

Jelszerűség, teremtett világ, értelmezés*

„Szerző és olvasó osztoznak tehát a fantázia játékában, mely egyáltalán létre sem jöhetne, ha a szöveg többre tartana igényt annál, mint hogy csupán játékszabály legyen. Mert az olvasás csak ott szerez élvezetet, ahol működni kezd alkotóképességünk, azaz, ahol a szövegek esélyt adnak képességeink kifejtésére.”

(Wolfgang Iser)

Irodalmi műalkotást olvasva olyan viszonyok rendszerébe lépünk be, melyek különös módjait feltételezik a világgal való kapcsolatteremtésnek. Egy-egy irodalmi mű szövege számos más célra is felhasználható ugyan, de teljes üzenete csak akkor áll a rendelkezésünkre, ha alávetjük magunkat a valóságelsajátítás irodalmi szabályainak. A művek olvasásakor — ideális esetben — esztétikai viszonyt létesítünk a környezetünkkel. Tevékenységünk ezúttal nem természeti-anyagi, közvetlenül nem a mindennapi élet körébe vágó értékekre irányul. A társadalom esztétikai tudatát alkotó közegekben visszaszorulnak a gyakorlatias (pragmatikus) mozzanatok, s helyettük az esztétikai érték, az esztétikai állapot megteremtésének törvényei érvényesülnek. A világ esztétikai birtokbavétele során keletkező értékek kitüntetett hordozói maguk a művészetek, köztük az irodalom, az irodalmi mű. A műalkotás különös esztétikai illúzióvilága adja aztán azt a képzeletbeli teret, melyben a befogadó (olvasó, néző, hallgató) voltaképpen az esztétikai állapot törvényei szerint „cselekedhet”. Azaz, átélheti az emberlét legmélyebb, egzisztenciális tartalmait — a földszárnyaló ódai szabadságérettől az ismeretlen erőknek kiszolgáltatott ember megrendítő tragédiájáig. A létnek e különös, intenzíven stilizált szintjére való képzeletbeli átemelkedés (transzcendáltság) a műalkotás elemi hatásának forrása: az emberi élet alaphelyzeteinek mélyen átélt, szemlélt és megítélt megjelenítése. Az esztétika története során gyakran a játék modellalkotó jellegéhez hasonlították ezt a jelenséget. Ahogyan a való világ másodlagos modelljeiben a gyerekek tényleges esemény-sorokat szerepszerűen „játszanak el”, úgy a műalkotás befogadója sem személyes élete tényeként éli át, mondjuk, Ödipusz király sorsát. Úgy is fogalmazhatunk tehát, hogy a játék analógiájára elvileg a művészetből is hiányzik a szerep (illetve: a sors) tényleges kockázata. Mindez a hasonlóság természetesen és érthetően csak formális, strukturális természetű: a játék és a műalkotás „átélése” a további dimenziókban nem mutat lényeges rokonságot. Számunkra csupán azért van ennek itt jelentősége, hogy valamelyest érzékelhetővé váljék az a megkettőzött közeg, amelyben az esztétikai érték létrejön. Az az illúzió tehát, amelynek az egyes mű különleges létmódja következtében mint olvasók, részesei lehetünk. Túl azonban most már az esztétikai viszony formális feltételein, azt is látnunk kell, hogy ezt a viszonyt — a valósággal való kapcsolatteremtés számos más változatával szemben — fokozott közvettség, áttételesség jellemzi. Az irodalmi mű világához ugyanis még akkor sem férhetünk hozzá profán egyszerűséggel, ha már tudatosítottuk magunkban az esztétikai szem-

* Fejezet egy — a modern regény megközelíthetőségét vizsgáló — nagyobb tanulmányból.

léletmód olvasásstratégiai szabályait. Az esztétikai illúzió kettős természete nem csupán a fikció közegében felismert valóság tartalom transzformáltságából adódik, de következménye az irodalmi mű jel- és szövegszerúségének is. Éppenséggel azért, mert a műben megjelenő, értelmezett, átrajzolt és átcsoportosított valóság elemek már nem önnön direkt, tapasztalati mivoltukban válnak újfajta, *esztétikai* tárgyisággá, hanem az irodalmi szöveg, a jelrendszer függvényében. Olyan képzeletbeli, imaginatív elemek hanem, amelyeket a mű nem a mindennapi nyelv megszokott módján „idéz fel”, hanem az irodalmi nyelv, az adott műben érvényes szöveg szabályaihoz igazodva. A közvetítés, a médium közbeiktatása azonban nemcsak az irodalmi művek sajátossága.

