

Mihail Bahtyin

## A szó az életben és a költészetben

(A szociológiai poétika alapkérdései)

*forrás:* BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: A szó az életben és a költészetben. In: Uő=A szó az életben és a költészetben. ford. Könczöl Csaba, Bp., Európa. 1985. 5-54.

I

A szociológiai módszer szolgálatait az irodalomtudomány eddig szinte kizárólag a történeti kérdések kidolgozása során vette igénybe, miközben az úgynevezett *elméleti poétika* problémáit – a művészi formával, a forma különböző mozzanataival, a stílussal kapcsolatos kérdéseket – vizsgálva tartózkodott e módszer használatától.

Széles körben gyökeret vert – marxisták között is – az a téves nézet, miszerint a szociológiai módszer csak azután léphet jogaiba, ha már az ideologikumtól – vagyis a tartalomtól – átitatott költői forma a rajta kívül eső társadalmi valóságban, történelmileg fejlődik tovább. Magának a formának e szerint az álláspont szerint egészen sajátos, nem szociológiai, hanem specifikusan művészi természete és törvényszerűségei vannak.

Ez a nézet azonban gyökeresen ellentmond a marxista módszer leglényegibb alapjainak: a *monizmus* és a *történetiség* elvének. Az ilyen szemlélet végeredménye: szakadék a forma és a tartalom, az elmélet és a történetiség között.

Ezről a téves nézetekről részletesebben is be- [END-p5] szélnünk kell, mivel túlságosan is jellemzik az egész mai művészettudományt.

A legvilágosabban és a legkövetkezetesebben a jelzett álláspontot a közelmúltban Szakulin professzor fejtette ki.\* Véleménye szerint az irodalomban és az irodalom történetében két sort különböztethetünk meg: az immanens (belső) és a kauzális (okozati) sort. Az irodalom immanens „művészi magja” különleges, csak rá jellemző struktúrával és törvényszerűségekkel rendelkezik; ugyanakkor, „természeténél fogva”, önálló evolúcióra, fejlődésre is képes. Fejlődése során azonban az irodalom elszenvedi a *művészetén kívüli* társadalmi környezet „okszági” hatását. A szociológusnak az irodalom „immanens magjával”, struktúrájával és autonóm fejlődésével semmi dolga, ezekben a kérdésekben egyedül az elméleti és történeti poétika illetékes a maga sajátos módszereivel.\*\* A szociológiai módszer viszont csupán az irodalom és az azt környező, művészetén kívüli társadalmi közeg ok-okozati kölcsönhatásának tanulmányozásában érhet el eredményeket. Eközben az irodalom lényegének és bel- [END-p6] ső autonóm törvényszerűségének immanens (nem szociológiai) elemzése meg kell

\* L. П. Н. Саклин: Социологический метод в литературоведении. М., 1925.

\*\* „A költői forma elemeit (hang, szó, kép, ritmus, kompozíció, műfaj), a költői témát s általában az egész művészi stílust első fokon immanensen kell kutatni, azoknak a módszereknek a segítségével, amelyeket az elméleti poétika a pszichológiára, az esztétikára és a nyelvészetre támaszkodva kialakított, s amelyekkel egyebek mellett napjaink úgynevezett formális módszere is dolgozik.” (Szakulin, i. m. 25. old.)

hogy előzze a szociológiai elemzést.\*

Ezzel az állásponttal a marxista művészetszociológus természetesen nem érthet egyet. S ezen mit sem változtat az a tény, hogy az irodalomszociológia ez ideig szinte kizárólag az irodalom (külső) történetének konkrét kérdéseivel foglalkozott, és egyetlen komolyan számba jövő kísérletet sem tett arra, hogy módszereivel a műalkotás úgynevezett „immanens” struktúrájához is közelebb férkőzzön. Ezt az utóbbi feladatot teljes egészében az esztétikai, pszichológiai és egyéb kutatási módszerek hatáskörébe utalta, amelyeknek a szociológiai módszerekhez semmi közük sincs.

Hogy erről meggyőződhesünk, elég belepillantanunk bármely mai poétikai vagy általános művészetelméleti szakmunkába. Szociológiai kategóriák alkalmazásának még csak a nyomára sem bukka- [END-p7] nunk bennük. A művészet kérdéseit úgy tárgyalják, mintha azok „természetüknél fogva” legalább annyira távol állnának a szociológiától, mint egy test fizikai vagy kémiai szerkezete. Az irodalommal és a művészettel kapcsolatosan a legtöbb nyugat-európai és orosz művészettudós ugyanezen az állásponton van, és a művészettudományt mint sajátos szakdiszciplínát éppen erről az alapról határolják el mindennemű szociológiai módszertől.

Álláspontjukat – körülbelül – a következő gondolatmenettel indokolják. Minden dolog, amint keresletnek vagy kínálatnak a tárgyává, tehát áruvá válik, az emberi társadalmon belüli értékét és mozgását tekintve rögvest társadalmi és gazdasági törvényszerűségek hatása alá kerül; tegyük fel, hogy ezt a törvényszerűséget már nagyon jól ismerjük – ettől azonban még semmit sem fogunk tudni arról, hogy az áruvá vált szóban forgó dolog milyen fizikai és kémiai tulajdonságokkal rendelkezik. Az árukutatásnak tehát szüksége van az áruvá változtatott dolgok előzetes fizikai-kémiai elemzésére. Az ilyen elemzés elvégzésére viszont kizárólag a fizikus és a vegyész illetékes a maga sajátos kutatási eljárásaival. Analóg helyzet áll fenn – állítják ezek a művészettudósok – a művészetben. A művészet, mihelyt belépett a társadalmi tényezők sorába, s emiatt ki van téve a többi társadalmi tényező hatásának, természetszerűleg többé már nem vonhatja ki magát az általános szociológiai törvényszerűség alól – ám ebből a törvényszerűségből kiindulva [END-p8] semmiféle következtetést nem vonhatunk le *esztétikai* lényegére vonatkozóan, ugyanúgy, ahogy az árucseré gazdasági törvényei sem mondhatnak semmit az adott áru kémiai összetételéről. A művészettudomány és az elméleti poétika feladata e szerint az álláspont szerint az, hogy a műalkotásnak ezt a szociológiától független, „specifikus” képletét keresse.

A művészet lényegének ilyen felfogása, mint már említettük, alapvetően ellentmond a marxizmus alapelveinek. Kémiai képleteket szociológiai módszerekkel valóban hiába akarnánk megállapítani – ám az *ideológia* bármelyik területének tudományos „képlete” kizárólag szociológiai módszerek segítségével tárható fel. Minden egyéb – „immanens” – módszer belebonyolódik a szubjektivizmus útvesztőibe, elvész a vélekedések és szempontok meddő perpatvarában, és nem kecsegtet semmi reménnyel, hogy bármikor is olyan eredményre jut, mely valamelyest is egy egzakt, pontos kémiai képletre hasonlítana. Persze efféle képlet megállapítására a marxista módszer sem formálhat igényt: az ideológiákkal foglalkozó tudományban,

\* „Amennyiben az irodalomban társadalmi jelenséget látunk, óhatatlanul szembe fogjuk magunkat találni okozati meghatározottságának kérdésével. Számunkra ez nem lehet más, mint szociológiai kauzalitás. Az irodalomtörténet csak napjainkra jutott el oda, hogy immáron teljes joggal vehesse magára a szociológus szerepét, és előadja a saját »miért«-jeit, s ezáltal az irodalom tényeit is behelyezze az adott korszak társadalmi életének összefolyamatába, majd ezt követően kijelölje helyét az egész történelem mozgásában. S ezen a ponton lép hatályba a szociológiai módszer, amely az irodalom történetére alkalmazva történetiszociológiai módszerré válik.” „A műalkotást az első, immanens stádiumban mint társadalmi és történelmi jelentőséggel bíró művészeti értéket gondoltuk el.” (Szakulin, i. m. 27-28. old.)

a tárgy lényegéből következően, elképzelhetetlen és elérhetetlen a természettudományos szigor és egzaktság. Mindamelllett a valódi tudományosság viszonylag legmagasabb fokának elérésére az ideológiai jelenségek kutatásában eddig mégis a marxista szellemű szociológiai módszernek van legtöbb esélye. Fizikai és kémiai testek léteznek az emberi [END-p9] társadalmon kívül is, viszont ideológiai produktumok csak az emberi társadalomban és az emberi társadalomért jöttek létre. Ezért társadalmi meghatározottságuk sosem *kívülről* ered – mint mondjuk a természetes testek esetében –, mivel az *ideológiai képződmények belsőleg, immanensen szociológiai természetűek*. Politikai vagy jogi formákkal kapcsolatban ezt senki nem vonja kétségbe: senkinek nem jut eszébe, hogy immanens, nem szociológiai lényegük után kutasson. A jog vagy a politikai rendszer legfinomabb formális árnyalataihoz is csak is kizárólag szociológiai módszerrel lehet közel férközni. S ugyanez a helyzet a többi ideológiai formával kapcsolatban. *Minden izükben szociológiai természetűek*, s ezen az sem változtat, hogy képlékeny és bonyolult struktúrájukat csak nagy nehézségek árán lehet egzakt elemzésnek alávetni.

