

Az értelmezés ellen

„A tartalom olyasmi, mint amikor villámfénynél megpillantunk valamit. Valami igen aprócskát – a tartalom mindig igen aprócska.”

(Willem de Kooning – egy interjúban)

„Csak igen sekélyes emberek nem ítélnék a látszat után. A világ titka a láthatóban, nem a láthatatlanban rejlik.”

(Oscar Wilde – egy levelében)

1

Az emberiség először föltehetően a mágikus ráolvasás formájában találkozott a művészettel: egy rítus egyik kellékeként. (Lásd például a lascaux-i, altamirai, niaux-i, La Pasiega-i barlangrajzokat.) Az első *művészetelmélet*, a görög filozófusoké, úgy vélekedett, hogy a művészet mimézis, a valóság utánzata.

Ez az a pont, ahol fölbukkan a kérdés, miben is rejlik valójában a művészet értéke. Ha ugyanis a művészetet mimézisnek tekintjük, önként adódik a kérdés, voltaképpen mi szükség a valóság másolására.

Platón, aki először fogalmazta meg ezt az elméletet, a jelek szerint úgy vélekedett, hogy a művészet értéke igencsak kétes. Mivel az egyszerű, anyagi tárgyakat önmagukban is utánzatoknak, transzcendens formák vagy szerkezetek másolatának tekintette, világos, hogy akármilyen nagyszerű képet fessen is egy művész, mondjuk, egy ágyról, ez már csak az „utánzat utánzata”. Platón szemében a művészet sem nem különösebben hasznos.

(végtére is az ágyról készült festmény nem alkalmas rá, hogy aludjunk benne), sem nem igaz a szó szoros értelmében. Azok az érvek, amelyeket Arisztotelész hoz föl a művészet védelmében, nem igazán alkalmasak arra, hogy megcáfolják Platón nézetét, miszerint minden művészet valamiféle gondosan kimunkált *trompe l'oeil*, következőképp hazugság. Platontól eltérően azonban Arisztotelész korántsem véli úgy, hogy a művészet haszontalan. Ha hazugság, ha nem, a művészet értéke Arisztotelész szerint abban rejlik, hogy gyógyhatása van. Vagyis olyasféléképpen hasznos, mint valami gyógyszer: fölébreszti bennünk a veszélyes érzéseket, hogy egyúttal meg is tisztítsa tőlük.

Mivel Platón és Arisztotelész mimézisnek tekinti a művészetet, magától értetődő, hogy úgy vélik, minden művészet ábrázoló jellegű. Ám a miméziselmélet híveinek nem szükséges föltétlenül szemet hunyniuk a fölött a tény fölött, hogy létezik dekoratív és absztrakt művészet is. Az a téves elképzelés, hogy a művészet szükségképpen realisztikus, módosítható vagy akár elvethető anélkül, hogy túllépnénk a miméziselmélet megszabta kérdéskör határára.

Az a helyzet, hogy mi itt Nyugaton még mindig azok között a határok között fogadjuk be a művészetet és gondolkodunk róla, amelyeket még a görögök jelöltek ki számunkra: vagyis mimézisnek vagy ábrázolásnak tekintjük. Ez az elmélet a ludas abban, hogy túl az egyedi műalkotásokon, maga a művészet vált problematikussá, az szorul védelemre. És e védelem során születik meg az a furcsa elképzelés, miszerint van valami, amit „formának” szoktunk nevezni, és ez elválasztható attól a valamitől, amit „tartalomnak” hívunk, csakúgy, mint az a jó szándékú törekvés, amely a tartalmat tekinti lényegesnek és a formát másodlagosnak.

Még manapság is, amikor a legtöbb művész és kritikus elvetette azt a gondolatot, hogy a művészet lényege a külső valóság ábrázolása, és ehelyett azt vallják, hogy célja az önkifejezés, a miméziselmélet legfőbb gondolatai tovább élnek. Akár képnek (a valóság képe) tekintjük, akár megnyilatkozásnak (amelyben a művész énje nyilvánul meg), még mindig a tartalom az elsődleges számunkra. Lehet, hogy időközben megváltozott, kevésbé ábrázoló jellegű, kevésbé világos és realisztikus. De még mindig azt föltételezzük, hogy egy műalkotás azonos a tartalmával. Vagy ahogyan többnyire manapság megfogalmazzák, egy műalkotás attól műalkotás, hogy mond valamit. („X. itt azt mondja...”, „X. itt azt akarja mondani...”, „X. ezzel azt állította...” stb. stb.)

