

Szónyi György Endre

IRODALMI ELEMZÉS - KULTURFÖRTÉNET

Egy színvonalas műalkotás minden korban és minden előképzettség nélkül képes élményt nyújtani befogadójának, ugyanakkor az is aligha tagadható, hogy bizonyos - a műalkotás struktúráján kívüli - dolgok ismerete a mű értelmezésének új meg új szintjeit nyithatja meg. Olyan dolgok ezek, amelyek kulcsot jelentenek a műalkotás struktúrájába foglalt információk megfejtéséhez, mely információk vagy ismeretlenek, vagy érthetetlenek az értelmező számára. Különösen akkor áll ez, ha az elemzőtől távolieső kor alkotásáról van szó, ilyenkor a mű kora szinte áthatolhatatlan falként tornyosulhat az értelmező előtt.

Egyes korok - például a reneszánsz - nagyon is tudatosan fogalmazták meg a műalkotás kettős /vulgáris és magasabbrendű/ jelentésének tételét. Dante az értelmezés négy szintjét különítette el: a szószerinti, az allegorikus-filozófikus, a morálisat és a teológiai jelentést. Ezt fogalmazta meg Boccaccio is Dante életrajzában: "a költészetről is elmondhatni, hogy ugyanegy előadásban valamit elbeszél és megnyitja a szöveget az alatta lappangó titkos értelemnek. Ezáltal egyidőben az egyikkel a bölcsöket tanítja, a másikkal az ügyügyöket vigasztalja ... hogy ezt a kifejezést használjam, olyan, mint a sima fo-

lyású mély folyó, melybe a kicsiny bárányka is belegázolhat, s amelyben a nagy elefánt is kényelmesen úszhat."¹ Itt idézhetjük az angol reneszánsz költőjét, Philip Sidneyt, aki elméleti művében, A költészet védelmében hasonlóképpen fogalmazott: "higgyetek nekem, hogy sok titok van a költészetben, amelyek szándékosan íródtak homályosan, nehogy profán szellemek bemocskolhassák."² Mindez arra figyelmeztet bennünket, hogy számolnunk kell a reneszánsz költő tudatos szándékával, hogy a műalkotás elsődleges jelentésén túl valamilyen mélyebb értelmű mondani-valót is megfogalmazzon, akár a kompozíció elrendezésében, akár az alkalmazott allegorikus-szimbólikus rendszer rejtett jelentésében. Gondoljunk csak Balassira, amikor Aenigma című versében így ír:

Jelentem versben mesémet,
De el rejtem értelmemet,
Kérem édes szeretőmet,
Fejtse meg nekem ezeket.

Balassi itt részben magára a versre gondol, amelyben egy találós kérdést bújtatott el, ugyanakkor az aenigma az egész versciklusra is utal, a "maga kezével írt könyvére", amelynek a bevezető darabja ez a vers. A gyűjtemény kötetkompozíciója szintén titkos értelem hordozója: feltételezések szerint a háromszor harmincháromra tervezett osztás Dante eszméjét követi, s így a profán tartalomban is kifejez bizonyos vallásos gondolatokat, égi és földi dolgok egységét.³

A kérdés mármost az, hogy mi is a műalkotás elsőd-

leges jelentése, amelyhez képest még további jelentésréttegeket fejthetünk föl? Jakobson Mi a költészet? című esszéjében kitűnően definiálta ezt, elkülönítve egymástól költészet és költőiség fogalmát, az elsőt, mint változékony és kortól függő jelenséget határozva meg, költőiségen viszont költői funkciót, másra redukálhatatlan elemet értve.⁴ Erről a költői funkcióról Jakobson azt állítja, hogy olyan mint az olaj, "nem külön fogás az étlapon, de nem is egy esetleges valami; megváltoztatja az étel ízét, s szerepe néha annyira jelentős, hogy a kis hal elveszti eredeti genetikus nevét, s átkeresztelik olajos halra." Egy másik tanulmányában azt is kifejti, hogy technikai szempontból a költői funkció "a párhuzamosság elvére redukálódik. ... A párhuzamosság két fajta: a jelölt érinti a vers szerkezetét /ritmus, versmérték, alliteráció, asszonánc, rim/; e visszatérés erőssége létrehoz egy rá válaszoló párhuzamosságot a szavakban, gondolatokban."⁵ A párhuzamosságnak ezt az általános, a műalkotást szervező szerepét elemzi kitűnően Szegedy-Maszák Mihály⁶ úgy, hogy pontosítja Jakobson megállapításait, s egyben a költészetről bármely irodalmi alkotásra kiterjeszti.

