-költészet" olyan jegyei, melyek egyszersmind a változó regénynek is gunyos ellenképévé avatják e művet: az antipor-

nográfia, az "alulnézet", a pikareszk szerkesztés. Más "segédeszközöket" alkalmaz Bulgakov posztumusz -sikerű könyvében, A Mester és Margaritában, ahol az író saját konkrét korát mint objektív valóságot Jézus (és Pilátus) korával szembesíti, s így alakítja ki szereplőinek hamis tudatát,illetőleg azt a fantasztikus ide-odahullámzást, ami a játékosságot eredményezi. A fantasztikus alakok sora, s a fantasztikumba hajló események kötik össze a távoli idősíkokat, s az így kialakult egység olyan filozófia-ilag általánosított kérdéseket vet föl, melyek az intellektuális prózára jellemzők. Ez az intellektualitás épp a játékosban olvadhat igazi művészetté. A gogoli köpönyeg igen bőséges: Bulgakov nyilvánvalóan merített az orosz regényirodalom szatirikus,fantasztikus hagyományából.

Másféle - a regényen kívüli - hagyományokból merít Garcia Márquez s általában a dél-amerikai irodalom: népi, szinte folklorisztikus hagyományokból. Márquez Száz év magány című regénye úgy eposz, hogy mégsem az, úgy családregegy, hogy mégsem az, úgy szatirizál, hogy közben rajongva tisztel, s még folytathatnánk a kettősségek felsorolását, de már így is előbukkan a regény szerkezetének sajátja, a játékos hintamozgást lehetővé tevő kettősség, amit még fokoz az is, hogy a család és egyben a regény tartóoszlopa két asszony, a hitves és az ágyas. A regény annyiban is sajátos, hogy a hamis tudat nemcsak a fontos szereplők esetében jelentkezik, hanem maga az olvasó is gyakran esik "áldozatul": a kimeríthetet-

lennék tűnő helyzetek, jellemek, lehetőségek és lesza-
lasztott lehetőségek periódikus ismétlődése az eposzi
időtlenségbe emel, a realitás és fantasztikum játékos
felelgetése pedig gyakran leránt. (Az eposzi idő és a
regény-idő illetén szembeállítását ld. Fehér Ferencnek
jegyzetben idézett művében.^{12/}) Márquez e regényében a
játékosságnak más forrása is van az említetteken kívül,
de azokkal szoros kapcsolatban: az elbeszélő ideje és
az elbeszélés ideje nem azonos. Nemcsak különböző inten-
zitással folyik ez a kétfajta idő, de sokszor az iránya
sem azonos (mint a már klasszikus időjátékban), s a pa-
radox megoldás felé mutat a regény kezdőmondata, mely
egyben az eposzi időtlenségnek is jelzete: "Hosszu évek-
kel később, a kivégzőosztag előtt, Aureliano Buendia ez-
redesnek eszébe jutott az a régi délután, mikor az ap-
ja elvitte jégnezőbe." Az időtlenséget erősíti az a té-
nyező is, hogy - mint később kiderül - az ezredest nem
végzik ki (épp a kivégzőtisztt szökteti meg), s újra és
újra elkezdi szervezni a forradalmat, ellene hat viszont
az adott helyzetben játékosan profán tartalom, amit még-
inkább profanizál Második Aureliánonak, a család harma-
dik nemzedékébe tartozó birtokosnak Buendia ezredes sor-
sát imitáló, illetve annak parafrázisaként ható élete:
ahogyan az ezredes ismételten vivódik a békés és a há-
borús élet, megalkuvás és forradalom között, ugy hányó-
dik Második Aureliano felesége, ^oFernanda és szeretője,
Petra Cotes között.

A játékos szerkesztés egyébként is kedvelt a modern
latin-amerikai irodalomban, hisz Márquezen kívül említ-

hetnénk Asturiast, Amado-t vagy a kubai Otero-t is. Különösen jellemző az időnek a sajátos fölfogása ezekre a szerzőkre, s ennek valószínűleg közös társadalmi-történelmi gyökerei vannak, az egész földrész elmaradása saját lehetőségeitől. Amado Végtelen földek című regényében például szintén legalább két idő van, amit még bonyolít a Mikszáthétől homlokegyenest eltérő anekdotikus szerkesztésmód, a szereplők kavargó sokasága, a fülledt trópusi világ, sőt a látomások játékosan realista leírása is. Ez a két idő itt is az elbeszélés és az elbeszélő ideje, de Amado nem az események parafrázisszerű ismételtetésével, hanem inkább hihetetlen tempóju és sodrásu új eseményekkel éri el az olvasó bevonását, tehát kevésbé rendelkezik a mű az eposzi sajátosságokkal, bár epizódikus szinten érzékelteti az idő kizökkenését (a három leánytestvér sorsának tragikus fordulataival), s a mű befejezése is azt sugallja, hogy még csak elkezdődtek az események, vagy legalábbis bármikor újra kezdődhetnek. Az önmagába visszatérő idő fikcióját, amit az említett epizód érzékeltet, Otero egy egész novellaciklussal gazdagította. (A kör négyszögesítése)

"...az eposzban nincsen szoros értelemben vett időlefoiyás, a regény viszont az időlefoiyás ballasztjával küzd."^{13/} -írja Fehér Ferenc bizonyos fokig elfogadva a lukácsi regényelméletnek erre vonatkozó kitételeit,^{14/} s ezzel kapcsolatban jogosnak tűnik feltételezésünk, mely szerint éppen a játékosság képes megszabadítani a regényt a maga ballasztjától, és úgy, hogy

közben a modern epopeia, a regény nem mereviti meg formáit, nem válik az eposzhoz hasonlóan szigoruan vett szabályok alkalmazásává, hanem minden műalkotás önmaga terenti meg szabályait, s azok szerint létezik, hat. A játékokosság, mint maga is állandóan változó forma képes bevonni az olvasót ezeknek a szabályoknak az elfogadásába.

2. Zeneiség

A regény játékokosságának elemzése közben szóba került az idő problematikája is, egyrészt a korábbi korok reprezentáns epikai műfajának, az eposznak a sajátos időtlensége vonatkozásában, másrészt mint a játékokosság eszköze is számításba jött. Az a tény, hogy az utóbbi esetben rendre olyan kettősséget tapasztalhattunk (esetleg többszörösséget), melyben az elbeszélő és az elbeszélés ideje egymáshoz képest nem paralell folyik, s irányukban is eltérnek, az időprobléma mélységét mutatja. Az iránybeli eltérés természetesen egyet jelent az elbeszélés idejének változó irányával, hisz az elbeszélő ideje fiktive egyben a műélvező saját ideje is. A már említett írók mellé a XX. század világirodalmának számos nagy alakját sorakoztathatnánk, akiknek egy-egy nagy alkotásában vagy életművük egészében folyton jelenvaló probléma az idő. (Proust, Joyce, H.G.Wells, Dos Passos, Gide, Faulkner, Virginia Woolf, Borges és így tovább, de

a magyarok közül Déry mellett joggal emlegethetnénk Örkény, Mészöly Miklós, Santa Ferenc és mások neveit is ebben a vonatkozásban.) "Az eltűnt, az elveszett idő éppen úgy programadó tendencia a XX. század művészete számára, mint ahogyan Balzacnál az illúziók eltűnése programadó volt a XIX. század művészete számára. Ahogy az illúziók eltűnése kifejezte azt a csalódást, hogy az ész birodalmából a burzsoázia birodalma lett, úgy az idő eltűnése kifejezte azt a csalódást, melynek lényege: a polgári világból az imperialista korszak új világa lett." - írja Proust művészetével kapcsolatban Hermann István.^{15/}

A hermanni koncepció lényegében tehát szintén a bergsoni szubjektív időn alapul, hisz döntően a polgári dekadenciára vezeti vissza a XX. századi regény időproblematikáját. Jóval árnyaltabban fogalmaz Mátrai László egy vitacikkében (pontosabban opponensi véleményében, melyet Halász Előd disszertációjához fűzött), s itt legalább háromféle időről beszél a XX. századi regény esetében (Thomas Mann Varázshegyének problematikáját általánosítva):

1. a polgári dekadencia időtudata (lényegében Hermann koncepciója)
2. a kifejezetten esztétikai időprobléma, melylyel kapcsolatban így ír Mátrai: "Van egy másik, egy pozitív jellegű "időtlenne varázsolás": amit minden idők művészei törekedtek és törekednek műyükben megvalósítani, amit Goethe Faustjának "verweile Augenblick..."-je fogalmaz meg: a változó valóságnak sokkalta intenzívebb, lényeg-

sebb, "igazabb" benyomását kelti, mint kelthetné maga az eredeti valóság."^{16/}

3. pszichológiai idő.

Nyilvánvaló, hogy e két utóbbi nemcsak a XX. század művészetének sajátja, de itteni említésük mégis jogosult, mert tovább árnyalják az idő kifejeződését a műalkotásban.

Egészen más irányban oldja a regény időproblémáját Egri Péter Álom, látomás, valóság című könyvében^{17/} ahol kísérletet tesz egy, az egész irodalomtörténeti folyamatot átfogó megoldásra, mégpedig úgy, hogy az időproblémát a térbeliség problémája alá rendeli, tehát másodlagossá teszi azt. A részeredményekben rendkívül gazdag munka így végső soron úgy oldja az időproblémát, hogy egy sor más problémát állít a helyébe.