Soha többé nem térhet vissza az elméletek előtti, elveszett ártatlanság ideje, amikor a művészetnek még meg sem fordult a fejében, hogy szükséges lenne igazolnia saját létét, amikor még senki nem kérdezte, mit mond egy műalkotás, mert mindenki tudta (vagy tudni vélte), hogy a műalkotás mit tesz. Mostantól fogva viszont mindaddig, amíg ember él a földön, nem szabadulhatunk attól a földattól, hogy érveket keressünk a művészet védelmében. Nézeteltérésünk legföljebb ezeknek az érveknek egyik vagy másik fajtájával lehet. Ami azt illeti, kötelességünk, hogy fölszámoljuk a művészet védelmének és igazolásának azokat a formáit, amelyek a jelenkori szükségletek és gyakorlat számára túlságosan nehézkesnek, értelmetlennek vagy érzéketlennek bizonyultak.

És pontosan ezek közé tartozik manapság magának a tartalomnak a fogalma is. Bármilyen szerepet töltött is be a múltban, ma már csak akadály, fölösleges nyűg, a nyárspolgári megközelítés kifinomultabb vagy nem is olyan kifinomult formája.

Bár jó néhány művészeti ág legújabb kori fejlődése egyre inkább arra ösztönöz bennünket, hogy elvessük „a műalkotás azonos a tartalmával” gondolatát, az mégis elképesztő mértékben megőrizte egyeduralmát. Véleményem szerint ennek az az oka, hogy ez a gondolat manapság a művészet egy bizonyosfajta megközelítésének áruhájában él tovább, amely kitéphetlenül meggyökeresedett azoknak az embereknek a gondolkodásában, akik a művészetet komolyan veszik. A tartalom eszméjének túlhangsúlyozása azzal jár, hogy lépten-nyomon szembetalálkozunk az *értelmezés* örök, soha nem befejezett földatával. Illetve az a szokásunk, hogy a műalkotásokhoz az értelmezés szándékával közeledünk, tartja életben azt az elképzelést, hogy létezik olyasmi, mint egy műalkotás tartalma.

Az értelmezés szót természetesen nem abban a legtágabb értelemben használom itt, amelyben például Nietzsche használta, amikor (helyesen) megjegyezte: „Nincsenek tények, csak értelmezések.” Értelmezésen én olyan tudatos gondolkodási műveletet értek, amelyet bizonyos szabályrendszernek megfelelően alkalmazunk.

Ha a művészetre alkalmazzuk, az értelmezés azt jelenti, hogy a teljes műalkotásból kiemeljük elemeinek egy tetszőleges halmazát (X-t, Y-t, Z-t és így tovább). Az értelmezés gyakorlatilag fordítást jelenti. „Hát nem napnál világosabb – kérdi az értelmező –, hogy X. valójában A., illetve A.-t jelenti? Hogy Y. voltaképpen B.? Hogy Z. igazából C.?”