A bevezető mondatokban idézett klasszikus reneszánsz szerzők véleménye szempontjából azonban Jakobsonnak nem annyira a költőiségről, mint inkább a költészetről adott definíciójával kell foglalkoznunk, amiről ő csak annyit mond, hogy Kortól függő, meghatározhatatlan. Ez természetesen nem meghatározhatatlan, hanem mindig változó definíciót jelent, egy-egy korra jellemző poétikai felfogást,

az irodalomról alkotott konvenciók rendszerét. De mi a viszony a konvenciórendszer és a mű között? Más szláv strukturalisták kifejtették, mint ezt Bojtár Endrétől tudjuk, hogy a mű struktúrája, illetőleg a befogadás során a mű leírása olyan dekódolást jelent, amelynek keretében az illető tárgy-mű irodalomhoz tartozása, vagy nem tartozása kerül eldöntésre, azaz ekkor szembesül a normarendszer és az egyedi alkotás. "A leírásban, a struktúra és a morfológiai tárgy értékelésében az irodalomtudósoknak feltétlenül meg kell tudniuk egyezni, hiszen ehhez 'osak' az anyanyelvet kell árnyaltan ismerni, olvasottsággal, esztétikai műveltséggel, s korismerettel kell rendelkezni."⁷ Szegedy-Maszák tanulmányának nagy érdeme, hogy ezeket az esztétikai szférán kívül eső rétegeket, vagyis a szöveg szemantikáját /a valósághoz képesti jelentését/ és a szöveg morfológiáját /vagyis a szerkezetet meghatározó kulturális, vallási, politikai, erkölcsi, stb. normák követését, illetve a szövegnek ezektől való eltéréseit is a parallelizmusok általános elvével magyarázza. Az ismétlődés sajátos formáiról, a konvencióról és az idézetről beszél; az utóbbi lehet külső /átirat, utánzat, stilusparódia, archaizálás, stilizálás, vagy éppen a reneszánszban igen népszerű anagramma és akrosztichon/, vagy belső, azaz a művön belüli elemek ismétlése. Legfontosabb a konvenció, ennek jelentőségét azonban igen árnyaltan fogalmazza meg: "A mű jelentését nem határozhatjuk meg kizárólag a benne megvalósuló konvenció alapján,

mert a különös megvalósulása nem zárt rendszer, ... szerintünk a mű saját jelrendszert teremt azáltal, hogy egyszerre több konvencióhoz folyamodik, különös beszédhelyzetek feltételei alapján alakítja őket tovább, majd a sajátmaga teremtette nyelv folytonosságát ismételten megszakítja; 'minden igazi műalkotás egyidejűleg betölti és nem tölti be azokat a várakozásokat, amelyeket ő maga ébresztett'".⁸

Láttuk, hogy - a közhielocolummel ellentétben - a strukturalisták is milyen nagy figyelmet szenteltek a műalkotás kortól és konvenciótól való meghatározottságának, a legújabb kutatások, a szemiotika pedig egyenesen központi szerepet juttat a műben megnyilvánuló kulturális kód feltérképezésének, illetve leírásának. B.A. Uszpen-szkij szerint a művészet nem más, mint a normarendszertől való függés és az attól való eltérés feszültsége; ezt a gondolatot Jurij Lotman részletesen is kifejti, amikor a kultúrát, mint modelláló rendszert írja le, a művet /szöveg, parole/ pedig úgy értékeli, mint egy bizonyos, adott korra jellemző kultúramodell /nyelv, langue/ realizációját. S. Zólkiewski a történelmi helyzeteket és a történelemben megjelenő kultúrtényeket kívánja szemiotikai elemzés segítségével összevetni oly módon, hogy elkerülje a - szerinte - Diltheytől Lukács Györgyig és Lucien Goldmannig jelentkező csapdát: a két jelenségréteg mechanikus megfeleltetését.⁹ "A szemiotikai értelmezés érinti tehát mind a kulturintézményeket, mind az adott történelmi hely-