Az irodalomtudomány egyes újabb iskolái — elsősorban a jeltudomány és az információ-, illetve kommunikációelmélet eredményeit felhasználva — ezért az irodalmat is az emberi társadalmakban elképzelhető jelfunkciók egyik különleges megvalósulásának tekintik. E felfogás hátterében az a filozófiai felismerés áll, hogy az emberi tudat és a világ bármely jelensége között elvileg nem jöhet létre közvetlen kapcsolat. Amikor tehát kapcsolatot teremtünk a környezetünkkel — tudatosan bár, vagy öntudatlanul —, mindig valamilyen közvetítő rendszerhez folyamodunk. E közvetítők legtökéletesebbikének egyezményesen az emberi nyelvet tartjuk, mint a jelek legismertebb, modellérvényű rendszerét. Minthogy minden szubjektum-objektum viszony csak közvetítések révén valósul meg, természetesen számtalan jelrendszer létezhet. Hiszen, mint Max Bense, az absztrakt szemiotika kiinduló tételeként megállapítja: „Minden jel, amit jelnek nyilvánítunk, és csakis az jel, amit jelnek nyilvánítunk. Elvileg minden tetszőleges dolgot jelnek nyilváníthatunk. Amit jelnek nyilvánítunk, az önmagában már nem tárgy többé, hanem hozzárendelés (valamire, ami tárgy lehet), bizonyos értelemben metatárgy.”¹ Az ilyen metatárgyak azonban nyilvánvalóan csak akkor válhatnak bonyolultabb tartalmak (üzenetek) hordozóivá, ha minél magasabb rendű rendszerekbe szerveződnek. E rendszerek között ilyen szempontból jelentős különbségek lehetnek, s vannak is, de mivel valamilyen nyelvi közvetítés többé vagy kevésbé bonyolult funkcióját látják el, az emberi nyelv analógiájára *nyelvként* írhatók le. (Hasonlóképpen, mint mondjuk a KRESZ-ben alkalmazott közlekedési jelek „nyelve”, a viselkedés vagy a gesztusok „nyelve”, vagy akár a számítógépek programozási „nyelve” stb.) Az információtárolás és -átadás magasabb szervezettségű fokán is külön hely illeti meg a művészetet, azaz azt a nyelvet, amelyet az irodalom is „beszél”. Visszatérve korábbi példánkhoz: ha Szophoklész *Ódipusz királyának* sorsa nézők és olvasók számtalan nemzedékét részesítette abban az élményben, hogy e végzetes tragédiát ne az egyéni élet esetleges (múlandó) pillanataként élje át, hanem benne egy lehetséges emberi sorsot a maga legteljesebb egyetemességében szemlélhessen, akkor feltétlenül a művészi *nyelv* különleges világteremtő és információtároló képességében kell keresnünk a jelenség magyarázatát. S ha azt is megfontoljuk, hogy a művészeti alkotások tiszta befogadási ideje lényegében órákban mérhető, akkor nem nehéz belátnunk, hogy e viszonylag csekély terjedelmű szövegek, zenei kompozíciók stb. az információtárolás legbonyolultabb rendszerei közé tartoznak. Mint Lotman írja: „A művészet az információtárolás és -közvetítés leggazdaságosabb és legkoncentráltabb formája. Ráadásul egyéb tulajdonságokkal is rendelkezik, amelyek feltétlenül méltóak volnának arra, hogy hivatásos kibernetikusok, s idővel talán mérnökök figyelmét is felhívják magukra.”² Ha tehát a művészetet olyan nyelvnek tekintjük, amely meghatározott jelek összességéből, illetve e jelek használatának szabályrendszeréből áll, akkor az egyes műveket úgy értelmezhetjük, mint művészi nyelven megformált üzeneteket, mint e művészi nyelven írt szövegeket. A műalkotások nyelv- és szövegszerúsége ebben az értelemben az a legjellemzőbb tünet, amely alapján tudomásul vesszük egy mű esztétikai „mivoltát”. Ideális esetben olyankor is, ha nem vagyunk birtokában a művészi nyelv alkalmazásának szándékát kifejező egyéb jeleknek (a szerző neve, a cím, a műfaj megnevezése stb.). Ilyen eset az, amikor, mondjuk, egy borítottját vesztett kötet kerül a kezünkbe. Az esztétikai kommunikáció akkor kezdő-

dik el, amint a befogadó rátalál a műalkotás „nyelvére”, azaz, amikor ezt a nyelvet megértve meg tudja fejteni a benne foglalt közleményt. A mű nyelve ekkor már kódként működik: az üzenet megfejtési szabályainak bizonyos fokig feltétlenül azonosnak kell lenniök azokkal a szabályokkal, amelyek szerint az üzenet adója — az alkotó — járt el. Ellenkező esetben, mint bármely más közlemény, a művészi üzenet is megfejthetetlen marad. Az esztétikai kód részleges azonossága az esztétikai kommunikáció előfeltétele.

A részleges azonosság azonban azzal jár együtt, hogy a befogadó nem a mindennapi kommunikációs helyzetek valamelyikébe csöppen, ahol is a kód szerepe nagyjából arra korlátozódik, hogy garantálja a helyzetnek megfelelő, pontos megértést. (Tekintsünk most itt el attól, hogy a mindennapi beszédben is jelen vannak a művészi beszédhez hasonlítható modulációk.) Egy vers vagy prózai mű kódja természetesen — mivel a beszélt nyelv az anyaga — azonos is a befogadói jelrendszerrel, ugyanakkor jelentős mértékben el is tér tőle. Eltér, mert a jelölők jelöltjei más közegben léteznek: a műalkotás tárgyi-gondolati-erkölcsi világa képzeletbeli, imaginatív világ, amely az esztétikai jelölők által létezik. Teremtett „realitás”, tehát nem abban az értelemben referenciális, mint amilyenben egy konkrét köznap beszédhelyzet tényszerűbb jelentésvilága. A műalkotás szövege, diszkurzív beszéde ezért sohasem közvetlenül pragmatikus megfelelésű, s így jelentésrendszerei jóval szabadabb és tágabb mozgástérben érvényesülhetnek, mint a köznap kommunikációi. Az így létrejött (esztétikai) illúzió „emeli ki” azután az olvasót a mű befogadásának idejére a maga konkrét, adott és személyes társadalmi közegéből. A gyakorlatban mégis azt tapasztaljuk, hogy igen ritkán jön létre optimális esztétikai kommunikáció. (Ezzel nem akarjuk persze azt mondani, mintha létezne egy-egy műnek tökéletes és hiánytalan interpretációja. A műalkotások létmódja, időbeni életének sajátossága értelmetlenné teszi az ilyen feltételezést. Ugyanakkor egyidejűleg azt sem engedi meg, hogy a művek értelmezése dolgában valamiféle szabad viszonylagosság uralkodhassék el.)

