

Tóth Krisztina

---

## AZ EMLÉKEZETRŐL

*Simon Balázsnak*

Mnémoszüné: nem alszik, sose pislog.  
Minden tekintet számon tartatik.  
Az utcafront, a kerítés,  
trafik, a pincelépcső gránitján  
a csíkok, a liftajtó, az udvar  
lombja: így fog maradni  
minden, álmunk alján lakik  
a szellőzőből bűgő, hajnalig szálló  
madár, mely ablakunkba  
vijjog, ha a mentő a  
ház elé befordul.  
Kialudni a gesztenyefa tépott rajzát:  
nem esett, könnye sose  
csordul, nem alszik, sose pislog,  
sose nézett félre, Mnémoszüné,  
lombszemü hold, múlt:  
számon tartatik  
minden szemnyi  
részlet.

Radnóti Sándor

---

## A PIKNIK (II)

### 2. Az értelmezés mellett

Az elméleti kérdések iránt élénken érdeklődő Henry Jamesnek 1896-ban közölt híres novellája a *THE FIGURE IN THE CARPET (MINTA A SZŐNYEGEN)*. Wolfgang Iser *AZ OLVASÁS AKTUSA* című művében ezt a novellát – *BEVEZETÉS HELYETT – példázatként* használja fel. Az irodalmi műalkotások *hatásával* és hatni engedésével az univerzalisztikus *interpretációt*, értsd fikcionális szövegek diszkurzív jelentésükre való redukcióját, értsd az *irodalomkritikát* állítja szembe. Ezt példázza szerinte James nem tudatos, de profetikus bírálata a jobbadán csak később kiterébéyesedő értelmezésiparról. Ezenközben Iser – mit tesz isten – a novellát univerzalisztikus módon interpretálja, és diszkurzív jelentésére redukálja.

Ezt az egyébként igen érdekes értelmezést a következőképpen lehet összefoglalni. Az interpretátor, a kritikus a szöveg elrejtett jelentését kívánja feltárni. Az irodalmi mű és az interpretáció viszonya a novella szüzséje. Hugh Vereker, a novellabeli híres író utolsó könyvéről és egész életművéről van szó, méghozzá kettős perspektívából, az egyes szám első személyű elbeszélő (akit az értelmező kritikusnak nevez) és barátja, George Corvick szemszögéből. Mivel azonban ezt a második perspektívát is az első elbeszélésében ismerjük meg, ezért az olvasónak állandóan korrigálnia kell az elbeszélői perspektívát. A kritikus leleplező, archeológusi, feltáró munkáját Vereker csak a szokásos fecselynék tartja, és ezzel Iser szerint magát az értelmezési normát érinti, amely az értelmet leválasztva üres héjként hagyja maga mögött az elhasznált művet. A mű nem ismerhető meg semmilyen tőle elkülönített üzenetből. Corvick, aki a kritikussal ellentétben megtalálja a titkot, megfejtja a jelentést, nem formulázza azt meg, hanem megváltoztatja az életét. Csak a hatásról tud beszámolni, nem pedig a jelentést magyarázni. Számos véletlen akadályozza meg a kritikus és Corvick találkozását egészen az utóbbi hirtelen haláláig. A kritikus előbb az özvegnél, majd jóval később, annak halála után a második férjnél tudakozódik, de hiába. Ez a késletetés és a rejtély föl nem tárulása az elbeszélői perspektíva – az „üzenetre” való irányultság – tagadásának eszköze: maga a tudakozódás gesztusa és a kérdés tartalma elhibázott. Corvick azt érti meg, ami Vereker hasonlataiból és a novella címéből is kitészik, hogy az értelem jellege nem diszkurzív, hanem képszerű.

Iser a fent leírt módon Corvickból (és Verekerből) tipikus túlintertációval (kevsbé under-, mint inkább overstandinggel) megalkotta a maga előfutárát, és az egész novellát egy erősen diszkurzív referenciális keretbe helyezte. *Saját nézőpontomból* ezt nem bírálatként mondom, hiszen az a véleményem, hogy az erős értelmezések és olvasatok félreértései is hasznosabbak a kultúrának (és az értelmezett műnek), mint a mérsékelt, „gyenge” értelmezések és olvasatok mindent mérlegelő, mindent számba vevő unalma. Mégis – egy másik nézőpontból – a novella szoros olvasata alapján megerősíthető Volker Roloff véleménye, hogy Iser interpretációja egyoldalúan modernizáló.<sup>1</sup>

Korántsem nyilvánvaló ugyanis, hogy a MINTA A SZÖNYEGEN elbeszélője azonosítható volna a kritikussal. Kezdő, fiatal kritikusról van szó, akinek első jelentősebb kísérlete a Vereker-ről szóló félresikerült írása, és az elbeszélés az ő – sikertelen – nevelődési történetének is felfogható. Másodszor Corvick is kritikus, aki csak azért nem formulázza meg azt, amire rájött, mert számos véletlen körülmény, majd a halála eb-

<sup>1</sup> „Iser e szöveg példáján a hagyományos jelentéskereső interpretációnak a XIX. század végén már érezhető válságát és ezzel együtt az új, az »értelemadásokkal« szemben skeptikus olvasásformák keletkezését észleli. Mégis föltehető a kérdés, hogy nem elemzi-e James elbeszélését túl egyoldalúan a modern olvasásetztétika szempontjából. Az olvasópszichológia fejlődése alapján meg kell állapítani, hogy ebben az elbeszélésben a *Fin de siècle*-olvasmány toposzai tipikusan fölismerekthetők: a példázatos értelem- és igazságkeresés motívuma és az olvasó radikális átváltozása az olvasmány hatására. H. James kritikusként sem elsősorban a szöveg meghatározatlanságát hangsúlyozta még – noha utalt a művek egyértelmű »üzenetébe« vetett hittel kapcsolatos skepszisére –, hanem Dilthey nyomán olyan pszichológiai tényezőkre, mint az irodalmi interpretáció feltételének tekintett beleérzésre, együttérzésre, azonosulásra.” Volker Roloff: VON DER LESERPSYCHOLOGIE DES FIN DE SIÈCLE ZUM LEKTÜREROMAN. In: *LiLi*, i. h. 192. o. Érdekességként említem meg, hogy Szegedy-Maszák Mihály Isertől talán függetlenül szintén a befogadélmélet felől értelmezi a novellát – amelyet „a példázat kifordításának” nevez –, és magát Jamest a XIX. századi prózából a XX. századiba való fokozatos átmenet jellegzetes írójaként fogja fel. MINTA A SZÖNYEGEN. In: „MINTA A SZÖNYEGEN” – A MŰÉRTELMEZÉS ESÉLYEI. Balassi, 1995. 139. kk. o.

ben megakadályozza. A novellában semmi nem mond ellent annak a lehetőségnek, hogy felismerésének titkát csak azért nem tudhatta meg barátja, mert a rejtélyesen halmozott akadályok miatt a felfedezés után már nem találkoztak. Corvick Indiából küldött távirata – „*Heuréka. Bámulatos*” – inkább csak arra vall, hogy leleménye olyan jellegű, amely előszóban vagy tanulmányban való *kifejtésre* szorul. Mint ahogy Verekernek el is mondja, és tanulmányt is tervez. A rejtvény, amit Vereker ad fel az elbeszélőnek, a sok akadály, a sok halál révén egy *mystery*, egy *suspense story* formáját ölti, ahol a novellabeli regény, illetve az életmű rejtélye és rejtvénye magának a novellának a föl nem tárt titkává válik. Harmadszor: a *harmadik* elbeszélő perspektíva magáé Verekeré, aki feladja a rejtvényt, az ő „*kis fortélyát*”, amelynek hatása sorsdöntő módon kiterjeszkedik a mesélőre, valamint az ő elbeszélése nyomán Corvickra és Corvick szerelmére. Vereker nem arról beszél – meglehet, tapintatból, meglehet, őszintén –, hogy a fiatal kritikus programja téves, hanem arról, hogy a megoldása az. Csakhogy ez nem kereshető a *disiecta membra*, a szétszórt tagok elve alapján külön a formában vagy az érzésben, a stílusban vagy a gondolatban, ahogy ez Horatius óta úzus volt. A szerzői „*general intention*” feltárásának diszkurzív vagy képszerű jellegében nem Vereker választ: az egyik kép, maga a minta a szőnyegen az elbeszélő fiatalemberé, a másik, a füzér, amelyre a gyöngyök fel vannak fűzve, az övé. És újra meg újra visszatér ezek mellett az elásott kincs, illetve a fátylától megfosztott bálvány metaforája. Az, hogy Vereker nem tárja fel a rejtélyt, nem egy, hanem több lehetőséget tartogat. Az egyik ezek közül Iser megoldása, hogy a rejtély más *természetű*: nem interpretatív. A másik, hogy az író és a kritikus közötti munkamegosztás felmenti az írókat a feltárás alól. „*Én megteszem a magam módján*» – folytatta. – *Őnök nem teszik meg a maguk módján.*»” Egy újabb lehetőség, hogy a mai napig jól ismert – minden értelmezés elégtelen voltát vélelmező – írói ingerültséggel egyenest provokálja a „*szomszédja kertjében*” kutakodó parazita kritikust. „*De ön a beavatottakról beszél. Ezért beavatásnak is kell lennie.*»” *»Mi más volna, az isten szerelmére, a kritika?»*” Megint másik, hogy a rejtvény tréfa, és az író csak mímeli az önreflexiót. Ellene vehető Iser értelmezésének, hogy Vereker áldását adja Corvick megoldására. (Erről újfent Corvick táviratából értesülünk.) A szöveg üres helye ugyanis nem olyasvalami, amibe a szerző csak úgy ukmukfukk belepofázhat. Ám a szerzői intenció mind Vereker alakjában, mind James művében elsőrendű fontosságú.

