

# Vannak-e értelmezhetetlen műalkotások?

Takács Dániel

PhD

daniel.takacs10@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.54310/Elpis.2023.2.12>

László Laura. 2022. *Vég és végtelenség: A narratív lezáratlanság posztmodern motívuma*. Budapest: L'Harmattan Kiadó. 287 oldal, 3990 Ft.

A huszadik századi művészetben volt egy olyan, írjuk azt, fordulópont valamikor a múlt század elején, ami után a művészetek központi problémájává egyre inkább az vált, hogy mi a művészet. A művészek többé nem a tapasztalatot öntötték bele az addig jól bevált formákba, hanem magukat a művészetspecifikus formákat tették meg a művészeti munka kiindulópontjává. Clement Greenberg úgy fogalmazta meg ezt a harmincas évek végén, amikor mindez még a folyamat frissességével hatott, hogy a művészek a művészet eljárásait kezdték utánozni, vagyis nagyon leegyszerűsítve, a modern festészet magáról a festészet-ről „szól”, a modern irodalom pedig arról, hogy mi is az irodalom.<sup>1</sup> Egy másik, szintén ismert elbeszélés szerint a modernista művészet, amelyet egy általános címkével a huszadik században avantgárd művészetnek is nevezhetnénk, arra törekedett, hogy először megkérdőjelezze, majd pedig megszüntesse azokat a polgári intézményes struktúrákat, amelyek a művészet és az élet elválasztásáért, illetve szembeállításáért voltak felelősek. A művészetnek ezek szerint nem csupán a valóságot kell visszatükröznie, hanem mindazok számára, akik kapcsolatba kerülnek vele, az életet alakító és felszabadító erővé kell, hogy váljon.<sup>2</sup> Bár a modern művészet eme két elbeszélése sok esetben nem fedi egymást, mindkettőben alaptétel, hogy a modern művészeti mozgalmak meg akarták változtatni a művészetnek a polgári társadalomban kialakult funkcióit. Ehhez a törekvéshez lényegileg hozzátartozott a művész és a befogadó, valamint a hagyományos műformák, s végül magának a műalkotás fogalmának a revíziója is. A „nyitottság” fogalmának szerepe ebben a történetben több szinten is értelmezhető. Mindenekelőtt gondolhatunk a műalkotás és a befogadó, az irodalom esetében a szöveg és az olvasó konvencionális viszonyának a feloldására, de Adorno észrevételét is idézhetnénk, miszerint a modern művészetekben „kirojtosodtak a művészeti ágakat egymástól elválasztó demarkációs vonalak”, ami azt jelenti, hogy a század vége felé haladva egyre inkább problematikusává válik megszokott lehatárolásuk.<sup>3</sup> De épp ilyen súllyal esik latba a harmadik pólus, a modern művész vagy

---

1 Greenberg 1978, 93–103.

2 Bürger 2011.

3 Adorno 1998, 7.

szerző intenciója, amely általában a polgári interpretációs sémák zártsága ellen hatott, s ezt a műformákon keresztül próbálta meg performatív módon megvalósítani.

Megkockáztatható, hogy a nyitottságnak különösen ebben az utóbbi aspektusában hozott újat a modernista törekvések után a posztmodernnek elkeresztelt időszak. Míg a modernista szerző viszonya a művéhez és a befogadóhoz a legtöbb esetben autoriter volt, kommunikációs sémája pedig monologikus, addig a posztmodern szerző arra törekedett, hogy saját szerepét is feloldja egy ironikus távolságtartásban, s ezzel az értelmezés lehetőségeit is teljesen átalakítsa. Umberto Eco szerint itt egy mű nyitottsága, lezáratlansága nem csupán alkotói technika többé egy hagyományosabb esztétikai hatás elérése érdekében, hanem magának az alkotásnak a szervező elve.<sup>4</sup> A radikálisan nyitott művek esetében, ahol a hagyományos műformák majd minden eleme átalakult, óhatatlanul felmerül az első és egyben utolsó kérdés, amely a kísérletezés lényegét érinti: a létrehozott produktumok mennyiben tekinthetők még műalkotásoknak.

