

Peter Michalovič

Isméltés és innováció: az azonosság és az ellentét esztétikája között

Umberto Eco A rózsza neve című híres regényének utószavában meggyőzően bizonygatja, hogy egy művészi szövegnek sosem olyan ártatlan a címe, ahogy az első pillantásra tűnik.

Aki a művészettel kapcsolatos jelenkori gondolkodásról csak némileg is tájékozott, bizonyára tudja, hogy a fenti cím Umberto Eco egyik elméleti szövegének címét parafrázálja. (1) Nem mintha nem akartam – netán nem tudtam – volna más címet, esetleg ennél sokkal találóbb és eredetibb címet találni. Választásomat végső soron az motiválta, hogy megmutassam: azonos vagy rokon problémáról szóló írásnak elvileg nem kell a különböző szótárakban és különböző kontextusok szintaxisában „ellen”-írásnak lennie, az lehet termékeny hozzá-írás is. Amivel egyáltalán nem akarom prejudikálni, hogy egy „ellen”-írás nem lehet ugyancsak termékeny.

Ez után a talán szokatlanul hosszadalmas bevezető után hadd térjek vissza a címben jelzett témához. A művészi jelzőre igényt tartó szövegek létrejöttéről és megértéséről szeretnék beszélni, különös tekintettel a kódolás és dekódolás mechanizmusaira. Fejtegetéseim alaptoposztát Jurij M. Lotman egyik elméleti szövege (2) adja. Ezt a szöveget, a cél-
nak megfelelően, megpróbálom saját megjegyzéseimmel s helyenként Eco szövegéből vett töredékekkel megtűzdelni; ez utóbbi módszert főleg ott használom, ahol számomra úgy tűnt, Eco és Lotman szövege között nincs éles határ, ezért intertextuális dialógusba léphetnek egymással, kölcsönösen kiegészítve és korrigálva egymást. Bizonyos értelemben ezért Eco szövegét felfoghatjuk úgy is, mint az eredeti Lotman-szöveg hozzá-írását, és ezzel új, az eredetitől lényegesen különböző kontextusban történő aktualizálását.

J. M. Lotman szerint „a természetes nyelvben a beszélő és a hallgató a műveletek különbözőségét tekintve nem lépi át egyetlen rendszer, például az orosz, az angol, a szlovák vagy más nyelv rendszerének határait. Igaz, a művészetelméletben ilyen kérdés is vizsgálat tárgyát képezheti, amennyiben az információ művileg konstruált, a szöveg szerzőjével kulturális, intellektuális és emocionális szempontból egyenértékű befogadójával van dolgunk. Ez a kérdés azonban, bármennyire lényeges az alkotás és a művészi apperpció lélektanának leírása szempontjából, itt nem érdekel minket. A kommunikáció ennél sajátosabb, a művészi érintkezés mindennapos gyakorlatában sokszor előforduló esetre gondolunk, amikor az adó és a vevő nem azonos kódrendszert használ.” (3) Ez azt jelenti, hogy Saussure kommunikáció-modellje, melyben az adó és a vevő minden probléma nélkül egymással kölcsönösen behelyettesíthető, mivel mindkettő azonos, még a kommunikáció aktusát megelőzően létrehozott és azt követően sem módosított kódot használ, a művészet fenomenójára nem egészen alkalmazható. J. M. Lotman ezért Jakobson kommunikáció-modelljét vette alapul, melyben a két kód nem azonos egymással. Mivel pedig a vevő kódja sohasem azonos az adóéval, különbözőségük mértéke szolid alapja lehet a szöveg struktúrája (az adó kódja) és a vevő által várt struktúra közötti összefüggések tipologizálásának. Lotman meg volt győződve arról, hogy a művészettörténeten belül ennek az összefüggésnek a típusai két alapvető osztályba csoportosíthatók.