Nem lehet tehát kizárni, hogy a szerző, az elbeszélő, Vereker és Corvick számára *van* elrejtett jelentés – a mű igazsága, a mű írójának understatementjével *kis fortély*a, trükkje –, amely a banauszoszok számára rejtve marad, a beavatottnak föltárul. És ahhoz, hogy föltárulhasson, az érzéstől – Corvick szavaival: „*But he gives me a pleasure so rare; the sense of*» – *he mused a little* – *»something or other*»” – a tudáshoz kell fölemelkedni, amely megváltoztatja az életet. És akkor azok a viszontagságok és sorsfordulatok, amelyek megakadályozzák a rejtély közlését – ki tudja, talán Corvick szerelme sem volt méltó a beavatásra –, éppen az elrejtett kincs rejtőzködő természetének igazságát őrzik meg. Ha így van, Henry James szeme előtt olyan mű lebegett, amely még zárt, még viszonylag egyértelmű volt, de felfokozott rejtélyességével öntudatlanul előkészítette a zárt műfogalom felrobbanását.

A jelentés mint elrejtett kincs felkutatására irányuló fáradozást, a diszkurzív jelentésre való redukciót, a reprezentáció mibenlétének feltárását Iser klasszikus interpretációs normának nevezi, amelynek továbbélése ellentétben áll a modern művészet *parciális* jellegével. Kérdés, igaza van-e.

Az állítás azt sugallja, hogy hosszú túlélésről van szó (amelynek megmagyarázására egy fontos alfejezetben különböző elméleteket kell felállítani), és „*úgy tűnik, hogy a művészet régi igényét, valamely ösztudat reprezentálását az őt szolgáló értelmezés örökölte volna*” (Iser: DER AKT DES LESENS, i. h. 27. o.). A parcialitásfogalom provenienciája arra világít rá, hogy az értelmezés igénye mindig a műalkotások parciálissá válásával *együtt* jelenik meg: az *interpretációs norma kialakulása maga a parcialitás következménye*. A fogalmat Iser Dieter Henrichtól veszi át, aki – mint sokan mások – a hegeli gondolati alakzattal, „a művészet végével” magyarázza a modern (széles, több száz éves értelemben vett modern) művészet helyzetét. (Ennek a kérdéskörnek legmeggyőzőbb értelmezését lásd Márkus György tanulmányában: HEGEL ÉS A MŰVÉSZET VÉGE, *Kritika*, 1996/9.) Kétségtelen, hogy a legkétségtelenebb a XVIII. században kezdődő modern művészetben és irodalomban vált a „*gondolati vizsgálódás*” a műalkotások elsajátításának integráns részévé. E vizsgálódás tartalma a megértés *vagy* értés, illetve a megítélés. A műalkotások interpretálásának normája mindig hagyományos, nem parciális, az ösztudatot reprezentáló beagyazottságuk felbomlásával, adott, rögzített és evidens értelmük fellazulásával függ össze, s éppen ezért a norma nem elsősorban a műalkotásra vonatkozik: nem didaktikus, előíró jellegű és kanonikus. A művészetről való beszédmód megváltozik. A megítélés feltétele nem a szabálykövetés, hanem az értelemtulajdonítás.

Van igazság abban, hogy az értelmezés a parciális művészettel kapcsolatban kompenzatórikus funkciókat kezdett ellátni, és reprezentációs feladatát mintegy megörökölte. Ám ez nem csökkenthető a „*parciális művészet – univerzális értelmezés*” ellentétpárjára. Az interpretációs kényszer és szükséglet ugyanis nemcsak az interpretáció intézményeiben és műfajaiban jelenik meg, nemcsak e műfajok és intézmények a művészettel való kölcsönviszonyában eleven, hanem beépül magukba a modern műalkotásokba is. S ez nemcsak a nagy XIX. századi regények univerzális filozófiai, tudományos, társadalmi, erkölcsi, vallási, az egész életvitelre vonatkozó – már ott is gyakran indirekt és pluralisztikus – üzeneteiben érhető tetten, hanem *bárhol másutt*. Eminens példája a MINTA A SZŐNYEGEN. De a legminimalistább, legantiintellektuálisabb, leginkább csak a pusztá matériára szorító és értelmezés nélküli evidenciára törekvő modern műalkotás sem spórolhatja ki az akár magában a reduktív gesztusban rejlő önértelmezést és értelmezésre való felszólítást.

Az a típusú interpretáció, amely az eszmei mondanivaló kinyerésére törekszik, és mintegy leválasztja az eszmét az irodalomban nyelvi hordozójától, elavult. Ennek is megvoltak a maga mélyebb okai: a korai modernitás alapító jelentőségű absztrakt fogalomalkotásai és egyesítései (például magának a művészetnek, illetve az irodalomnak mint művészetnek a fogalma) szükségképpen vezettek egy absztraktabb világba, amelyben tartalom és művészi forma, esszencia és külső héj, ideál és reál, eszme és szép látszat metafizikai differenciálásával maga a műalkotás is egy légritkább, dematerializáltabb, elidegenedettebb közegbe került. Ez azonban talán sohasem vezetett az Iser által említett folyamathoz: az eszme azonosítása – a mű elfogyasztása – a „héj” félredobása. Ehelyett különféle kompenzációk – művészetvallás, szépségmetafizika, művészi érzék, zseniesztétika, l'art pour l'art, bohémélet stb. – éppenséggel biztosították – és ekkor, a XVIII. század végén és a XIX.-ben biztosították először – a művészet autonóm státusát. A tartalmi és hasznossági előírások – az előzetes szabályozás és nem az utólagos értelmezés – túlsúlya a művészi megvalósítással szemben jóval inkább premodern korszakokban volt jelen.

Az interpretációs paradigma végének bejelentése kevésbé az interpretációs norma kiüresedésével függ össze, mint inkább azokkal a nagy, ideologikus túlinterpertáló komplexumokkal, „nagy elbeszélésekkel”, amelyek a hatvanas, hetvenes években föllötte nyomasztották a kedélyeket. „...az irodalmi szöveg hol a korszellem tanúja, hol a társadalmi állapotok visszatükrözője, hol szerzője neurózisának kifejezése, vagy valami ilyesmi; dokumentációvá nivellálódik” – írja Iser (i. h. 28. o.). Susan Sontag, akinek 1964-es esszéjére Iser hivatkozik, azt írja az AGAINST INTERPRETATION-ben: „Kafka életművére például az ádáz értelmezőknek három különböző csapata is rávetette magát. Azok, akik Kafkát politikai allegóriaként olvassák, olyan esettanulmányoknak tekintik műveit, amelyek a modern bürokrácia és végső leszármazottja, a totalitárius állam okozta frusztrációt és tébolyt ábrázolják. Azok számára, akik pszichoanalitikus allegóriának tekintik, minden sora az apjától való rettegésről, kasztációs szorongásáról, tulajdon impotenciájáról árulkodik, és arról, hogy valósággal rabja volt az álmainak. Akik viszont vallási allegóriának vélnek látni Kafka műveiben, váltig állítják, hogy K., A KASTÉLY főhőse voltaképpen a mennybe szeretne bejutni, hogy A PER Josef K.-ja a kiszámíthatatlan és titokzatos isteni igazságszolgáltatás ítélőszéke elé kerül...” Roland Barthes A SZÖVEG ÖRÖME című írásában (1973) ezt olvashatjuk: „Az ember épp csak hogy szólt egy szót, akárhol, a szöveg öröméről, két zsandár máris ott terem, hogy nekiessen: a politikai zsandár és a pszichoanalitikus zsandár...”