zetet létrehozó társadalmi technikákhoz tartozó magatartásokat - így eljutunk odáig, hogy közös nyelvet találjunk heterogén tények /kultúrtények és történelmi helyzetek/ leírására, melyeket eddig különböző, össze nem hasonlítható nyelvek segítségével irtak le. Ez lehetővé teszi, hogy megragadjuk és megismerjük a kultúrát, megfejtsük mögöttes kódjait. E kódok ismerete viszont a maga részéről megkönnyíti az ember számára a kultúra és alkotórészeinek megértését."

Zólkiewski egy olyan - a szociológiára alapozott - szemiotika felé tapogatózik, amely modellálja a kultúrát, s ezt, mint közösségileg alkotott világmodellt a műalkotás személyes világról alkotott modelljével, illetve a valósággal ütközteti. A gondolat elméletileg jó, s a megfelelő generatív módszer segítségével elképzelhető olyan kultúratipológia, amely - miként a generatív nyelvészeti modell minden lehetséges mondatot - bármilyen kultúrtényt /műalkotást/ elő tud állítani. A bökkenő csak az, hogy a generatív poétikai modell ma még elméleti jelentőségű: a történeti kutatómunkában nem sok hasznát vehetjük, s az az igazság, hogy még az oly intelligens és sokoldalú Lotman konkrét elemzése is jobbára illusztráció jellegűek, s számos filológiai kívánnivalót hagynak maguk után. Rendelkezésünkre áll viszont egy hagyományosabb szociológiai módszer, amellyel igen hasznos információkat, a műértelmezés számos kulcsát megtalálhatjuk; megfosztva ugyan a művet esztétikai aurájától, előkészítve viszont a művészi műelemzőnél szerényebb

kommentátor számára. Horváth Iván jegyzi meg, hogy "ez optimális esetben oda vezethet, hogy a befogadó olyan saját értelmezést alakít ki, amely jobb, mint a kommentátoré volt."¹⁰

Hauser Arnold módszeréről van szó, amelynek elméletét A művészettörténet filozófiája című művében fejtette ki, gyakorlatát pedig A művészet és az irodalom társadalomtörténete szintézisében igazolta.¹¹ Hauser a műalkotás üzenet-jellegéből indul ki, amelyet meg kell fejteni: "Ha tehát mit sem tudunk arról a célról, amelyet a művész az alkotás során kitűz, művészetéből nem sokkal többet érhetünk, mint a labdarugójátékból a laikus, aki csak a játékosok szép mozgása alapján ítél." A műalkotás sajátosságainak leírásánál elutasítja Wölfflinnek a hegeli idealizmusban gyökerező nézetét a formák önelvű fejlődéséről, illetve bizonyos "alapfogalmak" ciklikus visszatéréséről; ugyanakkor nem azonosítja magát azzal a materializmussal sem, amely műalkotás és gazdasági-társadalmi viszonyok direkt összefüggéseit propagálja: "Minden művészi forma eredendő és alkotó jellegű; nem származtatható korának sem anyagi, sem eszmei feltételeiből. Ha csak közönségünk társadalmi struktúráját ismerjük, sem 'elképzelni', sem rekonstruálni nem tudjuk a formákat, mert bármely messzemenően determinált is társadalmilag a művészi produkció, az alkotó tehetségek kiszámíthatatlansága eleve lehetetlenné tesz mindenfajta előrejelzést a művészet területén. Itt csak korrelációk vannak, tapasztalatjelleggel megállapítható össze-