Dolgozatunk szempontjából azonban az idő kérdése elsősorban mint a zeneiség eleme érdekes, s hogy ez az összefüggés lényeges, azt mi sem bizonyítja jobban, hogy Halász Előd disszertációjában az időt a Varázshegy szerkesztési elvének tekinti egyrészt, másrészt éppen ezzel szoros kapcsolatban összeveti a Mann-regényt egy zenemű, César Franck D-moll szimfóniájának szerkezetével. Egy másik Mann-műről (Halál Velencében) kimutatja, hogy a szonátaforma jellemzi szerkezetét. Halász Előd szerint Thomas Mann "azzal a zeneies felfogással él, hogy képeket és mondatokat újból és újból felhasznál az elbeszélés során, és műve ...bizonyos lüktetésre, periodicitásra tesz szert..."^{18/} Értelmezésünk szerint - ez idézethez

haszonlóan - minden áramlást, folyamatot, melynek bizonyos ritmikája, lüktetése, periodicitása van, zeneinek nevezhetünk; azaz az olyan jelenségeket, amelyek megjelenésükben és folytonosságukban valamilyen rendszer szerint változnak, váltakoznak, szakadnak meg vagy ismétlődnek, e fogalomkör alá vonhatjuk. Az ilyen jelenségek döntően a hanghatáson alapszanak (rögzített formájukat is ilyen szférába vetíti a tudat, mint például a leírt versek, sőt képzett zenészek számára efféle jelrendszer a kotta is), elsődlegesen emocionális jellegűek, s így megfelelő művészi eszközül szolgálhatnak az intellektuális művészet alkotóinak.

Azeneiség a regény műfajában kétféle módon jelentkezhet: 1. a regény szerkezetét érinti, a mű egészére vonatkozik, 2. a szövegre vonatkozik, a mű tekintetében partikuláris. (Hivatkozási anyagunkban az első Halász Előd, a másodikat Lotman neve reprezentálhatná.) Mindkét említett típus bizonyítéka előfeltevésünknek, az egyes művészi ágak ontológiai rokonithatóságának.

Az eddigiekben emlegetett írók közül Déry Tibor művészete különösen bővelkedik a zeneiség itt tipizált jelentkezési formáiban. A befejezetlen mondat című regényének dinamikus időváltakozásairól már korábban szoltunk, ezek azonban csak alkalmasint kölcsönöznek zeneileg megfogalmazható strukturát a műnek. A G.A.-regény ilyen vonatkozásban jóval teljesebb, s érdemes néhány szót említenünk Déry e regénye után született novelláiról is, melyek némelyikében a zeneiség céltudatos alkotói módszerre

nő. A Libikóka című novellában két ellentétes réteg játékos váltakozása adja a zenei mozzanatot, a fiatalok és az öreg háziak társaságának beszélgetése, csak a novella végén kapcsolódik össze a két szál. ("Hogy horkolnak odaát az öregek! -Békesség velük!") Mindkét beszélgetés-csoportban a hazugság -- annak szelídebb, néha szinte kegyes változata, az ámitás és önámitás -- uralkodik, s ugyanakkor az is figyelemre méltó, hogy ugyanannak a jelenségnek az előbukkanása az élet elején és végén lévő emberek szájából ritmust kölcsönöz az amugy is igen lebilincselő párbeszéd-sorozatnak. Egy másik novella, a Két asszony két részének címei - zenéből vett kifejezések - az illető részek hangulatára utalnak (1. Allegro, 2. Mejestuoso), hasonlóak a három-három elbeszélést csokorba fogó novellaciklusok címei is (Capricciók és További capricciók). Ha találomra kiragadunk egyet, A lisztkukacot, beláthatjuk, hogy nem csak a ciklus címében fejeződik ki a zeneiség (ami egyébként csak az írónak a zeneiség iránti hajlamát mutatná önmagában), hanem a szövegben is. Megfigyelhető, hogy egy-egy motívum többször ismétlődik a novella menetében: "egy nesztelenül futó, csonttalan, marékban összegyűrhető fehér macska", "ujjnyi széles véres sáv", pizsamájának illetőleg éjjeli toalettjének említése (mármint a főhősének) stb., valamint a folytonos kérdések, melyek legtöbbször a határozatlanság megjelenítői. E művek megkomponáltsága önmagában is zenei hatást és igényt jelent a föntiekből következően.

Visszatérve a G.A.ur X-ben című regényre, el kell mondani, hogy annak zeneisége nem teljesen ilyen, amit úgy fejezhetünk ki, hogy bizonyos szempontból fejlettebb, sőt kifejlettebb a mű zeneisége, más szempontok szerint viszont nem éri el a novellákét. Ennek elsőrendű oka a műfaji különbözőség: a regény ilyen vonatkozásu megkomponáltsága terjedelmileg is nehézségekbe ütközik, így csak egyes fejezetek vagy részletek zenei kompozíciójáról beszélhetünk - ennyiben a novella tökéletesebb lehet a regénynél, ugyanakkor a G.A.-regény zeneisége nem csupán külső, formai jegyek sajátága, hanem a stílus más elemeivel (plaszticitás, játékosság) és a tartalom lényeges mozzanataival is (panteizmus és természetellenesség különös szövedéke) elválaszthatatlan egységet alkot. A jelenség pontos nyomonkövetése érdekében szükségesnek látszik néhány hosszabb passzus idézése a regény szövegéből.

Elza halálakor Leone, aki közvetve neki is gyilkosa volt, rögtönzött gyászbeszédet tart, innen való az alábbi két idézet: "Hiába nézem ott az ágyon: már nincs ott. Ami ott fekszik, az már csak az élet zajtalan átváltozása emlékké, test, amely már nem test, szem, orr és fül, amely már nem szem és nem orr és nem fül, kis mellék, melyek már elfeledkeztek magukról, has, mely önmagát emészti el, karok, lábak, melyeknek koszoruja már senkit sem díszíthat. A formák egyszerűető boldog összjátéka helyén a pokol készülődik. Ami volt, az nincs többé, és sehol sem lesz többé, és soha nem lesz többé! S hiába

kapkod utána a fáradt képzelet, a Semmi bevonta önmagába, és többé nem engedi ki. Látom és nem látom, hallom és nem hallom, megfogom és elillan a kezemből, mintha saját magának volna a párája, a párájának is csak a párája. Azt hiszem, jön felém, hogy megint jön, már hallani a lépteit, cipője édes koppanásait, s egy perccel később lélegzete neszezését, s átmegy rajtam, s nem marad belőle egy porszem sem bennem. Nincs olyan hely, hogy oda ne kívánjam, s nincs olyan hely, hogy meglegeljem. Minden utcasarkon találkozom a hiányával, minden ágyban a rég kihűlt helyével, minden kérdésemben az egyetlen válasszal: nincs többé."

"Hisz ha végérvényesen, akkor már nem sirhat többé. Ha végérvényesen, akkor nem bánthatom többé, nem neveltethetem meg! Ha végérvényesen, akkor semmilyen mulasztásomat soha többé nem tehetem jóvá, s ha százszor száz évig élnék is, egyetlenegy volt könnyét többé nem szármithatom fel! Ha végérvényesen, akkor még emlékéből sem marad más, mint félbemaradt ábrándjainak és teljesületlen reményeinek tátongása, s mulasztásaim összegéből szörnyeteggé válok. Ha végérvényesen, akkor elpazaroltam azt is, ami volt. Közömbösen áramlik és csordul a lét az emléke körül, s kimossa belőle még azt a keveset is, amit az ember vigaszul eltehetett volna, hogy ereje fogytán majd egyszer-egyszer megkapaszkodhassék benne - s nem marad belőle más, mint saját gonoszságának hordaléka. Az élő, gyönyörű, gondolkodó test után, amely elporlik, a sir után, amely beroskad, az emlék után, amely elbontja

magát, hogy ne fájjon, nem marad semmi, csak a semmi...
Nincs többé."

A kitűnően megírt részletek több gondolatot is indukálnak, legelőször is azt, hogy írójuk kitűnő lírai vénával rendelkezik, hiszen ezek a kiragadott szövegrészek önmagukban ódai-elégikus prózaversként hatnak: a tartalom -- gyászbeszéd -- ellenére sem válnak siratóénekké, az ismétlődő szerkezeti elemeket nagyszerű formaezérrel variálja az író. A lét és nemlét átmenetét érzékeltető ellentétpontosásszerű variációk nem válnak monotóniává, mert az ismétlést érzékeltető második szerkezeti elem után a tagadás (a nemlétet kifejező formáció) más módon fejlődik ki, nyelvtanilag nem is tagadás ez, csupán az állítás tartalmának az ellentéte. (Vö. a "test" amely már nem test..." kezdetű részt az első idézet második mondatában, vagy a hatodik mondatot ugyanitt!) Éppen ez a mondat szerkesztés teszi lehetővé, hogy az első idézet jóval tulmutasson önmagán: az időt, az elillanó, de meglévő időt, az elmulást s benne a változás pillanatát képes megragadni megkapóan, így eszköze lehet a regény egészére jellemző gondolat kifejtésének, a rend nélküli szabadság emberét mutatja be. Halványan bár, de az is fülsejlik, hogy az eltűnt idő libben elénk a maga érzéki-tárgyas valójában, de egyuttal el is tűnik ismét, így a látszólag önálló műfaji jegyekkel rendelkező részlet nemcsak a regény egészéhez fűződik szervesen, hanem a regény műfajához is, legalábbis annak XX. századi változata sajátosságaihoz.