Az első osztályba olyan művészi szövegek sorolhatók, melyek struktúrája a vevő elvárása szerint alakul. Ebben az esetben az adó arra törekszik, hogy saját kódját a lehető legteljesebb összhangba hozza az elfogadott s az adott kommunikációs társadalomban teza-

urált kóddal. Az ilyen típusú művészi szövegek alkotásának alapja az *ismétlés*, a már korábban rögzített szabályok betartása. „A szókészlet megválasztásának, a metaforák felépítésének szabályai, az elbeszélés rituáléja, a szüzsé kapcsolódásainak szigorúan megszabott és a hallgató részéről előre ismert lehetőségei, a *közhelyek* – petrifikált szövegtöredékek – egészen sajátos művészi rendszert képeznek.” (4) Az ily módon generált művészi szövegek legszignifikánsabb képviselőjének Lotman a *commedia dell'arte*-t tartja. Miért éppen a *commedia dell'arte*-t? Véleményem szerint azért, mert ebben az esetben a néző előre ismeri a szereplők – Pantalone, Brigella, Arlecchino, Coviella, a Kapitány, a Szerelmesek – jellemvonásait. Ezek a jellembeli tulajdonságok voltaképpen a szereplők álarcai, s a hozzájuk tapadó merev sablonok szabják meg, mi az, amit egy álca megtehet vagy nem tehet meg. A szereplők azonosítását a néző számára megkönnyíti az állandó kosztüm és maszk, illetve a szereplők más-más dialektusa és „sajátos” hanghordozása. A *commedia dell'arte* tehát szigorú szabályokhoz igazodik, melyektől nem térhet el. Azok bármilyen kifejezett megsértésére a nézők óhatatlanul a játék elutasításával reagálnának. A játékszabályokon túl a fegyelmezés pólusának „elemei” is pontosan definiáltak. A *commedia dell'arte*-nak azonban ez csak egyik pólusa: másik pólusa a szabad, az európai színháztörténetben talán legszabadabb rögtönzés. A rögtönzés azonban ebben az esetben nem a fantázia ellenőrizhetetlen játékát, hanem ismert elemek és szabályok kombinálását jelenti, ami a teljesítményt tekintve leginkább a sakkjátékhoz hasonlítható.

„A maximális szabadság és a maximális kötöttség összekapcsolását az *azonosság esztétikája* jellemzi. Ez az elv többé-kevésbé teljesen megvalósul a folklór műfajok többségében és a középkori művészetben.” (5) Úgy tűnik azonban, ez meglehetősen hiányos felsorolása azoknak a művészi rendszereknek, melyek szövegeiket az azonosság esztétikájának elve alapján generálják. Ezért azt ki kell egészítenünk – alkalmasint a bevezetőben említett hozzá-írás módszerével, Eco szövegének felhasználásával. Amit Lotman az „azonosság esztétikája” terminussal jelöl, Eco szerint az ókori Görögországtól a reneszánszig minden klasszikus művészetelméletre érvényes. Aminek egyszerűen az a magyarázata, hogy a klasszikus művészetelméletek „nem szorgalmazták annyira a művészet és a kézműipar szétválasztását. A borbély, a hajóács, a festő, a költő alkotta művet ugyanazzal a terminussal (tekhné, ars) jelölték. A klasszikus esztétika nem törekedett mindenáron innovációra; ellenkezőleg, minden jó terméket 'szépnek' tartott, amennyiben egy jól bevált típust képviselt.” (6) S folytathatjuk ismét Lotmannal, aki ezt azzal egészíti ki, hogy az azonosság esztétikáján alapuló rendszerek különösen a már bevezetett kód szabályait követő műveket értékelik. „Az elvárt struktúra felbomlása, amennyiben a szerző a kód szabályait tekintve »lehetetlen« helyzetet választana, azt a képzetet keltené, hogy a mű csekély értékű, a szerző pedig tudatlan, műveletlen, sőt istenkáromló és bűnösen merész.” (7)

Az összefüggések másik osztályát azok a művészi szövegek alkotják, melyeknek struktúrája a vevői elvárás struktúráját rombolja. Ebben az esetben a vevő az „olvasás” aktuusa – a szöveg dekódolása – előtt nem ismeri az adó kódját, mivel az a maga szövegét egy számára többé-kevésbé ismeretlen kódban artikulálja. Szándékosan nevezem többé-kevésbé ismeretlennek, mivel Lotman szerint nem létezik minden szabálytól, struktúrateremtő normától független alkotás. Az ilyen típusú művészi szövegek létrehozásának alapelve ezért az *innováció*, amelynek üzemmódja lehet szigorúbb vagy lazább. A szigorúbb üzemmód azon alapszik, hogy az adó elvből elutasítja, hogy saját szövegeit egy ismert, valamely közösség által teaurált kódban – művészi nyelvben írja, ellenkezőleg, gesztusával azt szándékosan rombolja. Ennek eredménye a régi és az új esztétika konfliktusa, amely ha elég belső energiával rendelkezik, rendszerint a régi esztétika kódjának összeomlásával és az új esztétikai kód uralomra jutásával végződik. Ha azonban ezek a törekvések kifulladásra nem indul meg a régi kód felbomlása, úgy az erre irányuló erőfeszítések nem ritkán az örület határáig jutnak, s azokra kifejezetten úgy tekintenek, mint amelyek nem a művészet jegyeit, hanem az elmekór tüneteit viselik. A szövegek ilyen „dest-