függések bizonyos feltételek és következmények között." Hauser számára a társadalmi szempont alkalmazása azt jelenti, hogy az egyénnek mind alkalmazkodása bizonyos általános tendenciákhoz, mind ezekkel való szembenállása részben társadalmi erők terméke. A művészet tulajdonképpen "formaválasztás. A fejlődés minden pillanatában nyílt, mindig új feleletre váró kérdés: mi a teendő, hogyan fogadjuk a kínálkozó lehetőséget. Mindig 'igen'-t vagy 'nem'-et mondunk arra az irányra, amelyben mások haladnak, s amelyben magunk haladunk; és az Igen korántsem mechanikusabb, kevésbé akaratlagos tartás, mint a Nem." Hauser tudatában van a szociológiai megközelítés korlátainak is. Tudja, hogy tudománya nem a bölcsök köve, nem old meg minden kérdést, nem tudja megválaszolni egyes művészek vagy műalkotások zsenijének mibenlétét, azaz nem képes oszlatatlan esztétikai értékitéletekre. Képes viszont a mű hiteles történelmi helyének kijelölésére. Ily módon a művészettörténet célja a tipizálás, s el kell ismernünk, hogy csak az lehet az egyetlen reális cél: "a tudomány mindig valami közöset akar megállapítani több tárgyról, úgy, hogy ne kelljen minden esetben, ha a tárgyak egy csoportjáról van szó, az egyedi jelenségig visszamenni. Ha fogalmat alkotunk, például a barokk fogalmát, eleve elhanyagoljuk az e fogalomban összefoglalt műalkotások konkrét vonásainak egész sorát. Ha azonban ilyen fogalom van a birtokunkban, mértékünk is van, amelynek segítségével a műalkotásokat összehasonlítjuk és történelmileg reprezentatív értékeik szerint megítélhetjük."

Hauser igen gazdag és sokáig elméletének még két vonására érdemes emlékeztetni itt. Bár bevallott célja, hogy a műalkotás történetileg reprezentatív értékeit rekonstruálja, korántsem az időtlen és kortalan "objektív megfigyelő" nézőpontjából teszi ezt. Ellenkezőleg: vallja, hogy minden elemzés lényege az elemző jelenének és a műalkotás múltjának összeütköztetése: "ahogy légiűres térben nincs repülés, 'saját' világnézet híján a műalkotásokat sem érthetjük, vagyis nem érzékelhetjük őket bizonyos világnézet kifejezőjeként." Ezért van létjogosultsága a művek újra meg újra értelmezésének, hiszen a múlt művészeti irányzatait a mindekori jelen szempontjai és mércéi szerint magyarázzuk, fedezzük fel, méltatjuk, vagy hagyjuk figyelmen kívül. Attól azonban óvakodnunk kell, hogy a műalkotásban olyasmit keressünk, amit a művész nem akart, vagy nem tudott megvalósítani. "A művészettörténész számára nincs nagyobb veszély, mint az a kísértés, hogy valamely régebbi, primitív művészet alkotásait egy későbbi, fejlődéstörténetileg haladottabb korszak alkotásaival hasonlítsa össze, s abból induljon ki, hogy a művészek mindig ugyanazokat a ólokat követték." Hiszen így juthatunk a művészetben hamis, fikciós, "örök" kategóriákhoz.

Hauser elméletének kétségkívül legfigyelemreméltóbb pontja az, amikor elveti a történelmet egységes korszakok egymásutánjaként elképzelő szellemtörténeti felfogást, - amelynek a naiv-maternalista felfogás tulajdonképpen csak pandanja - s ehelyett tendenciák, stílusok egymásmelletti-