Ha tovább vizsgáljuk az idézett részeket, szembe-
tűnő, hogy a második rész, amelynek végső tételmondata
azonos az elsőével ("Nincs többé."), szerkezetében és
tartalmában is eltér az elsőtől. Míg az első az ismét-
léses-ellentétes mondattípusok változatossága jellemzi,
addig a másodikban eleinte a "ha végérévényszerűen, akkor..."
alapszerkezetű feltételes mondatok dominálnak, a "semmi"-
re kihegyezett jelzős alárendelések kíséretében. Az el-
lenpontosítás a két rész tartalmára is érvényes: az első
részben egyértelműen a halott személy, Elza áll minden
gondolat előterében, a másodikban a beszélő, Leone erő-
teljesebb körvonalat nyer, Elza fokozatosan a teljes nem-
létebe megy át. További lényeges mozzanata a szituáció-
nak, hogy a közvetve gyilkos mondja a gyászbeszédet, de
ez már a korábban elemzett játékosság része. (Megjegyez-
endő, hogy a játékosság és a zeneiség sokszor nem is vá-
lasztható szét anélkül, hogy meg ne sértenénk a kompo-
ziciót.)

Végezetül e két résszel kapcsolatban utalhatunk
ismét Czerny idézett szöveg-osztályozásának buktatóira,
hiszen az általa említett kategóriák közül akár az iro-
dalmi próza, akár a verspróza, akár a ritmikus próza kö-
rébe besorolhatnánk a kiválasztott idézeteket, sőt a gya-
korlati (utilitárius) próza kategóriája is számba jöhet-
ne (gyászbeszéd).^{19/}

Ugyanilyen szuggesztív erejű, erősödő-gyengülő,
emelkedő-süllyedő hullámzást, tehát zenei hatást muta-
tó passzusok a regény más részein is találhatók, példá-

ul G.A.urnak a különböző témákból tartott előadásaiiban (pénzről, szabadságról), a mű 20.fejezete (a hazugságról szóló előadás) pedig önmagában is remekmű, folytonosan emelkedő érzelmi vonallal, a felsorolások közé viszony- és kiegészítő fogalmak sorozatát állítja Déry, majd egész gondolatok közt von párhuzamot, egyre gyorsítva a tempót, növelve a feszültséget az átmeneti megoldásig: "Az ember önmagának is tud hazudni!" Az X-beliek véleménye következik ezután, mintegy szünetbeli eszmecsere, közjáték, majd G.A.ur az "önhazugságról" beszél. A két rész hangulata nagyjából úgy vethető össze, ahogy a Két asszony című novellában, tehát az első rész allaegro, a második majestoso. Ez utóbbiban nehezebbek a mondatok, lassubbodik az iram, hogy a végén egy különös finálé következék, mely kozmikussá tágitja az eddigi képeket ("Nem lehet meg nem hallani, mert a csillagokról is visszaverődik, évszázadokkal azután, hogy elhangzott."), majd egy rendkívül sajátos, a játékosság és a zeneiség elemeit plasztikusan mutató rész zárja az egész fejezetet, ez a kép az emberiség lelkiismeretét jeleníti meg hatalmas költői erővel: "Hölgyeim és uraim! megértik ezek után hogy nálunk, külföldön az emberek miért szeretnek élni? Az utolsó ítélet napja helyett, mely felé már két évezrede terelnek bennünket, s még mindig beláthatatlan messzeségben ködlik az áttetszővé porladt idő mögött, nálunk minden nap ítélet napja van. Nálunk mindenkit feloldoznak és mindenkit elmarasztalnak. Nálunk mindenki mindenkit szeret. S ebben a véget nem érő, precről perc-

re, porszemről porszemre futó vigságban, mely még az árnyékok derekát is megriszáztatja, s a föld alatt megzörgeti a csontvázak kényes csigolyáit, e folyton dagadó, dobhártyarepesztő dáridó közben, mellyel az emberiség önmagát biztatja ismeretlen, de kétségkívül érdemtelen célok elérésére, ebben a barlanglakástól palotáig terjedő általános jókedvű zsivajban szüntelenül hallani egy metsző és mégis szelíd hangot, egy tagolatlan, dalamos és mégis elviselhetetlen jajongást, egy éjjel-nappal szóló eszelős szózatot: - alighanem egy álpróféta szavalatát, aki a sivatagba vonult, s nem hajlandó többé előjönni, mert beéri azzal, hogy önmagának döngicsél. Még sincs ember, aki meg ne hallaná óbégatását. Miről beszél e névtelen hang? Nem tudnám önöknek megmondani, hölgyeim és uraim. Azt sem, hogy nálunk, külföldön vannak-e még sivatagok."

Az idézett részlet zenei szerkesztése két alapmotívumra épül: 1. a rövid mondatok szólóira a hatalmas körmondat konszonanciája felel;

2. a konkrét hang, az álpróféta szavalata, óbégatása, döngicsélése, illetőleg ennek ellentéte a megelőzően leírt, az egész emberiségre kiterjedő dáridóval.

Mindkét motívum végső soron az egyes és a sok ellentétén alapul, de nem épülnek egymásra, s ez is fokozza a zenei hatást. Az ilyenféle kettősség nem véletlen a regényben, hisz a 10. fejezet egyik részlete, Erzsébet éneke is ezt a zenei hatást mutatja: "Szárnyaló sötét

ének volt, dallamtalan és könnyű, mint a szél. G.A.-nak elszorult a szive. Nem tudta, mi teszi olyan megindítóvá az éneket: hogy a bérkaszárnyák magas, szennyes falai közül, a szeméttel teleszórt udvarról száll fel a hatalmas, kötetlen ég felé? Csupa sóvárgás volt, szilaj vágyódás valamire, aminek nincs neve, szólongatása valaminek, aminek meg kell történnie, de nem történhetik meg, egy boldog fiatal testből áradó delej, amely a semmibe sugárzik. Boldogság!...boldogság! Egy félig nyitott szájból szállt fel az ének, két vágyakozón kitárt lánykar fölött, egy szenvedő, sulyos világból, mely üzeneteket akar küldeni... hova? S már a következő pillanatban csupa tánc volt, kacagás, balzsam, enyhülés, túlárado gyöngédség, mely magához ölelne minden embert s fönn a magas égen a keserű tűzükben forgó csillagokat. A tárgy-talan, céltalan boldogság!"

Az idézett részlet a Déry-mű zeneiségének egy újabb típusát mutatja: olyan érzelmeket jelenít meg a szó eszközével az író, melyeket szinte nem is lehet szóval kifejezni ("A tárgy-talan, céltalan boldogság!"), s ezt a végletesen ellentétes tartalmu mondatok fölsorakoztatásával éri el. Amellett a tipikusan zenei tartalom kifejezésében a mű 20.fejezetéből idézett részhez hasonló eszközöket is föllelhetjük: 1. mondatszerkesztési jellemzők, 2. a konkrét zenei hang megjelenése (Erzsébet hangja). A megjelenő zenei hangnak más hatása is lehet, hiszen a mű komor hangvételével ellentétes Lehárzene az eddigiekben kifejtett zeneiség csufondáros,mond-

hatni groteszk parafrázisaként hat (ennyiben a játékos-ság eleme), hiszen az egész regényt átfogja ez a moti-vum, állandóan szól az Astoria halljában, de a nagy "ki-rándulás" zenekarai és kórusai is Lehár-műveket adnak elő, s ifj.Larra temetésén is azt harsog az ablakba ki-tett gramafon. Az ilyen ismétlődés önmagában a zenei szerkesztés eleme lehetne (vö.18.sz.jegyzet!), de a konk-rétan elhangzó zene profanizálja, önmaga ellentétévé változtatja azt. Ugyanilyen típusu motívum-ismétlődést láthatunk a nagy, mutató nélküli sárgaréz állóóra ujgó-li föltünésekor (mely föltűnés azért is megfoghatatlan egy kissé, mert az elhunyt kereskedő magával vitte a "kirándulásra", tehát a halálba, az óra mégis megjelenik a ruhakereskedő üzletében); a zenei szerkesztés igazol-hatja ezt a motívum-ismétlődést. A mutató nélküli óra éppugy persziflálja az időproblémát, mint a Lehár-zene a zenei szerkesztést, így tehát ismét azt láthatjuk, hogy az egyes, látszólag önálló motívumok szervesen kapcso-lódnak a regény egészéhez, sőt a műfaj egészéhez is. Ugyanez mondható el a fentebb idézett 10.fejezetbeli részletről is: más, szempontunkból kevésbé fontos moti-vumokkal együtt a mű komor szemben nyújt perspektívát az itt idézett szerelem-boldogság motívum.