Hogyan jellemezhetnénk azt a helyzetet, amely erre a furcsa vállalkozásra, a szöveg átalakítására ösztökél bennünket? A válaszhoz a történelemből kell anyagot merítenünk. Az értelmezéssel először a késő ókori kultúrában találkozunk, amikor a mítosz hatalmát és hitelét már aláasta a világnak az a fajta „realisztikus” szemlélete, amelynek a tudományos fölvilágosodás korszakai szoktak tápot adni. Amint egyszer föltettük azt a kérdést, amely nem szűnik meg zaklatni a posztmitikus gondolkodást – azt a kérdést, hogy helyénvalók-e a vallásos szimbólumok –, többé nem tudjuk elfogadni a régi szövegeket a maguk ősi formájában. Ezért volt szükség az értelmezésre, hogy összebékítse a régi szövegeket a „modern” követelményekkel. Így történt, hogy a sztoikusoknak, akik úgy vélekedtek, hogy az istenek kötelesek erkölcsösen viselkedni, sikerült pusztá allegóriává szelídíteniük Zeusz házasságtöréseit és a többi féktelen homéroszi isten viselt dolgait. Véleményük szerint amikor Homérosz arról írt, hogyan szűrte össze a levelet a főisten Létóval, voltaképpen hatalom és bölcsesség nászára kívánt utalni. Alexandria Philón is hasonló szellemben igyekezett az ószövetségi történetek szó szerinti jelentésére fátylat borítani és spirituális, jelképes történéseként értelmezni őket. Az Egyiptomból való menekülés, a negyvenesztendei bolyongás a sivatagban, majd az Ígéret Földjére való megérkezés Philón szerint voltaképpen az egyéni lélek fölszabadulásának, megpróbáltatásainak és végső üdvösségének allegóriája. Tehát valahányszor a szó szerinti szöveg nincs többé összhangban a (későbbi) olvasók igényeivel, óhatatlanul megjelenik az értelmezés, és megpróbálja ezt az összhangot visszaállítani. Abban a helyzetben jelentkezik tehát, amikor valami okból egy szöveget nem tudunk többé elfogadni, de nem áll módunkban elvetni sem. Az értelmezés két legyet üt egy csapásra: megőrzi számunkra a régi szöveget, amelyet túlságosan értékesnek tartunk ahhoz, hogy megtagadjuk, és ugyanakkor felújítja. Az értelmező tehát megváltoztatja a szöveget anélkül, hogy ténylegesen törölne belőle vagy újraírna. Ezt azonban nem áll módjában beismerni, ehelyett azt állítja, hogy ő csak érthetőbbé teszi számunkra azáltal, hogy föltárja valódi jelentését. Bármennyire megváltoztatják is az értelmezők a szöveget (gondoljunk csak például arra, hogy a rabbinisztikus vagy keresztény irodalomban hogyan sikerült „spirituális” értelmet tulajdonítani egy olyan nyilvánvalóan erotikus szövegnek, mint amilyen az *Énekek Éneke!*), kénytelenek kötni az ebet a karóhoz, hogy semmi egyebet nem tettek, mindössze föltárták annak addig is meglévő, mélyebb jelentését.

Az értelmezésnek az a fajtája azonban, amelyet napjainkban szokás gyakorolni, még ennél is bonyolultabb. Az értelmezés iránti mai lelkesedésünk mögött ugyanis többnyire nem a bajkeverő szöveg iránti kegyelet rejlik (bár ez a kegyelet is lehet gyakran az ellenszenv álcája), hanem nyílt ellenségeség, leplezetlen megvetés mindenfajta látszat iránt. Az értelmezés régi fajtája

csökönys volt ugyan, de tiszteletteljes: tevékenysége abban merült ki, hogy újabb jelentést emelt a szó szerinti jelentés fölé. Az értelmezés modern formája leás a mű mélységeibe, miközben sikerül lerombolnia magát a művet. Lehatol a szöveg „alá”, hogy ott megtalálja azt a „mélyebb” szöveget, amely szerinte voltaképpen a valódi. A két legünnepeltebb és legnagyobb hatású modern tan, a marxizmus és a freudizmus voltaképpen nem egyebek, mint gondosan kidolgozott hermeneutikai rendszerek, erőszakos, se istent, se embert nem ismerő értelmezési elméletek. Minden megfigyelhető jelenség zárójelbe kerül, és – Freud elnevezését használva – *manifeszt tartalomnak* minősül. Márpedig ezt a manifeszt tartalmat előbb alaposan meg kell vizsgálnunk, majd félre kell söpörnünk ahhoz, hogy megtaláljuk alatta a valódi jelentést – a *latens tartalmat*. Marx szemében a társadalom életének eseményei (például a forradalmak és a háborúk) mindössze az értelmezés számára kínálnak anyagot, akárcsak Freud szerint az egyéni élet eseményei (a neurotikus tünetek és a nyelvbtlások) vagy a szövegek (például egy álom vagy egy műalkotás). Marx és Freud szerint ezek az események csak látszólag érthetők. Valójában mindaddig semmit nem értünk belőlük, amíg meg nem kíséreljük értelmezni őket. Ahhoz, hogy valamit megértsünk, értelmeznünk kell ezt a bizonyos jelenséget, ez pedig annyit jelent, hogy újrafogalmazzuk, vagyis lényegében valami mással helyettesítjük.