László Laura könyve, a *Vég és végtelenség* pontosan azért érdekes, mert annak a kérdésnek ered a nyomába, hogy miért műalkotások a radikálisan nyitott irodalmi művek, ezen belül pedig legfőképpen a kísérleti próza.<sup>5</sup> Ezekben a szövegekben általában nincsen főhős, nincsen hagyományos értelemben vett cselekmény vagy történet, nincsen befejezés, ahogyan nem létezik egy mindentudó elbeszélői hang sem. Ráadásul ezek az alkotások gyakran élnek olyan irodalmi eszközökkel, amelyeknek az a céljuk, hogy megzavarjanak bármiféle olyan értelmezési kísérletet, amely rekonstruálni próbálná a fentebb felsorolt elemek valamelyikét. Az egyik ilyen eszköz a kombinatorika elve, ami azt jelenti, hogy ezekben a művekben az egyes szövegrészek szinte tetszőlegesen felcserélhetőek, így az olvasónak az olvasás aktusával nem pusztán értelmezői feladata lesz, hanem egy saját sorrend megállapításával újra meg kell alkotnia egy egybefüggő szöveget. A László könyvében elemzett hat mű közül ez a technika jellemzi például B. S. Johnson *Szerencsétlenek* című dobozregényét, ahol a szerzői elképzelés szerint az első és az utolsó fejezet kivételével a többi fejezet sorrendje esetleges volt, ezért nem is összefűzött könyv formátumban jelent meg, hanem egy dobozban (ezt a koncepciót a magyar kiadás nem követte). Ide sorolható továbbá Michael Joyce-nak a *Twelve Blue* című hipertextje, amely a digitális felület adta lehetőségekkel élve linkeken keresztül kapcsolódik össze, miközben a szövegrészek tartalmában nem igazán fedezhetünk fel visszatérő motívumokat. Jellemző még ezekre a művekre a töredékesség és a különböző összekapcsolódó, majd elágazó történetyszálak pluralitása, amint az a *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban* (John Barth), *Az egymást keresztező sorsok kastélya* (Italo Calvino) vagy a *Babysitter* (Robert Coover) című művekben látható. A László által, a könyv második felében elemzett művek közül némileg kilóg

<sup>4</sup> Eco 2006, 54.

<sup>5</sup> A könyv a Cogito Könyvek sorozat 16. kötete, amely a L'Harmattan Kiadó, az ELTE BTK Filozófia Intézet és a Magyar Filozófiai Társaság közös sorozata, amelynek a célja, hogy a kiemelkedő színvonalú doktori értekezések könyv alakban való megjelenését lehetővé tegye.

a sorból a hatodik, John Fowles-től *A francia hadnagy szeretője*, mivel itt alapvetően egy hagyományos regényformával van dolgunk. A regény fontos „proto-posztmodernnek” tekinthető jellemzője azonban, hogy a szerzői hang a regénybe illesztett különböző exkurzusok segítségével szándékoltan ironikus távolságot tart a történettől, magának az elbeszélte történetnek pedig többféle, szám szerint három befejezése van.

