
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

EGY MEG NEM SZÜNTETHETŐ MEGŐRZÉS POSZTMODERN INTERPRETÁCIÓI

BALOGH TIBOR

I. EGY ESZTÉTIKAI-ETIKAI DILEMMA PSZICHOLÓGIAI IMPLIKÁCIÓI

Legalább Vergilius óta komoly esztétikai, egyszersmind etikai kihívás nyilvánossá tett, a megsemmisítésre intencionáló szerzői szándékok figyelmen kívül hagyása.¹ Ilyetén történések sorából Kafka esetét kívánom kétféle olvasatban prezentálni. Kundera² Max Brod 1926-os regényét bemutatva úgy véli: általa a „kafkailógia” mint bibliamagyarázat lép elibénk. Kafka korunk szentjeként, szabad, tisztaságra vágyó, hallgató és bölcs prófétaként aposztrofáltatik. Brod jó néhány Kafka-művet előszavazott, s négy értelmező kötetet szentelt Kafka munkásságának.

Brod szerepe azonban nem pusztán illetén szempontból perdöntő, hanem gondozóként is. Tudniillik Kafka két üzenetet intézett Brodhoz. Az egyik arra kívánta késztetni Brodot, hogy minden Kafka-művet semmisítsen meg, a másik – 1912 után – „bizonyos dolgok” megsemmisítését róta feladatául. Brod „fantasztikus tiszteletét” hangsúlyozva az első kérés teljesítését éppúgy megtagadta, mint a másodikét. A haldokló, szanatóriumban élő Kafka maga képtelen volt önkéntesleg teljesíteni vágyát, Brodnak tehát erkölcsi kötelessége lett volna – ama második utasításra gondoljunk! – az annulálni óhajtott bizalmas írásokat, leveleket, naplókat, továbbá a Kafka által sikerületlennek ítélt novellákat, regényeket eltüntetni, állítja Kundera.

Elemi szégyenérzet töltötte el Kafkát – magyarázza Kundera – ezen produktumok miatt, „Max Brod indiszkréciójára szerintem nincs métség. Elárulta barátját” – vádol Kundera. (Kundera, 244.)

Vélhetjük: Kundera egyértelműen kárhozatja Brod döntését. Egy halott barát akaratát respektálni kell. Csakhogy maga Kundera azt is elismeri: a pusztításra kiszemelt „eltérő jelentőségű kéziratok között van a három regény is, és Kafka nem írt ezeknél nagyszerűbbet” (Kundera, 235.).

Mármost komolyan gondolta-e Kafka, hogy barátja, aki értésére adta: kívánságát nem teljesíti, módosít meggyőződésén, s véghezviszi, amire rá szerette volna bírni? S ha nem, miért nem választott más megoldást? Másrészt etikus-nak kategorizálható Brod viselkedése?

Az életében alkotásaival folytonosan kudarcot valló Kafka döntéséről Brod-nak tájékoztatnia kellett volna az utókort – nehezményezi Kundera. (Kafka fiaskói közismertek: ezek közül csak Einstein esetére utalok. Ő Thomas Manntól kapta meg Kafka egyik regényét, amelyre úgy reagált – nem tudja elolvasni, mivel az emberi gondolkodás nem ennyire bonyolult.)³ Borges másként interpretálja Brod magatartását. Szerinte amiként Vergilius barátai sem teljesítették az *Aeneis* megsemmisítésére felszólító szerzői utasítást, Brod sem „fogadott szót”, s ő is jól tette, hogy így járt el. „Mindkét esetben a halott titkos akaratát tartották tiszteletben. Ha az elhunyt valóban meg akarta volna semmisíteni a műveit, saját kezüleg tette volna ezt meg, nem azért bízta másokra a dolgot, hogy engedelmesséjének neki, hanem azért, mert *át akarta náritani a felelősséget*.”⁴ (A kiemelés tőlem.)

Borges szerint a latens titkos akarat győzedelmeskedett egy manifeszthárítás felett, s ez – érezhetjük – az *autentikusság* győzelme.