Az értelmezés tehát nem önérték (mint sokan föltételezik), nem a képesség időtlen birodalmában lakozó elme műveleteinek egyike. Az értelmezést magát is értékelnünk kell, el kell helyeznünk az emberi tudat történeti fölfogásában. Bizonyosfajta kulturális környezetben az értelmezésnek fölszabadító hatása lehet: segíthet benne, hogy új szemmel nézzünk a világra, átértékeljük a halott múltat, vagy hogy megszabaduljunk tőle. Más kulturális környezetben viszont reakciós, arcátlan, gyáva és fojtogató lehet.

4

Márpedig ma éppen ilyen időket élünk, amikor az értelmezésnek főként ez a visszahúzó, fojtogató oldala mutatkozik meg. Akárcsak a kipufogógáz vagy a gyarak füstje, amely beszennyezi a városok levegőjét, manapság a művészet értelmezésének kigőzölgése is megmérgezi érzékeinket. Egy olyan kultúrában, amely immár időtlen idők óta attól szenved, hogy az intellektus túlbúrjándott benne az energia és az érzéki képességek rovására, az értelmezés az intellektus bosszúja a művészettel szemben.

És még ennél is több: az intellektus bosszúja a világgal szemben. Amikor értelmezzük, ezzel elszegényítjük és ellaposítjuk a világot – annak érdekében, hogy helyébe ültethessük a „jelentések” árnyékvilágát. Az értelmezés tárgya nem a *világ*, hanem *ez a világ*. (Mintha bizony volna másik is...)

Márpedig a világ, a mi világunk már enélkül is eléggé ellaposodott és elszegényedett. Semmi szükségünk rá, hogy a pusztá másolataival kínáljanak bennünket, ahelyett, hogy megtanulnánk újra közvetlenül megtapasztalni mindazt, ami a miénk.

5

Az értelmezés manapság legtöbb esetben nyárspolgári túlbuzgóságot jelent, amely képtelen rá, hogy elfogadjon egy műalkotást úgy, ahogy van. A valódi művészet ugyanis nyugtalanító. Ha viszont sikerült a tartalmára redukálnunk, majd *ezt* a tartalmat értelmeznünk, ezzel kihúztuk a méregfogát: az értelmezett művészet kényelmes és könnyen kezelhető.

Az értelmezésnek ez a nyárspolgárisága sokkal erőteljesebben megmutatkozik az irodalomban, mint bármely más művészetben. Az irodalomkritikusok évtizedek óta azt tekintik legfőbb feladatuknak, hogy lefordítsák egy-egy vers, színdarab, regény vagy novella elemeit valami másra. Néha magukat az írókat is annyira megrémíti tulajdon művészetük nyers ereje, hogy ők maguk illesztik bele a művükbe – igaz, kissé szégyenlősen és ironikusan, ami legalább jó ízlésre vall – a világos, egyértelmű értelmezését. Például Thomas Mann is ezek közé a túlságosan szolgálatkész szerzők közé tartozott. Ha azonban az író makacsodik, a kritikus készséggel elvégzi helyette a feladatot.

Kafka életművére például az ádáz értelmezők három különböző csapata is rávetette magát. Azok, akik Kafkát politikai allegóriaként olvassák, olyan esettanulmányoknak tekintik műveit, amelyek a modern bürokrácia és végső leszámazottja, a totalitárius állam okozta frusztrációt és tébolyt ábrázolják. Azok számára, akik pszichoanalitikus allegóriának tekintik, minden sora az apjától való rettegésről, kasztrációs szorongásáról, tulajdon impotenciájáról árulkodik, és arról, hogy valósággal rabja volt az álmainak. Akik viszont vallási allegóriát véltek látni Kafka műveiben, váltig állítják, hogy *K., A kastély* főhőse voltaképpen a mennybe szeretne bejutni, hogy *A per* Josef K.-ja kiszámíthatatlan és titokzatos isteni igazságszolgáltatás ítélőszéke elé kerül... Egy másik életmű, amelyre úgy gyűlnek az értelmezők, mint darazsak a mézre, Samuel Becketté. 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 Istentől elidegenedett, modern ember helyzetéről szólnának, vagy pszichopatológiai allegóriák volnának.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... az ember nem győzi sorolni, olyan hosszú azoknak a szerzőknek a listája, akik művére valósággal rákértesedtek az értelmezések különféle rétegei. Nem árt azonban, ha észrevesszük: az értelmezés nem pusztán az a hódolat, amellyel a közönszerű-