Ezek a nagy világmagyarázatok, amelyekről Sontag, Barthes és Iser beszél (szellemtörténet, marxizmus, pszichoanalízis), nyomasztó túlinterpertációikkal előkészítették a talajt az interpretáció elleni globális támadásra, amelynek legnépszerűbb (és épp ezért akadémikus – különösen amerikai akadémikus – körökben kevésbé idézett) beharangozója Sontag említett tanulmánya volt – címe szlogenné is vált: AZ ÉRTELMEZÉS ELLEN.

E rövid esszének megvannak a maga közvetlen hagyománykörei: Barthes hatása, a New York-i intellektuelek – Sontag e kör reprezentatív képviselője volt – marxista és freudista indoktrinációjának ellenhatása, s végül valami, amire az egyik legismertebb New York-i intellektuel, Irving Howe hívta fel a figyelmet nevezetes 1969-es írásában, a THE NEW YORK INTELLECTUALS-ben: „az értelmezés és ítélet régi puritán szokása, amely oly ellenséges volt az érzékiség iránt, átengedte helyét a programozott receptivitásnak; manapság a Beatlesről szóló terjedelmes tanulmányok instruálnak bennünket”. E kijelentés meglepő utolsó mondatrészére még visszatérek. Az érzékiség és receptivitás kulcsszavai pedig a közvetlen amerikai tradíción túllépve visszavezetnek bennünket ahhoz a nagy és heterogén áramlathoz, amellyel az első fejezetben foglalkoztam. A művészet intellektualizálódása, érzéki élvezetének csökkenése, amelyet Hegel észlelt és Nietzsche kárhóztatott, a recepció hedonista energiáinak felszabadításával állítható meg, így nyerhető vissza – Sontag szavaival – a művészet erotikája. A modern esztétikai mozgástér két-pólusú szerkezete persze itt is működik, hiszen a hermeneutika, amelyet Sontag az erotikával szembeállít, az allegória rehabilitálásával, az aszketikus energiák felfokozásával, a műalkotás érzékiségével szemben igazság voltának hangsúlyozásával és keresésével a másik oldalon mozgósítja a recepciót. A kérdés azonban, amellyel foglalkozni akarok, szinte banálisnak mondható: fel lehet-e mondani a modernitás keretei között (amelynek kultúráját a felvilágosodás és a romantika eredendően kétpólusúra formálta, s amelynek természetesen csak egy áramlata az, amelyet posztmodernnek hívnak) az interpretációs kényszert, és nem öncsalás-e erre törekedni?

Az első, amit az olvasó konstatál, ha több mint három évtized után olvassa Sontag híres esszéjét: kritikai megfigyeléseinek meglepő frissessége. Ki tagadná, hogy a mű-

alkotások túlzottan egyértelmű önértelmezése, ha tetszik, stratégiai direktsége és naivitása a világ boldogabbik felén is létrehozta a legkülönfélébb formákban azt a jelenséget, amelyet nálunk egykor sematizmusnak hívtak. Ha Elia Kazan *A VÁGY VILLAMOSÁ*-ról írott jegyzeteiben feltárja, hogy „*Stanley Kowalsky voltaképpen azt az érzéki, bosszúszomjas barbarizmust jelképezi, amely elnyeléssel fenyegeti kultúránkat, míg Blanche DuBois maga a nyugati civilizáció, költészet, mértéktartó öltözködés, tompított világitás, kifinomult érzések és más hasonlók, bár már kétségkívül kissé elhasználódott állapotban*”, akkor az ilyesfajta értelmezésnek Tennessee Williams már azzal is elébe megy, ahogyan két hősének nevet választ. Am annál rosszabb művére nézve, ahogyan annál rosszabbak a könnyen megfejthető betelepített álrejtélyek Cocteau freudista mitoszgicseiben. Továbbá az is igaz, hogy beépülhet a műalkotásokba vaskos önféltreértés is. Kitűnő kritikai megállapítás, hogy „*talán úgy tudjuk legjobban megállapítani, mennyire eleven egy bizonyos művészeti ág egy bizonyos pillanatban, ha megnézzük, milyen tág teret enged a művésznek arra, hogy súlyos baklövéseket kövessen el, miközben alkotása még mindig jó marad*”. Ingmar Bergman mélységének ifjúkori tisztelőjeként félek, hogy Sontagnak igaza van: Bergman gyakran a konyhakész kierkegaard-iánus mélyértelműség ellenére nagy művész: „*Az ÚRVACSORA és a CSEND képeinek szépségével és vizuális kifinomultságával szemünk előtt alakítja át valami mássá a történetek – és a dialógusok egy részének – sületlen pszeudointellektualizmusát.*” Vannak irányzatok és műalkotások, amelyek erőteljesen dezintellektualizálnak, és csökkenteni kívánják az értelmezési kényszert. Maga Sontag is ezek szószólója, és az értelmezés ellen írott esszéje ezek számára nyújt értelmezési keretet.

Mert az értelmezés kényszere alól a magas kultúrában nem lehet kibújni. Sontag sem képes erre. Amikor azt állítja, hogy „*Beckett finom, érzékeny drámáit, amelyek főszereplője a világtól visszavonult tudat – a lényegére redukált, magába zárt tudat, amely gyakran jelenik meg mozgásképtelen testben – , úgy olvassák, mintha az értelemről vagy Istenről elidegenedett, modern ember helyzetéről szólnának, vagy pszichopatológiai allegóriák volnának*”, akkor természetesen egy (vagy több) értelmezéssel szemben egy másikat kínál. Lásd egész kritikusi életművét. Itt természetesen nem az értelmezés jellegéről, irányáról, szintjéről van szó, hanem arról az ontológiai erejű tényről, amely a modernítésben a műalkotáshoz hozzárendelte és a modern műalkotásba be is építette az értelmezést. Ezért vagy érvénytelen Sontag gondolata, amely a metafizikailag elkülönített tartalomkutatásra, illetve e tartalom a műalkotásban való meglétére szűkíti az értelmezés fogalmát, vagy olyan speciális jelentést tulajdonít e fogalomnak, amelyet leginkább az ideologikus túlértelmezéssel lehetne leírni.

Miért megszüntethetetlen eleme az értelmezés a művészetről és a műalkotásról való beszédnek a modernítésben? Mert egyetlen műalkotás sem gyökerezhet homogén és vitathatatlan tapasztalatban. Ha tetszik, a tapasztalat pluralizálódása, parcializálódása és historizálódása okozza, hogy a konszenzus nem kiindulópontja, hanem végtelen feladata lett a befogadásnak. S ugyanezért nem törekedhet univerzális érvényességre, hanem szükségképpen tudatában van időbeli, azaz az éppen jelen lévő, elképzelhető vagy megismerhető tapasztalatok (amelyek között a konszenzust ki kell alakítani, vagy legalábbis a vitát fenn kell tartani) korlátozottságának. Ebből következik a műalkotások „nem kész”, hanem állandóan készülő volta a modern korszakban, amely retrospektív módon kiterjeszkedik korábbi korszakok műalkotásaira is. Ez a „készülő” elem nem más, mint a kanti ítélőerő állandó küzdelme vagy törekvése a másokkal való megegyezésre. A megegyezést még a legbanálisabb esetben sem hozhatja létre a pusztá

rámutatás, hacsak nem tartalmaz maga is (például mint emfatikus gesztus) értelmezést, mint ahogy nyilvánvaló a műalkotás leírásának, de akár csak megisméltetésének (másolásának, „hamisításának”, idézésének, fordításának), valamint bemutatásának, előadásának interpretatív jellege.