Mármost anélkül, hogy – terjedelmi megfontolásokból – a Kafka életrajz részletező elemzésére kitérnék, miféle háritásról lehet ezen esetben szó? Mi az erősebb akarat: a megtartás vagy az eltörlés?

Ha a kor klasszikus analitikusát, Freudot hívjuk tanúul, konstatálhatjuk: a lelki élet energiarendszerének ökonómiája topografikus megkülönböztetést tesz szükségessé. Ami az egyik lelki konstituens számára öröm, az kín lehet a másiknak – az ösztönlevezetés háritásos eljárásában az én sajátos módon védi meg magát valamely belső fenyegetéstől. Ha az én és a külvilág pressziója szorongást idéz elő, kockázatként reagálhat le valamely konfigurációt a személység, s ez olyan integritás kialakítására motiválhatja, melynek eredményeként a kínos érzéseket involváló zaklatások megszüntetését élheti át.⁵

Kínos helyzetekben, szorongásokban Kafka nem szűkölködött. Permanens sikertelenségérzés kísérte alkotói karrierjét. Mindazt, amit papírra vetett, nem övezte jótékony elismerés: racionálisan ennek folytatódását hiposztazálhatta, egyszersmind munkálhatott benne a hit, hogy talán majd egyszer, az utóéletében.

A sztori esztétikailag látszólag lezárható: Kafka sikere, művészi rangja mára vitathatatlan. S ez confirmálhatja Brod döntésének etikusságát: az ő megőrzése nélkül nem ismerhetnénk mindazt, ami pedig méltó a megismerésre.

Ez azonban – s mondanivalóm lényegéhez közeledem – egy másik tartomány is.

II. EGY ESZTÉTIKAI-FILOZÓFIAI PROBLÉMA PSZICHOLÓGIAI JELENTÉSVILÁGA

A Kafka–Brod attitűd két olvasatára hivatkoztam, s jóllehet Borgesé mellett voksoltam, az olvasási módok eltérésére s ezek értelmezési lehetőségeire általánosabban szeretnék reflektálni. Egyazon (pl. esztétikai értékkel bíró) textus eltérő feldolgozási módjai, koncipiálásai nem mennek ritkaságszámba. Előfordulásuk etikai, esztétikai megfontolásból is figyelemre méltó. A befogadás – lereagálás variabilitásával foglalkozó széles körből jelen alkalommal

- a) Eco vélekedésével,
- b) a posztmodern dekonstrukció néhány markáns állításával,
- c) Popperék megközelítésével kívánok – érintőlegesen – foglalkozni.

a) Eco vélekedése

Eco – megítélésem szerint Wölfflin szellemes barokk–klasszikus szembeállítás (többek között a zártság, illetve nyitottság ismérvei alapján) apropója által is inspirálva – a „nyitott műveket” mutatja be.⁶

Ecónál a mű kreálása, a műalkotás s a műélvezet hasonló struktúrát mutat ugyan, de a nyitottság par excellence a műélvezés egyik jellemző jegye. S jóllehet bizonyos szempontból a zárt formákban reprezentálódó műalkotások elsajátítása is megengedi a nyitottságot, tipikusan és markánsan ez mégis a modern művészet egyik ismérve. (Tudniillik ha igaz is az, hogy a mű befogadója bármennyire átadja magát az éppen érzékelt objektivációnak, hozza a maga éppen ilyen állapotát: hangulatát, előítéleteit, ízlését stb., s e kettő egymásra-hatása eredményezi az élményt, a „mozgásban levő művek” – ez Eco speciális fogalma – kevésbé véglegesek, nyitottabbak, mint korábbi társaik.)

Eco úgy találja: a „mozgásban levő művek” általános elterjedése pl. a zenében, a festészetben, az irodalomban menekülés a biztos és szilárd szűkszerűségtől, törekvés a többértelműségre és határozatlanságra.

