

A NYITOTT MŰ ESZTÉTIKÁJA

1.

A művészet a szabadságra törekvő ember terméke, s ahogy a forma útján benne megvalósítható szabadság egyre kínzóbban kevésnek és látszólagosnak tűnik, úgy lesz a művész számára egyre tudatosabb alkotói program az egyértelmű, harmonikus forma elvetése. Az avantgarde bebizonyította, hogy a klasszikus formába való merevülés a művészetben üresjáratúvá vált. Elvetve a klasszikus látszat-szabadságot, az avantgarde közelebb került a tényleges szabadságnélküliséghez. Ez a művészet nem vállalhatja azt a felelősséget, hogy a művészi megkettőzés révén feloldja az eredeti válságot, mert tisztában van azzal, hogy a valóság eltorzítása, misztifikálása vagy teljes kiiktatása nélkül nem lenne képes azt megtenni.

Umberto Eco, az avantgarde európai híré teoretikusa, akinek *Nyitott mű* című munkáját* nemrég román fordításban olvashattuk, ennek a modern művészetnek a szószólója. Ecónál a nyitottság, azaz a modernség a műalkotás és a műélvező viszonyában valósul meg. A kérdés súlypontja így a megismerés mibenléte felé tolik el. A szerző, többek között Sartre-t és Merleau-Pontyt hívja segítségül a megismerésnek az egyértelműséget kizáró nyitottsága bizonyításakor. Sartre szerint a létezőt, a jelenséget nem lehet megnyilvánulások véges sorozatára korlátozni, mert mindegyik megnyilvánulás más és más szubjektummal áll kapcsolatban. „Proust zsenije — írja Sartre —, bár a létrehozott művekre korlátozódik, a művével szemben elfogadható lehetséges szempontok végtelenségével egyenlő, és éppen ez a prousti mű kimeríthetlensége.“ Merleau-Ponty ennél tovább megy, és a kétértelműséget egyenesen a tudat alapmeghatározásának tekinti. Így a szükségszerűség eltűnik a tudatból, amely számára minden dolog elkerülhetetlenül nyitottá válik, állandóan más és más látnivalót ígér.

Míndez Eco szerint a „nyitott“ ember pozitív lehetőségeit jelzi, felszabadulását az egyérteiműség dogmatizmusa alól. Mivel ebben a felfogásban a művészet „közlési viszony“, elemzésekor feltétlenül figyelembe kell vennünk a befogadó, a receptor tudatstruktúráját, amely a művészi közlésnek csupán egy bizonyos, a választási szabadság jegyében álló valószínűséget kölcsönöz. „A kommunikációs jelenségek elemzésébe be kell vezetnünk a lélektan szempontjait“ — állapítja meg Eco. A forma-pszichológia, a gestaltizmus bírálataként jelentkező modern lélektani irányzatok, mint az amerikai tranzakciós pszichológia vagy Piaget genetikus strukturalizmusa, Eco számára rendkívüli jelentőségűek, hisz ugyanazt a folyamatot mutatják, amit ő a művészetek fejlődésében megállapít.

Ezek az irányzatok azt hangsúlyozzák, hogy az észlelés nyomán szerzett ismereteink nem abszolút megfelelői annak, ami rajtunk kívül létezik, hanem megelőző tapasztalatokon alapuló valószínűségek. Természetesen — Piaget és követői elsősorban — nagy jelentőséget tulajdonítanak a struktúra fogalmának, de náluk ez nem a gestaltisták statikus és eleve megalkotott formája, hanem a mozgásban

* Umberto Eco: *Opera deschisă. Editura literaturii universale, București, 1969.*

levő, reverzibilis, egyszóval a „nyitott“ struktúra. „Az esztétikai élvezet — olvassuk a *Nyitott műben* —, ahogyan bármely műalkotás befogadásakor megnyilvánul, ugyanazokon a mechanizmusokon alapul, mint amelyek bármilyen megismerési folyamathoz sajátosságai.“ Ez a megállapítás központi jelentőségű Eco egész felfogásában, hiszen az szerinte ezeknek a mechanizmusoknak a hangsúlyozására épül. A nyitott mű poétikájában a valószínűségként felfogott forma tudatosul. Ami eddig az egyértelműségnek alárendelve, latens erőként működött, most megvalósítandó céllá válik. A közlés válsága nem oldódik fel egy magasabb szerveződésben, hanem kiváltja magának a kódnak, a formának a válságát.