Különös, hogy Sontag az antiinterpretatórikus kritika példái között Walter Benjamin is megemlíti, akinek egyik legfőbb témája volt az, amit ő a tapasztalat válságának, elszegényedésének nevezett.<sup>2</sup> Vegyünk egy példát a Sontag által említett írásból, amelynek címe A MESEMONDÓ. GONDOLATOK NYIKOLAJ LESZKOV MŰVÉRŐL. Benjamin itt földízi egy Hérodotosz-históriát Pszammenitosz egyiptomi királyról, akit a perzsa Kambüszész foglyul ejtett, és kiállított arra az útra, amelyen végigvonult a perzsa diadalmenet. *„Továbbá úgy rendezte, hogy saját leányát a fogoly király mint korsajával a kútra tévő szolgálólányt lássa elhaladni maga előtt. S míg a többi egyiptomi mind jajveszékelt erre a látványra, Pszammenitosz mocsanatlanul állt, és szemét a földre sítve hallgatott, és rezzenetlen maradt akkor is, amikor nemsokára fiát látta a menetben elvonulni a kivégzendők között. De midőn ezután fölismerte a foglyok sorában egyik elaggott, koldussá lett szolgáját [Hérodotosznál valójában vendégbarátját, III. 14. – R. S.], fejét verte öklével, és minden jelét adta mélyeséges bánatának.”* Keletkezése idejében ez a történet nem szorult indoklásra. Másképp a modernitásban. A mese – mondja Benjamin – ellentétes az információval. *„...ő nem tékozolja el magát. Sűrítetten őrzi meg erejét, és még hosszú ideig képes a kibontakozásra. Ily módon térhetett vissza Montaigne az egyiptomi királyhoz, megkérdezvén: miért csak a szolga megpillantásakor jajveszékelt? S Montaigne így felel a maga által feltett kérdésre: »A király már annyira telítve volt fájdalommal, hogy még csak egyetlen csepp hiányzott, s szakadt a gát.« Így Montaigne. De felelhetünk másként is: »A királyt királyi sors nem hatja meg, hiszen a sajátja.« Vagy: »A színpadon sok minden meghat bennünket, ami az életben nem; ez a szolga pusztán csak színész a király szemében.« Vagy: »A nagy fájdalom felgyülemlik, és csak az enyhülés robbantja ki. Az enyhülés ez esetben a szolga megpillantása.« – Hérodotosz nem magyaráz semmit. Beszámolója a lehető legszárazabb. Ezért képes az ókori egyiptomi történet az évezredek múltával is ámulatot kelteni és elgondolkodtatni.”* Ámulatot kelt, elgondolkodtat és értelmezésre készlet.

Így veszik körül Kafka művét is az értelmezések, túlértelmezések, köztük – Benjamin szavával – „barbár spekulációk” is. Kafka sem magyaráz semmit, ám ennek éppen fordított az oka, mint Hérodotosznál. Paraboláiban minden indoklásra szorulna, ám sem az emberi magatartások, sem az anonim szervezeti eljárások nem kínálnak semmilyen indokot. Az értelmezés szomjú vágy, halogató félelem és végső bukás tárgya magában a műben. Az értelmezők, akik mélyebb jelentést keresnek, rákényszerülnek arra, hogy A PER-beli nagy értelemkereső, Josef K. bukását ismételjék meg, ugyanúgy, mint akik azt hiszik, hogy Gregor Samsa allegorikusan vagy szimbolikusan – és nem valóban – változott „szörnyű féreggé”. Az értelmezési furor azonban a mű és az író által előírt módon vezet tévútra, és e tévutak kereszteződési pontján áll a mű. *„India kapui már akkoriban is elérhetetlenek voltak, de legalább irányukat mutatta a királyi kard. Ma a kapukat egészen máshová, messzebbre és magasabbra rakták, senki sem mutatja az irányt, bár sokan markolnak kardot, de csak azért, hogy hadonásszanak vele, s a tekintet, mely követné őket,*

<sup>2</sup> S aki rehabilitálta az allegóriát. Ez talán Irving Howe megjegyzését igazolja Sontag, „*derős eklekticizmusáról*”. Sontag egyébként 1978-ban szép esszét írt Benjaminról, az UNDER THE SIGN OF SATURN című kötetének címadó írását.

összezavarodik.” (AZ ÚJ ÜGYVÉD.) Az értelmezések bukása nemcsak bosszantó vagy nevetéses tény, hanem magának a műnek a formáló tárgya. Ezért aztán az értelmezések bukása új értelmezést szül, amely tanul elődei balsikeréből. „Kafkában rendkívüli hasonlatteremtő erő élt. Ő maga mégsem éri be soha a megfajthatóval, ellenkezőleg, minden elképzelhető óvintézkedést meghoz szövegeinek értelmezése ellen. Körültekintően, óvatosan, bizalmatlanul kell tehát e művek belsejében előretapogatoznunk. Úgyelve a kafkai olvasás sajátosságaira, amiképpen ő maga ügyel rá az említett parabola [A KÍNAI FAL ÉPÍTÉSE] értelmezésekor. Végrendeletét se feledjük. Ahogy hagyatékának megsemmisítését elrendeli, közelebbi vonatkozásait tekintve az a szöveg is ugyanolyan nehezen magyarázható, ugyanolyan gondosan kimért egész, mint a kapuőr válasza a törvény bejárata előtt. Kafka, akit életének minden napja megfejthetetlen magatartásmóddal és világgal szemben nem érthető kijelentésekkel gyötört, talán végre egyszer, legalább halálában hasonlóan akart megfizetni a környező világnak” – írja Benjamin halhatatlan Kafka-értelmezésében.

Melyek az értelmezés radikális elutasításának lehetséges következményei? Az egyik a csend esztétikája. (Sontag 1967-ben írt ezen a címen esszét.) A csend, az elnémulás a legerősebb esztétikai hatások egyike. Ha kommunikatív csöndre, egymást értő befogadók egyetértő csendjére gondolunk, akkor az a kontextuális előfeltételek együttállásának olyan fokát feltételezi, amely a modernítésben a pillanat továtűnő kegyelméből vagy a szinte szektaszerű együttélés bezáruló életformájából keletkezhet. Ha a csend a magányos műélvezet csöndje, akkor a megosztás vágya – ez a jellegzetes és emi-nens esztétikai tapasztalat – felfüggeszti. Ha a csend magának a műalkotásnak a redukív, minimalista, „szegény”, az önmegsemmisítő kiüresítés és elhallgatás felé törekvő eszméje, a tapasztalat azt mutatja, hogy ez a csend rendkívül hangos tud lenni. Általában elmondható, hogy a csend a legerősebben kontextusfüggő esztétikai elemek közé tartozik, a kontextusok pedig parciálisak és igen nagy számúak a modern korban. Minden kontextus felépítéséhez, illetve minden kontextusváltáshoz értelmezés tartozik. Kevés művészi gesztus váltott ki korunkban nagyobb értelmezési ingert, mint az értelmezés csendjét az „ez csak az” felmutatásával kikényszeríteni akaró duchamp-i vizelőcsésze és később Warhol BRILLO BOX-a, illetve a csendet materiális értelemben megformáló híres Cage-mű, a 4'33". Mindegyik a művészet intézményi kontextusát provokálta, a kiállító-, illetve hangversenytérrel diszkurzív jelentését vizsgálta.

Az interpretációt a csend csak egy módon válthatná ki az esztétikában, ha az egész művészetre ráborulna; ha megszűnne a művészet. Sontag ezzel a lehetőséggel is kacérkodik: „...a művészetet maga alá temeti az az elerőtlenítő áradat, amely egykor az európai gondolkodás mindent betetőző teljesítményének látszott: a szekularizált történelmi tudat. A lig több mint két évszázad alatt a történelmi tudat átalakult felszabadulásból, távlatnyitásból, áldott felvilágosodásból az öntudat csaknem elviselhetetlen terhévé. A művész nem írhat le egy szót (nem alkothat egy képet, nem tehet egy gesztust), hogy az ne emlékeztetné valami már meglevőre.” (A CSÖND ESZTÉTIKÁJA.)