A már említett "kirándulásnak", melyben az elmul-ni szándékozók vesznek részt, és szomorú, néhol zokogó, jajveszékelő szeretteiktől kísérve vonulnak egy városon kívüli, de G.A.ur számára ismeretlen cél felé, másfajta emocionális hatása van, mint az eddig idézett motívumok-

nak. Itt is föllelhetők a zeneiség elemei, ezek azonban az indulatok és a hanghatások leírását jelentik elsősorban, tehát míg az eddig példaként felhozottakban maga a szöveg, a gondolatok vagy a párbeszédek hullámszerűsége hatott a befogadó szubjektumra, a "kirándulás" leírásánál a megjelenésnek van emotív szerepe, a képiségnek, a az egész mozgalmasság kép félelmetes, hanghatásai zavarosságukban is szabályosak, törvénybe zártak. Az ember eltöpreng a kettős nagy menetben, melynek magja a halni indulók viadám vonulata, s ezt kíséri a hozzátartozók szomorú sora, s a két vonulatot emberi indulatok villanásai és föl-villantásai kapcsolják egybe. A félelmetesség egyik összetevője a panteizmus, mely itt más, mint a szokásos, a természet-azonosság itt nem a vadállatokkal, növényekkel és kis szellemekkel való azonosulást jelent -- ennek a természetnek elsősorban enyészeti jellege van. G.A. a regény bevezetőjében így fogalmazza ezt meg: "...én már elszédültem, s megkezdtem lassu forgásomat a bomlás felé." De ez fejeződik ki az épületek látványában is, melyeket az idő egyre közelebb visz a pusztuláshoz. A kereskedő, kihez G.A. ur először betért, erről szóló szavában mélyen megvilágítja ezt az életérzést: "Képzeld el egy okkersárga, dűledező falat, uram, a pusztulás fenyegető állapotában, mely minden pórusából már az enyészeti nyugalmas dögszagát leheli, s arra a végső, legmélyebb csendre készülődik, amelyet az emberi képzelet teremtetett számára. Rövidesen nem lesz sem eleje, sem vége, nem lesz kiterjedése sem, megszűnik azoknak a vak erőknél a bol-

dogtalan játéka, melyek egyensúlyban tartották, hogy ismeretlen s lényétől idegen célokat szolgáljon, s halódásának utolsó sóhajával, mely tréfaképp vagy gunyból úgy fog szólni, mintha újra kezdődne valami, egy végső dörrenéssel össze fog omlani. S ezen a falon, uram, az emberi elmének ezen az okkersárga rothadásán olyan tündéri fehér rózsák virágzanak, amilyeneket csak egy szennyvizlevezető csatorna tud létrehozni. Kövesse tekintetével, uram, ezeket a tökéletes szépségű vonalakat, a vonalak egymáshoz való boldog viszonyát, a kezdetnek s a végnek kedves céltalanságát, melynek szemlélete oly könnyűvé teszi az ember lelkét, hogy valósággal könnyezni kezd boldogságában." Az idézet rendkívül érzékletes módon jeleníti meg az említett életérzést, képszerűsége és zeneisége együttesen érvényesül, s amellett az író saját megfogalmazásában is tartalmazza azokat a gondolatokat, melyeket főntebb kifejtettünk az öniróniával kapcsolatban. Az enyészetnek, az elmulásnak mindent átfogó panteisztikus megformálása a már említett nagy halálmeneten kívül a vároát körülölelő szemét- és rozsdatalap leírásában követhető leginkább. Ennek a rozsdatemetőnek az előképe Déry egyik korai regényében, a Kéthangu kiáltásában már megformálódott: sőt ilyen tekintetben az említett regény írói előzménye a G.A.-regénynek. E motívum rendkívül fontos a regény egészének megítélése szempontjából is, hisz a Kéthangu kiáltás külváros-képe még igen szorosan kapcsolható a huszas-harmincas évek kapitalista Budapestjéhez, a G.A.-regény külváros-képe viszont elvo-

natkoztatott, s előképén keresztül inkább kapcsolható a kapitalizmushoz, mint a szocializmushoz. Erre utalnak a már említett novelleciklusok (pontosabban triptichonok) bizonyos képei is.

A mű összetettségét mutatja, hogy az egyik főhős, id. Larra ezt a föntiekben kifejtett antihumánus panteizmust is tagadja, nem akar egyesülni azzal a természettel, mely valójában már nem is igazi természet: "Takarj el a hajaddal, melleddel s a lábaddal! Takarj el a sötétség elől, mely a szoba szögleteiből eszméletem felé kuszik! Sima gömbölyűségeiddel hatolj gödreimbe s horpadásaimba, és állítsd el csontjaim zörgését! Fektesd puha s keskeny hasadat s kis köldöködet hasam s köldököm helyébe, két kemény forró melledet pedig, melyeket nem fogok avatag kezemmel megérinteni, szorítsd mellkasomra, s burkolj be bőröd nyers, fiatal illatával, mert már érzem orromban a sirgödör közeledő bűzét és szájamban az utolsó előtti hörgést, mely az utolsót megelőzi." Id. Larra véleménye nagyjából az író véleménye az antihumanitás tekintetében, amit egy későbbi kisregény, a Kedves bópeer! első személyű ábrázolása is igazol.

E fejezet elemzéseiben elsősorban arra törekedtünk, hogy a modern regénynek azokat a vonásait domborítsuk ki, melyek egyrészt eltérnek a hagyományostól, másrészt - s talán épp ezért - közelebb viszik a regényt más műfajokhoz, sőt rokonítják azt más művészi ágak alkotás- és ábrázolásmódjával. Különös rokonság áll fenn ezek szerint a zenei kifejezés mód és a modern regény szerkesztésmódja

(illetőleg az ezeknek megfelelő hatásmechanizmusok működése) között.

A regény (pontosabban a szöveg) zeneisége több tekintetben is fönnáll, s bizonyos hasonlóságokat mutat a lírai mű zeneiségével is. Ez a hasonlóság elsősorban a szerkesztési mód zenei jellegére vonatkozik, de míg a lírai mű esetében megfigyelhető az egész mű szerkezetének ilyen vonatkozása (ahogyan ez József Attila Pirosszemű című versével kapcsolatban elemzésünkben kiderült), addig a regényben erre kevésbé nyílik mód, itt a lényeges, hangsúlyos részek szövegének zenei szerkesztéséről beszélhetünk elsősorban. Ugyanakkor a regényben mód nyílik a konkrét zenei hang és az ezzel kapcsolatosan föltárható érzelmek, hangulatok közvetlen ábrázolására is; a lírai mű tényleges hangzásának lehet ilyen szerepe, az eufónia zeneivé fejlődhet, de ez a két kifejezés-típus genetikus kapcsolatából levezethető.

Az elemzéseinkből kiderülő rokonság a különféle művészi ágakhoz tartozó műalkotások között arra enged következtetni, hogy ontológiailag nincs lényeges differencia azok között, ontológiai vizsgálatokban objektíve jogosult egy absztrahált műalkotás föltételezése, így annak modellje is bizvást elkészíthető.

Meg kell még jegyeznünk, hogy azok a motívumok, melyeket látszólag önkényesen ragadtunk ki az elemzett művek testéből - mint már utaltunk is rá -, szerves részei, hangsúlyos fordulópontjai az adott műveknek, s nemcsak az egész mű problematikájához, világához kap-

csolódnak ezer szállal és fejezik ki azt hiven, hanem a tágabb kör, az írói-költői életmű (és világkép) és a műfaj egészének sajátosságait is kifejezik, akár a lírai mű, akár a regény esetében vizsgálódtunk. Hozzá kell tennünk (s ez már további gondolatmenetünket előlegzi), hogy az író nem tekinti - nem is tekintheti- abszolutnak a mű és a művészi kifejezőeszközök "határsávjában" állását, amit a perszifláló, önirónikus motívumok fejeznek ki.

4. fejezet

INTERPRETÁCIÓ ÉS VARIABILITÁS

Az előző fejezetben elemzett műalkotás-jellemzők, a játékoság és a zeneiség hatása egyrészt abban mutatkozik meg, hogy az irodalmi alkotások ontológiai státuszukat tekintve közelebb kerülnek más művészeti ágakhoz. Megjegyzendő, hogy elemzéseinkben ezt a helyzetet a többi művészet részéről a zene reprezentálta, de fejtegetéseinkben implicite és elvileg bármely művészeti ág benne szerepel: előfeltevéseinkben is egy általánosan (művészeti ágaktól függetlenül) létező műalkotásból indultunk ki, s elemzéseinkben e téren nem is ütköztünk ellentmondásba. A föltárt játékoság és zeneiség - mint lényeges jellemzők - más hatást is eredményeznek: a regény mint reprezentáns irodalmi műfaj hatásában is közelebb kerül a más típusu műalkotásokhoz, s a művészet általános morfológiájában szemlélve ilyen szempontok is újabb rokonsági mozzanatokát tárhatnak föl, azaz a főntebb említett művészi eszközök mintegy lehetőséggé teszik a regényt, mely a műélvezet folyamatában válik valóságosan létező, alkalmanként esetleg eltérően értelmezett műalkotássá. Ez utóbbi megjegyzésben a lényegesen új a kiemelt szó szerkezetben keresendő, hisz ez a mozzanat valamiképpen az előadóművészetek kapcsán létrejött műalkotásokhoz hasonló jellegűt kölcsönöz e regénynek.