Ugyanígy immanensen társadalmi a művészet is: a rá kívülről ható, nem művészi társadalmi közeg közvetlen belső reakciót vált ki belőle. Nem holmi idegen dolog hat itt egy másik idegen dologra, hanem az egyik társadalmi képződmény a másikra. *Az esztétikum* – akárcsak a jog vagy a megismerés – mindössze *a társadalmiság egyik megjelenési módja*, amiből viszont nyilvánvalóan következik, hogy a művészet elmélete sem lehet más, mint *a művészet szociológiája*.\* A talonban nem marad semmiféle „immanens” elméleti feladat. [END-p10]

## II

Ha a szociológiai módszert helyesen és eredményesen akarjuk alkalmazni a művészetelméletben és ezen belül a poétikában, le kell számolnunk két olyan hamis felfogással, amelyekben közös, hogy egyaránt végletesen beszűkítik a művészet határait, mindössze egyes elkülönített mozzanatokot tartva meg belőle.

Az első nézetet *a műalkotás mint dolog fetiszizációjaként* határozhatjuk meg. Manapság a művészettudományban ez a fetiszizmus a fő hangadó. A kutató látómezejébe itt kizárólag az egyedi műalkotás kerül be, mintha csak az tartozna a művészet lényegéhez. Mind az alkotó, mind a befogadó a vizsgálódás körén kívül rekednek.

A második nézőpont hívei fordított úton járnak, kutatásaikat vagy az alkotó, vagy a befogadó pszichikumára korlátozzák (illetve – s ez a leggyakoribb eset – egyenlőségjelet tesznek a kettő közé), mivel véleményük szerint a művészet lényege kimerül az alkotó vagy a befogadó ember élményeiben.

Tehát az egyik felfogás képviselői számára a kutatás tárgya kizárólag a műalkotás mint dolog [END-p11] struktúrája, a másik felfogás képviselői számára csupán az alkotó vagy a befogadó individuális pszichikuma.

Az első koncepció az anyagot helyezi az esztétikai kutatások középpontjába. Itt a kutatás legfontosabb, úgyszólván egyedüli tárgya a rendkívül leszűkítve értelmezett forma, azaz az anyag formája, az

---

\* A művészet elméletét és történetét csak a munka technikai jellegű felosztásaként különböztetjük meg. Közöttük semmiféle módszertani szakadék nincs, és nem szabad, hogy legyen. Történeti kategóriákat természetesen minden humán tudomány, legyen akár történeti, akár elméleti, használ.

anyagot egyedi, zárt dologgá megszervező forma.

Ennek az első nézőpontnak az egyik válfaja az úgynevezett „formális módszer” is. A formalisták számára a költői mű nem egyéb, mint a forma által sajátosan megszervezett nyelvi anyag. A *nyelvet* eközben nem szociológiai jelenségként, hanem absztrakt-lingvisztikai szempontból vizsgálják. S ez teljesen érthető: ha ugyanis a nyelvet tágabb értelemben fogják föl mint a kulturális kommunikáció jelenségét, akkor megszűnik önmagában való dolog lenni, és nem vizsgálható az őt létrehozó társadalmi szituációtól függetlenül.

Ezt a szempontot lehetetlen következetesen végigvinni. Ha ugyanis a művészet szigorúan dologi mozzanatainak határain belül akarunk maradni, még csak arra sem mutathatunk rá, hol húzódik a határ egyfelől az anyag, másfelől a művészet azon oldalai között, amelyek művészi jelentést hordoznak. Az anyag, ha önmagában nézzük, közvetlenül beleolvad a körülötte levő művészetén kívüli közegbe, és végtelen sok meghatározása és vonatkozása van: matematikai, fizikai, kémiai és végezetül [END-p12] nyelvészeti. Bármeddig elemezzük is az anyag valamennyi elképzelhető tulajdonságát s e tulajdonságok lehetséges kombinációit, esztétikai jelentésükről mindaddig semmit nem mondhatunk, amíg be nem csempészünk valamilyen más szempontot, amely már kívül esik az anyag elemzésének keretein. Hogy a korábbi hasonlattal éljünk, bármilyen hosszasan elemezzük is egy test vegyi fölépítését, mindaddig, amíg a gazdasági szempontokat be nem vezetjük, nem érthetjük meg, hogy mint áru mitől kapja megjelentését és értékét.

De ugyanúgy zsákutcába vezet a másik koncepció arra irányuló próbálkozása, hogy az esztétikum lényegét az alkotó vagy a befogadó individuális pszichikumából hozza felszínre. Közgazdaságtani analógiánknál maradva azt mondhatjuk, hogy olyan ez, mint ha valaki a munkás egyéni pszichikumának elemzésén keresztül akarná megérteni azokat az objektív termelési viszonyokat, amelyek meghatározzák a társadalomban elfoglalt helyzetét.

Végeredményben mindkét megközelítési módnak ugyanaz a hibája: *a részben akarja megtalálni az egészt; az egészből absztrakt módon kiszakított rész struktúráját magának az egésznek a struktúrájaként kezeli. Holott a „művészség” a maga teljességében nem a dologban rejlik, mint ahogy nem is az alkotó vagy a befogadó izoláltan vizsgált pszichikumában, hanem valójában mindhárom mozzanatot tartalmazza: a „művészség” – az alkotó [END-p13] és a befogadók kölcsönviszonyának különleges formája, amely a műalkotásban rögzítődik.*

E *művészi kommunikáció* ugyanabból az alaptól nőtt ki, mint a többi társadalmi formáció, azonban eközben – akárcsak a többi formáció – megtartja sajátos mivoltát: a művészet a kommunikáció különleges típusa, amely sajátos, csak rá jellemző formában nyilvánul meg. *A szociológiai poétika feladata, hogy megértse a társadalmi kommunikációnak azt a formáját, amely a műalkotás anyagában realizálódik és rögzítődik.*

Amennyiben a műalkotást ebből a kommunikációból kiemeljük, és tőle függetlenül nézzük, nem több egyszerű fizikai dolognál vagy nyelvgyakorlatnál, művészivé ugyanis csupán az alkotó és a befogadó egymásra irányuló kölcsönhatásának folyamatában válhat, mint e kölcsönhatás leglényegibb mozzanata. A műalkotás anyagában mindaz, ami az alkotó és a befogadó kommunikációjában nem játszik szerepet, ami tehát nem válik ennek a kommunikációnak a „médiává”, közegévé, nem tehet szert művészi jelentésre sem.

Azok a módszerek, amelyek figyelmen kívül hagyják a művészet szociális lényegét, s arra törekszenek, hogy természetét és sajátosságait teljes egészében a műalkotás dologi megszervezettségével magyarázzák, valójában az alkotó és a befogadó közötti társadalmi kapcsolatot kénytelenek az anyag különféle vonatkozásaiba, illetve az anyag megformálásának némely jellegzetességeibe bele- [END-p14] vetíteni. Nem sokban tér el ettől a pszichológiai esztétika sem, amely ezt a kapcsolatot a befogadó individuális pszichikumába vetíti bele. Ez a projekció viszont eltorzítja a szóban forgó kölcsönviszonyokat, és hamis képet ad az anyagról és a pszichikumról egyaránt.