Az irodalmi mű — noha önmagában abszolút és változhatatlan szöveg — nem olyan ténye a társadalmak mindenkori szellemi életének, mint a tudomány, a jog, a politikai stb. tényei. Információtartalmának nagyfokú sűrítettsége mellett, más sajátosságai is hozzájárulnak ahhoz, hogy különleges helyet foglalhasson el a tudatalkotó emberi tevékenységek produktumai között. A marxista esztétika hőskorában léteztek olyan elképzelések, melyek szerint a műveknek, az esztétikai alkotásoknak nincsen reális létük, s mint úgynevezett szellemi, tudati létezők másodlagosnak tekintendők a „tudatunktól függetlenül létező” valósághoz képest. Noha mindennek élő cáfolata lehetett bármely szobor vagy építőművészeti alkotás, a tétel nem minden alap nélkül válhatott később viták tárgyává: nem annyira ugyan a szellemi létezők ontológiai hovatartozása, mint inkább az egyes műalkotások létezőmódjának különösége okán. Utóbb a befogadasesztétikai kutatások vetették fel újszerűen ezt a problémakört, rámutatva arra, hogy az irodalom helyes értelmezéséből nem hagyható ki az a vonatkoztatási közeg, amelyre végül is minden művészi közlés irányul: a befogadó (olvasó, hallgató, néző) világa, s annak a hatásnak a mibenléte, amelyet a mű vált ki a műélvezőben. Többek közt ebből a nézőpontból kaphatunk választ arra a kérdésre is, miért és miképpen lehetséges az, hogy évszázadokkal korábban írt művek a jelenben is hasonló intenzitással képesek hatni olvasójukra. A tapasztalat ugyanis azt mutatja, hogy miként az olvasók történeti sora változó világismerettel, más és más világmagyarázatok birtokában közelít az irodalomhoz, maguk az irodalmi művek is más és más jelentésvonatkozásaiikkal képesek felhívni magukra az újabb és újabb olvasók figyelmét, érdeklődését. (Érre a képességre utal Lotman-nak az a már idézett megjegyzése, amely révén a művészet a leggazdaságosabb módon tárolja a befogadók számára időről időre jelentéssel bíró információk tömegét.) Ilyen módon tehát, mint Jauss írja: „Az irodalmi mű nem valami önmagáért létező tárgy, amely minden szemlélőnek mindenkor ugyanazt a látványt nyújtja. Nem emlékmű, mely monológszerűen hirdeti önnön időtlen lényegét. Sokkal inkább

az olvasmány mindegyre új rezonanciáit kiváltó partitúrához lehetne hasonlítani, mely a szavak anyagából kiszabadítja és aktuális léthez juttatja a szöveget.”³ Tényleges hivatását érthetően csak akkor töltheti be, ha van olyan közeg, amelyben hatni képes. Ha olvassák, ha elsajátítják, s ha vannak olyan írók, akik bármely értelem-
ben „viszonyulni” kívánnak hozzá: azaz, ha újra akarják teremteni, meg akarják haladni vagy éppenséggel tagadják az illető művet, a mű képviselte irodalmi-irányzati ideált.

Ferdinand de Saussure óta az emberi nyelvben egyezményesen két aspektust szokás megkülönböztetni. Langue-nak nevezik a nyelv egy adott közösség számára érvényes rendszerét, amely magában foglalja a nyelvi közlés, a kommunikáció szabályait. Parole-nak pedig azt a folyamatot, melynek során a *beszéd*, a nyelvi megnyilatkozás alkalmazza, aktualizálja ezt az egyezményes szabályrendszert. Nos, egy mű szövegét értelmezve az olvasó (irodalmi ismeretei birtokában) hasonlóképpen jár el, mint amikor a beszéd parole-jelentését a langue-szabályrendszer segítségével „lefordítja” a maga számára. Két jelentős különbséggel. A mű szövegéhez egyrészt nem elegendő a köznyelvi kód pontos ismerete: mindezeket a beszédelemeket át kell fordítani az esztétikai közlés „jelentésánára” is. Legegyezményesebb formában olyanféle művelet ez, amelyet a monda szerint Attila fiaival végeztetett el a hunok főtájtosa. Amikor a fiúk megkérdezték tőle, hogyan temessék el az apjukat, a táltos „esztétikai” nyelven fogalmazott választ adott: „Napsugárba, holdsugárba, fekete éjszakába.” Mármost nyilvánvaló, hogy ezek az esztétikai jelölők nem értelmezhetők a köznyelvi kód szabályai szerint, s így a közlésnek — már legalábbis ami a végrehajthatóságot illeti — nincs „értelme”. S amikor Csaba királyfi „megfejt” a felelet tényleges értelmét, s elkészítteti az arany-, ezüst- és vaskoporsót, tulajdonképpen művészi, azaz szimbolikus-metaforikus dekódolást hajt végre. Másrészt, említettük már, az a művészi nyelv, amelyet a műalkotás „beszél” s a befogadó is ért, csak részben tekinthető közösnek. Az esztétikai kódot minden számottevő mű maga is teremti. S mivel a kód a maga teljességében csak a szöveg olvasása közben férhető hozzá, az olvasó azért kényszerül fokozott aktivitásra, hogy felismerhesse a kódok épp az adott műben érvényes, egyedi szerveződésének módját is. A versszerűséget, a gyermekvers különös ritmusát és számos egyéb poétikai tényezőt könnyű ugyan felismerni Weöres Sándor *A tündér* című versében, de ahhoz, hogy a befogadó Bóbita alakját, képét megformálhassa a képzeletében, már többre van szüksége. Rendszereznie, szintetizálnia kell például azokat a tapasztalatot túli cselekvéseket, amelyek együttesen jellemzik ezt a megfoghatatlan alakot. A szövegnek képzeletben „föltett” kérdések helyességén múlik aztán, hogy a felismert közös kódon túl rátalálunk-e arra a szűrrealisztikus kódra is, amelyhez igazodva elsajátítható a vers vilá-
gát befogadni képes látásmód.