A zenében megnyilvánuló nyitottság elemzésekor Eco Leonard Mayer megállapításából indul ki, aki szerint a zenei megilletődés krízis-helyzet eredménye. A zenei inger kétértelmű, befejezetlen természete a hallgatót egy olyan szilárd pont keresésére készíti, amely képessé teszi arra, hogy feloldja a kétértelműséget. „Mivel — írja Mayer — egy struktúraszegény, kétes szervezethez a helyzet világosságra való törekvést teremt, a világosság minden késleltetése érzelmi megindultságot vált ki.“ Ebben a felfogásban a zene a következő folyamatként jelentkezik: inger—krízis—törekvés a rend visszaállítására. Eco hangsúlyozza, hogy Mayer-nél, bár állandóan tagadja, a kétségbe vonja őket, mégis a forma törvényei hangolják egybe a zenei diskurzust. A szokatlan eredmények, a szabálytalanságok csak még teljesebbé teszik a folyamat végső törvényességét. „Minden zenei civilizáció — állapítja meg Mayer — létrehozza a maga szintaxisát. Minden beszédmodellnek saját törvényei vannak, a forma törvényei, s a válságok és megoldások dinamikája is bizonyos kényszerűségek, megszabott normatív irányok alapján valósul meg.“ Mayer felfogása az európai zene konzervatív irányát támasztja alá. Eco mint a zenei avantgarde elméleti képviselője Mayer nézeteit csak az európai zene klasszikus korszakára vonatkozólag tekinti érvényesnek. Eco szerint a nyugati világ hallási civilizációja, legalábbis századunk elejéig, tonális volt. Csak ezen belül váltak válsággá bizonyos válságok és megoldásokká bizonyos megoldások. A modern művészet nevében fellépő Eco éppen azt rója fel a klasszikus hagyománynak, hogy formaujtásai közvetlenül egy hasonló formarendszerbe szerveződnek.

A másodfokú nyitottság ezzel szemben a sok rend lehetőségére teszi a hangsúlyt. Itt „a válság nem oldódik meg a statisztikai megszokásoknak megfelelően: állandó válságok sorozata ez, ahol a valószínűség az uralkodó, és mi választási szabadságot gyakorolunk“. A nyitott mű poétikája Eco szerint történelmi lehetőség: a diszkontinuitás értékévé emelése a szokványossá lett folyamatosság ellenében. Sőt, több ennél: felszabadulást kínál a mai polgári civilizációban élő közember számára azon formarendszerek alól, amelyeket kívülről szállítanak számára, és amelyek nem a valóság személyes felfedezésének eredményei. Így ez a művészet a modern ember számára az önállóság egyik lehetőségét jelenti.

A másodfokú nyitottságon alapuló képzőművészet kérdéseinek elemzésekor Eco elsősorban a régivel való gyökeres szakítást hangsúlyozza. „A mai művészet — írja a szerző — nem akarja a »szép« és a »tetsző« formájában igazolni az elfogadott nyelvezetet és eszmetartalmakat, le akarja rombolni ennek a nyelvezetnek a konvencióit és az eszmeláncolatok megszokott rendjét, hogy helyükbe a nyelvezet szokatlan felhasználási módját és a képek szokatlan logikáját javasolja.“ Ezt a radikális újszerűséget azonban össze kell egyeztetni a szerző és az esztétikai fogyasztó közötti közlés-lehetőségekkel. Eco tisztában van azzal, hogy van egy küszöb, amin túl a művek információgazdagsága „zörejjé“ válik. Eppen e küszöböt elkerülendő, Eco nem a teljes, az abszolút nyitottság, hanem a mű és a nyitottság közötti dialektika híve, ami biztosítja a mű továbbélését. Így például a nonfiguratív az ő szá-

mára nem a formának mint a közlés feltételének az elhagyását jelenti, hanem az egyértelmű, klasszikus formának a tagadását, a lehetőség-mezőként felfogott formát.