Az értelmezés radikális elutasításának másik lehetséges következménye a magas kultúra és a tömegkultúra közötti különbség relativizálása. Az, hogy Irving Howe a Beatlesről szóló terjedelmes tanulmányokat emleget, a New York-i kritikusok idősebb nemzedékének a frankfurtiakhoz hasonló rezisztenciáját és ugyanakkor az új befogadás viszonylagossá válása fölötti csalódását tükrözi. Sontag csillogó kétértelműsége és – mint egy róla szóló monográfia címében hangoztatja –, „elégikus modernizmusa” e tekintetben abban mutatkozik, hogy szinte túlfinomult igényessége, beavatottsága, iz-

lése, erudíciója váltakozik, elkeveredik, fölcserélődik a tömegkultúra, az alacsony kultúra, az alternatív kultúra néha brutális zsánereinek (a pornográfának, a katasztrófafilmnek, a happeningnek) borzongó akceptálásával. A *camp* leírásával, az idézőjel egyszerű fogásával mintát és ironikus mentséget adott a *lowbrow* termékek *highbrow* recepciójára (és ennek az interpretációjának hihetetlen sikere az eredeti szándéktól függetlenül egyik forrása lett a magas kulturális öntudatú filiszterség – amerikai kifejezéssel a *midcult* – sokadik hullámának). AZ ÉRTELMEZÉS ELLEN-ben pontosan megmutatkozik az a (művészettörténeti) határpont, ahol és amikor – legalábbis a trendet diktáló New Yorkban – elkezdődött a magas kultúra erodálódása: az absztrakt expresszionizmus és a pop-art határpontja ez.

Wolfgang Iser Sontag nyomán tekinti a pop-artot interpretálhatatlannak, és ebben – kiterjesztve – az értelmezési normával szembeszegülő modern művészet manifesztációját látja. Talán megkockáztatható, hogy a pop-art művészi energiái nem bizonyultak *ennyire* teherbíróknak, és a kiindulópont sem tartható. Korunk egyik jelentős filozófusának, Arthur C. Dantonak egész esztétikai és művészetkritikusi tevékenysége a pop-art – Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg és mások – művészi gyakorlatából táplálkozik, és a „közhely színeváltozásának”, azaz művészté válásának feltétele nála az értelmezés és (a művészetként való) azonosítás: „*Semleges leírásra törekedni annyi, mint a művet dologként látni, nem pedig műalkotásként: a műalkotás elemzésébe beletartozik az értelmezés. Anélkül nézni egy műalkotást, hogy tudnánk, hogy az, bizonyos tekintetben ahhoz hasonlítható, amikor az ember nyomtatott szöveget néz, még mielőtt megtanulna olvasni; műalkotásként nézni pedig annyi, mint a pusztá dolgok birodalmából átlépni a jelentés birodalmába.*” „...*értelmezés nélkül semmi sem lehet műalkotás.*”<sup>3</sup>

Értelmezés nélkül a felbomlott és megsokszorozódott tradíciók modern világában nem lehet semmi sem műalkotás, és könnyű belátni, hogy az írástudás analógiája a művészetként való befogadással csak itt bírhat érvényességgel. Hiszen elmélet nélkül – kérdezi Danto – hogy lehetne egy üres vászon stb. műalkotás? Danto a magas művészet és a tömegkultúra közötti szakadék látszólagos betemetődésének pillanatában vállalkozik a művészetfilozófia újragondolására, és vizsgálódásának kiindulópontja provokatív és radikális módon a kettőt viszonylagossá tevő pop-art. Noha nem ezzel foglalkozik, mellékes haszonként – amely számunkra most fontos – elkerüli a magas

<sup>3</sup> Danto: A KÖZHELY SZÍNEVÁLTOZÁSA. Budapest Enciklopédia, 1996. 123. és 130. o. Danto egyébként A MŰALKOTÁSOK ÉRTÉKELÉSE ÉS ÉRTELMEZÉSE című írásában maga is szembesti elméletét Sontag ellenvetéseivel az értelmezéssel kapcsolatban. Oda lyukad ki, hogy „*Sontag az ellen tiltakozik, hogy az értelmezés a műalkotást explanandumnak tekintsi – olyasminek, mint például egy tünet. Az én értelmezésemletem viszont konstitutív, hiszen a tárgy eleve csak egy értelmezés révén válik műalkotássá.*” Sontag eszerint a tudományos értelmezést bírálja, míg Danto értelmezése filozófiai. „*Az általa olyannyira lenézett értelmezők a művekben jelet, tünetet, valami végső vagy mögöttes valóság kifejeződését látják, olyan tényeket, amelyekre a mű »valójában« utal, s amelyek megkövetelik, hogy az értelmező ismerje a pszichoanalitikus, a kulturografikus, a szemiotikus vagy bármi más kódot. Az ő értelmezői voltaképpen a tudomány szellemében közelítenek a műhöz, s nagyon is lehetséges, hogy a szövegértelmezés végtelensége azon tudományos perspektívák végtelen számából ered, amelyekből a művet szemügyre lehet venni... Sontag végső soron a Literaturwissenschaft ellen érvel; azt mondja, s talán igaza is van, hogy az irodalomtudomány nem feltétlenül teszi az irodalmat megközelíthetőbbé számunkra, s belőlünk sem csinál jobb olvasót.*” In: Danto: HOGYAN SEMMIZTE KI A FILOZÓFIA A MŰVÉSZETET? Atlantisz, 1997. 58. és 59. o. Az én véleményem szerint Sontag kritikája általánosabb jellegű antiintellektualizmusról tesz tanúbizonytságot. A tudományos perspektívák végtelen számából következik viszont, hogy akadt olyan Literaturwissenschaft – az Iseré –, amely integrálta Sontag bírálatát.

művészet témáinak, formáinak szilárd tradíciókból való eredeztetési *kényszerét*, amely oly gyakran vált a modern kultúrában a filiszteri „magas kultúra” kiüresedésének, epigonizmusának melegágyává. Elvégre modern tapasztalat, hogy bárhonnán jöhet magas művészet, és az integrációs és dezintegrációs folyamatok mobilitása – ahogy már Tityanov megfigyelte – gyakran fölcseréli a centrumot és a perifériát. Ugyanakkor a mindennapi művészivé változására összpontosító szemléletben elhomályosul a másik oldal: a nagy európai művészi hagyomány rendkívüli integratív ereje és ennek révén kontinuitása. (Ezt szokták manapság európai etnocentrizmusnak nevezni.) Dantónál van egy kibeszéletlen kérdés a régi és új, a kortársi és hagyományozott művészet státuszára vonatkozóan. Ez mutatkozik meg elméletében a befogadás konceptuális elemének felnagyításában, az érzéki elem redukálásában. Művészetfilozófiája a legmodernebb (a hatvanas, hetvenes évektől kezdődő) művészet feltételeit bizonyos értelemben visszavetíti a művészet egész történetére, amit azért tehet meg, mert véleménye szerint a művészet ekkor vált saját filozófiájává. De ez egyben a művészet „végét” is jelenti abban az értelemben, hogy megszűnik a története, mert a híres wölflini dik-tummal szemben – nem minden lehetséges minden korban – az „objektív pluralizmus” korszakában minden lehetségessé válik. Az utóbbi a filozófiai megbecsülés, az előbbi az érzékek és az érzés elragadtatottsága, az *aisztihésisz*, amely – a filozófiai írások hipotetikus műalkotáspéldáival, gondolatkísérleteivel ellentétben – Danto jelenkori művészetkritikáiban visszatér. Mindenesetre bizonytalan marad, hogy ez még az a művészet-e. Egy bizonyos, noha így kimondatlan: a *magas kultúrához* való tartozását szavatolja az értelmezés. De vajon magas kultúra-e a pop-art?

A HARRAP'S ILLUSTRATED DICTIONARY OF ART & ARTISTS POP ART szócikke talá-lóan jegyzi meg, hogy „a *spekuláció számára nyitva maradt, vajon a pop mint demokratikus impulzus felszabadította-e az »alacsony« kultúrát mint a »magas« művészet tárgyát, dicsőítette az Egyesült Államok tárgyi kultúráját vagy éppen kritizálta azt a paródia és a pastiche eszközeivel*”. Nyitva maradt az a kérdés, hogy a magas kultúra sajátította-e ki a tömegkultúrát, vagy a tömegkultúra tört-e be a magas művészet területére.