Tegyük hozzá: mintha a „mozgásban levő művek” által megkívánt elsajátítási mód elfogadása és gyakorlása a zárt, vagy zártabb szerkezetű művek befogadását is fokozottabban „nyitná”. Csakugyan: egy rendszeresen Stockhausen kompozícióit hallgató koncertlátogató nyilván másként percipálja pl. Wagnert vagy Liszt Ferencet is.

Van-e határa az interpretációnak? Ha valamely műalkotást immár nem üzenetnek, hanem egy üzenet forrásának tekintünk is, „a jelölőnek tulajdonított logika egy kódhoz fűződő kapcsolat miatt mégsem abszolút értelemben

nyitott, másfelől mégis az, mert a jelentésadás állandó, végleges formát nem öltő folyamat”.⁷

A teljes önkényesség és a szabadság lehetőségei között oszcilláló befogadó megelőlegezheti egy szöveg folytatását, eseményeket, szituációkat, jellemeket, egy egész világot hiposztazálhat, s mintegy igazolhatja projekcióit. Ily módon egy elbeszélés – a példa okáért – nem termeli-teremti, hanem szervezi a megértést. A szövegen kívül a lehetséges világ felépítésében a befogadó által tapasztalt, megélt világ rekvizitumai is determinatív szerepet játszhatnak.

b) A posztmodern dekonstrukció néhány markáns állításáról

Mintha Ecót folytatnánk, ha a posztmodernizmus szövivőinek kijelentéseit tanulmányozzuk. A posztmodernizmus a hetvenes évektől emelte az irodalomtudományon kívül valószínűleg a filozófiában és általában a kritikai gondolkodásban az egyik legnagyobb jelentőségű fogalom rangjára a *dekonstrukciót*. Még az is elképzelhető, hogy a dekonstrukció nem autonóm jelenség, hanem olyan viszonyként fogható fel, amely a nyugati kultúra diskurzus elemeinek komplex viszonyrendszerében konstituálódik, ebben értelmezhető. Olyasvalami, ami nem írható le a „valami az valami más” formulával, tehát lényegileg kikezdi a bináris logika érvényességét. Az egyértelmű/nyilvánvaló olvasat felfüggesztését mint „parazita” éri el. Miller pl. „a parazita és házigazda szavak etimológiáján keresztül arra mutat rá, hogy eldönthetetlen *mi* a házigazda és *mi* az élősködő”.⁸

A dekonstrukció ellenzői – értelemszerűen – a filológiai tisztességre hivatkoznak. A dekonstruálás az újraolvasás speciális módja, miként azt Barthes állítja: „Az újraolvasás ellenkezik társadalmunk fogyasztói és ideológiai beidegződéseivel. (...) Csak egyes periférikus olvasói rétegek (gyerekek, öregek, professzorok) számára megengedett az újraolvasás. Nos, mi ezt az újraolvasást ajánljuk már az első pillanattól, mert csak ez mentheti meg a szöveget az ismétléstől (azok, akik nem újraolvasnak, mindenhol ugyanazt a történetet olvassák).”⁹

Az újraolvasás során a szöveg jelölőenergiája felszabadul, lehetővé téve a belső különbözőségeket.

Kérdés: Brod tulajdonképpen nem „mozgásban levő műként” fogta-e fel Kafka utasításait, s a maga immanens esztétikai és etikai judíciumára hallgatva a karkai utasításokat nem tartotta-e kevésbé autentikusnak, mint a Kafka által eltörölni akart (*akart?*) műveket?

Talán Brod egyfajta különbözőzéssel mintegy dekonstruálta újraolvasásában az egyébként egyértelműnek ható karkai intenciót, ilyképpen téve szabaddá

magát a megkövetelt cselekedet végrehajtásától. Eldöntve azt is, hogy filológiai mi tisztességes számára.

Úgy vélem, Brod magatartásának megértéséhez vihet közelebb bennünket eme dilemma végiggondolása.