Ugyanez a jelenség a modern próza esetében az egyértelmű bonyodalom elvetésében mutatkozik meg. Eco példaként említi, mennyire „ostoba“ és lényegtelen dolgok történnek Leopold Bloommal és Dalloway asszonnyal, a nouveau roman egyik megteremtőjének, Alain Robbe-Grillet francia írónak a hőseivel. Ezek a „dolgok“ azáltal válnak mégis lényegiekké, hogy feltételeznek egy bizonyos burkolt kommentárt a világegyetemről. Ennek a kommentárnak a természete, többféle értelmezésének lehetősége az, amit Eco egy elbeszélő mű nyitottságának nevez. A bonyodalom visszautasítását szerinte annak a ténynek az elismerése hívja létre, hogy a világegyetem egy lehetőség-csomó, és hogy a műalkotásnak ezt a fiziognómiát kell visszaadnia.

Hogy Eco időnként meglepően egyszerű is tud lenni, arra hadd idézzük azt a megállapítást, hogy a világ jobban hasonlít James Joyce *Ulissesére*, mint az öreg Dumas *Három testőrére*. A régi, egyértelmű bonyodalmon alapuló regény lényegében a mindennapi tudatnak megfelelő, megszokott, gépies módon jár el az események megítélésében, egyértelműnek tekintve őket. „Csak a kísérleti regényben létezik az az elhatározás — írja Eco —, hogy felbontuk a megszokott kapcsolatokat, amelyekkel az életet értelmezzük — nem az életnélküliség megtalálása végeit, hanem azért, hogy új aspektusaiiban, a megsontosodott konvenciókon innen tapasztaljuk ki a világot.“ A modern művészet ezzel alapvető pedagógiai funkcióját teljesíti: megszünteti biztonságérzetünket a bennünket körülvevő látszólagos rendben. Felszabadít a sztereotípiák zsibbasztó hatása alól, azt az üzenetet tolmácsolva olvasójának, hogy mind a világ, mind ő sokszorosan gazdagabb a leegyszerűsítő esemény-sorozatoknál.

2.

Mindaz, amit Eco a mai modern művészet belső szerkezetéről, mondhatni természetrajzáról mond — vitathatatlan tény. A „nyitott művek“ újszerűségét, a bennük rejlő felszabadító erőt oktalanság lenne tagadni. A kérdés csak az, hogy mi a mélyebb értelme annak a felbomlási, destrukturalódási folyamatnak, amit az avantgarde felmutat? Vajon, ha rámutatunk arra a hasonlóságra, amely e folyamat és a mai tudományos ismeretelméletek között fennáll, közelebb jutunk-e a felvetett kérdés megválaszolásához? Nem hinnők, hisz az analógia nem magyarázó elv. De Eco nem is érzi szükségét ilyen jellegű magyarázatnak. „A mi kutatásunk — írja — nem ontológiai jellegű elemzés, csak szerény hozzájárulás az eszmék történetéhez.“ Nem kell mondanunk, hogy e szerénység mögött finom ironia húzódik meg. Hogy mi talán túl érzékenyek vagyunk ezzel az ironiával szemben, vagy pontosabban, éppen ezt az ontológiai szempontot hiányoljuk, arra felhozhatjuk méntésünkül a mi kultúra-modellünk sajátos, az avantgarde művészetet kevésbé magába olvasztó, az Ecótól tehát sok tekintetben eltérő jellegét.

Nem elvetni kívánjuk tehát Eco nézeteit — ez a modern művészet elvetését jelentené —, pusztán nézetei továbbgondolásának egy lehetséges irányára szeretnők felhívni a figyelmet. Arra, hogy a filozófiai-esztetikai nézőpont elkerülhetetlen, ha nemcsak magyarázni, hanem értelmezni is kívánjuk a modern művészetet. Ebben maga Eco is nagy segítségünkre van azzal, hogy a *Nyitott mű* második kiadásába — ennek alapján készült a román fordítás — belefoglalta két újabb esszéjét, amelyben a szorosabban vett poétikai elemzést egyfajta filozófiai-antropológiai elemzéssel kívánja kiegészíteni.