ség adózik a zseninek. Sokkal inkább annak a modern módja, hogy valamit megértsünk, és így jó és rossz művekre egyaránt alkalmazható. Amikor Elia Kazan közzétette azokat a jegyzeteit, amelyeket *A vágy villamosa* színpadra állítása során vetett papírra, egyértelműen kiderült: ahhoz, hogy a darabot megrendezhesse, Kazannak előbb rá kellett döbennie, hogy Stanley Kowalski voltaképpen azt az érzeki, bosszúszomjas barbarizmust jelképezi, amely elnyeléssel fenyegeti kultúránkat, míg Blanche DuBois maga a nyugati civilizáció, költészet, mértéktartó öltözködés, tompított világítás, kifinomult érzések és más hasonlók, bár már kétségkívül kissé elhasználódott állapotban. Tennessee Williams erőteljes lélektani melodráma végre érthetővé vált: kiderült, hogy szól valamiről, nevezetesen a nyugati civilizáció alkonyáról. Úgy látszik, ha megmaradt volna egyszerű színdarabnak, pusztán egy Stanley Kowalski nevű jóképű és brutális pasasról, valamint egy Blanche DuBois nevű hervadó, jobb napokat látott szépségről szól, nemigen tudnánk mit kezdeni vele.

6

Mit sem számít, kívánja-e egy művész, hogy értelmezzék a művét vagy sem. Megeshet, hogy Tennessee Williams is úgy vélekedik, hogy *A vágy villamosa* csakugyan arról szól, amiről Kazan szerint szól. Lehetséges, hogy amikor Cocteau megírta *A költő vérét* és az *Orpheust*, csakugyan ott jártak a fejében mindazok a bonyolult olvasatok, amelyeket a kritikusok beleláltak ezekbe a filmekbe, az összes freudi szimbólum és társadalomkritika... Ám ezek a művek nem attól jók, amit „mondanak”. Éppen ellenkezőleg, Williams darabjai és Cocteau filmjei pontosan abban a mértékben rosszul megoldottak, hamisak, kiagyaltak és nem meggyőzők; amilyen mértékben tápot adnak az efféle nagyképű értelmezéseknek.

Mint a velük készült interjúkból kiderült Resnais és Robbe-Grillet tudatosan alakította úgy a *Tavalý Marienbad*-t, hogy többféleképpen is lehessen értelmezni. De azért helyesebb, ha ellenállunk a kísértésnek, hogy értelmezni próbáljuk. *A Marienbad* a hatását képei tiszta, lefordíthatatlan, érzeki közvetlenségének köszönheti, és annak, hogy szigorú, bár szűkre szabott megoldásokat kínál a mozgófilm műfajának bizonyos problémáira.

Megeshet az is, hogy Ingmar Bergman csakugyan fallikus szimbólumnak szánta azt a tankot, amely *Csend* című filmjében végigdübörög a kihalt éjszakai utcán. De ha így van, elég bolond volt. („Ne bízz a mesemondóban, bízz a mesében!” – tanácsolta Lawrence.) Ha a tankot egyszerűen mint nyers erővel fölruházott objektumot tekintjük, közvetlen képi megfelelőjét azoknak a titokzatos, hirtelen, veszedelmes eseményeknek, amelyek a szállodában lejátszódnak, ez a jelenet az egész film legmegdöbbentőbb pillanata.

Azok, akik azonnal a freudi fogalmak után kapkodnak, hogy értelmezzék, csak azt árulják el, hogy képtelenek reagálni arra, ami ott van az orruk előtt a filmvászonon.

Az a helyzet, hogy az értelmezésnek ez a fajtája minden esetben arról árulkodik, hogy az értelmező (tudatosan vagy tudattalanul) elégedetlen azzal a bizonyos műalkotással, és jobb szeretné valami mással fölcserélni.

Az értelmezés, amely azon a rendkívül kétséges elméleten nyugszik, miszerint a műalkotás tartalomdarabkákból áll össze, erőszakot tesz a művészetben. Használati tárgyat csinál belőle, amely alkalmas rá, hogy nyugodtan elhelyezzük gondolkodásunk kategóriarendszerének valamelyik fiókjában.