Érdekes ezzel kapcsolatban, hogy M.Sz.Kagan egy

könyvében elemzi a művészet morfológiáját, s e könyv második részében a művészeti ágak differenciálódási szempontjai között említi a műalkotás és annak előadása közötti történelmi szétválást, melynek értelmében a művészeti ágak között megkülönbözteti az ún. "elsődleges" és "másodlagos" morfológiai típust.^{1/} Az "elsődleges" típushoz tartozó művészetekre jellemző, hogy önállóan létező, a műalkotás folyamatát követően tárgyasult alkotást hoznak létre, de szempontunkból az itt "másodlagosnak" nevezett művészetek az érdekesebbek, hiszen az ilyen művészetek voltaképpen csak értelmezik a már meglévő műalkotásokat, a "másodlagos" művészetek művelői nem hoznak létre önálló léttel bíró műalkotást. A fölosztásban problematikus, hogy bizonyos művészeti ágak egyik említett kategóriába sem tartoznak, illetőleg úgy "elsődlegesek", hogy nincs "másodlagos" megfelelőjük. A "másodlagos" kategória egyébként láthatólag egybeesik a reprodukív művészetek Szigeti által használt kategóriájával: "Reprodukív művészeteknek nevezzük azokat a művészeteket, amelyek nem képzelhetők el önmagukban, hanem más műalkotásoknaka reprodukálására, előadására szolgálnak."^{2/} Ugyanitt Szigeti arra is rámutat, hogy a reprodukció és a produkció bizonyos értelemben összefonódhat egymással, éppúgy, mint "amikor egy bizonyos fogyasztás egyszer-smind termelés is."^{3/} Hozzátehetjük, hogy ez a viszonylat a két szféra között értékitéletet sem jelenthet eleve, tehát adott esetben a reprodukció művészi értéke fölmúlhatja az eredeti produkció értékét. Dolgozatunknak

ebben a fejezetében arra törekszünk, hogy az itt érintett jelenségeket, melyeket a magunk részéről interpretációs jelenségeknek nevezünk, a műalkotás létezése szempontjából elemezzük. Megítélésünk szerint ugyanis a logikailag értelmezett műalkotásról épp az interpretáció és a vele szoros összefüggésben lévő variabilitás elemzése adhat ontológiailag helyes képet, s ahogyan az így értelmezett műalkotás a szinkretizmus és a differenciálódás egysége, úgy ez az egység kiterjeszthető a művészet egészére is.

Célszerűnek látszik a továbbiakban modellezni az interpretációt, hiszen "...a modell olyan, a megismerés objektumával objektív megfelelési viszonyban levő és a kutatás folyamatában azt helyettesítő anyagi vagy eszmei rendszer, amelynek tanulmányozása új információt szolgáltat vagy szolgáltathat magáról a megismerés objektumáról".^{4/} Ez a modell azonban csak kiindulópont lehet vizsgálódásunkhoz, mivel a modellnek "nem kell tartalmaznia a jelenség minden vonását - ez nem is valószínű, meg soha."^{5/} Így a modell elősegíti az elemzést, azonban csak durva elemzést tesz lehetővé önmagában: jelen modellünkben (lásd IV.melléklet!) el is tekinthetünk olyan szubtilis mozzanatoktól, mint a visszacsatolás vagy az egyes szférák egyéb egymásrahatása, csak egyirányú viszonyulást ábrázolunk tehát, ami fő vonalaiban az objektív valóság szubjektív megragadását jelenti. (A V-től VT-ig vezető ut!) Modellünk első ábrája a szűken értelmezett elsajátítási folyamatot és annak ered-

ményét szimbolizálja. (A jelölések föloldása: G - gnó-
zis, a valóság elsajátításának folyamata, V - az ob-
jektív valóság, VT - a valóság tudatbeli képe, a szub-
jektív valóság.) Második ábránk (Ge_1) a valóság esztéti-
kai megragadását, birtokba vételét modellálja (M a mű-
alkotás, a többi szimbólum azonos az első ábráéval),
harmadik ábránk pedig (Ge_2) az esztétikai elsajátítás-
nak azt a típusát igyekszik megragadni, amelyet dolgo-
zatunkban interpretációnak neveztünk (ld.föntebb!), s
mely megfelel Kagan "másodlagos" művészete hatásmecha-
nizmusának, illetve a Szigeti-féle reprodukciónak. (Az
ábra következő jelölései újak az eddigiekhez képest:
MV - művészi valóság, a műalkotásban objektiválódott va-
lóság, R - reprodukált, interpretált műalkotás.) A há-
rom ábra jól mutatja azt az I.fejezetben is kifejtett
gondolatot, hogy a műalkotás ontológiai státusza kettős
jellegű, egyrészt objektív, mivel a $T \longrightarrow VT$ a tudati
szférán kívül létezik, másrészt szubjektív, mivel az M,
MV, R szférákat nemcsak befolyásolja a tudat, hanem lé-
tezésüket döntően meghatározza. A problémát tovább bo-
nyolítja, hogy bár nem ugyanarról a tudatról van szó,
azaz ilyen tekintetben külön kell beszélnünk társadalmi
tudatról és egyéni tudatról, mint két végletről, ugyan-
akkor az ábrázolt folyamatok (G, Ge_1 , Ge_2) végső ered-
ményeként létrejött VT egyedi szubjektivitásai ugyan-
csak társadalmi tudattá szűrődnek, azaz ilyen tekintet-
ben az egyes és általános ellentéte az adott rendszerben
belső ellentétként mutatkozik. A műalkotásnak ez az át-

meneti ontológiai helyzete azt a filozófiai megjegyzést is megengedi, hogy tárgyasult, objektiválódott alakjában a műalkotás általános ontológiai bizonyítéknak tekinthető. (Vö. I.fejezet 19.jegyzet!)

A Ge_1 és a Ge_2 folyamatok közti különbség látszólag egyértelmű, azonban ha tekintetbe vesszük, hogy a műalkotás (M) és a befogadó szubjektum (T) között csak akkor történhet kontaktus, ha T rendelkezik a műalkotást kifejező jelek rendszerének ismeretével, látni fogjuk, hogy a Ge_2 folyamat voltaképpen nem más, mint e kapcsolat megteremtésének kifejtett változata: Ge_1 -ben a T-ben meglévő általános jelrendszer egyedi projekciója közvetlenül történik meg a műalkotás hatására, Ge_2 -ben viszont a projekciót az interpretáció segíti elő, esetleg teremti meg. Egy adott jelrendszer általános projekciója szükségteenné teheti R-t: ha megtanul valaki kottát olvasni, akár közvetlenül is élvezheti a művet (bizonyos korlátok között természetesen), a dramaturgiai ismeretek közvetlenül olvashatóvá (és élvezhetővé) teszik a drámai szövegeket, idegen nyelv ismerete fölöslegessé teszi a fordítást stb. Ugyanakkor R önmagában gyakran még kevés lehet a műalkotás tudatos átvételéhez, egyéb eszközök (előszó, bevezetés, kritika, recenzió stb.) is szükségesek lehetnek a sajátos jelrendszer megértéséhez, vagy legalábbis hatékonyabbá tehetik a megértést.

A harmadik ábrán sematizált Ge_2 folyamat hiányos is lehet, hiányzik belőle MV, az interpretálandó műalkotás: ez a hiányos folyamat nem képtelenség, hiszen ekkor

a valóság (V) közvetlen interpretálásáról beszélhetünk, ami történhet egy gesztussal, tánccal, dallammal stb. Ezért ezt a formát nem is nevezhetjük hiányosnak, hiszen genetikusan föltétlenül megelőzte a Ge_2 formát, sőt a Ge_1 formát is, így nevezhetjük Ge_0 -nak. Ge_0 tehát a valóság egyszeri, alkalmi esztétikai jellegű elsajátítása, része az emberi munkafolyamatnak (vö. e dolgozat korábbi fejezeteivel!), és többszöri megismétlődése eredményezi a műalkotás objektiválódását, tárgyiasulását, egyáltalán a műalkotás létrejöttét. Ezt úgy modellálhatnánk, hogy a Ge_0 formában számtalan és sokszor ismétlődő interpretációt (R) tételezünk föl ($R_0, R_1, R_2, \dots, R_n$), és ezekből létrejön a műalkotás (M), egyben a Ge_0 folyamat Ge_1 folyamattá válik. (Ld. a IV. melléklet 4. ábra!)

Belátható, hogy a különböző interpretált valóság-helyzetekben $R_0, R_1, R_2, \dots, R_n$ az adott és vonatkoztatott V és T függvénye (mint közvetítő elem a két szféra közt), ebből viszont következik, hogy M ugyancsak mindenkor függvénye az adott és vonatkoztatott V-nek és T-nek. Ha V-t mint társadalmi valóságot értelmezzük (s általában annak is kell értelmeznünk), rögtön látható, hogy szükségessé válhat Ge_1 folyamatba R projekciója, vagy Ge_2 -ben R megváltoztatása. Ezzel kapcsolatban adódik néhány következtetés:

1. Helyesebbnek látszik az interpretációs művészetek kifejezés mind a "másodlagos" művészetek, mind a reprodukciós művészetek kifejezéseknél, mert egyrésről a másodla-

gos jelző elfedi ennek a formációnak a szerepét a műalkotás genezisében, másrésről a reprodukciós jelző nem tükrözi eléggé a Ge_2 -vel szimbolizált folyamat dinamikáját, variabilitását.