Segítségül kínálkozhat talán ehhez Eccles–Popper, illetve Popper felfogásának a reflektálása. Számomra nyilvánvaló: Kafka felszólításának eleget tenni nem oly egyszerű eljárás, mint mondjuk a „Hozz egy piros virágot a rétről!” parancsnak engedelmeskedni.

c) *A lehetséges világ képe Poppernél*

Eccles és Popper elokvens értekezésében három világot különít el. A harmadikba sorolva a műalkotások befogadását, értelmezését. Egyik érzékletes példájuk szerint: mi a tényleges létezési módja Mozart *Jupiter szimfóniájának*? Talán valamennyi mozarti *Jupiter* partitúraváltozat, vagy a végleges? A más-más zenekar és karmester által egy-egy alkalommal prezentált bemutatás, avagy ezek együttesen? Valamely/valamennyi lemezfelvétel? A hallgatókban kialakuló-megjelenő mintázatok? Ők úgy vélik, mindez együtt. Azaz nincs autentikus *Jupiter szimfónia*: interpretációs univerzuma ugyanis kimeríthetetlen, hiszen a múlt, jelen és jövő összes előadása és felfogása állandóan árnyalhatja-gazdagíthatja az objektíven (kottaként) is egzisztáló alkotást.¹⁰

A test-lélek probléma korábbiaknál adekvátabb megoldását szándékoló Popper az emberi tudat folyamatainak világát „világ 2”-nek, az emberi elme által teremtett objektívációkat „világ 3”-nak titulálja. A „világ 2”-be a szubjektív gondolkodási folyamatok, a „világ 3”-ba pedig az objektívá lett gondolkodási folyamatok (a magánvaló hamis tételek, a problémák, érvelések is) tartoznak.

A pszichikus jellegű „világ 2”-től eltérően a „világ 3” tudományos elméleteknek, ezen teóriák igazsága – hamissága kérdésének az univerzuma. „Tág értelemben véve a világ 3-hoz tartoznak a költemények és a műalkotások is, mint például Mozart operái és versenyművei. Ámbár ha valaki úgy akarja, világ 4-nek nevezheti a műalkotások világát. Ez terminológiai kérdés” – hangoztatja Popper.¹¹

A fizikai világra, a „világ 1”-re a „világ 3” csak közvetítés, a „világ 2” által hathat, csak így befolyásolhatja. Ez pedig azért is eredményezhet konfúz állapotot, mert beszámolóinkat olykor óhajok, vágyak színezik. Világmagyrázatunkban éppúgy helyt kell hogy kapjon a tudomány, mint a mítoszalkotás.

Popper summázata szerint: „Genetikusan az emberi világ 2 éppen úgy terméke a világ 3-nak, mint ahogyan a világ 3 terméke a világ 2-nek. Másképp kifejezve: produktumaink produktumai vagyunk, tehát civilizációnké, amelyhez mindnyájan hozzáteszünk valamit” (Popper, 86.).

Számomra sem az a lényeg, hogy az esztétikai értékű objektivációk befogadását, a körülöttük olykor hullámzó mítoszokat a világ 3-mal vagy 4-gyel konfrontáltatjuk-e elemzéseink során, hanem az, hogy elkerülhetetlen az ilyen konfrontálódás.

Ez történt – bárhogy vélekedjünk róla – Brod esetében is. (Az én, már kinyilvánított felfogásom szerint egyébként értékmentő konfrontáció volt a Brodé.)

III. EVOLÚCIÓ A MŰVÉSZETEK UNIVERZUMÁBAN

Az Ecóról, a posztmodernizmus dekonstrukciójáról, az Eccles és Popper által közzétett elméletről, Popper vélekedéséről (e két utóbbi nem minden részletében egyező ugyan, ám témám szempontjából eme momentum – bízom benne – nem zavaró) kifejtettek szükségszerűen konkludálnak szerintem az evolúcióhoz.

Filozófiai aspektusból megközelítve – persze sajnos óhatatlan leegyszerűsítéssel – két értelmezési típusra lehetünk: nálam az egyiket Spencer, a másikat Spengler reprezentálja.