A műben rögzített esztétikai kommunikáció, mint mondtuk, egészen sajátos jelenség, és nem sorolható be az ideológiai kommunikáció egyetlen más típusába – politikai, jogi, erkölcsi stb. kommunikáció – sem. Míg a politikai kommunikáció megfelelő intézményeket és jogi formákat hoz létre, az esztétikai kommunikáció kizárólag műalkotásokat szervez. Amennyiben ezt a feladatot nem vállalja, és akár rövid időre is megpróbál, mondjuk, politikai szervezetet vagy valamilyen más ideológiai formát létrehozni, mint esztétikai kommunikáció legott megszűnik, sajátságos elvész. *Az esztétikai kommunikáció jellegzetessége éppen az, hogy maradéktalanul beteljesül a műalkotás létrejöttével, illetve a befogadóban végbemenő állandó újrateremtődésével, és ezen kívül semmiféle egyéb objektivációra nem tart igényt.* Persze ez a sajátságos kommunikációs forma egyáltalán nem izolált: beletartozik a társadalom életének egységébe, visszatükrözi a közös gazdasági alapot, kölcsönhatásba lép és energiáit kicseréli a kommunikáció más formáival.

Munkánkban azt a feladatot tűztük magunk elé, hogy megkíséreljük a költői megnyilatkozás formáját úgy megérteni, mint ennek a különleges [END-p15] – a szó anyagában objektiválódott – esztétikai kommunikációnak a formáját. Ehhez viszont több-kevesebb részletességgel beszélnünk kell a művészetén kívüli verbális megnyilatkozás, a közönséges mindennapi beszéd néhány vonatkozásáról, mivel a majdani művészi forma alapjai és lehetőségei már ott kitapinthatóan jelen vannak. A szó társadalmi lényege a mindennapi beszédben világosabban, nyilvánvalóbban tűnik szembe, és itt könnyebben elemezhető a megnyilatkozás és a környező társadalmi közeg összefüggése is.

### III

Nyilvánvaló, hogy a szó az életben nem önérvényű. A nyelven kívüli élethelyzet hívja létre, és vele mindvégig a legszorosabb kapcsolatban marad. Továbbmegyünk: a szót a legközvetlenebb módon maga az élet tölti meg tartalommal, s így nem szakítható ki belőle anélkül, hogy értelmét el ne vesztené.

Az életben elhangzó megnyilatkozásokat rendszerint efféleképp jellemezzük és értékeljük: „hazugság”, „ez igaz”, „bátran megmonda”, „ezt nem kellett volna mondani” stb.

Az összes ilyen értékelés, akármilyen kritérium – etikai, megismerési, politikai és egyéb – áll mögötte, mindig valami többet és nagyobbat foglal magában, mint amennyi a megnyilatkozás tulaj- [END-p16] donképpen verbális, lingvisztikai mozzanatában megjelenik: *a szóval együtt magával hozza a megnyilatkozás nyelven kívüli szituációját is.* Az efféle ítéletek és értékelések bizonyos egésznek a részei, melyben a szó közvetlenül érintkezik és megbonthatatlan egységbe olvad valamilyen életeseménnyel. Maga a szó, ha izoláltan, tisztán lingvisztikai mivoltában nézzük, természetesen nem lehet sem igaz, sem hazug,

sem bátor, sem félénk.

Hogyan viszonyul az életben a szó az őt létrehozó nyelven kívüli szituációhoz? Lássuk ezt egy szándékosan leegyszerűsített példán.

Ketten ülnek a szobában. Hallgatnak. Az egyik megszólal: „Hát igen!” A másik nem felel.

Számunkra, akik a beszélgetés pillanatában nem tartózkodunk a szobában, ez az egész „társalgás” teljesen érthetetlen. A „Hát igen!” így, izoláltan véve tökéletesen üres és értelmetlen. Ennek ellenére ez a furcsa párbeszéd, amelyben csak a pár egyik fele szólal meg, két kifejezően intonált szót ejtve ki, értelmes, jelentése van, és teljesen befejezett.

Hogy ennek a beszélgetésnek az értelmét és jelentését föltárhassuk, elemeznünk kell. De mi is az voltaképp, amit itt elemezhetünk? Bármennyit vesződnénk a megnyilatkozás tisztán verbális részével, bármilyen aprólékosan határoznánk meg ennek a „Hát igen!”-nek a fonetikai, morfológiai, szemantikai mozzanatait, egyetlen lépéssel sem jutnánk közelebb a társalgás teljes értelmének megértéséhez. [END-p17]

Tegyük most fel, hogy ismerjük az intonációt is, amellyel ezt a két szót kiejtette valaki: ingerülten méltatlankodó, amit azonban egy cseppnyi humor enyhít. Ez már valamivel tartalmasabbá teszi számunkra a „Hát igen!” szemantikai ürességét, de még mindig nem teszi világossá az egésznek az értelmét.

Mert mi is az, ami hiányzik? – Az a *nyelven kívüli kontextus*, amelyben ez a „Hát igen!” értelmet nyert a hallgató számára. A megnyilatkozás *e nyelven kívüli kontextusa* három mozzanatból tevődik össze:

1. a párbeszéd résztvevői számára *közös* térbeli környezet (a látvány egysége: a szoba, az ablak stb.),

2. az *adott helyzet azonos ismerete és értelmezése* mindkettőjük részéről, és végül 3. ennek a helyzetnek az *egyforma megítélése*.

A beszélgetés pillanatában a társalgás *mindkét* résztvevője az ablakra *pillantott és meglátta*, hogy szállingózni kezdett a hó; *mindketten* tudják, hogy már május van, s így már régen itt az ideje, hogy beköszöntsön a tavasz; végül, a hosszú télből már *mindkettőjüknek elege van, mindketten várva várják* a tavaszt, s ezért *elkeseríti* őket a kései hóesés. Az *adott megnyilatkozás közvetlenül támaszkodik e „közös látványra”* (hópelyhek az ablakon túl), *közös tudásra* (a májusi időpont) és *azonos megítélésre* (elég volt a télből, legyen már tavasz), élő értelme mindezt magában foglalja, magába szívja – anélkül azonban, hogy szavakkal utalna rá, kimondaná. A megnyilatkozás a hópelyheket meghagyja az ablakon túl, a dátumot a kalendárium lapján, a helyzet meg- [END-p18] ítéletét a beszélő pszichikumában – mégis, a „Hát igen!”-ben mindez *mögöttes tartalomként* benne foglaltatik.

Most, hogy már föltárult előttünk e megnyilatkozás *„mögöttes tartalma”* – vagyis ismerjük a társalgó felek *közös térbeli és értelmezési horizontját* –, már teljesen világos előttünk a „Hát igen!” egész értelme, intonációjának jelentése.

Hogyan viszonyul ez a nyelven kívüli környezet a szóhoz, a kimondatlan a kimondotthoz?