2. A műalkotás létezési módjának vizsgálatakor szükséges kitérni a változékonyság (és változtathatóság) elemzésére is.
3. A világ esztétikai elsajátításának főntiekben sematizált rendszeréből logikai uton lehetséges a világirodalom fogalmának megragadása, sőt a művészi érték bizonyos kritériumainak leírása is.

Fejezetünk további részében e két utóbbi pont kifejtését adjuk (az 1. pont frazeológiai kérdése kapcsán fölösleges további fejtegetés) - de ez a kifejtés szinte csak jelzésszerű lehet, hiszen a munka természete és terjedelme aligha engedi meg, hogy a modell-adta lehetőségek elemzésén itt tülépjünk.

A műalkotás változékonyságáról szólván látnunk kell azt, hogy ha csak ezt az oldalt vesszük szemügyre (a változékonyságot), akkor könnyen a relativizmus álláspontjára juthatunk, melynek értelmében a műalkotás szubjektív oldala kerülne domináns helyzetbe, a műalkotás jelentése csak a befogadótól függne. Célszerű hangsúlyoznunk tehát, hogy a műalkotás változékonysága nem abszolút, a stabilitás és változékonyság viszonya hasonló az azonosság és az ellentmondás logikai törvényeinek egy-

máshoz való viszonyához. Ezzel kapcsolatban így ír G. Havas Katalin: "Az azonosság törvényének és az ellentmondás törvényének lényegében egy és ugyanazon objektív alapja van, mégpedig az azonosság ontológiai elve: A tárgy, amíg megmarad A-nak."^{6/} Elfogadva ezt a logikai elvet, azt is hozhatnánk tehát példának, hogy M műalkotás, ameddig megmarad M-nek. M azonban nem vonható ki következmények nélkül a $\underline{V} \rightarrow \underline{M} \rightarrow \underline{T}$ viszonylatból, mert önmagában legfeljebb virtuálisan létezik. Ezt a problémát már Arisztotelész is fölismerte, amikor bevezette a dűnamisz és energeia fogalmát a Poétikában. Legfontosabb tehát mindig szem előtt tartanunk az azonosság ontológiai elvét, ha a változékonyságról beszélünk. A változáshoz mint valóságkategóriához tartozó lehetőség-kategóriák (változékonyság és változtathatóság) finom-elemzését adja az NDK-beli Gerd Pawelzig rendszerelméleti fejtegetéseiben: "Első pillantásra úgy tűnik, mintha a változékonyság és a változtathatóság, illetve a nem-változékonyság és a változtathatatatlanság közötti különbség merőben a szubjektivitás területére tartozna."^{7/}

A továbbiakban kifejti a szerző, hogy nem egyféle változásról kell beszélnünk, hanem meg kell különböztetni a rendszeren belüli okokból és a külső okokból történő változást, s ezen valóság-kategóriákhoz tartozóan lehet meghatározni a fenti két lehetőség-kategória helyét: a változékonyság az önváltoztatás, a változtathatóság pedig a külső okokból történő változás lehetőség-kategóriája. Ezt természetesen akkor tudjuk csak alkalmazni, ha

logikailag pontosan járunk el: "Az önváltoztatás (ez a terminus a belső okokból történő változást jelöli, későbbé szerencsés módon -R.M.) és a külső okokból történő változás közötti viszony, amelyet egy meghatározott változással kapcsolatban állapítunk meg, természetesen csak akkor érvényes, ha a vizsgált rendszert, elemet, a vizsgált strukturát vagy funkciót és ennek síkjait, szintjeit tartjuk szem előtt."^{8/} Ha most a műalkotást a Ge_1 rendszer elemének tekintjük, változását változékonyságból fakadónak kell tekintenünk, mely a rendszeren belüli okokból ered (tehát vagy V, vagy T változása okozhatja). Eklatáns példája lehet e tétel igazolásának Buday György kis parasztfiúja. E kis figura ujjáival V formát alakít: ezt a fasizmusmal szembenálló Franciaországban victoire-nak (győzelem) értelmezték, míg a magyar antifasiszta emigráció a végső győzelem szimbólumát látta ebben a műben. Ugyancsak változást eredményezhet a műalkotás létében az időbeli eltérés. Az ókori görög városállamokban másképp értelmezték a drámákat, mint ma vagy akár a középkorban, elég például idézni bármelyik mai rendezést. (Ez a változás-típus át is csaphat a másikba, a változtathatóságba, amit Bornemisza Magyar Elektrája, Sartre Trójai nők-je, Illyés Kegyence egyaránt bizonyítanak, de ez a jelenség tulajdonképpen vizsgálatunk körein, hiszen itt gyakorlatilag már új, öntörvényű alkotásokkal állunk szemben.) A változékonyság rettenetes szorításával a legnagyobbaknak is számolniuk kell, amit az utóbbi néhány évtized egyébként

örvendetesen szaporodó Shakespeare-értelmezései is mutatnak, Shakespearenek ma ismét meg kell harcolnia harcát. Rendkívüli megjelenítő erővel írja meg ezt a problémát Anthony Burgess A muzsa című novellájában, mintegy azt sugallván, hogy az igazán nagy műalkotás ellenáll a változékonyságnak, pontosabban minden valósághelyzetben lehetséges az ilyen művek valamilyen interpretációja. Ugyancsak a műalkotás azonossági oldalát hangsúlyozza Bradbury A mosoly című novellájában, melynek témájául Leonardo híres nőalakja szolgál. Az említett novellákat természetesen nem vehetjük tudományos revelációknak, csupán illusztrálhatják azt, hogy a műalkotás ontológiai kérdései magukat az alkotókat is foglalkoztatják. A Ge_1 rendszeren kívüli okokból történő változás voltaképpen nem tartozik vizsgálati körünkbe (a változtathatóság), csak annyit érdemes megjegyeznünk ezzel kapcsolatban, hogy az individuális műalkotások esetén nyilvánvaló az alkotó kívülállása a Ge_1 rendszerhez képest. Bonyolultabb a helyzet a közösségi műalkotások esetében, melyeknél jobban kiderül az, hogy az $R_0, R_1 \dots$ stb. implicite jelen vannak a műalkotásban (M), s így külön változtathatóságról nem is beszélhetünk, csak változékonyságról: a népdal mintegy igazodik az új valósághelyzethez, illetve a befogadó tudat vagy tudatok változásához. (Vö. népdalvariációk!)

A változékonyság természetesen nem csupán az egyes műalkotásokra érvényes törvényszerűség, hanem a különös sikra, a műfajokra is igaz. Korábbi elemzéseinkben be-

mutattuk az egyes műfajok, műnemek, sőt művészi ágak közötti átmenet lehetőségét, s ez az átmenet magában rejti a műfajok változásának lehetőségét, tehát a változékonyságot is. Amit Ungvári Tamás a műfajok válságának nevez, szempontunkból tekintve nem más, mint a műfaji változékonyság realizálódása.^{9/} A változékonyság szélső esete éppen egy műfaj megszűnése vagy keletkezése lehet.

Ungvári könyvének említése átvezet e problémakör harmadik pontjához, a világirodalom és a művészi érték kérdéséhez. A szerző egyik e kötetben található esszéje számtalan példát hoz arra vonatkozóan, hogy e kettő nem mindig esik egybe: nem úgy, hogy a világirodalomba értéktelen művek kerülnének, hanem úgy, hogy igazi értékek nem kerülnek oda. Így például Arany János, Ady Endre és mások neveit is említhetnénk.^{10/} Mi lehet a mérce? Válaszunk ismét csak a korábban már tárgyalt modellhez kapcsolható: az a műalkotás válik a világirodalom részévé, melynek bármely vagy nagyon sok V és T esetében van interpretációs lehetősége. Ha viszont kevés vagy csak néhány esetben van meg ez a lehetőség, a műalkotás csak korlátozott hatást fejthet ki térben vagy időben. A térbeli korlátozottsággal megfér a magas művészi érték: ezt úgy fejezhetnénk ki, hogy adott M-nek adott V-hez és T-hez igen nagy az affinitása, s ez a V és T egy nemzetre vonatkozik (vagy esetleg még szűkebb közösségre). Ugy tűnik, hogy emiatt egy nemzet irodalmában ellentétek jöhetnek létre a világirodalmi és a nem világirodalmi (de értékes) műalkotások között. Az említett Ungvári-könyv



ezen a téren már-már szakadásról is beszél: "...a külföldön kialakuló értékskála rendszerint nem vág egybe a belföldi vagy nemzeti szemponttal."¹¹/ Ennek a problémának a megoldásához más jellegű, jeltani vizsgálatok volnának szükségesek, azonban erre jelenlegi munkánk szűkös keretei miatt nem vállalkozhatunk, emellett ez a kérdés elsősorban az irodalmi műalkotást érinti, s kevésbé vagy egyáltalán nem jelenkezik más művészi ágak esetében.