1. *Spencer evolúcióképe*

1857-ben jelent meg a haladás törvényéről és okáról szóló Spencer-értekezés.¹² Spencer elsősorban is a „haladás” különféle kontextusokba foglalt feltűnését hangsúlyozza. A „haladás” jelenthet

1. egyszerű növekedést,
2. az anyagi javak mennyiségének gyarapodását,
3. a termékek minőségi szintjének tökéletesedését,
4. új termelési eljárásokat,
5. valamely nép/egyén erkölcsi és/vagy szellemi épülését,
6. az emberi gondolkodás és cselekvés némely elvont eredményét (a tudományban és a művészetben).

Ha szisztematikusabban vesszük szemügyre e szférákat, látnivaló lesz: a haladás minden esetben szerkezeti változás – tudniillik egy homogén struktúra heterogénebb lesz. Ez, a szerves fejlődés leírói által megfogalmazott tendencia egyetemes és fundamentális: az iparban éppúgy kimutatható, mint a tudományban vagy a művészetben.

Amennyiben azt kutatjuk, hogy a ma élő organizmusok mindegyikére igaz-e az, hogy egyszerűbb állapotból jutott el mostani stációjába, egyértelműen igenlő lehet feleletünk. Bonyolultabb az élet általános szerveződési törvényeinek a terrénja, ugyanis itt – kellő leletekben szükkölködve – sok feltevésre,

komoly érvfogyatékosságokra bukkanunk. De „a Föld biológiai történetében akár játszódtott le a homogéntől a heterogén felé ily előbbrenyomulás, akár nem – eléggé nyilvánvaló ez a legújabb és legheterogénebb teremtménynek, az embernek haladásában” (Spencer, 24.).

A heterogenitás növekedése folyamatában minden aktív erő egynél több változást, azaz minden egyes ok több hatást hoz létre, vált ki – hangsúlyozza Spencer, aki jó néhány művészeti példát is felhoz. A modern festmények, szobrok sokkal heterogénebbek a régieknél. A tánc valahai egyhangúsága is múlt, a többszólamú zene sem jelenik meg a kereszténységig, a fúga harmóniája sem őseredeti stb.

Spencernél az evolúció egyenes vonalú, ruptúra nélküli általában, s az a művészetek történetében is.

Újabb, tehát heterogénebb, komplexebb, értékesebb. Ezek a szinonimák nála a haladás, az evolúció szimptomái, jellemző jegyei.

2. Spengler evolúcióideája

Spenglernél a haladás kitüntetett, tetten érhető fejlődési trenddel bír, evolúciós modellje lineáris. (Megint csak hely hiányában: a *fejlődést* ekvivalensnek tekintem Spencer és Spengler szóhasználatát respektálva az *evolúcióval*, jól-lehet ez ellen az azonosítás ellen – más vonatkozási rendszerekben –, beismernem: lehet argumentálni!)

Spengler 1922-ben tette közzé a Nyugat alkonyát taglaló opusa befejező, 2. kötetét.¹³

Többek között épp Spencer fejlődésképzetét opponálva a *ciklikus* felfogás kultiválójaként nyilatkozik meg. Goethére (az általa botanikai vizsgálódásai során alkalmazott terminus technicusra) apellálva ő a történelem alakтанát, *morfológiáját* vizsgálja. Egy őstípus (morfé) metamorfózisait elemezve tárulhat fel előttünk a jövő – állítja. Ez a jövő pedig akkor rajzolható ki adekvát módon, ha a morfózisokat elemezve rájövünk ciklikusságára.

A történeti világ formáit nyolc végső egységbe szubszumálja Spengler. Ezek a végső egységek nála a *kultúra* titulását kapják. Időtartama valamennyinek megközelítőleg ezer év, zártak, belső ciklusaik, váltásaik szigorú sorrendiséget tartva állandóak. A megszületés, virágkor, hanyatlás triádja mintegy öntőformaként artikulálja őket.