Mindenekelőtt egészen nyilvánvaló, hogy itt a szóban a beszédhelyzet egyáltalán nem úgy tükröződik vissza, mint a tükörben a tárgy. Az adott esetben a szó a *beszédhelyzetet* inkább *megoldja*, mintegy *sommázza értékét*. Jóval gyakoribb eset, hogy az életbeli megnyilatkozás a beszédhelyzet aktív folytatása és továbbfejlesztése, bizonyos teendők terve és megszervezése. Számunkra azonban itt az életbeli megnyilatkozás egy másik vonatkozása fontos: a megnyilatkozás, bármilyen is, a beszédhelyzet résztvevőit

mindig olyan *közös nevezőre hozott résztvevőkként* kapcsolja össze, akik egyformán ismerik, értik és értékelik az adott szituációt. *A megnyilatkozás tehát azon alapul, hogy a beszédhelyzet résztvevői valóságosan, materiálisan a lét egy és ugyanazon darabjához tartoznak, a megnyilatkozás e materiális összetartozásukat ideologikus formában kifejezésre juttatja, illetve ideologikus formában továbbfejleszti.*

A nyelven kívüli szituáció tehát egyáltalán nem [END-p19] pusztán külső oka a megnyilatkozásnak, nem kívülről, nem mechanikus erőként hat rá. *A beszédhelyzet behatol magába a megnyilatkozásba, és jelentésállományának nélkülözhetetlen alkotórészévé válik.* Az életbeli megnyilatkozás mint értelmes egész két részből áll: 1. egy verbálisan megvalósult (vagy aktualizált) részből és 2. egy mögöttes, hozzáértett részből. Az életbeli megnyilatkozást éppen ezért az „entimémához” hasonlíthatjuk.\*

Ám ez egészen különleges entiméma. Maga az „entiméma” szó (entiméma a görögben „lélekben maradt”-at jelent), az, amit „hozzáértetek”, akárcsak a „mögöttes tartalom”, túl pszichologisztikusan hangzik. Azt sejteti, hogy a beszédhelyzet mint szubjektív pszichikai aktus (képzet, gondolat, érzés) a beszélő lelkében van adva. Valójában ez nem így van: az individuális szubjektív elemet itt a *társadalmilag-objektív* szorítja háttérbe. Az, amit én tudok, én látok, én akarok és én szeretek, nem lehet hozzágondolás tárgya. A megnyilatkozásba, annak mögöttes jelentéseként, csupán az épülhet bele, amit *mi*, az összes beszélő tudunk, látunk, szeretünk és elismerünk, amiben *mi*, az összes beszélő egyek vagyunk. Továbbá, ez az alapjaiban mélyen szociális beleértés a legteljesebb mértékben objektív: el- [END-p20] végre nem egyéb, mint a *világnak* a beszélők tudatában tükröződő *anyagi egysége* (példánkban: a szoba, a hó az ablakon túl), valamint a *reális életfeltételeknek a megítélés közösségét létrehívó egysége*: a beszélő felek egy családhoz, egy szakmához, egy osztályhoz, valamilyen egyéb társadalmi csoporthoz, s végül, egy korszakhoz tartozása – elvégre beszélgetésre csak kortársak között kerülhet sor. A hozzágondolt értékelések ezért sosem individuális érzelmek, hanem társadalmilag törvényszerű, szükségszerű aktusok. *Az individuális emóciók a szociális értékelés alaptónusának csupán felhangjai*: az „én” csak úgy realizálódhat a szóban, ha a „mi”-re támaszkodik.

Tehát minden életbeli megnyilatkozás társadalmilag-objektív entiméma. Mondhatnók, olyan „jelszó”, amelyet csak az egyazon szociális környezethez tartozók tudnak. Az életbeli megnyilatkozások sajátossága éppen az, hogy ezernyi szállal szövődnek bele a nyelven kívüli életbeli szövegekörnyezetbe, és ha ebből kitépik őket, értelmüket szinte teljesen elvesztik: aki nem ismeri közvetlen életbeli szövegekörnyezetüket, az nem értheti meg őket.

De ez a legközvetlenebb kontextus lehet szűkebb is és tágabb is. A mi példánkban rendkívül szűk: *az adott szoba és az adott pillanat* határozza meg, és a megnyilatkozás mindössze két ember számára értelmes. Ám az az egységes környezet, amelyre a megnyilatkozás támaszkodik, térben is, időben is tágulhat: *megvan a maga „beleértési tartománya” a család- [END-p21] nak, a nemnek, a nemzetnek, az osztálynak, a napnak, az évnek, a korszaknak.* A közös környezet, illetve a hozzá tartozó társadalmi csoport bővülésének arányában a megnyilatkozásba beleértett mozzanatok egyre *állandóbbak* lesznek.

Ha a megnyilatkozáshoz hozzágondolt jelentések reális horizontja szűk – mint példánkban láttuk –, ha tehát egybeesik két egy szobában ülő és az ablakban ugyanazt látó ember valóságos horizontjával, akkor a hozzágondolás hajlékonyan követheti a legkisebb módosulást is e horizonton belül. Ellenben minél tágabb a

---

\* „Entimémának” a logikában az olyan következtetést nevezik, amelyben az egyik előfeltétel kimondatlanul marad, ám ugyanakkor odaértendő. Például: Szókratész ember, következésképp halandó. Az, hogy „minden ember halandó”, kimondatlanul maradt.

horizont, a megnyilatkozás annál inkább csak az élet konstans, stabil mozzanataira és a lényegi, alapvető társadalmi értékítéletekre támaszkodhat.

Különleges fontossága van itt a hozzágondolt értékítéleteknek. A helyzet az, hogy azok az alapvető szociális értékítéletek, amelyek közvetlenül az adott csoport gazdasági létének sajátosságaiból erednek, rendszerint nincsenek kimondva: e csoport minden képviselőjének húsává-vérévé váltak; minden tevékenységét és tettét irányítják, mintegy összenőttek azokkal a dolgokkal és jelenségekkel, amelyekre vonatkoznak, ezért szükségtelen külön is verbalizálni őket. Úgy tűnik számunkra, hogy a tárgy értékét együtt kapjuk létével, mintha egyik tulajdonsága volna, ahogy például a nap melegével és fényével együtt érzékeljük számunkra való értékét is. S ugyanígy nőttek hozzá bizonyos értékítéletek a bennünket övező lét valamennyi jelenségéhez. [END-p22] Ha az értékelés valóban magából az adott közösség létéből fakad, akkor dogmatikusan is szentesül, mint valami olyan, ami teljesen magától értetődik, és nem képezheti vita tárgyát. Ahol viszont az alapvető értékelést kimondják és bizonyítják, ott már kétségessé vált, leszakadt a tárgyról, megszűnt életszervező erőként működni, következképp elvesztette kapcsolatát az adott közösség létfeltételeivel.

Az egészséges szociális értékítélet az élet tartozéka, és innen szervezi meg a megnyilatkozás formáját és intonációját, ám a legkisebb mértékben sem törekszik arra, hogy a szó tartalmi oldalában is eljusson az adekvát kifejeződésig. Teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy mihelyt az értékelés a formai mozzanatokból kezd átcsapni a tartalmiakba, a mélyben átértékelés érlelődik. A leglényegesebb értékelések ily módon egyáltalán nem a szó tartalmában foglaltatnak benne, s ezért onnan nem is lehet őket kivonni, de ugyanakkor ezek határozzák meg a szavak *megválogatását* és a verbális megnyilatkozás *egész formáját*. Legtisztább alakban az *intonációban* jutnak kifejezésre. Az intonáció teremti meg a szoros összefüggést a szó és annak nemverbális szövegekörnyezete között: az élő intonáció a szót mintegy átlendíti saját verbális határain.

Nézzük meg valamivel közelebről az intonáció és az életbeli kontextus összefüggését idézett megnyilatkozásunk példáján. Ezen keresztül módunk nyílik egy sor fontos megfigyelésre az intonáció szociális lényegét illetően. [END-p23]

#### IV

Mindenekelőtt azt szeretnénk hangsúlyozni, hogy a „Hát igen!” szókapcsolat – amely szemantikailag szinte tökéletesen üres – tartalmilag a legkisebb mértékben sem determinálhatja az intonációt: bármiféle intonációval szabadon és könnyen társulhat – kimondhatjuk örvendezve, keserűen, fitymálóan stb. –, minden kizárólag attól a kontextustól függ, amelyben a szó elhangzik. A mi esetünkben ez az – ingerülten méltatlankodó, de csipetnyi humorral enyhített – intonációt meghatározó kontextus a fentebb már tárgyalt nemverbális helyzet, ugyanis semmiféle közelebbi verbális kontextus nincsen. Kissé előreszaladva már most kijelenthetjük, hogy még ha létezik is ilyen közvetlen verbális kontextus, amely ráadásul valamennyi szempontot tökéletesen kielégíti, az intonáció akkor is túlmutat saját határain: az intonáció teljes jelentését ugyanis csak abban az esetben foghatjuk fel, ha kapcsolódni tudunk az adott szociális csoport hozzágondolt értékítéleteihez, legyen bármily nagy is ez a csoport. *Az intonáció mindig a verbális és a nemverbális, a kimondott*



*és a kimondatlan határán mozog.* Az intonációban a szó közvetlenül az étellel érintkezik. És a beszélő is elsősorban éppen az intonációban teremt kapcsolatot hallgatójával: az intonáció par excellence szociális jelenség. Fokozott érzékenységgel reagál a beszélő körülötte szociális atmoszféra minden ingadozására.