Végeredményben tehát a befogadás nem egyéb, mint a mű — mások számára is létező — üzenetének számunkra való értelmezése, egyik lehetséges aktualizációja. Amikor a műhöz fordulunk, láttuk, nem passzív befogadókként viselkedünk: előbb tudatosítjuk a közlemény esztétikai jellegét, majd értelmezésünket igyekszünk minél pontosabban, minél hiánytalanabban megfeleltetni a mű egyedi esztétikai eljárás módjainak. A mű kódjainak felismerése valójában abban a kölcsönhatásban történik meg, amely olvasáskor jön létre az olvasó esztétikai tapasztalatvilága, vilá-
képe és hagyományszemlélete, illetve a műbeli eszmények, konvenciók és vilá-
kép között. Az újabb hermeneutikai kutatások ezt a megértési folyamatot dialogikus természetűnek tartják: nem a hagyományos objektum-szubjektum viszonyról van tehát szó, hanem egy kölcsönös, képzeletbeli párbeszédéről, melyben a mű éppúgy teremti és formálja olvasóját, miként az olvasó is újrateremti a maga számára a művet. Mármost, ha a mű olvasói aktualizációja párbeszédre emlékeztető értelmezési eljárásnak az eredménye, akkor a műértelmezés sikere a dialógus tökéletességének vagy tökéletlenségének lesz a függvénye. Mindazonáltal, mielőtt az irodalmi mű megértésének egyetlen mércéjéül kizárólag az olvasói kompetenciát, a befogadó műértői avatottságát állítanánk, emlékeztetnünk kell egy fontos mozzanatra. Még-

pedig arra, hogy a művészeti alkotások úgyszólván egyedülálló rendszerei az információ koncentrált tárolásának. Egy regény szövege nemcsak hatalmas tényanyagot, esetleg történeti hitelességű motívumokat, eseményeket, viselkedésmódokat, mentalitásokat, jellemeket, gondolatokat, eszméket, erkölcsi példákat, érzelmeket, hangnemet, látásmódot és bölceletet képes egyetlen elbeszélte történetben rögzíteni. Egyidejűleg úgy tartalmazza ezt az esztétikai illúzióban szerves egységgé épített komplexitást, ahogyan az a köznapi életben jószerivel sohasem lelhető fel. Az esztétikai kód igazi többlete mégis az, hogy lett légyen bármely eredetű a regényépítő „anyag”, a műalkotás *üzenetképesse*, korszakokat átívelően *jelentéssé* tudja formálni mindazt, ami — ha ismét kívül kerül a mű építményén — amorf halmazattá változik vissza. Ez az igen bonyolult organizmus azonban nemcsak arra képes, hogy a világmodellek mintájára hatalmas mennyiségű információt sűrítse magába, hanem arra is, hogy más-más dialógushelyzetben más és más tartalmat, más és más jelentést nyilvánítson meg. A *kőszívű ember fiai* — meggyőződésünk szerint — sokkal jobb előiskolája lehet az értő olvasóvá nevelésnek, mint a korról írt bármely „ifjúsági” regény, mely esetleg aggályos pontossággal igyekszik kiszolgálni egy feltételezett „gyermekolvasói” látásmódot. Mindez még akkor is igaz, ha a jelentés bizonyos rétegei szükségszerűen nem találnak visszhangra a gyermekolvasóban: ha csupán az esztétikailag bonyolított cselekmény fordulatai kötik le a figyelmét, ez maga feltétlenül nagyobb hozadéka a részben megértett műalkotásnak, mintha esztétikailag értékelhetetlen olvasmányok segítségével akarnánk megismertetni a művészet világával. Annál is inkább, mivel a különböző információk kibocsátásának képessége elemi sajátysága minden igazi műalkotásnak: a műveket nem profi irodalomtudósoknak, hanem olvasóknak írják. Van és lesz, akit a cselekmény, másokat a mű tényanyaga, ismét másokat a sorsokban kifejeződő erkölcsi-gondolati problematika köt le. S ebben végső soron semmi rendkívüli nincsen. A műalkotás megértésének folyamata ugyanígy elvileg mindenkinél ugyanazon fokozatok eljuttatásával zajlik le. Legfeljebb arról van szó, hogy bizonyos olvasók csak a cselekmény, mások csak a tükrözött valóságanyag, megint mások csupán az eszmei-ideológiai vonatkozások stb. szintjén tudják aktualizálni a mű üzenetét. Ha úgy tetszik, egy-egy esete ez a mű félreértésének. Mégis inkább *részleges megértésről* volna helyesebb beszélnünk: egy nagy mű mindig lehetőséget ad arra, hogy újabb jelentésdimenziókat sajátítsunk el benne. A *kőszívű ember fiai*nak újraolvasása feltétlenül többet ad annak, akinek évekkal korábban pusztán a mesterien szőtt cselekmény, netán Jenő és Alfonsine szerelme kötötte le a figyelmét. Ugyanez bizonyára sohasem történhetik meg az úgynevezett ifjúsági irodalom alkotásainak legnagyobb hányadával. További bizonyítás helyett idézzük mégis inkább Proust hősét, aki így beszél *Az eltűnt idő nyomában* nevezetes Vinteuil-szonátájáról: „S a valóban ritka művek nemcsak hogy nem ragadnak meg mindjárt az emlékünkből, hanem e műveken belül is, mint ahogy én jártam e szonátával, először csak a legkevésbé értékes részeket fogjuk fel. Így aztán nemcsak akkor tévedtem, amikor olyasmit hittem, hogy nincs mit várnom ettől a műtől (és valóban, sokáig nem is kívántam megint hallani). (...) Ebben a szonátában is a legelőbb felfedezett szépségeket unhatjuk meg legelőször, és pedig bizonytalansággal, mivel attól, amit ismerünk már, csak kevésbé különböznek. De ha e részek eltávolodnak, megszerethetjük azt a részt, amelyet túlságos újdonsága homályossá tett, s éppen ezért először még felfoghatatlan volt és elérhetetlen...”