A nyugati kultúra (ez nála a nyolcadik, úgymond fausti) hanyatló éráját is civilizációnak nevezi Spengler, aki szerint erre az etapra gazdasági bőség, technikai tökéletesedés jellemző, egyszersmind azonban a kiszolgáltatottság, a függőség, a ráutaltság és ráhagyatkozás is. Vallástalanság köszönt ránk, a filozófia és a művészetek végóráit éljük át, tapasztaljuk meg.

IV. DISZKUSSZIÓ

Illő nyilvánossá tenni: a művészetek *evolúcióját* illetően (a továbbiakban e folyamat megnevezéséül túlnyomóan a *fejlődés, haladás* fogalmát használom, a korábban jelzett azonosítás révén erre feljogosítást érezve) Spencer, avagy Spengler felfogását fogadom-e el.

Belátható és respekálható érvek szólnak a Spencer által megfogalmazott beállítódás mellett. Főként ha a műalkotás processzusának technikai részét figyeljük. (Persze művészeti ága válogatja, hogy a technika mennyire szerves rész – technikán most a látszólag csak *külsődleges* rekvizitumokat értve!) Ki tagadhatná, hogy pl. a filmművészetben, vagy a művészi fotográfálásban áttöréseket engedett meg az, hogy a némafilm hangzóvá lett, a fekete-fehér kópiát a színes követte, térhatású hang- és fényeffektusok, bonyolult, cizellált trükk-eljárások kavalkádja fogad bennünket. Lehet-e vitatni a kollázmegoldással komponált képek ravasz és megejtő modern applikációinak befolyását, a szintetizátorok révén is impresszionáló zene invenciózusságát? Ezek nyilván betagozódtak, szervültek az érintett művészeti ágakba, olykor akár önálló műnemmé nőve ki magukat. Természetesen már itt jelezni kell: pusztán azért, mert mondjuk valamely film a lehető legnaprakészebb előállítási lehetőségekkel él, nem szükségszerű, hogy értéke felülmúlja Eizenstein vagy Buñuel alkotásainak szintjét . . .

Ennél is komplikáltabb a helyzet, ha a *belső* technikát elemezzük. Az irodalom régiójából csak az epikát reflektálva: más és másként garantált totalitás a homéroszi eposzoké, Balzac regényeié, avagy Beckett novelláié. Ez az egyetlen példasor sokrétű elemzést kívánna meg – ennek mellőzésével a véghez konkludálva: e *belső* technikai módosulások egyre modernebbnek és sokak számára tetszetősebbnek is hathatnak, esztétikai nívójukat azonban konfirmálhatja-e a közismertség és közkedveltség?

Annál talán állítható, hogy korábbi eljárások alkalmazása – egészen kivételes helyzeteket és talentumokat kivéve – anakronisztikusnak ítéltetik. (Mekkora ráérvés, témaválasztási judícium, alkotói rátermettség kell pl. ma egy csak fekete-fehér színekkel élni merő, mozikba szánt produkció színvonalas megteremtéséhez, s színvonalasságának a műtészkek és a spontán nézők általi elfogadtatásához. Vagy – a még szélsőségesebb, extrémebb feltételezés kedvéért – milyen elképzelhetetlen kaland lenne korunk eposzát a homéroszi etalonhoz hűen papírra vetni, s egyáltalán: eposzt írni napjainkban.)

A lineáris fejlődést illetően komoly aggályok merülhetnek fel. Legalább annyira ellentmondásos lenne azonban az is, ha a művészetek világában zajló változásokat ciklikus haladásnak kategorizálnánk. Jóllehet érvek hozhatnánk fel e kategorizáció elfogadtatása kedvéért. A *barokk* és a *szürrealizmus*

(szintén tetszőlegesen kiragadott, s felettébb hevenyészetten előadott példánk legyen ez) vilásképe, ábrázolási fogásai sok szempontból közelieknek, olykor talán rokonnak tetszhetnek – a számtalan lényegi különbözőzés ellenére is.