[END-p24]

A mi példánkban az intonáció onnan ered, hogy a beszélők egyaránt nagyon várják a tavaszt, és bosszantja őket a tél elhúzódása. Az intonációt a helyzet megítélésének ez az összehangoltsága határozta meg, ebből fakadt alaptónusának egyértelműsége és határozottsága. Amennyiben egyetértésre számíthat, szabadon kibontakozhat és differenciálódhat alaptónusának megváltoztatása nélkül. Ha viszont nem volna ilyen biztos a feltételezett „*kollektív jóváhagyás*”, az intonáció egészen más irányt venne, egyéb tónusok fonódnának bele: színezhethetné a hallgató ellen irányuló kihívás, bosszúság, s végül előfordulhatna, hogy egyszerűen szétfoszlik, a minimumra redukálódik. Ha az ember feltételezi, hogy a másik nem vagy legalábbis nem maradéktalanul ért vele egyet, másképp intonálja szavait, s általában másképp építi föl egész megnyilatkozását. A későbbiekben még látni fogjuk, hogy nemcsak az intonáció, hanem a beszéd egész formális struktúrája is jelentős mértékben attól függ, hogy miképpen viszonyul az adott megnyilatkozás ama szociális közeg értéktételezéseinek feltételezett azonosságához, amelyhez a beszélő szólni akar. Alkotóan produktív, meggyőződéses és gazdag intonáció csak ott lehetséges, ahol feltételezhető „a kollektív jóváhagyás”. Ahol azonban ez hiányzik, ott a hang elakad, intonatív gazdagsága megtörik, akárcsak a kacagó embernél, amikor hirtelen észreveszi, hogy ő nevet egyedül: nevetése csillapul vagy eltorzul, erőltetetté válik, kivész belőle minden [END-p25] meggyőződés, tisztasága elhomályosul, és többé már nem képes vidáman tréfálkozni. *Az a vászon, amelyre az élő emberi beszéd ráhímezi intonációja mintázatát, nem más, mint az alapvető értékítéleteknek a szavak mögé rejtett azonossága.*

Azonban azzal, hogy az intonáció egy lehetséges együttérzésre, a „kórus” potenciális egyetértésére állítódik be, még nem merítettük ki szociális természetét. Ez csupán az intonáció egyik oldala, az tudniillik, amellyel a beszélő a hallgatóhoz fordul – van azonban az intonációnak emellett még egy, a szociológia szempontjából rendkívül fontos mozzanata.

Ha figyelmesebben szemügyre vesszük például az említett megnyilatkozás intonációját, rábukkanunk benne egy olyan „talányos” vonásra, amely külön magyarázatot igényel.

A „Hát igen!” szókapcsolat adott intonálásában nem csupán a látottak (a hulló hó) fölötti passzív elégedetlenség kapott hangot, hanem valami támadó ingerültség és szemrehányás is. De vajon kinek szól ez a szemrehányás? Nyilván nem a hallgatónak, hanem valaki másnak: az intonáció mozgásának ez az irányja nyilvánvalóan szétfeszíti a szituáció határait, és helyet teremt egy *harmadik résztvevő* számára is. Ki ez a harmadik? Kit illet a szemrehányás? A természetet? Netán a sorsot?

Természetesen a mi egyszerű életbeli megnyilatkozásunkban ez a harmadik résztvevő – a verbális műalkotás *hőse* – még eléggé meghatározatlan: az [END-p26] intonáció már világosan kijelöli a helyét, de szemantikai ekvivalense még nincsen, és nevet sem kapott. Az intonáció itt olyan eleven kapcsolatot teremt a megnyilatkozás tárgyával, objektumával, hogy már-már *hozzá fordul*, mintegy eleven, vétkes személyként vádolja, a hallgatót – a másik résztvevőt – pedig *tanúként és szövetségesként* idézi meg.

Az érzelmileg telített mindennapi beszédben jóformán minden élő intonáció úgy bomlik ki, mintha a

tárgyak és a dolgok mögött az élet eleven résztvevőihöz és mozgatóihoz fordulna; rendkívül erős *perszifikáló tendencia* hatja át. Amennyiben az intonációt nem mérsékeli bizonyos fokú ironia — mint a mi esetünkben —, úgy naiv és teljességgel közvetlen mitológiai kép, ráolvasás, imádság születik belőle, ahogy ez a kultúra korai szakaszaiban történt. A mi esetünkben pedig a nyelvi kreativitás egy rendkívül fontos jelenségével, az *intonációs metaforával* állunk szemben: az intonáció úgy hangzik, mintha a szó eleven vétkesként kárhozná a kései hó miatt a telet. Ebben a példában *tiszta* intonációs metaforával állunk szemben, amely egyetlen mozzanatában sem hagyja el az intonáció medrét, ámde a mélyén, mint valami bölcsőben, már ott szunnyad a szokványos *szemantikai metafora* lehetősége. Amennyiben ez a lehetőség realizálódna, a „Hát igen!” szókapcsolat mondjuk egy ilyen metaforikus kifejezéssé bomlana ki: „Micsoda *csökönyös* tél ez az idej, *még most sem adja föl*, pedig már éppen ideje volna!” Azonban itt ez az intonációban rejlő [END-p27] lehetőség nem valósult meg: a megnyilatkozás beteljesült a szemantikailag jóformán egészen üres „Hát igen!” fordulatban.

Itt kell megjegyeznünk, hogy az intonáció az élő mindennapi beszédben sokkalta metaforikusabb, mint maguk a szavak; elevenen él még benne az ősi mítoszteremtő lélek. Az intonáció ma is úgy hangzik, mintha a világot a beszélő körül átlélesített erők tölténék meg: ezért fenyegeti, lehordja vagy szereti és becézi a lelketlen tárgyakat és jelenségeket, míg ezzel szemben a társalgási nyelv szokványos metaforái jobbra már kilúgozódtak, s a szavak szemantikai szempontból szegényesek és prózaiak.

Az intonációs metaforát szoros rokonság fűzi a *gesztikulációs metaforához* (hisz eredendően maga a szó is nyelvi gesztus volt, egy bonyolult, az egész testre kiterjedő mozdulat egyik komponense) — a gesztikulációt, a mozgást azonban itt tág értelemben kell fölfognunk, beleértve az arcjátékot, vagyis a mimikát is. A gesztusnak, ugyanúgy, mint az intonációnak, szüksége van a körülállók „kórusának” támogatására: szabad, meggyőződéssel teli gesztus csak azonos módon érző szociális közegben lehetséges. Másrészt a gesztus — akárcsak az intonáció — szintén szétfeszíti az adott helyzet határait, s bevon egy harmadik résztvevőt, a hőst. A gesztus mélyén mindig ott szunnyad a támadás, a védekezés, a fenyegetés vagy a becézés csirája, amely a szemlélőnek és a hallgatónak a szövetséges vagy a tanú szerepét juttatja. A gesztus e „hőse” sokszor csupán egy [END-p28] élettelen dolog, jelenség vagy valamilyen életkörülmény. Ha dühroham fog el bennünket, gyakran ököllel fenyegetünk meg valakit, vagy egyszerűen fenyegető tekintettel nézünk a semmibe, mosolyt pedig szinte minden kiválthat belőlünk, a napsütés, a fák, a gondolatok.

Sosem szabad elfeledkeznünk a következőről (a pszichológiai esztétika ezt gyakran megteszi): *az intonáció és a gesztikuláció, legalábbis tendenciájában, mindig aktív és objektív*. Nem csupán a beszélő passzív lelkiállapotát fejezik ki, hanem a külvilággal és a társadalmi környezettel — ellenségekkel, barátokkal, szövetségesekkel — szembeni élő, energikus viszonyát is. Az ember, intonációja és gesztikulációja révén, aktív szociális véleményt fejez ki meghatározott értékekkel szemben, s e véleményét mindig társadalmi létmódjának legmélyebb alapjai determinálják. A megfelelő művészetek teoretikusainak éppen az intonáció, illetve a mozdulat ezen objektív szociológiai — tehát nem szubjektív pszichológiai — oldalaira kell a legnagyobb figyelmet fordítaniuk, mivel bennük rejlenek e jelenségek esztétikailag teremtő, kreatív és a művészi formát szervező erői.