Az orosz formalista iskola már a század tízes-húszas éveiben rámutatott arra, hogy valójában minden befogadás egyéni sajátosságokkal rendelkezik, hiszen a mű olvasásának feltételei nem azonosak az olvasók különböző rétegeinél. A befogadói tudat sohasem „tabula rasa”: minden egyes új művet más, korábban olvasott művekkel összefüggésben, mintegy azokkal összehasonlítva értelmezzük. Ilyen módon az olvasó tapasztalat, illetve a korábbi művek kialakította olvasói „elváráshorizont”⁴ maga is jelentős szerepet tölt be abban a párbeszédjellegű folyamatban, amellyel korábban a művek befogadásának történetiségét jellemeztük. Az „elváráshorizont”

poétikai értelemben azért lényeges tudatalkotó tényező az irodalom világában, mert a mű sohasem azzal szerez magának érvényes vagy időleges helyet az irodalmi tudatban, hogy valóságképe megfelel-e az igaz és a hamis alternatívájában gondolkodó logikai megismerésnek, hanem azzal, hogy az általa érvényesített szemléletformák korszerű feltételeit hozzák-e létre az irodalom- és világértés megújulásának. Azt is mondhatnánk, ha van fejlődés az irodalomban, akkor azt mindig azokon a csomópontokon, fordulókon lehet megragadni, ahol az új műveknek új szemléletformákkal sikerült megtörniök a korban érvényes „elváráshorizont” ellenállását. Ott, ahol egy jól begyakorolt irodalmi kód elveszíti egyeduralmát, s a rögzült esztétikai ízlés normái meginognak a maguk pozícióiban. Az irodalom életének különösen ezek a szakaszai hívják fel újból és újból a figyelmet a művek szöveg- és jelszerűségére, s aligha véletlen, hogy az ilyen időszakok vitái a leggazdagabbak az irodalom mibenlétére vonatkozó megállapításokban is. Egyszerűen abból következően, hogy az „elváráshorizontot” áttörő alkotások esetében a befogadót az figyelmezteti az irodalom jelszerűségére, hogy — ellentétben a korábbi művek érthetőségével — most magának a kódnak a megfejthetősége is nehézségekbe ütközik. Mert természetesen — bizonyos konvenciók szerint — kódolva volt a magyar későszázadvég költészete is, csakhogy annak poétikai technikáit Petőfi óta már szélesebb olvasóközönségnek sikerült elsajátítania. S az értett kód hamarosan természetesnek tetszik, a megértésnek ilyenkor legfeljebb a közlemény tartalmi megfejthetősége állít gátakat. Ady költészeti forradalma azt is jelentette, hogy az irodalmi tudat kilendülhetett abból a természetellenes állapotából, melyben — a teljesen automatizált kód következtében — úgyszólván a közlemény minősége vált az irodalmiság egyedüli kritériumává. Egy-egy időszak ilyesfajta irodalmi „köznyelve” azután erősen érezteti a hatását a kánontól eltérő új művek befogadásán is. Utaltunk már arra, hogy a művek különleges esztétikai létmódja és a befogadás többértelműsége között szoros összefüggés van. Ez az összefüggés főként abból adódik, hogy a műalkotásnak nincs közvetlen valóságviszonya, áttételek nélkül nem vonatkoztatható a tapasztalatok világára. A beszédaktusok elmélete különbséget szokott tenni az úgynevezett konstatív, illetve performatív kijelentések között:⁵ a performatív kijelentések fő sajátága az, hogy valóságos értelmet csak akkor nyernek, ha az általuk kihívott nyelvi cselekvést „végrehajtják”. Ezeknek az elméleteknek az irodalmi közlésre vonatkoztatott, többször korrigált változatai megegyeznek abban, hogy az irodalmi kommunikáció performatív jellegű, tehát sikere azon mérhető, felismeri-e a közlemény címzettje a szövegben adott értelmezési utasításokat, illetve végrehajtja-e a számára előírt szerepintenciákat. Az irodalmi mű „fiktív beszéde” azonban semmiképpen nem üres kommunikáció, mint Austin, az elmélet megalapozója vélte, hanem meghatározott konvenciók szabályozzák,⁶ még ha ezek nem olyan természetűek is, mint amelyek a köznyelvi kommunikációt lehetővé teszik. Az irodalmi mű befogadásánál hiányoznak azok a konkrét tényezők, amelyek egy hétköznapi párbeszéd egyértelműségét az adott beszédhelyzetben biztosítják. Következésképp egy irodalmi szöveg értelmezhetősége bizonyos határok között szabadabbá válik, hiszen jelölői a mű világmodelljét csak „értelemszerűen” tartalmazzák, nem konkrét utaltként határozzák meg. Így a befogadás változatai térben és időben, szociális helyzettől és kulturális előismeretektől függően többfélék is lehetnek. (Ezért is állítható, hogy minden műalkotás szövege partitúráként viselkedik.)