Hogy ez évtizedek múltán sem dőlt el, az a kulturális centrum, illetve periféria fogalmának bizonytalaná válásával, a magas kultúra fogalmának sokat magasztalt viszonylagossá válásával és destruálásával, a magas kultúra és más kultúrák ellentétének állítólagos érvénytelenné válásával függ össze. Ma közkeletű az a felfogás, amely az esztétikai értelmezéssel és értékeléssel szemben a művészet semleges – vagy pontosabban: radikálisan relativista – antropológiai leírását, nem esztétikai, hanem antropológiai értelmezését részesíti előnyben. A jelentős tudományos teljesítményeket gyakran aknázza ki vagy kapcsolódik össze velük egy emancipatórikus indíttatású, de egy-ügyűvé váló újbarbár ideológia, amely rossz lelkiismeretből feladja vagy el sem sajátítja az emberi szellem minden bizonnyal legnagyobb eleven kincsét, a folyamatos megújulásra és a legkülönbözőbb más tradíciók asszimilálására képes több ezer éves európai kultúrát, ahogy ez a XVIII. században elkezdett dinamikus egységesülni: a mai magas kultúrát. De akár feladja, akár eleve fölületesek róla az ismeretei, nem szabadulhat tőle. Az öndestrukción is a magas kultúra része, annak intézményei terjesztik, közvetítik, „univerzalizálják”; pluralisztikus történelmi reflektáltsága belőle származik, és értékeszméi is – mindenekelőtt a demokratikus eszmény kiterjesztése a kultúra képződményeire és kijátszása a meritokratikus eszménnyel szemben – belőle táplálkoznak. És akkor még nem is beszéltem arról, hogy hagyománylángolata is visszakö-

vethető a magas kultúra önértelmezési vitáinak története mentén, s e történetben abban is megmutatkozott a magas kultúra rendkívüli ereje, hogy destrukciója és öndestrukcója számos formáját integrálta.<sup>4</sup>

Az értelmezés *vagy* hatás Sontag, illetve Iser által fölvetett vitájában éppen azért foglalkoz el velük ellentétes álláspontot, mert úgy gondolom, hogy nem az értelmezés – még az ideologikus túlértelmezés sem (amely elégtelenségével újabb értelmezésekre ösztökél) –, hanem az értelmezési igényt ki nem váltó hatás fogyasztja el a művet. Más szavakkal éppen itt kínálkozik a magas kultúra és a tömegkultúra szükséges differenciálására olyan eszköz, amely egyszerre esszencialista és institutionalista (az előbbi annyiban, amennyiben a magas kultúrának lényegi jelentőséget tulajdonít, az utóbbi annyiban, amennyiben az értelmezés intézményes formát ölt): a tömegkultúra művészi jellegű termékei reklámszerűen evidens, egyértelmű hatást keltenek, és csak amennyiben ilyen hatást keltenek, maradnak a tömegkultúra részei, a magas kultúra műalkotásai értelmezési igényt kiváltó hatást keltenek, egyetértő vagy vitatkozó, valószínű vagy képzeletbeli beszélgetésre sarkallnak, és csak amennyiben ilyen hatást keltenek, maradnak benne a magas kultúrában.

Umberto Eco vetette fel egy, a jelelmélet révén kellemetlenül szcientizált és – mint címe is mutatja – igazságtalanul normatív korai tanulmányában, A ROSSZ ÍZLÉS STRUKTÚRÁJÁ-ban, hogy „...az átlag- és népszerű kultúra – azután, hogy mindkettő többé-kevésbé iparosodott, és egyre magasabb szinten termelődött ki – már nem a műalkotásokat, hanem azok

<sup>4</sup> AZ ESSZENCIALIZMUS ÉS INSTITUCIONALIZMUS KÖZÖTT/UTÁN című előadásában György Péter ismertet egy híres esetet. A New York-i Museum of Modern Art 1984-es „PRIMITIVISM” IN 20TH CENTURY ART: AFFINITY OF THE TRIBAL AND THE MODERN című kiállítását éles bírálatok érték, mert a nyugati értelemben vett magas művészet műalkotásaiként mutatta be a törzsi művészet tárgyait. A párizsi Pompidou Központ 1989-es hasonló tárgyú kiállítása, amely még a művészművészet szótól is tartózkodott, a MAGICIENS DE LA TERRE, az előbbivel való vitának és korrekciónak tekinthető. Mindezt György Péter barátom az univerzális magas kultúra szimbolikus lezárulásaként értelmezi. Csak arról feledek meg, hogy egy kulturális diskurzust ismeretett, amelyet New Yorkban és Párizsban, múzeumokban, folyóiratokban és könyvekben folytattak, és amelybe ő egy konferencia-előadásával Budapestről beléphetett. A magas kultúra nem a „primitívizmus” fogalmáról való színvonalas nemzetközi vitákban szűnik meg, hanem a *valódi* primitívizmussal, amely megszünteti – méghozzá nem teoretikus javaslatok formájában – a magas kultúra legfőbb tevékenységét, az értelmezést.

Az antropológusnak egyébként a maga szempontjából teljesen igaza van, ha a „törzsi” művészet alkotásainak mesterművekként való bemutatásában és befogadásában érzékeli a kontextuális veszteséget. Az ő szempontjából „a »művészet« nem univerzális, hanem változó nyugati kulturális kategória” (James Clifford: HISTORIES OF THE TRIBAL AND THE MODERN. In: Clifford: THE PREDICAMENT OF CULTURE. Cambridge, Mass., & London, Harvard University Press, 1988. 196. o.). A különböző művészi jellegű gyakorlatok „*sűrű leírásából*” (Clifford Geertz) – beleértve a nyugati művészeteket – az esztétikus is sokat tanulhat. Csak a nyugati magas kultúra ama sajátossága esik ki így a látókörből, amit megőrzésnek, integrálásnak és maradandóságának nevezhetünk egy bizonyos *szükségyszerű dekontextualizálás és újrakontextualizálás* árán. Geertz A MŰVÉSZET MINT KULTURÁLIS RENDSZER című remek esszéjében Michael Baxandall megvilágító fejtegetéseire hivatkozik, aki a XV. századi olasz festményeket az egykorú befogadó szempontjából összefüggésbe hozza a társasági tancokon és az „akózásnak” nevezett mennyiségszámításon edzett vizuális képességekkel. E felismerés történelmi és antropológiai jelentőségét messzemenően elismerve csak még élesebben mutatkozik meg a dekontextualizálás esztétikai jelentősége, hiszen a quattrocento mestereit akkor is élvezték és élvezzük, amikor már ezek az ismeretek és képességek feledésbe merültek. Ezért érzem többnek, mint „*etnocentrikus szentimentalizmusnak*”, ha az egzotikus műalkotások célját és kulturális kontextusát nem ismerve „*legtöbb kortársunk az afrikai szobrokban egy bozótlikó Picasso, a jávai zenében egy kissé rikító Debussy kezét látja*”. (Geertz: AZ ÉRTELMEZÉS HATALMA. Századvég, 1994. 267. o.)