Tehát minden intonáció egyidejűleg *kétfelé irányul*: egyrészt a hallgató — mint szövetséges és tanú — felé, másrészt a harmadik élő résztvevőként kezelt tárgy felé; a megnyilatkozás tárgyát az intonáció szidja, becézi,

ócsárolja vagy fölmagasztalja. *Az intonáció minden vonatkozását e kétirányú szociális [END-p19] mozgás határozza meg és tölti meg értelemmel.* Ám ugyanez vonatkozik a verbális megnyilatkozás többi mozzanatára is: valamennyi szintén a beszélő *kettős orientációjának* folyamatában szerveződik meg és nyeri el alakját, az intonáció kitüntetett helyzete tehát pusztán abból fakad, hogy az a szociális eredet benne mint a szó legérzékenyebb, legrugalmasabb és legszabadabb mozzanatában a többi mozzanathoz képest könnyebben megragadható.

Sommázva tehát az eddigieket (most már minden jogunk megvan rá), *minden olyan szó, amely nem szótárak lapjain szunnyad, hanem valóságosan kiejtve (vagy értelmesen leírva) él, három személy szociális kölcsönhatásának kifejeződése és terméke: a beszélő (a szerző), a hallgató (az olvasó) és azé, akiről (vagy amiről) beszélnek (hős).* A szó szociális esemény, amely nem éri be önmagával, mint holmi elvont nyelvészeti érték, s amely nem vezethető le pszichológiai úton a beszélő izoláltan vett szubjektív tudatából. Éppen emiatt a formális-lingvisztikai és a pszichológiai módszer egyaránt célt tévesztenek: a szó konkrét, szociológiai lényege, amelynek jóvoltából egy megnyilatkozás igaz vagy hazug, galád vagy nemes lelkű, szükséges vagy felesleges lehet, mindkét szóban forgó szempont számára érthetetlen és megfoghatatlan. Mondanunk sem kell, e „társadalmi lelke” teszi alkalmassá a szót arra is, hogy esztétikai jelentést hordozzon: szép vagy rút legyen. Kétségtelen, hogy ha a két absztrakt szempontot – a formális-nyelvészeti és a pszichológiai [END-p30] gait – alárendeljük a náluk döntőbb és konkrétabb szociológiai megközelítésnek, megőrzik jelentőségüket, közreműködésükre okvetlen szükség van; ugyanakkor önmagukban véve, izoláltan teljesen élettelenek.

A konkrét megnyilatkozás (tehát nem annak nyelvészeti absztrakciója) a megnyilatkozás résztvevői közötti szociális kölcsönhatás folyamatában születik, él és hal el. Alapvetően mind jelentését, mind formáját ennek a kölcsönhatásnak a formája és jellege határozza meg. Ha a megnyilatkozást kiszakítjuk ebből a reális talajból, elveszítjük mind formájának, mind értelmének kulcsát, s kezünkben nem marad egyéb, mint egy absztrakt lingvisztikai burok vagy egy hasonlóképp absztrakt jelentésséma (az avatag művészetelméletek és irodalomtörténetek hírhedt „eszmei mondanivalója”), két olyan absztrakció tehát, amelyeket egymással lehetetlen összeegyeztetni, mert hiányzik az a konkrét talaj, amelyről élő szintézisük megvalósulhatna.

\*

Ezek után csupán az van hátra, hogy összegezzük a mindennapi megnyilatkozásra vonatkozó rövid okfejtésünk eredményeit, s külön hangsúlyt fektessünk azokra a *művészi lehetőségekre, a csak később beteljesedő forma – illetve tartalom – azon csíráira, amelyeket benne felleltünk.* A megnyilatkozás (bármilyen megnyilatkozás) [END-p31] élő értelme és jelentése nem esik egybe a megnyilatkozás tisztán nyelvi állományával. A kimondott szavakat mögöttes és kimondatlan jelentések itatják át. Az, amit a megnyilatkozás „megértésének” és „értékelésének” nevezünk, a szó mellett mindig megragadja a nem-verbális élethelyzetet is. Az élet tehát nem kívülről hat a megnyilatkozásra: belülről járja át, mint a beszélőket környező lét, továbbá az ebből a létből kinövő lényegi szociális értékítéletek egysége és közössége, amely nélkül semmiféle értelmes megnyilatkozás nem lehetséges. Az intonáció az életet a megnyilatkozás verbális részétől elválasztó határon

mozog, az élethelyzet energiáját mintegy átszivattyúzza a szóba, s a lingvisztikailag már megállapodott nyelvi elemeket élő történelmi mozgásba hozza, egyszerűvé teszi. Végezetül, a megnyilatkozás a beszélő, a hallgató és a hős közötti társadalmi kölcsönviszonyt tükrözi vissza, lévén nem egyéb, mint élő érintkezésük terméke és rögzítése a szó anyagában.

A szó, hasonlattal élve, mindig valamilyen esemény „*forgatókönyve*”. A szó teljes értelmének eleven megértése *reprodukálja* a beszélők közötti viszonyt ezt az eseményét, mondhatnók: „*eljátssza*” ezt az eseményt, s ezenközben a megértő vállalja magára a hallgató szerepét. Ámde ezt a szerepet csak akkor alakíthatja sikerrel, ha pontosan tisztában van a többi résztvevő pozíciójával is.

A nyelvészeti megközelítés számára természetesen sem ilyen esemény, sem élő résztvevők nem [END-p32] léteznek: a nyelvészet mindössze az absztrakt, póre szóval és annak hasonlóképp absztrakt részmozzanataival (fonetikai, morfológiai stb. momentumok) foglalkozhat; éppen emiatt *a szó teljes értelméig és ideológiai* – megismerési, politikai, esztétikai – *értékéig* nem juthat el. Ahogy nem lehetséges lingvisztikai logika vagy lingvisztikai politika, úgy nem lehetséges lingvisztikai poétika sem.

V

Miben különbözik a verbális művészi megnyilatkozás – a befejezett műalkotás – az életbeli megnyilatkozástól?

Első pillantásra nyilvánvaló, hogy itt a szó nem függ, de nem is függhet olyan szorosán a nyelven kívüli kontextus összes mozzanatától, a közvetlenül látható és tudható beszédhelyzettől, mint az életben. A költői mű nem támaszkodhat a legközelebbi környezet dolgaira és eseményeire mint valami olyanra, ami számára természetszerűen adott, úgy, hogy ne utalna rájuk a megnyilatkozás verbális részében. Az irodalom ebből a szempontból nyilván sokkal nagyobb követelményeket támaszt a szóval szemben: sok olyasmi, ami az életben a nyelvi megnyilatkozás határain kívül maradhatott, itt szóbeli megfogalmazást kell hogy nyerjen. Tárgyi-pragmatikus szemszögből kifejezve, a költői műben semmi sem maradhat kimondatlanul. [END-p33]

De vajon az következik-e ebből, hogy az irodalomban a beszélő, a hallgató és a hős először kerülnek össze, egymásról semmit nem tudnak, nincsen közös horizontjuk, tehát nincs mire támaszkodniuk, és nincs mit hozzágondolniuk? Akadnak, akik valóban így vélekednek.

Holott valójában a költői mű szintén szorosán beleszövődik az élet kimondatlan kontextusába. Ha a szerző, a hallgató és a hős valóban itt találkoztak volna első ízben olyan absztrakt emberekként, akiket semmiféle közös horizont nem fűz össze, s akik a szótárból kölcsönzik szavaikat, akkor aligha születhetne nemhogy költői, de még prózai mű is. A tudomány bizonyos mértékben megközelítheti ezt a határt, a tudományos meghatározásban a beleértés szerepe minimális; ám még itt is ki lehetne mutatni, hogy a beleértést teljesen a tudomány sem mellőzheti.