Ha mármost egy érvényes irodalmi „köznyelv” hagyománya a szokásosnál erősebben határozza meg a befogadók értelmezési szokásait, s az interpretáció lehetséges változatai közül rendre ugyanazokat juttatja szerephez, előfordulhat, hogy egy adott olvasóközönség még az olyan művekben is, amelyek más kódok szerint íródtak, ugyanazokat az esztétikai pragmatikai ideálokat keresi, azokra lesz fogékony, amelyeket a saját, hosszú ideig meg nem újított irodalmi „köznyelve” képvisel. Voltaképpen az esztétizálódással ellentétes irányú folyamat zajlik le ilyenkor: az irodalmi „köznyelv” lassanként olyanféle feltételeket teremt (olyan *kontextussá* válik), mint amelyek az egyértelmű kommunikációt szavatolják a köznap beszéd-

helyzetekben. Ekkor hajlik az olvasó arra, hogy gyakorlatilag alig tegyen különbséget esztétikai, illetve köznyelvi szövegformálás között, különösen az olyan műfajokban, ahol a kétféle látszólag általában is közel áll egymáshoz (regény, novella, prózai színmű stb.). A prózai műalkotást ekkor fenyegeti az a veszély, hogy nyelvét egyszerűen köznyelvi variánsnak tekintik, s az esztétikai közegben elhangzó kijelentéseket közvetlenül igyekeznek „lefordítani”. S noha fennáll még az esztétikum illúziója (hiszen műveket, műnek nyilvánított könyveket olvasnak), a befogadás túldefiniált feltételei fokozatosan csökkentik az összetettebb, bonyolultabb értékek iránti fogékonyságot. Sarkítva is fogalmazhatunk: mindig ilyen állapotra kell gyanakodnunk, amikor megsokasodnak azok az ítéletek, amelyek művészietlennek, rejtvénytyszerűnek, eredetieskedőnek bélyegzik az érvényben levő művészi kódokat tagadó, meghaladó alkotásokat. Azt kell feltennünk, hogy valójában épp az a nézőpont került kívül az irodalmon, amely az ilyen műveket „érthetetlennek” (értsd: az irodalomba nem tartozóknak) minősíti. Ahol irodalmi vezérelvvé válik a „közérthetőség” áldemokratikus jelszava, ott az irodalmat — rejtetten, s talán szándéktalanul is — a maga léttani sajátosságától fosztják meg.

Tagadhatatlan viszont, hogy az olvasó a művet nemcsak a korábban elsajátított művészi kóddal (tehát egyéb, általa ismert művekkel) veti össze, hanem saját valóságtapasztalatával is, hiszen a művészi megértés is tartalmaz mimetikus mozzanatot. Az esztétika történetében hosszú ideje kísért az a felfogás, mely szerint az olvasó ilyenkor végzett tevékenységét egyfajta logikai műveletként kell értelmeznünk. Mintha arról volna szó, hogy a műalkotást elsősorban a megismerés igaz-hamis oppozíciója szerint kellene mérlegelnünk. Még a megértés modern elméletei is hajlamosak olyannak tekinteni az egyetemes esztétikai tapasztalatot, amely döntően arra irányul, hogy a műben a *valódiság* mértékét kutassa fel, s azt keresse, „menynyire ismerjük meg és ismerünk rá a dolgokra és önmagunkra”.⁷ Természetesen nem akkor járunk el helyesen, ha — teljesen értelmetlenül — tagadnánk ezt a mozzanatot. Pusztán azt kell látnunk, hogy azzal még egyetlen műalkotásról sem alkotunk esztétikai értékítéletet, ha megállapítjuk róla: „helyesen”, „objektíven” tükrözötte vissza a valóságot. (Mert ezt megteheti bármely újságcikk vagy útleírás, noha ettől még nem pályázik esztétikai elismerésre.)

Regényt olvasva érthetően különös élességgel jelentkezik ez a dilemma. A lírai műbe közvetlenül szinte sohasem áramlanak be azok a konkrét társadalmi, történeti motívumok, amelyekkel a prózai mű a maga világát megteremti. A regény óhatatlanul több analógiát, összehasonlítási lehetőséget kínál a társadalmi környezettel, mint más irodalmi műfajok. Következésképp jóval nagyobb a „félreérthetőségének” esélye is. Ha az olvasó valamely tény szerinti valóságtartalmat keres a műben — tegyük föl, hogy ismerője annak a történetnek, amely az író nyersanyagául szolgált —, bizonyára nem fog mindenben igazat adni a szerzőnek, sőt, hamisnak, túlzónak, igaztalanoknak fogja a művet találni: „nem így történt...” (Lényegében ilyen értelmezési eljárás áldozata Kosztolányi a *Pacsirta* megjelenése után. A csúnya vénlány történetét a világ bármely pontján úgy olvasták volna, mint a vétlen ember szenvedése iránti részvét magasrendű művészi vallomását. Kivéve az író családját és a szabaddal ismerősöket, barátokat, tehát az olvasóknak azt a csoportját, akik ismerték az író hűgát. Számukra nyilvánvalóan denotált, közvetlenül jelölt valóságként is megfejthető volt a regény, adva volt tehát az értelmezési lehetőség: az író volta-képpen saját családja szerencsétlenségét „beszélte ki” a *Pacsirtában*.)

Elteltekintve a „félreértésnek” e mindenképpen különös példájától: a mű valóság-tartalmára kitéve irányuló, azt az igaz-hamis ellentétpárral megközelítő szemlélet azért nem kerülhet a teljes értelmezési kód birtokába, mert esztétikailag lényeges mozzanatot téveszt — akarva-akaratlanul — szem elől. (Példánkban mindkét eset elképzelhető.) Azt ugyanis, hogy a mű társadalmi, történeti, esetleg életrajzi motívumai ekkor már semmiképpen sem „megfelelések”; az esztétikai közegben elveszítik gyakorlati vonatkozásait. A mű esztétikai közegében „elbeszél” formában, „témaként” jelennek meg, s mint ilyenek, poétikailag teremtett tényezők.