7

Az értelmezésnek persze nem sikerül mindig felülkerekednie. Ami azt illeti, a mai művészet egy jelentős részét úgy is tekinthetjük, hogy az értelmezés elől való menekülés szándékával született. Hogy lerázza magáról az értelmezést, a művészet paródiává válhat. Vagy absztrakttá. Vagy („egyszerűen”) dekoratívva. Vagy mindenestül kívül kerülhet a művészet területén.

Úgy látom, a modern festészetre különösképpen jellemző az a szándék, hogy elmeneküljön az értelmezés elől. Az absztrakt festészet voltaképpen azzal kísérletezik, hogy ne legyen, a szó köznapi értelmében, tartalma: márpedig ahol nincs tartalom, ott nincs keresnivalója az értelmezésnek. A pop-art éppen ellentétes eszközökkel éri el ugyanezt az eredményt: olyan kézenfekvő, olyan „minden az, ami” tartalommal dolgozik, hogy végezetül éppolyan értelmezhetetlenné válik, mint az absztrakt.

A modern költészet java részének is, a francia költészet nagy kísérleteitől kezdve (idetartozik a tévesen szimbolizmusnak nevezett mozgalom is), sikerült kiszabadulnia az értelmezés vasmarkából, amikor beépítette a költeményekbe a csöndet, és igyekezett visszaállítani a szó mágiájának hatalmát. A legújabb fordulat a mai költői ízlésben – az a fordulat, amelyik letaszította trónjáról Eliotot, és magasba emelte Poundot – szintén arra vall, hogy költők és olvasóik türelmetlenül elfordultak a költészetben a tartalomtól a szó régi értelmében, mert az a fanatikus értelmezők hordáit szabadította rá a modern versre.

Én természetesen elsősorban az amerikai helyzetről beszélek. Az értelmezés itt elsősorban azokban a művészeti ágakban dül a leghevesebben, amelyekben gyöngé és elhanyagolható volt az avantgárd hatása: a regényben és a drámában. A legtöbb amerikai regény- és drámaíró valójában vagy újságíró, vagy műkedvelő szociológus és pszichológus. Ezek a szerzők a programzene irodalmi megfelelőjét művelik. És a regény- és drámaformát olyan elnagyoltan, gépiesen és minden ötlet híján alkalmazzák, hogy még olyan-

kor is feltűnően kilátszik a tartalom lólába, amikor véletlenül nem pusztán informálás vagy hírközlés a céljuk. Mindaddig, ameddig a regény és a színdarab (legalábbis Amerikában) a költészettől, festészettől és zenétől eltérően semmi érdeklődést nem mutat az iránt, hogy kiaknázza a formájában rejlő változtatási lehetőségeket, ezek a művészeti ágak továbbra is az értelmezők szabad prédái maradnak.

Am a programszerű avantgardizmus – amely elsősorban annyit jelent, hogy a művész a formával kísérletezik a tartalom rovására – nem az egyetlen védekezés az ellen, hogy a művészetet megfertőzze az értelmezés. Legalábbis remélem, hogy nem. Mert ha igen, ez annyit jelentene, hogy a művészet megállás nélkül kénytelen előremenekülni. (Ráadásul életben tartja tartalomnak és formának azt a fajta megkülönböztetését is, amely végső soron csak illúzió.) Eseményi esetben (úgy lehetne leginkább kifogni a szelet az értelmezők vitorlájából, ha olyan művek születnének, amelyek fölszíne olyan tiszta és egységes, amelyek sodrása olyan erős, érzelmi megszólítóereje olyan közvetlen, hogy ez a műalkotás... megmaradhat egyszerűen annak, ami. Van-e manapság lehetőség erre? Azt hiszem, igen: a filmművészetben például nemritkán találkozunk ilyen alkotásokkal. Éppen ezért a film a legelevenebb, legizgalmasabb és legfontosabb művészeti ág a jelen pillanatban. Talán úgy tudjuk legjobban megállapítani, mennyire eleven egy bizonyos művészeti ág egy adott pillanatban, ha megnézzük, milyen tág teret enged a művészeknek arra, hogy súlyos baklövéseket kövessen el, miközben alkotása még mindig jó marad. Például Bergman néhány filmje – bár teli vannak zsúfolva mindenféle lapos mélyértelműségekkel a modern lélekről, miáltal mágnesként vonzzák az értelmezőket – mégiscsak diadalmaskodik rendezőjük nagyképzű szándékai felett. Az *Úrvacsora* és a *Csend* képeinek szépségével és vizuális kifinomultságával szemünk előtt alakítja át valami mássá a történetek – és a dialógusok egy részének – sületlen pszeudo-intellectualizmusát. (A diszharmonia e figyelemre méltó fajtájára a legjobb példát D. W. Griffith műveiben találhatjuk.) A jó filmekben mindig van valami közvetlenség, amely teljesen kiöli belőlünk az értelmezés ingerét. Jó néhány régi hollywoodi filmnek, például Cukor, Walsh, Hawks és egy sor más rendező filmjeinek megvan ez a fölszabadító, szimbólumellenes tulajdonsága, csakúgy, mint az új európai rendezők legjobb munkáinak – ilyen például Truffaut filmjei közül a *Lőjetek a zongoristára!* és a *Jules és Jim*, Godard *Kifulladásigja* és *Éli az életéje*, Antonioni *A kalandja* és Olmi *A jegyese*je.