Az irodalomban kiemelkedően fontos szerepet játszanak a hozzágondolt értékítéletek. Azt is mondhatnánk, hogy *a költői mű a kimondatlan szociális értékelések hatalmas kondenzátora*: itt minden szó telítve van velük. *A művészi formát – legközvetlenebb kifejeződésüket – éppen ezek a szociális értékelések szervezik meg.*

A szóban forgó értékelések határozzák meg mindenekelőtt a *szavak megválogatását* a szerző által,

illetve e válogatás hallgató általi újraélését (ko-szelekció). A költő ugyanis sosem a szótárból emeli ki szavait, hanem az élet szövegéből, ahol értékelések [END-p34] közegében áztak, velük itatódtak át. Voltaképp tehát a szavakkal összenőtt értékelések között válogat, ezen értékelések testet öltött hordozói szempontjából. Azt mondhatnánk, hogy a költő állandóan hallgatósága rokon- vagy ellenszenvével, egyetértésével vagy ellenszegülésével operál. Az értékelés emellett tevékeny a megnyilatkozás tárgya, vagyis a hős vonatkozásában is. Egy jelző vagy egy metafora egyszerű kiválasztása máris aktív értékelés, amely egyszerre irányul kétfelé, a hallgatóra és a hősré. *A hallgató és a hős állandó résztvevői az alkotás eseményének*, amely mindvégig megmarad a kettőjük közötti élő kommunikáció eseményének.

A szociológiai poétika akkor teljesítené feladatát, ha a forma összes mozzanatát úgy tudná megmagyarázni, mint e két irányba – a megnyilatkozás hallgatója és tárgya, vagyis a hős felé – ható értékelés aktív kifejeződését.\* Ám ennek a feladatnak a teljesítéséhez ma még túl kevés adattal rendelkezünk. Legfeljebb annyit tehetünk, hogy megpróbáljuk előzetesen fölvezetni az erre vezető utat.

Napjaink formalista esztétikája a művészi formát mint *az anyag formáját* határozza meg. Ha ezt a szempontot következetesen végiggondoljuk, le kell mondanunk a tartalomról, ugyanis a műalkotásban nem marad számára hely; a tartalom még a legjobb esetben is legfeljebb az anyag egyik mozza- [END-p35] nataként maradhat meg, s így a művészi forma, amely közvetlenül az anyaghoz tartozik, csupán mellékesen szervezheti meg.\*

Ebben a felfogásban a forma elveszti értékelő aktivitását, és átalakul tökéletesen passzív, kellemes érzetek kiváltójává.

A forma természetesen anyag segítségével, anyagba rögzítve valósul meg, *azonban jelentésével túllép az anyag határain. A forma jelentése, értelme nem az anyaghoz, hanem a tartalomhoz tartozik.* Egy szobor formája például nem a márványnak, hanem az emberi testnek a formája, amely az ábrázolt embert „heroizálhatja”, „becézheti”, sőt akár „meg is alázhatja” (a karikatúrastílus a plasztikában) – vagyis amit kifejez, az mindig meghatározott értékviszony az ábrázolás tárgyával szemben.

Különösen szembeszökő a formának ez az értékjelentése a költészetben. A ritmus és a többi formai elem nyilván valamilyen aktív viszonyt fejeznek ki az ábrázolt iránt: a forma fölmagasztal, elsirat, kicsúfol stb.

A pszichológiai esztétika ezt a forma „emocionális mozzanatának” nevezi. Számunkra azonban itt nem a dolog pszichológiai része fontos, nem az tehát, hogy konkrétan milyen pszichikai erők vesznek részt az alkotásban, illetve a forma kooperatív befogadásában; nekünk ezeknek az élményeknek a jelentése, aktivitása, tartalomra irányultsága lényeg- [END-p36] ges. Az alkotó a művészi forma révén bizonyos *aktív pozíciót foglal el a tartalom vonatkozásában.* A formának egyáltalán nem kell okvetlenül kellemesnek lennie – a hedonisztikus formafelfogás badarság –, elég, ha a forma *meggyőző értékelése* a tartalomnak. Például az ellenség megformálása viszolygást is kelthet, a szemlélt azonban a befogadás végső summázataként ennek ellenére pozitív állapotra hangolhatja, mert kielégíti az, hogy a forma az ellenség *méltó megformálása*, s hogy amire rászolgált, az az anyagban *technikailag tökéletesen* valósult meg. A formát éppen ebben a két irányban kell tanulmányozni: egyrészt a tartalom vonatkozásában, a tartalom ideológiai értékeléseként, másrészt az anyag vonatkozásában,

\* A forma technikájának kérdéseitől itt elvonatkoztatunk, valamivel utóbb fogunk róluk beszélni.

\* Zsirmunskij álláspontja.

ennek az értékelésnek a technikai megvalósulásaként.

A formában kifejeződő ideologikus értékelésnek egyáltalán nem kell holmi szentenciák, erkölcsi, politikai vagy egyéb értékítéletek formájában belépni a mű tartalmába. Az értékelésnek a ritmuson, a jelzők, metaforák *értékelő mozgásán*, az ábrázolt esemény *kibontásának sorrendjén* belül kell maradnia; az anyag eszközei által kell megvalósulnia. Ugyanakkor a formának, ha nem válik is tartalommal, nem szabad tőle elszakadnia sem, mert ha ez bekövetkezik, minden valódi művészi értelmet nélkülöző technikai experimentummá alakul át.

A stílusnak az az általános meghatározása, amely a klasszikus és a neoklasszikus poétikában még adva volt, illetve a stílusnak „emelkedett” és „vulgáris” [END-p37] stílusra való alapvető felosztása, igen híven domborítja ki a művészi formának ezt a tevékenyen értékelő természetét. A forma struktúrája valóban *hierarchikus*, s ebben a vonatkozásban közel áll a politikai és a jogi gradiációkhoz. Hozzájuk hasonlóan, a forma a művészileg megformált tartalomban hierarchikus kölcsönviszonyok bonyolult rendszerét hozza létre: egyes elemei – például a jelző vagy a metafora – a meghatározás tárgyát vagy felső fokra emelik, vagy lefokozzák, vagy pedig e kettő között helyezik el. A hős vagy az esemény kiválasztása már a kezdetek kezdetén meghatározza a formában uralkodó általános szintet és azt, hogy megvalósításához milyen megformálási eljárások használhatók – *a stílus adekvátságának* ez az alapkövetelménye nem más, mint *a forma és a tartalom értékelő-hierarchikus* megfeleltetése egymással; kölcsönösen méltónak kell lenniük egymáshoz. A tartalom kiválasztása és a forma kiválasztása egy és ugyanazon aktus, általa jelenítődik meg az alkotó alappozíciója, s benne egy és ugyanazon szociális értékelés fejeződik ki.

## VI

A szociológiai elemzés kiindulópontja természetesen egyedül a műalkotás tisztán verbális, lingvisztikai fölépítése lehet, ám ugyanakkor – s a lingvisztikai poétikától ez élesen megkülönbözteti – nem [END-p38] ragad meg ennek határai között. Elvégre a költői mű művészi befogadása az olvasás során szintén a grafémából (vagyis a leírt vagy kinyomtatott szó látható alakjából) indul ki, mely azonban már a befogadás következő pillanatában kikapcsolódik, majd jóformán teljesen kioltják a szó egyéb mozzanatai (artikuláció, hangkép, intonáció, jelentés), s a továbbiakban ezek a mozzanatok már magának a szónak a határain is átlendítenek bennünket. Mármost *a műalkotás tisztán lingvisztikai mozzanata úgy viszonylik a művészi egészhez, ahogy a graféma a szó teljességéhez*. S az avatott művészi befogadás a költői szót – az esemény *forogatókönyvét* – mintegy *eljátssza*, érzékenyen kihallja a szavakból, illetve szerveződésük formáiból szerzőjük sajátos, élő viszonyát az általa ábrázolt világhoz, s eközben mint harmadik résztvevő – mint hallgató – maga is belép ebbe a viszonyba. Ahol a nyelvészeti elemzés mindössze szavakat, továbbá a szavak egyes elvont (fonetikai, morfológiai, szintaktikai stb.) mozzanatai közötti kölcsönviszonyokat lát, ott az eleven művészi befogadás és a konkrét szociológiai elemzés számára *emberek* közötti viszonyok tárulkoznak föl, amelyeknek a verbális anyag csupán visszatükröződése és rögzítése. A szó – csontváz, amely csak a kreatív befogadás folyamatában, következésképp az élő szociális kommunikáció folyamatában válik eleven testté.