*hatásait adja el...*”. Észleli, hogy modern fogalomról van szó, hiszen premodern viszonyok között a művészetnek a mindennapi élethez kapcsolódó fontos funkciója meghatározott pszichológiai hatások, „*adott – vallásos, erotikus – reakciók*” keltése. „*A hatások ingerlése olyan kulturális kontextusban válik giccsé, ahol a művészetet nem úgy tekintik, mint egy sor különböző művelethez szervesen kötődő technikát, hanem mint olyan ismeretszerző formát, amelyet öncélú formaalkotással hoznak létre, és amely lehetővé teszi az érdek nélküli gyönyörködést.*” Én az itt vázolt jelenséget nem a giccs negatív értékfogalmához kapcsolnám, hanem – értékmentesen – egyszerűen azokhoz a funkciójukat elsődleges módon megőrző és (mindenekelőtt a szórakoztatásra) redukáló művészi jelenségekhez, amelyek elfogyaszthatók, és amelyek ismételt élvezete is újabb elfogyasztáshoz vezet, sőt fogyasztási formája maga az ismétlés, az újrafelismerés. Az ilyesmit vonta a kora modern esztétika – anélkül, hogy a jelenség későbbi hatalmas kiterjedéséről és intézményesüléséről sejtelve lett volna – a kellemesség (és alkalmanként a hasznosság) fogalma alá. Érzéki élvezet, direkt érzés és értelmezésre nem szoruló épületeség (tematikus, identifikációs alap) jellemzi a tömegkultúra szóródó képződményeit, amelyekben mindenki megtalálja a magáét, ami hat rá, és amire szüksége van. Mindhárom vonása és ami bennük megtestesül, közvetlen odatartozása a mindennapi életvilághoz, materiális kézzelfoghatósága, *realitása* (amely a ráirányuló szükséglet egyértelműségében, ismétlődő tartalmi és formai sémáiban, hozzáférhetőségében és életbölcességében nyilvánul meg) szüntelenül kihívja és vonzza a magas művészetet, amely nem alaptalanul érzi, hogy amikor a XVIII. században leválasztotta magáról a tömegkultúra kezdeményeit, és azóta folyamatosan önmeghatározását szolgáló ellenfogalomként viszonyul hozzá, akkor veszített is, nem csak nyert. A premodern művészi tevékenységek bizonyos jellegzetességeit az „alacsony” vagy tömegkultúra őrizte meg. Ezt a nyereséget-vesztéséget nevezte Gadamer – kifejezetten kritikai értelemben – az esztétikai tudat szekunder voltának a közvetlen valóságigénnyel szemben, Márkus György pedig a következő leírását adja: a magas kultúra objektívációi, „*bár materiális megtestesülésiük van, mégis úgy tekinthetők, mintha azért bírnának általános jelentőséggel, mert lényegében ideális objektumok, jelentéskomplexumok...*”. (A KULTÚRA ANTINÓMIÁI. *Lettre Internationale* (26), 1997. ősz. 5. o.) A kihívás és vonzás következtében közelít gyakran a magas kultúra a tömegkultúra egyik vagy másik vonásához: az érzékihez, az épületeshez vagy éppen a materiálishoz. De ahogy a tömegkultúra legkülönbélebb területéről kiváló művek vagy éppen egész műfajok, amelyek a magas kultúra részévé válnak, úgy ezek a törekvések is akkor maradnak a magas kultúra részei, ha értelmezést igényelnek.

Az értelmezést mind ez idáig konstitutív kulturális fogalomként jellemeztem, de individuális műalkotásokra *alkalmaztam*. Fölmerülhet, hogy az antiinterpretacionizmus kizárólag az utóbbira vonatkozik. Sontag és Iser az ideologikus túlinterpertáció ellen lépett föl ilyen programmal. Jane P. Tompkins, mint emlékszünk, a mai irodalomtudomány majd' minden ágát a szöveggel való explikatív viszony miatt bírálta. S hasonló nézetet fejtett ki Jonathan Culler is. Az Új Kritika irodalomtudományi felfogásának fő célja például irodalmi művek értelmezése volt. Mármost Culler úgy véli, hogy az irodalomtudománynak más és aktuálisabb feladatai vannak: az irodalom funkciójának feltárása a társadalomban és a társadalmi tudatban, az irodalom intézmény voltának megismerése, az irodalom szerepének vizsgálata az író és az olvasó lelki háztartásában, a fikcionális diskurzus hatásainak kutatása, „*az irodalom viszonyának tisztázása a világot szervező és az emberi cselekvésnek értelmet adó diskurzusok más formáihoz*”. Culler továbbá azt mondja, hogy „*amíg az irodalom tapasztalata lehet a művek értelme-*

zésének tapasztalata, az individuális művek értelmezése voltaképpen csak érintőlegesen kapcsolódik az irodalom megértéséhez. Az irodalomtudományhoz való elkötelezettség célja nem az, hogy új értelmezés szülessék, hanem hogy előmozdítsuk egy intézmény konvencióinak és műveleteinek, egy diskurzusmódnak a megértését”. (BEYOND INTERPRETATION: THE PROSPECTS OF CONTEMPORARY CRITICISM.)

Nem az irodalomtudományi program nyomvonalán szeretném kommentálni a fenti 1976-os idézetet. Ez ugyanis az institucionalizmus kérdéskörének, a foucault-i fordulatnak, valamint Culler egész munkásságának megvitatását írná elő, ami itt nem célom. Inkább arra a megengedő elhatárolásra szeretnék rámutatni, amelyet Iser értelmezéskritikája nem tartalmaz. Culler ugyanis azért bírál különböző irodalomtudományi irányzatokat – elődöket és kortársakat –, mert „atomisztikusan” az egyedi művek értelmezését feladatuknak, sőt fő feladatuknak tekintették. Nem arról beszél, hogy ilyen feladat nem létezik, hanem arról, hogy ez nem az új irodalomtudomány feladata.

Lehetséges: nem az irodalomtudomány feladata, hogy új értelmezés szülessék a LEAR KIRÁLY-ról, de ilyen feladat létezik. Ez a magas kultúra fenntartásának, elsajátításának, művelésének feladata. Létmódja a kulturális diskurzus. „A kulturális vitának – írja Heller Ágnes – nincs speciális célja. (Lehet neki – például oktatási reform –, de ritkán van.) A kulturális diskurzus ugyanis öncél. Ez a diskurzus nem az igazságról és a helyességről folyik (ki szeretné, ha csak egyetlenegy helyes Hamlet-értelmezés volna?), hanem a jelentés megközelítéséről és az értelemadásról. Aki az életet értelmezi és jelentéssel ruházza fel a kulturális diskurzusban, az a kulturális elit.” (EURÓPAI KULTURÁLIS IDENTITÁS, MODERNITÁS ÉS TÖRTÉNELMI EMLÉKEZET. *Lettre Internationale* [26], 1997. ősz. 15. o.) A magas kultúrát fenntartó kulturális vita paradigmája a maradandónak bizonyult művek maradandóságának fenntartása az újraértelmezésben. De ebben a vitában nem csak tudósok vesznek részt. Sőt megkockáztatható, a kanti diktumot parafrázálva, hogy ahogyan a szépek, úgy az individuális műalkotásoknak sincs tudományuk, csak kritikájuk.

Az (irodalom)kritika szó történelmi változásai és különböző nyelveken való eltérő értelemi maguk is jelentős tanulsággal bírnak. (1962-ben René Wellek írt erről mesteri kis tanulmányt, a THE TERM AND CONCEPT OF LITERARY CRITICISM-et.) Az angol *criticism* szó például kiterjeszkedett az egész irodalommal kapcsolatos tudományos és elméleti tevékenységre, s magába olvasztotta a retorikát, a poétikát, az irodalomelméletet és az esztétikát. A műbírálatnak a *critique* vagy a *practical criticism*, a *concrete criticism* vagy a *criticism of concrete works* felel meg. A német kultúrkörben viszont a (*literarische*) *Kritik* fogalmának a XIX. században bizonyos beszűkült alkalmazása figyelhető meg: recenziót, napi bírálatot, publicisztikát értenek rajta. Mindenesetre a kritikátörténet tanúsága szerint nem áll fenn szoros megfelelés az irodalomtörténet, illetve -tudomány, valamint a kritika – az értelmező és ítélkező, Dávidházi Péter szerencsés kifejezésével normatív értékelő és értékelve normaképző *műbírálat* – között (noha hosszú távon persze kölcsönösen hatnak egymásra). Jelentős kritikusok túlnyomórészt más területekről érkeznek: alkotóművészek, filozófusok, esszéisták, szerkesztők, tanárok, újságírók, „literátorok”, és ha történetesen az irodalom specialistái is, szakterületük nem áll szükségképp közvetlen összefüggésben bírálói tevékenységükkel. Ernst Robert Curtius, a nagy irodalomtörténész és kritikus számára fél száz évvel ezelőtt még nyilvánvaló volt, hogy az irodalomtörténet és a kritika két különböző dolog; inkább azt kívánta igazolni, hogy egy házban is lakhatnak. T. S. Eliot úgy vélekedett, hogy „veszélyben vagyunk, ha a kritikát úgy műveljük, mintha tudomány volna, amivé sosem lehet”.