És itt most már vitáznunk kell Ecoval. Különösen *A sajátosan felépített forma mint elkötelezettség a valóságban* című esszével, amely a modern művészet és az elidegenülés viszonyát tárgyalja. Eco Hegelhez tér vissza, amikor az elidegenülést a tárgyasulással azonosítja, ugyanakkor rendkívüli mértékben el is távolodik tőle, amikor kimondja, hogy az megszüntethetetlen. Mivel a „széplélek” álláspontja az ő számára is elfogadhatatlan, a tárgyasulás = elidegenülés Eco felfogásában lét-feltétellé válik. Az ember azáltal, hogy cselekszik, tevékenykedik, viszonyba lép a dolgokkal és más emberekkel, s elkerülhetetlenül elidegenedik önmagától. A lemondás a „más”-ról, a nem-énről, a visszahúzódas az én = én üres tisztaságába Eco számára sem kiút ebből a helyzetből. Csak a cselekvés, a tevékenység révén valósíthatjuk meg önmagunkat, tehát vállalnunk kell az elidegenülést. Eco szerint az ember egyetlen lehetősége, hogy túlnőjön önmagán, abban van, hogy tudatosíthatja saját léte elidegenült voltát. Ezzel, ha magát az elidegenülést nem is, de az elidegenülésbe való belenyugvást megszüntetheti. Az emberi lét válságállapotának teljes feloldása lehetetlen. Ám a válság tudatosítása, ha nem is egyértelműen, de mégis egyfajta feloldás, mert a belenyugvás elvetésével új tevékenység forrása lehet. „A tudatosítás és a cselekvés révén — írja Eco — az elidegenülés megoldhatóvá válik, de sohasem véglegesen megoldhatóvá.”

Látható, hogy Eco felfogásában az emberi lét a válságnak és a feloldódásnak ugyanazt a dinamikáját mutatja, mint ami a modern művészet nyitottságában megvalósul. Két párhuzamos struktúráról van tehát szó: az emberi lét és a művészet szerkezetiségéről. És itt újra fel kell vetnünk előbbi kérdésünket: vajon a homológia fejezi-e ki a közöttük levő valóságos viszonyt, vagy pedig az Eco által pusztán egymásmellettségében vizsgált két struktúra a szerkezeti hasonlóságoknál mélyebb, lényegi összefüggéseket is mutat?

A nyitottság végeredményben azt bizonyítja, hogy a mai kultúra formái egy felbomlási folyamat hordozói. Ha mármost a művészet tanulmányozójának elméleti kiindulópontja maga a vizsgált struktúra, akkor számára annak felszámolása a semmibe vezet. Vagy marad az egyedüli lehetőség: a maximális oldottságban és többértelműségben is kimutatni a struktúra, az alakultság csiráit, tehát újra ott vagyunk, ahonnan elindultunk, az adott struktúrájánál anélkül, hogy felbomlásának irányát és értelmét képesek lennénk feifogni. Ezt az elméleti kiúttalanságot csak úgy szüntethetjük meg, ha a sajátos művészeti struktúrát az emberi lét mint magasabbrendű minőség mozzanatának tekintjük.

Az ember fejlődő minőség: az elidegenülés pozitív megszüntetésének, a nembeliség megvalósulásának folyamata. E fejlődő minőség két pólusa a munkában való elidegenülés és az elidegenülés megszüntetése ezen az elidegenülésen belül: a művészet, a filozófia — a mindennapi tudatról nem beszélve. Hogy a művészet az elidegenülés megszüntetése az elidegenülésen belül, vagyis szabadság a szabadságnélküliségben — az már kitűnik Hegel és Marx szorosan összefüggő szabadság-meghatározásából. „A szabadság az — írja Hegel a *Kis Logikában* —, hogy másában önmagánál van, magától függ, önmagának meghatározója.” A *Párizsi kéziratokban* ezeket olvashatjuk: „A munka tárgya ezért az ember nembeli életének tárgyasulása: amikor magát nemcsak tudatban-intellektuálisan, hanem dolgozva-tevékenyen, valóban megkettőzi, és ennél fogva önmagát egy általa teremtett világban szemléli.” Íme: „másában önmagánál van” és „önmagát egy általa teremtett világban szemléli” — ez a különbség összefüggése. Marxnál ugyanis a teljes szabadság csak mint lehetőség jelenik meg; a valóság a nembeliség elidegenült megvalósulása, a nembeliségtől elidegenedett ember. Aki Hegelből indul ki, felszabadultnak tudja magát az elidegenülés alól, mert megszünteti gondolkodásában a tárgyasulást. He-

gelnél a szabadság a személyes én realitása, amely „fogalmilag ragad meg mindent, megsemmisít minden tárgyiasságot“. Már Marx számára világos volt, hogy ez csak a teljes szabadság eszmeisége: szabadság a szabadságnélküliségben.