rúktív” létrehozása sem történhet azonban strukturális szabályok nélkül; azok nem a strukturálisit magát, csupán a régi struktúrát számolják fel. Lotman szerint ezek a legnehezebben modellálható művészi szövegek, mivel a vevő csak ismert, azaz régi struktúrákkal, régi kóddal rendelkezik, ami szükségszerű háttere az új kód fáradságos kialakításának. Felesleges hangsúlyoznunk, milyen kockázatos vállalkozás ilyen helyzetben az új kód kialakítása. Az adó és a vevő kódja közötti aránytalanság számos komoly következménnyel jár, ezek közül itt legalább kettő külön is említést érdemel. Az egyik, hogy amennyiben az adó a művészi szöveget új kódban hozza létre, a vevő azt „egyetlen olyan szervezettel sem képes azonosítani, mely számára a művészet fogalmát jelenti, ezért mint nem-művészi információt értelmezi.”

(8) A másik következmény az, hogy a vevő szükségképpen a művészi szöveg tevőleges társalkotója, végső értelméért ő viseli a felelősséget. Mondani sem kell, ez a „szüntelenül mozgó értelem” az adó szándékával ellentétes is lehet, s az adót ez óhatatlanul fölösleges figurává teszi. Ami a lazább üzemmódot illeti, ennek alapja, hogy az adó „a mű bizonyos szerkezeti elemeivel az olvasó tudatában olyan struktúrát hív elő, amely később semmivé lesz. Ilyenek például *Puskin Belkin elbeszélései*, az *Anyegin* éles stilisztikai törései. A legfigyelemreméltóbb szövegtípus ilyen szempontból a paródia. Igaz, a paródia likvidálja a szerkezeti sablont, s nem állít vele szembe valamilyen más típusú struktúrát. Ez a szerző szempontjából igazi struktúra mint előfeltétel jelen van ugyan, de teljesen negatív módon fejeződik ki.” (9) A paródia funkciója a régi, sablonos esztétika lerombolása, de ahhoz, hogy művészetként is elfogadják, vele párhuzamosan létezniük kell olyan szövegeknek is, amelyek egy új kód formájában – amilyen az innováció szigorúbb üzemmódjával kapcsolatban

találkoztunk – új alternatívát kínálnak. Szó sincs anarchista értelemben vett „szabályok nélküli játékról”: a paródia játék közben kikényszeríti a szabályok kialakítását.

Lotman azokat a rendszereket, melyek a művészi szövegeket az innováció elvére alapozva generálják, s ahol az innováció az adó és a vevő kódja közt látható törésvonalat képez, az *ellentét esztétikájával* jellemzi. E rendszerek gazdag történelméből Lotman külön kiemeli a realista művészetet. Bármennyire tisztelem Lotman emlékét és tudományos műveltségét, ezt az állítását tendenciózusnak tartom, a volt szovjet rezsimek esztétikafelfogásához illeszkedőnek. Adjuk át a szót inkább Eciónak, akit Lotmanhoz a tudományos szimpátián túl őszinte barátság is fűzött, hogy ezt a legalábbis homályos megfogalmazást pontosabb magyarázat hozzáírásával törölje. Eco szerint az innováció elve érvényes minden modernista esztétikára és művészetelméletre, „modernistának” tekintve „a manierizmus-sal született, a romantizmussal kibontakoztatott, s a huszadik század korai avantgardjai által újra kiprovokált, posztulált elméleteket.” (10) A „modernista” esztétikákra jellemző „metafora (ez újszerű és találékony, nem agyonhordott katakrézis) az a mód, ahogyan va-