Ugyanakkor sohasem semleges „ott-lét” formájában vannak jelen, hanem mindig meghatározott művészi szemléletmód, távlat, nézőpont részeként: esztétikailag strukturált, minősített alakban. Ezért mondja egy helyütt Iser, hogy „Ha az ikonikus jelek (értsd: a művészetben alkalmazott jelek⁸) egyáltalán leképeznek valamit, akkor bizonyosan nem az ábrázolt tárgy tulajdonságait, mivel az illető tárgyat csupán felvázolják. Sokkal inkább az elképzelés és az észlelés feltételeit képezik le, hogy a jelben elgondolt tárgyat a magunk számára létrehozassuk.”⁹ Mindezt most már a műalkotás teljes szerkezetére vonatkoztatva: ha az esztétikai tárgyiságot közvetlenül pragmatikai úton akarjuk a valóságnak megfeleltetni, gyakorlatilag azt a „játékszabályt”, azt az észlelési-befogadási modellt tesszük félre, amely az egész művet szervezi, s ezáltal a megközelítés érvényes szemléletformáját is magában foglalja. Így maga az esztétikai struktúra törik széjjel, s a befogadást irányító távlat, nézőpont is érvényét veszti. A mű megszervezte kód nem tudja átadni a szemléletben foglalt értékutasításokat, s adott pillanatban a regény tárgyiaságait, valóságmodelljét egy esetleges értékrend, tehát a saját gyakorlati létünk megszabta látásmód szerint fogadjuk be. [A különös persze az, hogy a művészet a fordított kódon is üzenetet képes közvetíteni. Gondoljunk Hamlet kísérletére, amikor a színészekkel előadhatja Gonzago megöletésének jelenetét: voltaképp nem tesz egyebet, mint hogy arra a feltételezett befogadói tartalomra „játszik rá”, arról vár jelet, amelyet Claudius végig titokban tart előtte. Gyakorlatilag olyasmiről akar megbizonyosodni, amit a Kosztolányi-példában szemléltettünk: van-e Claudius számára gyakorlati jelentése, pragmatikus vonatkozása is egy művészileg ábrázolt ténynek, nevezetesen a gyilkosságnak. Hamlet ezáltal kizárólag a megbizonyosodást várja (igaz-hamis oppozíció!), a színészek előadását tehát egy meghatározott befogadó (a király) számára tudatosan pragmatizálja. Épp az a célja, hogy Claudius *ne* esztétikai közleményként értse a produkciót.]

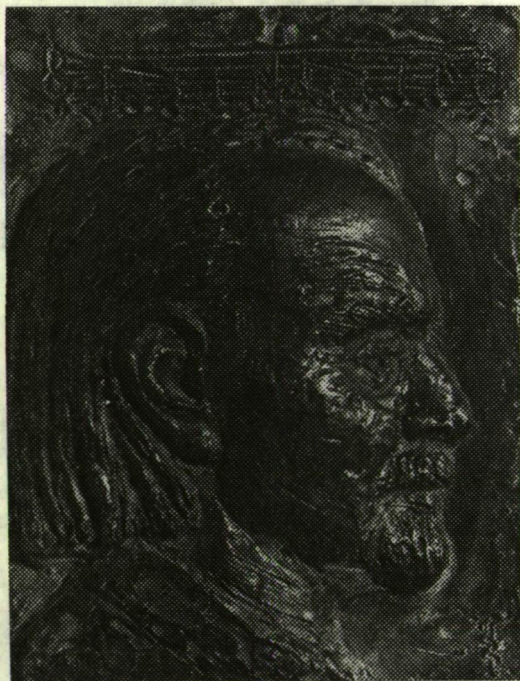
A pragmatizációnak, a művészi szerkezet szétbontásának, tehát a mű nem esztétikai befogadásának legtöbbször az olvasási kultúra az igazi vesztese. Valamennyien ismerjük azt az eljárást, ahogyan az iskolai oktatás tárgyalta (tárgyalja) az egyes műveket: elválasztva egymástól az „eszmei mondanivalót”, illetve az úgynevezett „művészi eszközöket”. A pragmatizációnak nemcsak azért ez a legveszélyesebb formája, mert egész nemzedékek olvasáskultúrájára van szükségszerűen hatással, hanem — és elsősorban — azért, mivel hamis képet ad az irodalom, a művészet mibenlétéről. Gyakorlatilag azt sugallja, hogy a művek legfőbb gondolatai néhány mondatba sűrítethetők össze, s ehhez járulnak az azokat „kifejező” (tehát másodlagos) művészi eszközök. Ezért hisszük azt, hogy egy-egy találonak vélt fordulattal a nemzeti művelődés törzséhez sorolt művek lényegét és tartalmát sűrítettük olyan állításokba, mint „a romantikus antikapitalizmus regénye” (*Az arany ember*), vagy „a panamák lápvilágának leleplezője” (*Rokonok*) stb. E gyakorlat eredményeképpen alighanem tízezrek kerültek ki abban a meggyőződésben középiskoláinkból, hogy az irodalom bizonyára nem egyéb ráérő széplelkek gondúzó szórakozásánál. (Ebben a tudatukban csak megerősítették, de olvasóvá soha nem nevelték a *100 híres regény* típusú kiadványok.) Ha a műveket ilyen módon „kivonatolhatóknak”, „összefoglalhatóknak” tekintjük, az annak a következménye, hogy ugyanolyan közleménynek gondoljuk, mint bármi más írott szöveget (publicisztikát, útleírást, élménybeszámolót stb.). Hírt, információt, ismeretet várunk tőle, s mivel egy regény „művésziessége”, „bonyolult”, „unalmasan” kínálja mindezt, ingerülten tesszük félre, esetleg gyorsan átlapozzuk, de már nem vesszük komolyan: miféle „hasznunk” lehet az ilyes-miből? Ha valamiért mégis „szükség lehet” regényre, irodalomra, azt legfeljebb bizonyos szórakoztató funkció indokolhatja. Nem vitatva ezt az igényt sem, vegyük még egyszer szemügyre ezt a bizonyos mimetikus, tükröző jelleget, amely — mint mondtunk — különösen olyan műfajokban lehet olvasói félreértés forrása, amelyeknek a nyelve, stílusa látszólag közel áll a természetes nyelvek szövegformálásához. Említettük, a döntő különbség abban van, hogy az irodalmi mű fiktív szövegét nem lehet tapasztalati megfeleltetéssel értelmezni. Korábban a mű nyelvének jel-