De az ember a szabadságnélküliségben a szabadságot cselekvőleg kívánja megvalósítani. Ez a szándék pillanatról pillanatra objektiválódik, nem maradhat meg szándékként, mert az maga a teljesség lenne, de egyben semmi. Objektiválódva azonban lemond eredeti, lét nélküli teljességéről, hogy mint valóság a szabadság és szabadságnélküliség egységként határozódjék meg.

Az alkotás folyamata a művész önmagánál való léte, aminek a forma szabadsága felel meg. Ez a még lét nélküli szabadság. A már tárgyasult, megtestesült forma, a műalkotás valósága tartalmánál fogva már elidegenüléssel terhes. Ez a tartalom: a nembeliségétől elidegenedett ember, az elidegenülés valósága, nem szüntethető meg a formában, az önkörébe záruló nembeliség szabadságában. Mint ahogy az emberi lét elidegenült tárgyiassága sem szüntethető meg a személyes én fogalmiságában. A fejlődés célja a szabadság, a fogalom tárgyi megvalósulása, így pozitív folyamata csak mindennemű tárgyiasság tárgyi megszüntetésén alapulhat. Ahogy viszont előtérbe kerül a tárgyiasság tárgyi megszüntetése, és körvonalazódik az emberi lét pozitív önkifejlésének lehetősége, úgy szűkül elkerülhetetlenül a szellemen elidegenült szabadság létalapja. A műforma sajátos törvényekkel rendelkező struktúra, de az emberi minőségnek van alárendelve, és annak kiteljesülésével szükségszerűen fel is oldódik, megszűnik benne. Történeti valósága, az oldottság, az egyre fokozódó többértelműség irányába mutató „fejlődése“ csak megerősíti a logikai elemzés igazságát.

3.

Miután a nyitott műben a válság magának a műformának is lételemévé vált, a műalkotás a maga egészében képessé válik arra, hogy a számára ontologikus emberi lét válságállapotát kifejezze. Ebben az értelemben teljesen igaza van Ecónak, amikor kijelenti, hogy „a közölhetőség szélső határán állva, a művészi avantgarde egyedül képes arra, hogy kifejezze azt a világot, amelyben élünk“. Eco mindezt Antonioni filmjeivel példázza legplasztikusabban. A *Napfogyatkozás* olyan világot mutat be, amelyben a dolgok uralkodnak az emberek közötti viszonyokon, amelyben minden hős életét egy egész sor külső erő határozza meg, és darabolja föl az ok-okozati összefüggéseket nélkülöző szakaszokra. „A rendező — írja Eco — azt a helyzetet, amit az erkölcsi és lélektani meghatározatlanság jellemez, a montázs meghatározatlanságával fejezi ki; az egyik jelenet minden megindoklás nélkül követi a másikat... Antonioni sajátosan kiépített formáiban ugyanazt az elidegenült helyzetet fogadja el, mint amiről beszélni akar. De azzal, hogy a film sajátos struktúrájában előtérbe állítja, most már képessé válik arra, hogy urává legyen, és hogy a nézőt is tudatára ébressze ennek az elidegenült helyzetnek.“

A nyitottságban rejlő rendkívüli lehetőségek más vonatkozásban is megmutatkoznak. Az ember és környezete viszonyában beállott válságot létrehozhatja a szemléletmód radikális megváltozása, melynek nyomán a szavak, a tárgyak, jelenségek hagyományos rendje meginog. Az adott tárgy ettől önmagában változatlan maradhat, vagy változásában meghatározott, ismert irányt követhet. De mi történik, ha bizonyos tárgyak és tények eltűnése, megszűnése vagy tényleges létük bizonytalansága fölött érzett fájdalomunk váltja ki a válságot? Vagy az a tudat, hogy a nekünk fájdalmat okozó tárgyakat, tényeket képtelenek vagyunk tényleges lé-

tükben, reálisan megváltoztatni? Ekkor nyilvánvalóan arra fogunk törekedni, hogy minél világosabban, pontosabban lássuk az adott környezetet, hogy a tényeket érzéki konkrétságukban fogjuk fel és jelenítsük meg; mert úgy érezzük, ez elengedhetetlenül fontos ahhoz, hogy nagyobb valószínűséggel és hatékonysággal védhessük vagy változtathassuk meg őket.