Ám amiként dőre besorolás volna csak az időben hozzánk közelebb levés apropóján – a szokványos értelemben – evolúciós folyamat eredményének mondani a klasszicizmushoz képest az expresszionizmust, ehhez hasonlóan fenyegetne természetlenséggel, ha pl. a romantika expanziójában és az impresszionizmus folyamában – a ciklikusságra bázírozva – kutatnánk (a spengleri intenciónak eleget téve) tipizálható rokonságok után. A kétségtelen technikai haladás mellett észre kell vennünk persze bizonyos, szinte archetipikus alakzatokat, toposzokat is – ha tesszik a linearitás mellett a ciklikusságot –, hiszen tagadhatatlanok némely kényyszeresen ismétlődő vonzalmak: gondoljunk például arra, hányan és hányszor dolgozták fel drámában, zenében, festészetben Don Quijote vagy Elektra alakját, konfliktusait. Mindezen vonásokat nem kívánom ignorálni, ám úgy vélem: ez az evolúció (fejlődés, haladás) a *heurisztikus* jelzőt kívánja meg: előbbre lépés, visszatérés, ismétlődés – linearitás és ciklikus változás furcsa, s ilyenén „kevercs”-ként csak a művészetekben egzisztáló szerveződés minősítéseként.

A *heurisztikus evolúció* körülírásával látszólag jócskán eltávolodtam Kafkától. Véleményem szerint azonban a látszat ez alkalommal is csal. Brod eljárása tudniillik nem kizárólag etikai döntésként érdemel figyelmet, hanem azért is, mert – a hegeli „megszüntetve megőrzés” parafrázisát használva – Brod a meg nem szüntető konzerválást választotta. Választásával esztétikailag alátámasztható megoldást produkált, s a következő – általánosabb érvényű – kérdésfeltevésre adott módot: egy korábban mellőzött, elutasított életmű mi(k) által módosíthatta státusát? Mellőzés, majd siker: annak idején prognosztizálható volt e fordulat? (S ez szerintem a „heurisztikus evolúció” egyik fundamentális dilemmája.) Azt hiszem, érdemes Babitsot tanúul hívni.

A *poeta doctus* epitheton ornansát joggal kiérdemlő Babits meditációját a következőképpen szeretném bemutatni. Babits azon töpreng: mi garantálja egy költemény színvonalát? A költészetet „titokzatos mesterségnek” érzi, hiszen bölcs eszmékből is születhet rossz vers, s mély érzések is hathatnak gyermeteg zengeményként. De a formálás, a szavak zenéje, a rím és a ritmus játéka sem garancia: a tökéletes rímek, a nagyszerű szavak olykor leronthatják a verset. Tartalom és forma összhangja sem szavatol. A szerző finom szellemisége szintén nem enged meg semminemű pozitív jóslatot a vers értékét illetően.

A vers esetében a legfurcsább logika sem igazán nonszensz – „színarany bölcsességgé válhat a leglaposabb semmitmondás”.¹⁴

Jóllehet az imént a vers került piederesztálra, a művészetek egészét szemléljük. Milyen konstituensek, megoldási módok mikortól és meddig teszik széppé (s *milyen* széppé), avanszálják esztétikai értékké a vizsgált műalkotást? Van-e fejlődés, haladás a művészetekben?

Szerintem az exponált talányokra csak egy szubtilis mentalitású heurisztikus evolúcióleírás – jórészt még kidolgozásra váró – megközelítéseivel lehet, ha nem is a választ, de a többé-kevésbé respekálható feltevéseket prezentálni.

A posztmodernizmus dekonstrukciókultusza – ne feledjük: milyen közel áll ehhez problémánk vonatkozásában Eco, Eccles és Popper, s ez a közelség, úgy vélem, árulkodó – jótékony segítséget ígérhet a most csak felvillantani remélt szellemi kalandhoz.