A fentebbi nyitott vagy lezáratlan végű elbeszélések – érvel László – feszegetik az értelmezés határait, ám mindez nem jelenti azt, hogy esetükben ne beszélhetnénk sajátos esztétikai formákról, s ne különböztethetnénk meg az értelmezhető műveket az értelmezhetetlenektől. Ahogyan azt a könyvének címe is sugallja, lényegi különbség van az értelmetlenség vagy formanélküliség rossz végtelenje és a műalkotás jelentésmezejének lehatárolt végtelensége között. Mindebből pedig az az elsőre különösnek ható megállapítás adódik, hogy a szándékoltan nyitott posztmodern elbeszéléseknek is szüksége van lezárásra ahhoz, hogy értelmezni lehessen őket. László könyvének egyik legfontosabb elméleti teljesítménye az, hogy kiemeli a lezárás (*closure*) fogalmát, mint az esztétikai lehatároltság vagy formai egység, egyszerűen az értelmezhetőség elvét, s megkülönbözteti azt a befejezés (*fin*), illetve a vég (*ending*) fogalmaitól. A lezáráshoz viszonyítva a befejezés egy konkrétabb dologra vonatkozik, mégpedig a hagyományos narratívában a történet vagy bonyodalom megoldására – alapesetben erre utalunk, amikor azt kérdezzük, hogyan végződik egy regény. A vég fogalma pedig egyszerűen egy könyv (illetve szöveg) fizikai határait vagy végét jelenti, vagyis ilyen értelemben nehéz elképzelni olyan irodalmi műalkotást, amely ne érne véget valahol. E fogalmi megkülönböztetések alapján világos lesz, hogy László elemzésének fókuszában olyan irodalmi műalkotások állnak, ahol nincsen befejezés, de van lezárás, illetve ahol sem befejezés, sem lezárás nincsen.

A könyv első, elméleti szakaszában László a fentebb jelzett fogalmi tisztázásokat végzi el, valamint ismerteti és kommentálja a vonatkozó irodalomtörténeti, irodalomelméleti és filozófiai anyagot. A könyv második részében pedig az itt összegzett belátásokat szem előtt tartva elemzi a fentebb említett hat irodalmi alkotást. A tanulmány legtágabban vett értelmezési kerete a posztmodern tapasztalata, s ennek is a Lyotard-féle artikulációja, vagyis a „nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság”, ahol ezek az elbeszélések elvesztik a „korábbi működtetőiket, a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt”.<sup>6</sup> Bár Lyotard a nagy elbeszélések kifejezéssel a 19-20. századi humanista-modernista eszmerendszerekre utalt, a meghatározás átvihető az irodalom területére is. Nathalie Sarraute, a francia új regény egyik „prófétájának” szóhasználatával élve: már a múlt század fordulójától kezdve a „gyanú árnyéka” vetült a klasszikus regényhősre, a realista valóságbrázolásra, a lineáris történetmesélésre és a mindentudó szerző totális nézőpontjára is.<sup>7</sup> Az új regény teoretikusai számára az „ellenség” neve a „realista

---

6 Lyotard 1993, 8.

7 Sarraute 1967, 7–20.

regény”. Ezt a megjelölést, ahogyan ez ilyenkor lenni szokott, nehéz konkrét tartalommal megtölteni, de nagyjából az arisztotelészi *Poétikáig* visszamenően a meghaladandó irodalomelméleti hagyományra utalt.

Az irodalomelméleti paradigmaváltást László közelebbről a strukturalista és posztstrukturalista vitával vagy átmenettel is szemlélteti. Míg a strukturalizmus számára egy irodalmi alkotás szimbólumok vagy jelölők lezárt rendszereként volt értelmezhető, a 60-as években induló posztstrukturalizmus felől nézve a struktúrát szervezni hivatott középpontok elmozdultak a helyükről. A szövegek hálózatában ugyanis – idézi Barthes-ot László – „minden többszörösen és szüntelenül jelent, anélkül azonban, hogy valamiféle végző nagy együttesre, végérvényes szerkezetre utalna”. (48) Az új helyzetet leíró elméleti metaforák közül a szerző megemlíti még a *spatial turn*, azaz a „térbeli fordulat” elnevezést, valamint a Deleuze–Guattari szerzőpáros leleményét, a „rizóma” fogalmát. Az előbbi azt a korszakban bekövetkező változást próbálja megragadni, amikor a célelvű, szigorú hierarchiák mentén szerveződő diskurzusok átadják a helyüket a mellérendelő, szinkronikus, decentralizált és hálózatszerűen szerveződő diskurzusoknak, ahol a meghatározó dimenzió nem az idő, hanem a tér. Az utóbbi pedig, vagyis a rizóma metaforája, a hálózatok jellegére világít rá, vagyis a „főgyökér-mellékgyökér” struktúrákkal szemben a rizomatikus struktúrák sokszoros és mellérendelő kapcsolódásokból szerveződnek.