A német lelkiismeret-dráma és -regény például ebben az irányban, a dokumentarisztikus, szociografikus irodalom formájában villantja fel a nyitottság lehetőségét. Ez az irodalom ugyancsak feloldja a klasszikus elbeszélő-struktúrán alapuló önkényes bonyodalomrendszerbe foglalt valóságot, mert ez a válságnak olyan fokát éri el, hogy azt hagyományosan értelmezett „irodalmi“ formában már nem lehet feloldani. Marad tehát az a lehetőség, hogy az író, elidegenülve abban a világban, amit ki akar fejezni, műveiben is ezt az elidegenült, válsághordozó struktúrát valósítja meg.

Konkrétan: amikor a faszizmus körülményei között közösségek fizikai léte volt veszélyben, amikor a más által való cselekvés, az önálló szándék és akarat megvalósulásának hiánya oda vezetett, hogy egész közösségek „idegenedtek el“ saját kultúrájuktól, sőt életüktől, akkor az az alkotó, aki lényegében balzaci elbeszélő struktúrák alapján kívánja ezt a világot kifejezni, azonnal és elkerülhetetlenül torzít, misztifikál, és valami egészen másról beszél, mint a kifejezni óhajtott világról. A nyitottságot elfogadó író ezt a lehetőséget elvetve az irodalmi forma válságállapotát választja, amelyben viszont az irodalom irodalmisága, öntörvényűsége forog állandóan veszélyben.

Annak, hogy például emberi közösségek felbomlását képesek legyünk írni meg kifejezni, egyetlen feltétele: engedjük magunkat elidegenedni ebben a krízisben, egyszerűen szólva, legyen bátorságunk ahhoz, hogy átéljük ezt a tragikumot, s ami még nagyobb bátorság: művészetünk struktúrájában, formájában is tegyük jelenvalóvá és nyilvánvalóvá a válságot.

De mindez mégis csak egyik oldala a nyitottságnak. Vajon a Művész nem tehet többet annál, mint amire Eco szerint képes, hogy tudatosítja létünk elidegenült voltát? „Felbontom a megszokott nyelvezetet — írja a szerző —, mert nem vagyok hajlandó vele egy olyan hamis integritást kifejezni, ami megszűnt a sajátunk lenni, ugyanakkor azonban megkockáztatom, hogy elfogadjam a valóságos felbontottságot, ami a teljesség válságából született, és amelynek legyőzése érdekében próbáltam beszélni! Nincs megoldás ezen a dialektikán kívül: nem marad más lehetőségünk, minthogy egy olyan műformában elidegenítve-tárgyasítva világítsuk meg az elidegenülést, amely azt magát alkotja újra.“

Éppen arra kívánjuk felhívni a figyelmet, hogy az ember ennél objektívebbre képes, hogy a valóságos felbontottság valóságos integritásra törekszik az elidegenülés pozitív megszüntetése folyamatában. És ha a művész ilyennek látja az objektív emberi létet, a nélkülözhetetlen, sajátos formszerkezet kiépítése nem lesz számára elégséges elkötelezettség. A tartalmi-jelentésbeli elkötelezettség is nélkülözhetetlen igényévé válik. Talán példaként szolgálhat erre az a Bertolt Brecht, akit maga Eco is nagyra értékel, de egyelőre kivételnek tekint. „Brecht színháza — írja Eco — a nyitott műnek olyan elszigetelt példája, amely konkrét ideológiai felhívásként valósul meg, vagy jobban mondva az ideológiai felhívásnak egyetlen olyan világos példája, amely nyitott műként ölt testet, és így képessé válik arra, hogy a valóság új meglátását ne csak a tartalom, hanem a közlési struktúrák szintjén is érzékeltesse.“