JEGYZETEK

¹ A megörzés – a megsemmisítés szélsőségesnek mondható választási kényszerénél látszólag kevésbé kritikus döntési helyzetek és elhatározások is okozhatnak komoly gondot. Ezt illusztrálándó, két, aránylag friss, a közelmúltban elemzési tárgyá tett példa.

Egy 1997-es közlemény szerint (*Times Literary Supplement*, 1997. június 17.) az *Ulysses* új kiadása a „javított szöveg” miatt kavart nagy vihart. Egy Joyce-leszármazott egyenesen azt követelte, hogy a Joyce név kerüljön le a kötetről. „Az *Ulysses* kiadások hosszú története az első kiadástól indul, amelyet egy amatőr vidéki francia nyomdász szedett, akinek legfőbb erénye az volt, hogy nem értette az obszcn kifejezéseket. A Picador kiadása azonban, a jelek szerint, túlmegy a szokásos helyesírási javításokon, lényegi pontokon nyúl bele a szövegbe.” Vö.: *Nagyvilág*, 1997. 7–10., 509. l.

A filológiai minuciózusság körébe sorolható-e az iménti konfliktus? S megint csak az fró szándék befolyásolása vagy felfüggesztése: Flaubert, aki elkepesztő műgonddal csiszolgatta szövegeit (egy-egy bekezdést pl. akár tízszer is átírt) a *Bovarynét* barátai tanácsára lerövidítve publikálta. Azt a változatot autorizálta, amelyből több részlet kimaradt. Az önmagában érdekes, hogy egy magától és magával szemben oly igényes auktor, mint amilyen ő volt, hallgat másokra, de legalább ennyire jelész értékű az, hogy a mellözött jelenetekből, bekezdésekből azóta többet nyilvánosságra hoztak egyes kritikai kiadások (közülük némelyik magyarul is olvasható immár).

Vö.: Ádám P.: Flaubert-lapidárium. In: *Holmi*, 1997. 12., 1750–1757. l.

² M. Kundera: *Elárult testamentumok*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996

(A továbbiakban e mű jelzett kiadására a szövegben megjelenő utalás: Kundera, . . .)

³ U. Eco: *Hat séta a fikció erdejében*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1995, 10. l.

⁴ J. L. Borges: Franz Kafka: Az átváltozás. In: *Nagyvilág*, 1997. 3–6., 209. l.

⁵ S. Freud: Katharina. In: *Kultusz és áldozat*. (Szerkesztette: Salyámosi M.), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981. S. Freud: *Álomfejtés*. Helikon, Budapest, 1985

⁶ U. Eco: *A nyitott mű*. Gondolat, Budapest, 1976

- ⁷ Szilvássy O.: A lehetséges világok Umberto Eco szemiotikájában. In: *Helikon*, 1997. 4., 482. l.
- ⁸ Kovács S. S. K.: Mi a dekonstrukció, és miért mondanak olyan szörnyű dolgokat róla? In: *Helikon*, 1994. 1–2., 9. l.
- ⁹ R. Barthes idézi Johnson.
Vö.: B. Johnson: A kritikai különbözőség: Barthes/BalZac. In: *Helikon*, 1994. 1–2., 140. l.
- ¹⁰ J. C. Eccles–K. Popper: *The Self and its Brain*. Springer, Berlin, 1977
- ¹¹ K. Popper: Egy realista észrevételei a test-lélek problémával kapcsolatban. In: K. Popper: *Megismerés, történelem, politika*. AduPrint, Budapest, 1997, 75. l.
(A továbbiakban e mű jelzett kiadására a szövegben megjelenő utalás: Popper, . . .)
- ¹² H. Spencer: A haladás törvénye és oka. In: H. Spencer: *A haladás*. Révai-kiadás, Budapest, 1919
(A továbbiakban e mű jelzett kiadására a szövegben megjelenő utalás: Spencer, . . .)
- ¹³ O. Spengler: *A Nyugat alkonya I–II*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1994
- ¹⁴ Babits M.: *Keresztülkasul az életemen*. Kairosz Kiadó, Budapest, 1997, 27. l.