szerűségét vizsgálva láttuk, hogy az irodalom, a művészet nyelve csak annyiban azonos egy-egy természetes nyelvvel, hogy anyagául használja fel azt, mintegy ráépül a köznapi nyelvre. Másként fogalmazva: olyan jelrendszer, amely a köznyelv fogalmaiban egyszer már megformált valóságot újraformálja az esztétikai illúzió közegében, ezért a természetes nyelvekhez képest új, magasabb szintű modellalkotó szisztéma. Mindezek alapján elmondható, hogy az irodalmi szövegek pragmatizálása elsősorban az esztétikai funkciónak ama visszafordítását jelenti, amely minden műalkotás hivatásával ellenkezik: a regény mint irodalmi fikció éppen azért tematizálja a műbe emelt valóság tárgyiasságait, erkölcsi-gondolati minőségeit, hogy lehetővé tegye az olvasó „belépését” az esztétikai állapot valamely formájába. Azzal, hogy helyzeteket, történeteket, jellemeket „talál ki”, rendkívüli mértékben megnő az esélye a cselekvésre, még ha ez a cselekvés szükségszerűen „csak” az imaginatív közegekben, nyelvi-tudati „cselekvésként” mehet is végbe. „Ezáltal a valóságtól való eltávolodásnak nem a ténylegessége, de a lehetősége válik a fikcionális szövegek döntő, ha nem is mindig teljesen kiaknázott kommunikációs képességévé...”¹⁰ Az ilyen szöveg arra szólít fel, hogy a közlés szabályait felismerve párbeszédet kezdjünk a művel, úgy, hogy a valóság implikált modelljére az értékeknek egy egyetemesebb távlatából, létünknek — ahogy Lukács nevezte — egy nembeli nézőpontjából tekintünk rá. Arra hív tehát fel, hogy legjobb képességeinket érvényesítve ne csak irodalmi-esztétikai, de a tapasztalati valóságunkat, létünket így vagy úgy befogó gyakorlati horizontunk határait se higgyük változhatatlannak. Ha úgy tetszik: újra meg újra emberlétünk elemi szabadságjogaira figyelmeztet. A művészetnek ezt a transzcendáló mozzanatát azért kell a mimetikussal legalábbis egyenrangúan hangsúlyoznunk, mert az esztétikum közegén keresztül ez vonatkoztatja a valóságra kreatív, teremtő emberi képességeinket. Megkockáztatható az összefüggés: ahol az olvasási kultúra esztétikai kódérzékenységéből hiányzik vagy csökkent értékű ez a tényező, ott az emberi vágyak, álmok is földközélen járnak, s fogyatkozóban van a teremtő-változtató készség. Csak a mű transzcendáló felhívásának engedelmessé lehetünk — ha időlegesen is — „eloldódni attól, amik vagyunk, illetve, felülemelkedni azon, ami a társadalmi életben fogva tart bennünket”.¹¹ Ha tehát az olvasó ilyen értelemben marad foglya mindennapi énjének, saját helyzetének, a mű képtelen feltárni előtte az értelmezés „partitúraszerű”, teremtő viszonylagosságát: maga a szöveg elzárkózó „partnerként” vesz részt az ilyen dialógusban. Mert az irodalmi kommunikációt végső soron sohasem úgy kell elképzelnünk, mint információk, eszmék, gondolatok ismeretszerű átadását. A szöveg nyelvi-esztétikai „cselekvése” sokkal inkább olyan tudati mechanizmusok életre keltését jelenti, melyek során az eddig önmagunk előtt sem tudatosított tapasztalataink jelentéstartalmúvá szereződnek: mintegy lehetővé téve, hogy az egész részeként is átélhessük embervoltunk egyetemességét s ezáltal eszméljünk rá létünk kérdéseire. Ehhez az esztétikai állapothoz a művészet egyidejűleg utánzásos, ugyanakkor transzcendáló mozzanatain át vezet az út. Bárhol lép azonban közbe a pragmatikus tényező, a műalkotás azonnal elválasztja egymástól az esztétikai és a köznapi situációt. Ahhoz hasonló eredménnyel, ahogy Proust elbeszélője mondja: „Azt a varázst, amelyet bizonyos estéken a Bois-ban érzett, s amelyről a Vinteuil-szonáta oly alaposan tudósíthatta, hiába is próbálta volna Odette segítségével elemezni, pedig Odette éppúgy elkísérte, mint ez a kis dallamtörredék. De Odette csak mellette volt (nem benne, mint a Vinteuil-dallam)...”

JEGYZETEK

1. Max Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*. Hamburg, 1969. 10. 1.
2. Ju. M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München, 1981.² 42. 1.
3. H. R. Jaus: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M., 1979.⁶ 171—172. 1.
4. Uo. 9. 1.
5. J. L. Austin: *How to do Things with Words*. Cambridge/Mass. 1962. 2—8. 1. Idézi: Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*. München, 1976. 91—98. 1.

6. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*. 101. 1.
7. H. G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960. 108. 1.
8. Vö.: Ju. M. Lotman: *Vorlesungen zur strukturalen Poetik*. München, 1972. 45–50. 1.
9. Iser i. m. 107. 1.
10. Wiklef Hoops: *Fiktionalität als pragmatische Kategorie*. *Poetica* 1978/3–4. sz. 301. 1.
11. Wolfgang Iser: *Der implizite Leser*. München, 1979.³ 9. 1.



SZABÓ IVÁN: KODÁLY