Ezen a ponton kell visszatérnünk a lezárás fogalmához, amely László gondolatmenetében tulajdonképpen azonos az esztétikai formaelvvel. A könyv talán legkarakterisztikusabb állítása az, hogy az esztétikai formaelv természete vagy hatásmódjai felől nézve a „régí regény”, illetve az új, posztmodern regények között nincsen lényegi különbség. Ami egyúttal azt is jelenti, hogy azok a teóriák, amelyek éles választóvonalat próbálnak húzni a kétféle irodalmi irányzat között, mindenképpen korrekcióra szorulnak. Egyfelől ugyanis – írja László – a „realista regényben” az idő mint olyan soha nem volt folyamatoszerű vagy lineáris, ahogyan a narratíva sem volt teleologikus. Ha így lett volna, akkor ezek a szövegek nem regények lettek volna, hanem történeti beszámolók vagy szakaszok. Másfelől pedig az új regények – legalábbis azok, amelyek műalkotásként értelmezhetőek – egyáltalán nem annyira térszerűek és decentralizáltak, mint ami mondjuk a posztstrukturalista elképzelésekből következne, hanem lényegi idői szerkezettel is rendelkeznek.

A kulcs tehát az esztétikai forma és a lezárás szempontjából, hogy az interpretációra lehetőséget adó narratíva szervezett temporális formaként valósul meg, amelyhez esszenciálisan hozzátartozik az interpretáció sajátos, anticipáló és emlékező ritmusa is. Vagy ahogyan ezt László megfogalmazza: „a narratíva formaként valósul meg: együttállásként, alakzatként, kon-figurációként válik narratívává, értelmi egységgé”. (90) A lezárás ilyen értelemben a művek soha nem megszilárduló esztétikai magja, ez nyitja meg az értelmezések „lehatárolt végtelenségét”, ugyanakkor ennek köszönhető az is, hogy egyáltalán „van mit értelmezni”, hogy az adott műalkotás szól valamiről vagy jelent valamit. Főleges lenne most egyenként ismertetni azt, hogy könyve második, „gyakorlati” főrészében

László hogyan tárja fel az elemzett művekben az esztétikai lezárás mozzanatát. Értelmezései során László a regények nem konvencionális tartalmi és formai jellegzetességeit összevetve megpróbál eljutni egy olyan interpretációhoz, amely feltárja eme tartalom és forma kölcsönös relációját a mű egészében. A „végeredmény” az, hogy a hat elemzett mű közül Michael Joyce hipertextje, a *Twelve Blue* az egyetlen, amely László megítélése szerint olyannyira széttartó szövegegyüttes, hogy az olvasó elveszik a szövegben, az értelmezésnek nincsen hova visszatérnie, nem lehet ritmusa, vagyis a műnek nincsen lezárása, ami pedig azt is jelenti, hogy esztétikailag értelmezhetetlen.