„A maximális szabadság és a maximális kötöttség összekapcsolását az azonosság esztétikája jellemzi. Ez az elv többé-kevésbé teljesen megvalósul a folklór műfajok többségében és a középkori művészetben.” Úgy tűnik azonban, ez meglehetősen hiányos felsorolása azoknak a művészi rendszereknek, melyek szövegeiket az azonosság esztétikájának elve alapján generálják. Ezért azt ki kell egészítenünk – alkalmasint a bevezetőben említett hozzáírás módszerével, Eco szövegének felhasználásával. Amit Lotman az „azonosság esztétikája” terminussal jelöl, Eco szerint az ókori Görögországtól a reneszánszig minden klasszikus művészetelméletre érvényes.

lamit más névvel jelölünk, s a szándékolt dolgot nem várt módon prezentáljuk. A művészi érték megkülönböztetésének modernista ismérve az innováció, az információ magas szintje. A már ismert sémák kényelmes ismétlését a mechanicista művészetelméletek nem a művészetre nézve tartották tipikusnak, hanem a kézműiparban és az iparban.” (11) A modern korban a művészi szöveg agresszív módon érvényesíti az új „világszemléletet”, azt hierarchikusan más „világszemléletek” fölé helyezve. A maga provokatív, szuggesztív módján arról akar meggyőzni bennünket, hogy csakis az általa kínált „világszemlélet” a helyes, csakis az képes a valóság mélyére hatolni és rejtett lényegét megragadni.

Az azonosság és az ellentét esztétikájának genetikai összefüggése Lotman meggyőződése szerint fokozatosságot is jelent, vagyis az azonosság esztétikája megelőzi az ellentét esztétikáját. Figyelembe véve azt a tényt, hogy Lotman fejtegetései az antik művészet-től a huszadik század első feléig, vagyis az avantgárd művészet virágkoráig terjedő kronotopozsban mozognak, következtetéseit legitimnek és elfogadhatónak tekinthetjük. Az időben tovább haladva és a jelenkorhoz érve azonban azt kell mondanunk, hogy a jelenkori művészetről szerzett tapasztalat az ellentét esztétikája által kínált modell alapján nem artikulálható. Egyszerűen azért, mert korunk művészetének színterén a művészi szövegek generálójaként váratlanul megint az ismétlés elvével vagy – pontosabban – valami ehhez hasonlóval találkozunk; mindenesetre ez nem a jól ismert, Lotman által értelmezett innováció elve. Tudjuk, hogy ez az új mi nem és nem is lehet, de nem tudjuk, mi lehet. Több megoldás létezik, közülük az egyik ezt az új, pontosabban régi-új tapasztalatot az azonosság esztétikájának a modelljébe írja, hisz végül is, mint mondják, az elfojtott visszatérésének klasszikus példájáról van szó. Másik lehetséges megoldás egy új terminus – a *renováció esztétikája* – bevezetése az elméletbe. Végül itt van előttünk Umberto Eco javaslata, miszerint a művészi szövegek eme generáló elvét legjobb lenne a *szerialitás esztétikája* terminussal jelölni. S ezzel korántsem merítettünk ki minden megoldási javaslatot. Mindenesetre ebből is nyilvánvaló, hogy a helyzet meglehetősen átláthatatlan, s majd a jövő dönti el, hogy a művészetről való írás a Lotman-szöveg hozzá-írását vagy „ellen”-írását jelenti-e majd. Legyen ez meglepetés, bár magam úgy gondolom, a „hozzá” vagy „ellene” kérdésénél fontosabb, hogy legyen miről írni.

Jegyzetek

- (1) ECO, U.: *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou.* (Innováció és ismétlés: a modernista és a posztmodernista esztétika között.) = Film a doba, 1990, 1–3. sz.
- (2) LOTMAN, J. M.: *Štruktúra umeleckého textu.* (A művészi szöveg struktúrája.) Bratislava 1990.
- (3) Uo., 322. old.
- (4) Uo., 326. old.
- (5) Uo., 328. old.
- (6) ECO, U.: *Inovace a opakování...*, i. m., 328. old.
- (7) LOTMAN, J. M.: *Štruktúra umeleckého textu*, i. m., 326. old.
- (8) Uo., 323. old.
- (9) Uo., 330. old.
- (10) ECO, U.: *Inovace a opakování...*, i. m., 38. old.
- (11) Uo.