Ha a filmművészetet mindeddig nem rohanták még le az értelmezők, ez jórészt egyszerűen annak köszönhető, hogy a film mint művészet még annyira új, másrészt annak a szerencsés véletlennek, hogy a filmet olyan hosszú ideig egyszerűen mozinak tekintették, vagyis inkább a tömeg-, mint a

magas kultúra részének, így azután a legtöbb mély elméjű kritikus békén hagyta. Ráadásul egy filmben mindig van valami más is a tartalmán kívül, amit megragadhatnak azok, aki elemezni szeretnék. A film szótára ugyanis, a regényével ellentétben, formákból áll – kameramozgásoknak, vágásoknak és a keret kompozíciójának megfogható, bonyolult és szavakba foglalható módszereiből, mivel a film ezekből épül föl.

8

De akkor miféle kritikára vagy kommentárra van szüksége napjaink művészetének? Korántsem akarom ugyanis azt állítani, hogy a műalkotások fogalmilag megközelíthetetlenek, hogy ne lehetne leírni vagy körülírni őket. Mert lehet. Csak az a kérdés, hogyan. Milyen lenne az a kritika, amelyik szolgálná a művészetet, nem pedig a helyét bitorolná?

Elsősorban is arra lenne szükség, hogy a kritika több figyelmet fordítson a művek formájára. Ha a tartalom túlhangsúlyozása az értelmezés arroganciájához vezet, a forma hosszabb és részletesebb leírása annak elhallgattatásához. Arra van szükség, hogy kidolgozzuk azt az inkább leíró, semmint előíró jellegű nyelvet, amelyen a formákról beszélni lehet.

A kritika legjobb fajtája, amellyel csak igen ritkán találkozunk, az, amelyik a tartalommal kapcsolatos megfontolásokat föloldja a forma elemzésében. Néhány ilyen kritika, amelyik hamarjában eszembe jut a film, a dráma, illetőleg a festészet területéről: Erwin Panofsky tanulmánya, *A mozgókép stílusa és közege*, Northrop Frye esszéje, *A drámai műfajok áttekintése*, valamint Pierre Francastel tanulmánya, az *Egy plasztikai tér megsemmisítése*. Roland Barthes *Racine-ről* című könyve és két Robbe-Grillet-tanulmánya jól példázza, milyen eredményeket érhet el a formaelemzés egyetlen szerző munkáira alkalmazva. (Ugyanebbe a típusba tartoznak Erich Auerbach *Mimesis* című

Az egyik nehézség, amellyel ennek során szembetalálkozunk, hogy a formát mindig valami térbelinek tekintjük (a görögök formával kapcsolatos metaforái is valamennyien a tér különféle képzeteiben gyökereznek). Ezért van az, hogy sokkal könnyebben találunk szavakat a térbeli, mint az időbeli művészetek formái jegyeinek leírására. Az időbeli művészetek közül természetesen a dráma a kivétel, talán azért, mert a dráma olyan narratív (vagyis időbeli) forma, amely ugyanakkor vizuálisan és képszerűen is megvalósul a színpadon. Nem rendelkezünk viszont egyelőre semmiféle poétikával a regény számára, semmiféle világos fogalommal a narráció lehetséges formáiról. Talán ezen a területen is a filmkritika fogja meghozni az áttörést, mivel a filmek elsődlegesen vizuális formák ugyan, ugyanakkor az irodalomnak is egyik alosztályát képezik.

esszékötetének legjobb darabjai, például az *Odüsszeusz sebhelye* című.) Hogy miként lehet a formaelemzést egyidejűleg műfajra és szerzőre is alkalmazni, erre jó példa Walter Benjamin *A mesemondó. Gondolatok Nyikolaj Leszkov művéről* című tanulmánya.