E témával kapcsolatban végezetül megállapíthatjuk hogy az interpretáció és a variabilitás olyan attributumai a műalkotásnak, melyek annak általános modelljén is lemérhetők, az egyes konkrét műfajokra és művészi ágakra azonban eltérő módon és mértékben jellemzők. Azokat a művészi ágakat, melyekben az interpretáció (a Ge_2 -vel jelzett folyamat) maga a műalkotás, interpretációs művészeteknek nevezhetjük. A többi művészeti ágban is jelen van az interpretáció a befogadási effektusban, de ennek mértékét az objektiválódott művészi produktum maga ugyancsak objektiválódott jelrendszerével viszonylag szűkre szabja. Ez a szűkebb szféra azonban nem tekinthető totálisan és örökérvényűen adekvátnak, s megfogalmazásunkban a műalkotásnak épp ezt a jellegét neveztük variabilitásnak.

Dolgozatunk befejeztével érdemesnek látszik röviden összefoglalni, hogy abban milyen utat jártunk végig. A műalkotás ontológiájából csak bizonyos "fejezeteket" emeltünk ki, így munkánkat szükségképpen jellemzi a mozaikszerűség, amit ugyanakkor annak sajátos jellege szinte predesztinált. Végso soron megállapítható, hogy három fő irányban vizsgálódtunk (s azt is mondhatjuk, hogy e három irány párhuzamosan kimutatható a dolgozat szinte valamennyi lényeges passzusában):

1. elméleti-filozófiai alapvetés irányában,
2. a konkrét-gyakorlati műelemzés irányában,
3. metodológiai irányban.

Filozófiai kiindulópontunk az volt, hogy a műalkotás bármiféle vizsgálata nem szakítható el az emberi cselekvés és tevékenység vizsgálatától, hiszen a műalkotás maga is emberi cselekvés. Elemzéseiben pedig (alkalmasint egy-egy mű középpontba állításával) azokat a vonásokat kerestük, melyek megítélésünk szerint a műalkotás ontológiai státuszát attributív módon meghatározzák, de éppen ezért nem elsősorban a statikus kategóriákat és azok konkrét megnyilatkozásait vontuk vizsgálat alá, hanem főként a dinamikus jellemzőket. Ezek alapján úgy véljük, hogy a műalkotásról alkotott kép árnyaltabban formálható, s a művészet egészéről mint általános szintről kialakult nézetek az intenzív megismerés irányába mozdulhatnak el szerény munkánk eredményeképpen: a művészet bármiféle elemeinek különbözősége mellett ezért azok bizonyos (de nem abszolút) egységét, azonosságát igyekeze-

tünk hangsúlyozni, s ezért is állt vizsgálataink középpontjában mindig a műalkotás, és nem a művészet, mint a műalkotásnál jóval általánosabb fogalmi szintű (s így kevésbé rugalmasan változó, alakuló) totalitás. Az általunk követendőnek vélt módszert úgy igyekeztünk alakítani, hogy az ne csak általában, hanem konkrétan is legyen történeti, azaz egyesíteni igyekeztünk az ontogenetikai és a filogenetikai szemléletet.

Ugy véljük ugyanakkor, hogy a munka - épp a menetközben kialakított metódus finomításával és a vizsgálódások extenzív és intenzív kiterjesztésével - újabb, esetleg magasabb szintre emelkedhet, további, az eddigieknél jelentősebb eredményeket hozhat.

JEGYZETEK

Bevezetés

1. Marx-Engels művei 20.kötet, Bp.1963.455.p.
2. A finális átformálásnak ezt a rendkívül fontos oldalát elméletileg elemzi Makai Mária A teleológia marxista felfogásáért c.cikkében, Magyar Filozófiai Szemle (a továbbiakban: M.Fil.Szle.) 1975/5-6. a 671.és az azt követő oldalakon.
3. Wittgenstein,Ludwig:Logikai-filozófiai értekezés 2.224. Akadémiai Kiadó Bp.1963.117.p.

1.fejezet

1. Thomson.Klingender:Marxizmus, költészet, művészet Szikra Bp.1948.
2. Idézett mű 16.p.
3. Todosescu: Az emberi cselekvés strukturája A filozófia időszerű kérdései 18. Bp.1975.
Kézirat gyanánt kiadja az Oktatási Minisztérium
4. I.m.35.p.
5. Lukács,Georg: Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Aesthetik, Logos VII (1917-18)
6. Marx-Engels művei 3.kötet, Bp.1963.7.p.
7. Például: Altrichter Ferenc:Megjegyzések az észlelés filozófiai fogalmáról,M.Fil.Szle.1972/3-4.130-149.p.
Rozsnyai Ervin:Objektum és szubjektum egységének kálváriája a polgári filozófiában,M.Fil.Szle.
1972/5-6.600-624.p. stb.
8. Lukács György: A munka M.Fil.Szle.1972/1.
Ford.:Eörsi István
- 9.Hermann István:Esztétikai alapelvek:minézés és katarzis
In: A szfinx rejtvénye
414.p.

10. U.o.
11. In: Hankiss Elemér: A népdaltól az abszurd drámáig
Magvető, Bp. 1969. 255-291.p.
12. I.m.
13. Tertullian, Nicolae: Lukács György szellemi fejlődése,
M.Fil.Szle. 1976/3-4. 416.p.
14. Makai Mária i.m. 674.p.
15. Kolozsvári Grandpierre Emil, Új Írás 1975/11.
16. Lukács György: A különösség mint esztétikai kategória
Akadémiai Kiadó Bp. 1957. 200-201.p.
17. Wellek-Warren: Az irodalom elmélete
Gondolat, Bp. 1972. 39-52.p.
18. I.m. 53.p.
19. Vö.: Vajda György Mihály: Fenomenológia és irodalomtu-
domány, In: Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány
irányzatairól, Akadémiai? Bp. 1970. Szerk.: Nyirő Lajos
20. Lukács i.m. 212.p.
21. I.m. 213.p.

2. fejezet

1. Thomson i.m. 16.p.
2. Ferdinand de Saussure Bevezetés az ált. nyelvészetbe
Gondolat, Bp. 1967.
3. J.M. Lotman: Szöveg modell típus Gondolat, Bp. 1973. 90.p.
4. I.m. 90.p.
5. I.m. 100.p.
6. I.m. 131-132.p.
7. Szabolcsi Bence: A melódia története, Zenek. Bp. 1951. és
Weöres Sándor: Alélek idézése, Műfordítások
Szépirod. Bp. 1958. /Függelék/
8. Idézi Lotman i.m. 89.p.
9. Weöres Sándor: A vers születése (Meditáció és vallo-
más) Pécs 1939. 28.p.
10. Arany János OM XII. 147.p.
11. Gáldi László: Ismerjük meg a versformákat, Gondolat, Bp. 1961.

12. I.m.185.p.
13. I.m.181.p.
14. I.m.173.p.
15. Az oldalszámok József Attila összes versei, Szépirodalmi, Bp.1960-as kiadásra vonatkoznak, sajtó alá rendezte Szabolcsi Miklós
16. Mario de Micheli: Az avantgardizmus, Gondolat, Bp.1969. 71-152.p.
17. Ezzel kapcsolatban lásd Tamás Attila: Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig, Akadémiai, Bp.1964. Irod.Tört.Füz.64.
18. Vö. József Jolán: A város peremén Móra, Bp.1975. vagy József Jolán: József Attila élete Szépirodalmi, Bp.1955.
19. Marx, Karl: A tőke III. Szikra Bp.1951.885.p.
20. Gáldi i.m.180.p.

3.fejezet

1. Mészáros Vilma: A mai francia regény, Gondolat, Bp.1966.
2. Ld.például Fehér Ferenc: Problematikus-e a regény? M.Fil.Szle.1971/1-2. 157-195.p.
3. Mészáros i.m.
4. I.m.7.p.
5. U.o.
6. Vö.pl.Általános Nyelvészeti Tanulmányok 1976.
7. Lukács György: A játékosság és ami mögötte van Csillag, 1955-56.
8. I.m. +vö.Pók Lajos: Thomas Mann világa
9. Vö.: Tamás Attila: Irodalom és emberi teljesség, Bp.1973.
10. U.o.
11. Pándi Pál: Déry Tibor: G.A.ur X-ben Kritika, 1965.3.
12. Ld.2.sz.jegyzet
13. Uo.
14. Vö.pl.: Lukács, Georg: Theorie des Romans
15. Hermann István: Az eltűnt idő keresése, M.Fil.Szle.

1966/1.31.p.