ségéről beszél; olyan mértékben differenciál a művészeti ágak és művészettörténeti tendenciák között, amennyiben egy korszak társadalma, a kultúrát meghatározó uralkodó osztályai is differenciálhatók. Vagyis pontosan oda jut el, amiért Szegedy-Maszák "megdicséri" Fernand Brau-
dellet a korstilusok egymást átfedésének teóriájáért.¹² és valóban, a francia annalisták és a német szociológusok sok tekintetben együtt haladnak. Hauser maga is idézi Max Weber és Mannheim Károly mellett Henri Focillont, aki szerint a történelmi periódusok sok emeletet, vagy ha úgy tetszik sok réteget tartalmaznak, mint a geológiai rétegek; s a törésvonalak mentén ugyanazon helyen más és más földtörténeti korokat különböztethetünk meg. Hauser ezt a képet a dinamikus kölcsönhatások tételével egészíti ki: "Ha a kultúra új hordozója lép a színre, és új gondolkodási mód, vagy izlésirány kezd érvényesülni, ez nemcsak azt jelenti, hogy új réteg rakódik a régebbiekre, hanem azt is, hogy az összes eddigi réteg egymás közötti viszonya megváltozik. Az új nem csupán a régi folytatása, vagy kiegészítése, hanem teljesen új helyzetet teremt. Ezért nem lehet szó soha ugyanannak a stílusnak a visszatéréséről." Kétségtelenül, manapság a francia annalisták, illetve követők szentelnek legnagyobb figyelmet ezeknek a "historico-morfológiai" törésvonalaknak, melyek sajátosságai leginkább a kultúrtörténet, a mentalitástörténet, a "kollektív észjárás története"¹³ kutatásával deríthetők fel. És e kutatások - az eddigiék értelmében - alapvetően fontosak a műalkotások értelmezése és leírása esetében is.

J e g y z e t e k

- 1 Ld. Az olasz reneszánsz irodalomelmélete, bev. Bán Imre, vál. és utószó Koltay-Kastner Jenő, Budapest, 1970. p. 58.
- 2 Ld. Francia és angol poétikák 1392-1603, szerk. Horváth Iván, Szeged, 1975. p. 126.
- 3 A verset ld. Balassi Bálint összes versei. a versek helyreállított, eredeti sorrendjében, közzéteszi Horváth Iván, Ujvidék, 1976, p. 33.; a kötetkompozícióról Horváth Iván, "A Balassi-sor számisztikáj értelmezéséhez", Itk, 1970. pp. 672-9; Balassi számisztikájáról Süpek Ottó, "Balassi Katonaénekének számszimbolikus szerkezete", MTA I. OK. 27/1971/, pp. 443-9.
- 4 In: Strukturalizmus, szerk. Hankiss Elemér, Budapest, 1971, 2:24.
- 5 "Nyelvészet és poétika", In: Jakobson, Hang-jel-vers, Budapest, 1969, p. 241.
- 6 "A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében", in: Ismétlődés a művészetben, szerk. Horváth Iván és Veres András, Budapest, 1980. pp. 77-160.
- 7 "Az irodalmi mű értéke és értékelése", in: A strukturalizmus-vita, szerk. Szerdahelyi István, Budapest, 1977. 2:172.
- 8 Szegedy-Maszák, id.m. pp. 85-95; a belső idézet: Lukács György, Az esztétikum sajátossága, Budapest, 1965. 1:634.
- 8 B.A. Uspenszkij, "A művészet szemiotikájáról", in: A jel tudománya, szerk. Horányi Özséb és Szépe György, Budapest, 1975; Juriij Lotman, Szöveg, modell, típus, Budapest, 1973.
- 9 S. Zólkiewski, "Kultura és szemiotika", in: A jel tudománya, p. 398.
- 10 "Telegdi Kata verses levele", in: A régi magyar vers, szerk. Komlószi Tibor, Budapest, 1979. p. 175; ld. még: Miklós Pál, Olvasás és értelem, Budapest, 1971. Dojtár Endre tanulmánya /ld. 7. jegyzet/ elméletileg is tisztázza, hogy az esztétikai érték objektíven nem ragadható meg: "az egyazon irodalmi műhöz tartozó esztétikai értékek összehasonlítására nem állanak rendelkezésünkre kritériumok, s ezért az értékelés az irodalomtudomány módszereivel megoldhatatlan". /I.m. p. 155./

- 11 Budapest, 1978 és Budapest, 1968; ld. még A. Hauser, Der Manierismus /Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst/, München, 1964.
- 12 I.m. /ld. 6. jegyzet/, p. 158; v.ö.: Braudel, Fernand, Écrits sur l'histoire, Paris, 1969.
- 13 V.ö.: Duby, Georges, Emberek és strukturák a középkorban, Budapest, 1978, p. 133.; ld. még Robert Mandrou, Lucien Fèbvre, Jacques Le Goff, stb. műveit.