De megemlíthetjük Jancsó Miklós filmjeit is ebben a vonatkozásban, a *Csillagosok, katonákat* például. Jancsó montázs-technikája nagyon hasonlít az Antonioni

filmjeiben megismertre, azt talán még tovább is viszi. Itt azonban az egységes bizonyalomrendszer elvetése mégsem az ok-okozati összefüggések, az egyértelműség teljes hiányát szuggerálja, hanem a valóságos és a maga nemében logikus történelmi esemény hitelét emeli. Ez a film a valóság konkrét logikájához férfőzik közel, amely valóság, éppen mert dialektikus, nemcsak a tagadás, a negatívum, hanem a pozitívum mozzanatát is tartalmazza. A filmet végignézve, egy kísérteties helyszíni közvetítés érzete uralkodik el rajtunk. De amit láttunk, mégsem részlet, hanem szintézise annak a kornak, és így nemcsak a válságot, hanem a válság pozitív meghaladását is érzékelteti. Jancsó elkötelezettségének csak egyik mozzanata a nyitott formaszerkezet, azt szervelesen kiegészíti a tartalmi-jelentésbeli, a világnézeti állásfoglalás. Ezt nevezhetnők talán a modern művészet dialektikájának: a nyitottság lehetővé teszi a krízis hamisítatlan megjelenítését, de azzal, hogy a válság meghatározott erők között éleződik ki, hogy valóságos társadalmi-történelmi összecsapás a tartalma, mindezzel a felbontott, a lehetőségmezőként felfogott forma egyúttal valami szilárdat és egyértelműt is kifejez. És ez éppen a műben rejlő világnézeti állásfoglalás, „konkrét-ideológiai felhívás“.

De nemcsak világnézeti megfontolások alapján tartjuk magunkhoz közelebb állónak a brechti vagy a Jancsó filmjeiben megvalósuló nyitottságot. A nyugati kultúrában az utóbbi egy-két évtizedben néhány olyan, látszólag jelentéktelen irányzat ütötte fel a fejét, amely a formai nyitottsággal megelégedő művészet számára is nyugtalanító lehet. Érdekes, hogy Eco, aki külön esszét szentelt a zenek, kifejezve a veszélyt, védekezik is ellene, mondván: a „nyugati ember sohasem fogadja el azt, hogy a sokféleség szemlélésében elfeledje önmagát“, nem gondol arra a lehetőségre, hogy az avantgarde művészet magában hordja, nem éppen dicsőséges perspektívaként, a zen teljes formanélküliségét. A zen divatja nemcsak kortűnet, de kortűnet is. Európa és főleg Amerika fölfedez egy több ezer éves ázsiai hagyományt: engedjük a világot keresztülfolytani magunkon, ne rögzítsük fogalmakba, ítéletekbe szemlélődésünk tárgyát, adjuk fel egyáltalán a gondolkodást, térjünk vissza az abszolút kiinduláshoz, a teljesen üres léthez, ami már a semmi.

„Ionesco és Beckett szitkozódásai — írja Eco — irtózáttal telítettek, következésképp semmi közülük a zen bölcsének nyugodtságához.“ Bár külön tanulmányt igényelne ennek a bizonyítása, ha pusztán a hipotézis formájában is, fel szeretnők vetni a gondolatot, miszerint a műformában most már feloldhatatlan krízis, a partalan „irtózat“ a teljes válságnélküliség üres szabadságává alakulhat, amennyiben az emberi minőség másik pólusán, a tárgyi-emberi létben nem látjuk meg az örök ismétlődésen túl a továbbfejlődés lehetőségét. Az az érzésünk, hogy a mai avantgarde-művészet csak úgy kerülheti el a zen perspektíváját, ha végcélját nem önmagába, hanem az elidegenülés pozitív megszüntetésébe helyezi. Így ez a művészet, ha formailag nem is, de jelentésében újra egyértelművé válhat. Ennek az egyértelműségnek az irányát kellene kitapintania annak a modern művésznek, aki egyrészt nem fogadja el a klasszikus formát mint az elidegenült valóság krízisének feloldását, másrészt nem kíván visszavonhatatlanul ennek a válságnak a foglya maradni, hogy a következő fokozatban ez már természetévé váljék.

A nyitott mű pedagógiai funkcióját, amiről Eco beszél, egy új funkcióval kellene kiegészíteni. A nyitottság élesebbé teszi fájdalunkat. De a mérhetetlen fájdalom könnyen átcsaphat önmaga ellentétébe, a teljes fájdalomnélküliség üres örömébe. Az a bizonyos funkciótöbblet talán a fájdalom lokalizálására irányuló kísérlet lehetne.