László következetesen és módszeresen építi fel a gondolatmenetét, miközben a tekintélyes terjedelmű szakirodalmi anyagban is tájékozottan mozog. Ezzel együtt van egy fontos részlet, ahol véleményem szerint László érvelése némileg leegyszerűsítő. Mindebből pedig további belátások is következhetnek. Amint utaltam rá, László határozott kritikát fogalmaz meg az „új regény” teoretikusaival szemben, mivel szerinte azok referenciakerete hamis előfeltevéseken nyugodott. Például lineáris temporalitással és célelvű elbeszélésmóddal jellemezték az elavultnak ítélt „realista regényt”, holott – érvel a szerző – semmilyen esztétikailag értelmezhető elbeszélő szöveg nem lehet pusztán lineáris vagy teleologikus. Amiből pedig közvetetten leszűrhető, hogy ezek a kritikusok és alkotók nem értették az esztétikai forma valódi temporalitását. László szerint a legfontosabb tévedés itt az volt, hogy összemosták a fabula és a szüzsé, vagyis az elbeszélt történet és az elbeszélés idejét, holott egy irodalmi alkotásban egyik sem tekinthető szigorú értelemben lineárisnak. A kritika természetesen jogosnak tűnik, ha általában arra gondolunk, hogy az úgynevezett „hagyományos” vagy „realista regényt” mennyire leegyszerűsítő módon jellemezték az új művészet programalkotói. Ugyanakkor azok a szerzők, akikre László ebben a kérdésben a legtöbbször hivatkozott, vagyis Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Ronald Sukenick vagy Raymond Federman, nagyon is figyelembe vették az esztétikai formát, vagyis a kompozíció elvét. Sőt, talán azt is lehet mondani, hogy a „realista regényt” is azért bírálták, mivel nem volt eléggé művészi, nem volt összhangban azzal a funkcióval, amit szerintük a művészetnek a modern társadalmakban teljesíteniük kellett volna. Amikor Robbe-Grillet azt írja, hogy a „mű megszületése előtt semmi sincsen” vagy amikor Federman az „öntörvényű fikcióról” beszél, akkor a maguk szempontjából pontosan arra az esztétikai formaelvre utalnak, amely László számára is központi jelentőségű.<sup>8</sup> Másfelől pedig, azzal együtt, hogy természetesen elnagyolt a „lineáris időkezelés” vádjá, mégiscsak érthető: a hagyományos regény egy olyan fikciót hoz létre, ahol a történések előreláthatóan következnek egymásból. Továbbá az említett kritikusoknak nem is annyira önmagában a narratíva ideje okozott gondot, hanem inkább a regény hagyományos szubjektumainak, vagyis a szerzőnek, az olvasónak és a hősnek a narratív időhöz tartozó sémái. Innen nézve pedig szerintem nehéz megkérdőjelezni azt, hogy van, vagy legalábbis volt valami

8 Robbe-Grillet 1967. 101; Federman 1987, 155.

olyasmi, amit a hagyományos regény linearitásának nevezhetnénk. Ahol például a főhős x pillanatban még nem tudta ezt vagy azt, míg valamivel később, bizonyos bonyodalmakon átverekedve magát, már világosan tudja. Vagy ahol az olvasó a cselekménnyel kapcsolatos leírások előtt még „nem tudta elképzelni a helyzetet”, a leírás után viszont már tudja az összes lényeges információt a helyzettel kapcsolatban, és így tovább. A kísérleti vagy posztmodern regényekben viszont mindez csak töredékesen, paródia formájában fordul elő, vagy szinte teljesen eltűnik.