Minden jel szerint a kritika olyan kulturális tevékenység, amely nem vezethető le az irodalomtudományból, és az sem nem asszimilálhatja, sem nem helyettesítheti, sem fölleslegessé nem teheti.<sup>5</sup>

De hát milyenfajta kulturális tevékenységről van szó? Curtius „*az olvasó közönség szükségletére*” vezette vissza a kritikát, Hegel pedig – mint idéztem – nyomatékosan kijelentette, hogy a kritikus a közönséghez tartozik. Ez közvetlenebb hivatásra vall, mint a tudományé, amelynek munkásai a magányos vizsgálódás és spekuláció emberei. A kritika a közélet, a nyilvánosság része, és a kritikus, pontosabban – mivel a kritikát nemcsak ma, de Sainte-Beuve, Arany János és Matthew Arnold korában is legtöbbször más hivatásokkal való perszónalunióban gyakorolták és gyakorolják – az író, a bölcse-lő, a tudós stb. *mint* kritikus: közéleti ember. Ezért hasonló vádakkal és veszélyekkel kell szembenéznie, mint más közszereplőknek, például a politikusoknak. A politikai akaratképződés és az irodalmi (illetve művészeti) izlésképződés természete ugyan különböző, de mindkettő aktorait egyformán hatalmi aspirációkban és diktátori (izlés-diktátori) ambíciókban szokták elmarasztalni.

A kritikának mint intézménynek valóban vannak hatalmi vonatkozásai, és magából a kritikai aktusból csak álszent módon lehet kiiktatni a kritvetv (ítélni) elemét. Csak a ma dívó hipokrizissal tagadható el, hogy a kritikus κριτικός: bíráló, ítésh. Minden ítélet az igazságot *keresi*, de az igazság *birtoklásáról* való meggyőződés nem lehet osztályrésze korunk kritikusanak. Döntése nem kötelező, hanem csak javaslattevő erejű, s érvelése fontosabb, mint végeredménye. Erre mutat a kritikátörténet ama közismert ténye is, hogy a kritikai tévedés (utóbb jelentősnek bizonyuló művek alá- és jelentéktelennek bizonyuló fölértékelése): a „megbukott” kritika önmagában nem minősíti a kritikai munkásságot. Ez a kritika – mint irodalmi műfaj – önállósulásának, önértékének *lehetőségére* vall, ami persze csak a legnagyobbak osztályrésze, míg a kritika általános gya-

<sup>5</sup> Eliot megjegyzése kései előadásából, A KRITIKA HATÁRAI-ból származik. In: Eliot: KÁOSZ A RENDBEN. Gondolat, 1981. 508. o. Talán helyes Curtius nézetét is szó szerint idézni, mivel a kritika és az irodalomtudomány magyarországi úgynevezett vitájában – nemcsak bírálva azokat, akik nem „*igazodnak el a tudás nemzetközi forgalmában*” (Kulcsár Szabó Ernő: A KRITIKA MEGHALADÁSA, in: *Alföld*, 1996/6. 89. o.), hanem olvasóként bizonyára rájuk is számítva – Curtius neve a kritikát *meghaladó* tudomány tekintélyeként jelent meg: „*Irodalomtörténet és kritika két dolog, de lakhatnak egy házban. Sokat adhatnak egymásnak. Kritikai iskolázottság nélkül nem írhattam volna meg középkorkönyvemet; a történeti iskolázottság viszont reményeim szerint kritikáim javára vált.*” In: Curtius: KRITISCHE ESSAYS ZUR EUROPÄISCHEN LITERATUR. VORWORT. Bern, A. Franke, 1950. 11. o. Egyáltalában, mindenki, aki valamelyest tisztában van a pusztá tényállással, nehezen veheti komolyan, hogy valaki egy más hagyományból jövő *jelentős* kritikussal, Kurt Tücholskyval való vitája alapján *a* kritika gunyoros ellenségeként állítsa be a modern francia kultúra németországi kritikai honosítóját, akinek kritikus példaképe Sainte-Beuve volt, s aki az összeszűkült, kizárólag publicisztikai, illetve belletrisztikai jeleget öltő német kritikát francia példák, illetve az 1750 és 1830 között működő német kritika nyomán kívánta megújítani. „*Elképzelhetjük tehát, melyen tapasztalatok alapján nevezhette később Curtius a kritikát az irodalom irodalmának*” – olvasható az idézett recenzióban. „*A kritikát olyan irodalmi műfajként definiáltuk, amelynek tárgya az irodalom*” – olvasható Curtiusnál. In: GOETHE ALS KRITIKER. I. h. 32. o. Természetesen fölvehető Curtiusszal szemben, hogy tradicionális álláspontot fejt ki, és leírásában visszahangzik irodalomtörténet és irodalomkritika békés XIX. századi kohabitációja. A XX. század elején elkülönülő irodalomelmélet és a műkritika ingerültebb viszonyának feltárása vonzó, bár a sok elhallgatás miatt nehéz feladat volna. Mindenesetre nem nehéz olyan jelentős teoretikust találni, aki (Cullerhez hasonlóan) kiküszöböli az irodalomelmélet tárgyai közül az egyedi szöveget, és azt expressis verbis az irodalomkritikához rendeli. Így tett például Gérard Genette INTRODUCTION À L'ARCHITEXTE (1979), illetve PALIMPSESTES. LA LITTÉRATURE AU SECOND DEGRÉ (1982) című művében.

korlata megmarad a szolgálat, a *szerviz* – elsősorban a közönség, másodsorban az alkotók szolgálatának – körében.

De meg lehet közelíteni másfelől is a kritikát. Említettem, hogy az esztétikai tapasztalat megosztásának vágya maga is eminens esztétikai tapasztalat. Beszélni akarunk arról, amit olvastunk, és ez a valóságos vagy néma beszéd – a hallgatással és a csenddel, az értelmezés nélküli elfogyasztó hatással kapcsolatban táplált öncsaló reményekkel ellentétben – az esztétikai recepció legfontosabb eleme. A kritika erre a beszédre ad publikus mintát, és a kritikák ajánlási és vonatkoztatási pontokat jelentenek, amelyeket választhatunk, elfogadhatunk vagy elutasíthatunk. Az irodalomkritika az aktuális irodalmi befogadás mintája, amelyet éppúgy frusztrál az irodalomtudományoknak való megfelelni akarás, mint azoknak negligálása. A kritikának és a tudománynak más a funkciója, más a helye a kultúrában. A kritika nyilvános természetében közelebb áll a filozófiához, mint a tudományhoz (mint ahogy kivételes esetekben közelebb állhat a próza művészetéhez, mint a tudományhoz). Helyes, ha az irodalomkritikus alaposan tájékozódik az irodalomtudományokban, mint ahogy irodalom- és kritikátörténeti tudatossága is kívánatos, de ezek eredményeit és főképp nyelvét közvetlenül aligha alkalmazhatja a maga műfajában; még akkor sem, ha az ilyen irányú kísérletek torzszüleményei – zsrnáltudomány kritikai mezben – nem ritkák. A kritika filozofikus természete abban mutatkozik meg, hogy nem a tudomány felfedezéseiben, hanem közvetlenül az életismeret elmélyítésében érdekelt. Kevésbé a megismerésben, mint inkább a ráismerésben és ráismertetésben. A kritika ezért – szöges ellentétben a tudománnyal – soha nem vonatkoztathat el az irodalmi mű köznapi esztétikai tapasztalatától, sőt szélesebb – mivel a politikai és morális befolyást is magába foglaló – köznapi retorikai tapasztalatától sem, mert a műalkotásnak az olvasóra tett hatását, az olvasó jelentéskeresését és értelemadását szimulálja és mutatja be. A tudomány és a kritika ethosza különböző. A kritikus közszereplő voltából következik, hogy nemcsak annak van jelentősége, amiről beszél, hanem annak is, amiről hallgat.

A kritika nem redukálhatja szisztematikusan a tárgyát, nem zárkozhat el annak kulturális kontextusától és életösszefüggéseitől, nem szorítkozhat szoros olvasatra. Az, hogy „a közvetlen élvezeten kívül most egyben ítéletünket is felkeltik a műalkotások”, annak következménye, hogy csökkent a művek „közvetlen valóságigénye”, beleszövöttsége az életbe. Am a kritika – persze a jó kritika, amely éppoly ritka, mint a jó tudomány, a jó politika vagy a jó filozófia – végrehajtja azt, aminek hiányaképpen kellett volna. Közvetlenül és nyilvánosan megmutatja az olvasót, amint olvas, és ezzel visszaszövi az olvasmányt az életbe.