Éppilyen értékesek lennének azok a kritikák, amelyek valóban pontos, éles szemű, szeretetteljes leírást kínálnának egy műalkotás megjelenési formájáról. Ez a föladat azonban még a formaelemzésnél is nehezebbnek tűnik. Manny Faber filmkritikáit, Dorothy Van Ghent *Dickens világa: kilátás a Todgers-házból* című tanulmányát és Randall Jarrell Whitman-esszéit említhetem, mint néhány ritka példáját annak a kritikátípusnak, amelyre gondolk. Ezek az esszék a műalkotás érzéki fölszínét mutatják be anélkül, hogy elméleteikkel összemaszatolnák.

9

Az *áttetszőség* a legmagasabb rendű, leginkább fölszabadító hatású érték a mai művészetben – és a kritikában nem kevésbé. Az *áttetszőség* annyit jelent, hogy a magánvaló dolognak a sugárzását érzékeljük, a tárgyét, amely az, ami, és nem több. Ebben áll például Bresson és Ozu filmjeinek és Renoir *A játékszabályának* nagysága.

Valaha, hajdanában (mondjuk, Dante számára) még forradalmian új és kreatív lépésnek tűnhetett, hogy valaki olyan műalkotásokat hozzon létre, amelyeket egyszerre sok szinten lehet befogadni. Ma azonban már nem az. Az ilyen műalkotás ma nem tesz egyebet, mint újabb példát szolgáltat arra a redundanciára, amelytől a modern élet minden területén annyit szenvedünk.

Valaha, hajdanában (egy olyan időszakban, amikor a magas művészet alkotásai ritkaságszámba mentek) még forradalmian új és kreatív lépésnek tűnhetett, amikor valaki hozzálátott, hogy elemezzem egy műalkotást. Ma viszont már nem az. Ha valamire biztosan nincs szükségünk manapság, hát arra, hogy a művészetet megpróbáljuk még inkább föloldani a gondolkodásban vagy (ami még rosszabb) a kultúrában.

Az értelmezés a műalkotás keltette érzéki benyomást adottnak tekinti, és azzal foglalkozik, ami ezen túl kezdődik. Ma azonban többé nem vehetjük adottnak a műalkotás érzéki oldalát. Gondoljunk csak például a művek sokszorosíthatóságára, ami mindnyájunk számára hozzáférhetővé teszi őket, tetejében arra a rengeteg egymással harcban álló ízre, szagra és látványra, amellyel nagyvárosi környezetünk folyamatosan bombázza érzékeinket. A mi kultúránk a túltermelésen, a bőség zavarán alapszik: ennek következtében érzékeink állandóan veszítenek élességükből. A modern élet összes körülménye – az anyagi javak bőségétől a pusztaságig – összeesküszik

annak érdekében, hogy eltompítsa érzéki képességeinket. Márpedig amikor a kritikus fölméri, mi a kritika voltaképpeni föladata, ezt érzékeink és képességeink mai állapotának fényében kell tennie (nem pedig annak alapján, amilyen ezek egy másik korszakban voltak).

Most az a legfontosabb, hogy visszanyerjük érzékeink egykori élességét. Meg kell tanulnunk többet *látni*, többet *hallani*, többet *érezni*.

Nem az a föladatunk, hogy a lehető legtöbb tartalmat fedezzük föl egy adott műalkotásban, még kevésbé az, hogy több tartalmat préseljünk ki belőle, mint amennyi benne van. Nem, a mi föladatunk az, hogy visszaszorítsuk a tartalmat az őt megillető helyre, hogy képesek legyünk ismét magát a dolgot látni.

A művészettel kapcsolatos bármiféle kommentárnak ma az a föladata, hogy a műalkotásokat – és hasonlóképpen tulajdon benyomásainkat – valószínűsőbbá tegye számunkra, nem pedig az, hogy kevésbé valószínűsá. A kritikának azt kell megmutatnia, *miként van az, ami van*, nem pedig azt kell közölnie velünk, *mit jelent*.

10

Hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk.

1964

RAKOVSKY ZSUZSA fordítása