16. Mátrai László: Az idő fogalma Th.Mann "Varázshegy" c.regényében, M.Fil.Szle.1963.972.p.
17. Egri Péter: Álom, látomás, valóság, Gondolat, Bp.1969.
18. Halász Előd: A polgári tudat válsága és a modern regény szerkezeti problémái; Az idő mint szerkesztési elv a Varázshegyben, Kézirat
19. Vö.2.fejezet 8.sz., jegyzet

4.fejezet

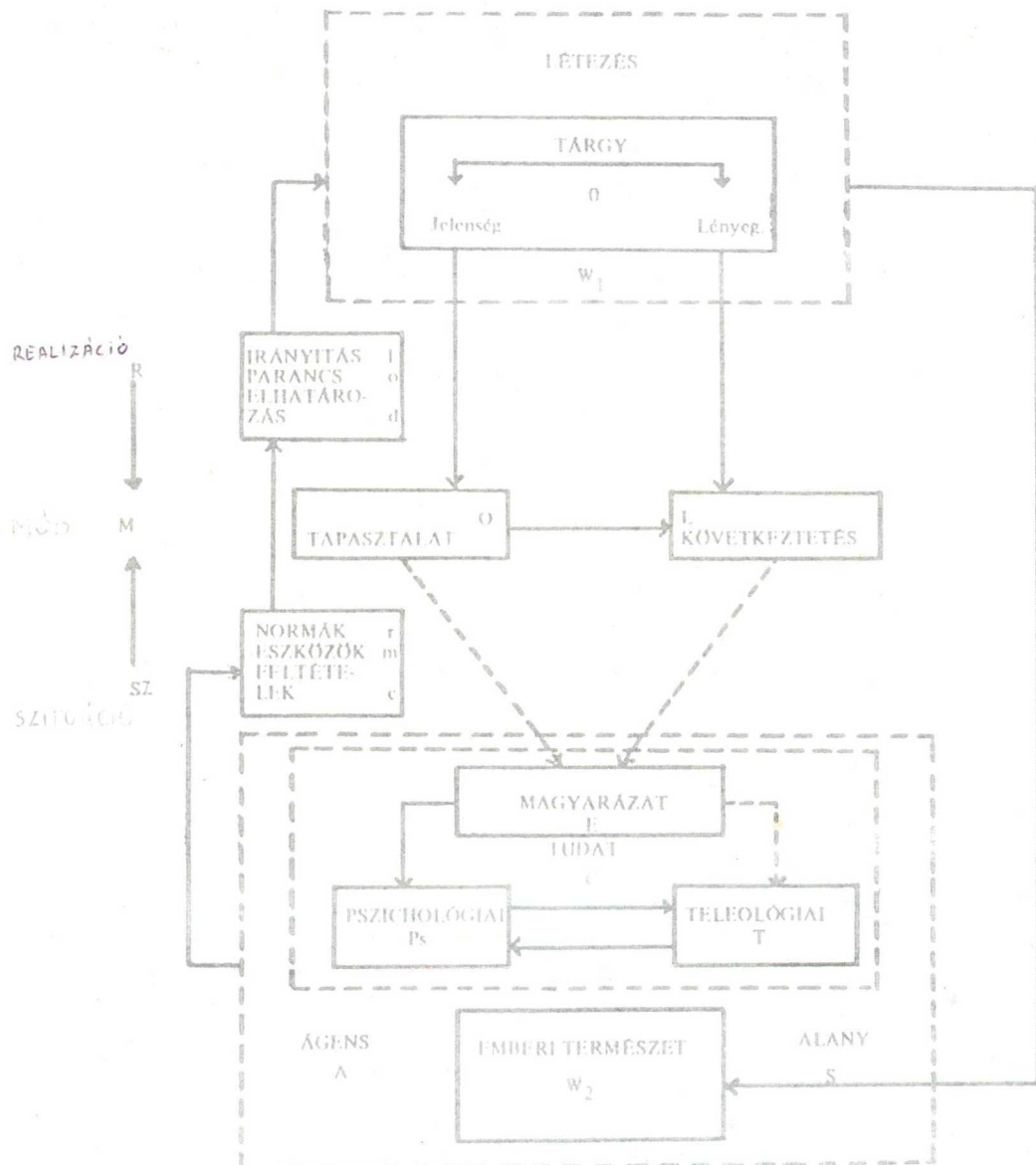
1. M.Kagan: Morfológija isszкусztva, Leningrád, 1972.
2. Szigeti József: Bevezetés a marxista-leninista esztétikába, Kossuth, Bp.1971.345.p.
3. U.o.
4. Kocsondi András: A tudományos modellek és a modell-módszer fogalmáról, M.Fil.Szle.1970/5. 802.p.
5. Fejér László: "Nullanövekedés" vagy "organikus fejlődés"? Különböző világmodellek - azonos ideológiai talajon M.Fil.Szle.1975/5-6.729.p.
6. G.Havas Katalin: Az azonosság törvénye a hagyományos és a modern formális logikában, Akad.Bp.1964.104.p.
7. Pawelzig, Gerd: Az objektív rendszerek fejlődésének dialektikája, Gondolat, Bp.1974.72.p.
8. I.m.73.p.
9. Ld.Ungvári Tamás: Az eltűnt személyiség nyomában Szépirod.Bp.1966. 69-220.p.
10. I.m.9-26.p.
11. I.m.11.p.

Megjegyzés: A fenti jegyzetek egyben bibliográfiaként is szolgálnak.

A dolgozat végére érve szeretnék köszönetet mondani dr.Vajda György Mihály tanszékvezető professzor urnak mindazért a fáradságért és törődésért, mellyel munkámat végigkísérte, és azokért a jó tanácsokért, melyekkel átsegített az anyag buktatóin.

Révész Mihály

M E L L É K L E T E K



Sok szárnyad alatt melengeted együgyü,
szebbik szívemet.

/V/

Már hullnak a legpirosabb almák,
ők is visszagondolnak szemedre.

Pirosszemű madaram, hol vagy?

/P₁/

Bejártam

sok fekete földet utánad.

Repülj csak,

/I/

aztán gyere vissza. Én várlak

és sokat járkálok az uccán, keresem

/II/

piros nyomod a levegőben.

Kavicsokat dobtam a folyóba,

ő is itt hagy most engem.

Oly magas házak közt élek,

/III/

el is vesznek, ha nem vigyázna rám

néhány ittfelejtett éneked.

Pedig

szeretnék nagyobb lenni mint a házak,

/IV/

meglátnál mesziről, amint

szemem fölé emelt tenyérrel

nézelődök és szomoru vagyok.

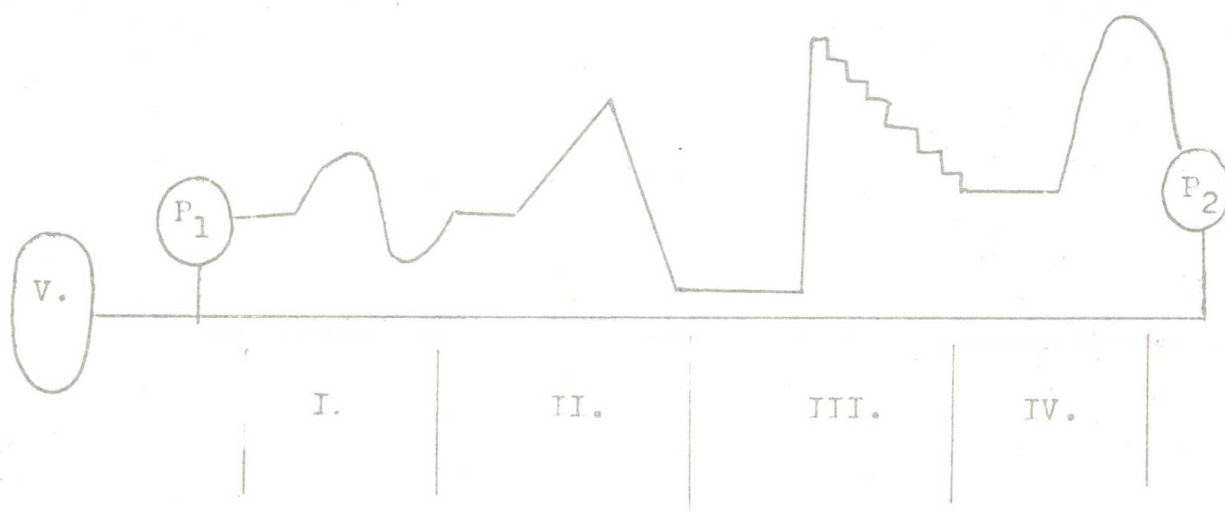
Pirosszemű madaram, hol vagy?

/P₂/

Sok szép földet bejártam utánad.

III.melléklet

(A vers sematikus szerkezeti modellje)



1. ábra

$G:$



2. ábra

$Ge_1:$



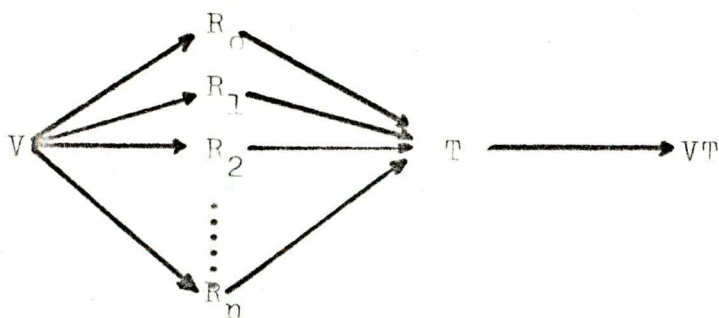
3. ábra

$Ge_2:$



4. ábra

$Ge_0:$



$Ge_1:$