Fontos kérdés tehát, hogy van-e lényegi különbség a „realista regény” és a „posztmodern regény” között. Fontos kérdés, de természetesen megválaszolhatatlan. Az új művészet hívei és a szövetséges kritikusok érthető módon a diszkontinuitások kiemelésében voltak érdekelték. Más perspektívából viszont – jelen esetben a nyitott mű vagy a nyitott forma elmélete szempontjából – úgy tűnik, hogy sokkal nagyobb hangsúlyt kell fektetnünk a közös elemekre. A *Vég és végtelenség* tézise szerint egy ilyen alapelem lenne a „lezárás” fogalma, amely a spatiotemporális narratív struktúra gravitációs pontja, s egyként alapelve a nyitott regényeknek és a hagyományos, befejezett alkotásoknak. Amint említettem, László érvei megalapozottnak tűnnek, ám a fentiek fényében az érvelés sokat nyert volna azzal, ha többet is olvashattunk volna a regényműfaj történetéről. A szerző Umberto Ecót követve általában a „nyitott formáról” értekezik, holott nyilvánvaló, hogy konkrétan a regényformával foglalkozik. A kifejtés ezen hiányossága miatt támadhatóvá válik a tanulmány műelemző részében megállapított konklúzió, miszerint a hipertext esztétikailag már nem értelmezhető. Erre azt lehetne felelni, hogy a hipertext nagyon is értelmezhető esztétikailag, csak nem a regény műforma keretei között, mivel ez már nem regény, hanem valami más: hipertext. Gyakran megfigyelhető ez a modern művészetben. Például Donald Judd minimalista alkotásaival is bajban lennénk, ha szoborként, domborműként vagy akár festményként próbálnánk meg értelmezni őket. Egyrészt tehát az a kérdés, hogy a hipertext bekerült-e a művészeti kánonba. Úgy tűnik, hogy igen. Másrészt pedig azt is láttuk, hogy sokszor csak az számít, hogy az adott mű a pusztán létevel állít-e valamit az őt megelőző művészeti formákról (a művészet a művészet eljárásait utánozza) – még akkor is, ha ez az adott mű történetesen egy végtelenített szövegfolyam. Vagyis László elemzéseiben a másik öt szöveg bármennyire is formabontó, mégis megmarad a regény műfajának keretei között, míg a *Twelve Blue* regénynek ugyan nem nevezhető, de esztétikailag mégis értelmezhető lenne.

Persze egyáltalán nem vagyok biztos abban, hogy ez a helyes álláspont. Valószínűnek tartom, hogy László konklúziója közelebb áll, ha nem is a közízléshez, mert arra a posztmodern regény esetében igen problematikus lenne mércéként hivatkozni, de legalábbis a magaskultúra fogyasztóinak valamiféle „esztétikai megérzéséhez”, amely szerint a radikálisan nyitott művészeti produktumok egyes változatai valójában már nem szólnak semmiről, üresek, s inkább bizonyos posztmodern művészetelméletekhez köthető játékos, kísérleti demonstrációk, mint műalkotások. Szerintem mindenképpen

üdvözlendő az, hogy László a könyvében felvállalta a különbségtételt a kétféle nyitott forma, a forma lehatárolt végtelensége és az értelmezhetetlen mű rossz végtelensége között, s ennek elméleti megalapozását következetesen végigvitte. A posztmodern művészeti szcénában gyakorta előfordul, hogy e megkülönböztetésnek, ha egyáltalán, csak marginális jelentőséget tulajdonítanak, relativizálva így a műalkotás fogalmát. Ahhoz viszont, hogy a jó és rossz művészet különbségéről beszélhessünk, szükségesnek látszik az a megközelítés, amelyet László is alkalmaz – amely nem akar esszencialista lenni, de nem is szeretne lemondani a forma esztétikai elvéről.

## Bibliográfia

- Adorno, Theodor W. 1998. „A művészet és a művészetek.” Ford. Zoltai Dénes. In *A művészet és a művészetek*, szerk. Láng Rózsa, 7–22. Budapest: Helikon Kiadó.
- Bürger, Peter. 2011. *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Szeged: Universitas Szeged Kiadó.
- Greenberg, Clement. 1978. „Avantgarde és giccs.” Ford. Józsa Péter. In *Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok*, szerk. Józsa Péter, 93–103. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.
- Eco, Umberto. 2006. *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest: Európa.
- Federman, Raymond. 1987. „»Szürfikció« – négy észrevétel a regényírás jövőjéről.” Ford. Szegedy-Maszák Mihály. *Helikon* 33/1–3: 154–59.
- Liotard, Jean-François. 1993. „A posztmodern állapot.” Ford. Bujalos István – Orosz László. In *A posztmodern állapot*, szerk. Bujalos István, 7–145. Budapest: Századvég.
- Robbe-Grillet, Alain. 1967. „Új regény, új ember.” Ford. Réz Pál. In *A francia „új regény” II.*, szerk. Konrád György, 94–101. Budapest: Európa.