A továbbiakban röviden és hipotetikus jelleggel megpróbáljuk megvilágítani azt a három leglényese-

[END-p39] gesebb mozzanatot a művészi esemény résztvevőinek kölcsönviszonyában, amelyek a költői stílusnak mint szociális jelenségnek a legalapvetőbb, a legfőbb vonulatait meghatározzák. E mozzanatok részletezésére azonban jelen munkánkban természetszerűleg nincs mód.

Hangsúlyozzuk: a szerzőt, a hőst és a hallgatót mi sosem a művészi eseményből kiemelve nézzük, számunkra csak úgy és annyiban érdekesek, ahogy és amennyiben behatolnak a művészi befogadásba, s ott nélkülözhetetlen alkotórészekként funkcionálnak. Eleven erőknél tekintjük őket, amelyek meghatározzák a formát és a stílust, és az avatott befogadó számára teljesen világosan érzékelhetők. Ezért itt azok a lehetséges meghatározások, amelyeket az irodalomtudós vagy a társadalomtörténész adhat a szerzőről és hőseiről (a szerző életrajza, a hősök pontosabb időrendi és szociológiai elhelyezése stb.), bennünket nem érdekelnek: a mű struktúrájának nem közvetlen részei, határain kívül rekednek. Másfelől, csupán azt a hallgatót vizsgáljuk, akivel maga a szerző számol, aki felé a mű irányul, aki tehát belsőleg határozza meg a mű struktúráját, s ezenkívül egyáltalán nem érdekel bennünket az a valóságos olvasóközönség, amely az adott író tényleges publikumát alkotta.

A formát meghatározó első tartalmi mozzanat az ábrázolt esemény, illetve hordozója, a (megnevezett vagy névtelenül hagyott) hős *értékrangja*, amely szoros korrelációban van az alkotó és a be- [END-p40] fogadó rangjával. A *viszonyok* itt is *kétoldaliak*, ugyanúgy, mint a jogi vagy a politikai életben: úr-szolga, uralkodó-alattvaló, rangbéli-rangbéli stb.

A megnyilatkozás stílusának alaphangját tehát mindenekelőtt az határozza meg, hogy kiről van szó, és az milyen helyzetben van a beszélőhöz képest: a társadalmi hierarchiában fölötte, alatta vagy vele egy szinten áll-e. A császár, az apa, a fivér, a szolga, a pajtás – mint a megnyilatkozás hősei – meghatározzák a megnyilatkozás formai struktúráját is. A hős e *hierarchikus fajsúlyát* viszont az alapvető kimondatlan értékcontextus határozza meg, amelybe az adott költői megnyilatkozás beleszőődik. Ahogy az „intonációs metafora” korábban említett életből vett példánkban eleven kapcsolatot létesített a megnyilatkozás tárgyával, ugyanúgy a költői megnyilatkozás összes elemét is áthatja a szerző tartalomról alkotott véleménye és alapvető szociális pozíciója. Még egyszer hangsúlyozzuk: itt nem azokról az ideologikus értékelésekről beszélünk, amelyek szerzői ítéletek és következtetések formájában a mű tartalmába is beépülnek, hanem arra a sokkal lényegbevágóbb és mélyrehatóbb értékelésre, *amit a forma hajt végre*, s amely közvetlenül a látásmódban és a művészi anyag elrendezésének módjában fejeződik ki.

Néhány nyelv, főleg a japán, sokféle olyan lexikai és grammatikai formát ismer, amelyek használá- [END-p41] lata szigorúan attól függ, hogy mi a rangja a megnyilatkozás hősenek (nyelvi etikett).\*

Azt mondhatnók, hogy ami egy japán számára még *grammatikai* kérdés, az a mi számunkra már *a stílus kérdése*. A hőseposz, a tragédia, az óda stb. stílusának leglényegesebb összetevőit éppen a megnyilatkozás tárgyának a beszélőhöz képest elfoglalt hierarchikus helyzete határozza meg.

Ne gondoljuk, hogy a mai irodalomból már kiveszett az alkotó és a hős illetően kölcsönös meghatározottsága: csak bonyolultabbá vált, és már nem tükrözi olyan egyértelműen a kor társadalmi és politikai hierarchiáját, mint mondjuk a klasszicizmusban, de maga az *alapelv*, vagyis az, hogy *a megnyilatkozás hősenek társadalmi értékelésétől függően változik a stílus*, továbbra is ugyanúgy érvényes.

---

\* L. W. Humboldt: *Kawi* - Werke II, 335, továbbá Hoffmann: *Japan*. Sprachlehre. S. 75.

Elvégre a költő a forma által nem személyes ellenségét gyűlöli, nem személyes barátját szereti és becézi, nem privát életének eseményei fölött örvendezik vagy búsul. Még ha pátosának jelentős hányadát saját privát életsorsából merítette is, ezt a pátoszt *társadalmiasítania kell*, tehát a mögötte álló konkrét eseményt *a társadalmi jelentékenység* fokára kell emelnie.

A hős és az alkotó viszonyának második stílusmeghatározó mozzanata *egymáshoz való közelségük foka*. Ez a mozzanat grammatikailag is közvetlenül [END-p42] kifejeződik minden nyelvben: első, második, harmadik személy, továbbá a mondat struktúrájának módosulása attól függően, hogy ki az alanya („én”, „te” vagy „ő”). A harmadik személyre vonatkozó ítélet formája, a második személyhez fordulás formája és az alany önmagára vonatkozó megnyilatkozásának formája (illetve e formák különféle válfajai) már grammatikailag is különböznek. Itt tehát *magának a nyelvnek a struktúrája tükrözi vissza a beszélők közötti kölcsönviszony eseményét*.

Némely nyelvekben a tisztán grammatikai formák még hajlékonyabban tudják visszaadni a beszélők közötti társadalmi viszony árnyalatait és közelségük különböző fokozatait. Figyelmet érdemelnek ebből a szempontból néhány nyelvben a többes szám formái: az úgynevezett „inkluzív” és „exkluzív” formák. Például, ha a beszélő úgy mond „mi”-t, hogy ebbe beleérti hallgatóját, bevonja őt is az ítélet szubjektumába, akkor „inkluzív” formát használ; ha viszont önmagára és egy másikra gondol (a „mi” alatt az „én”-t és valamilyen „ő”-t értve), akkor már egy másik formát vesz igénybe. Ugyanígy két külön formája van a hármas számnak is: az egyik jelentése: „én, te, ő”, a másiké: „én, ő, ő” (ebből tehát a „te”, vagyis a hallgató ki van zárva).\*

Az európai nyelvek ezeket és a hasonló kölcsön- [END-p43] viszonyokat a beszélők között grammatikailag külön nem fejezik ki. Jellegüket tekintve absztraktabbak, és nem képesek ennyire rugalmasan *visszatükrözni grammatikai struktúrájuk segítségével a megnyilatkozást meghatározó beszédhelyzetet* Mindamellet *a megnyilatkozás stílusában és intonációjában* ezek a kölcsönviszonyok itt is kifejezésre jutnak, de sokkalta finomabban és differenciáltabban: az alkotó tevékenység szociális szituációja a műben szintén mindenoldalúan visszatükröződik, de tisztán művészi eljárások segítségével.

A költői mű formájának sok mozzanatát az határozza meg, hogy *milyennek érzékeli a szerző a megnyilatkozás szervező középpontjában álló hőst*. Az *objektív elbeszélés formáját, egy másik szubjektumhoz való formáit* (imádság, himnusz, egyes lírai formák), az *önkifejezés formáit* (gyónás, önéletírás, lírai vallomás – amely a szerelmi líra legfontosabb formája) – éppen *a szerző és a hős közelségi foka* határozza meg.

A két említett mozzanat, vagyis a hős hierarchián belüli értéke és a szerzőhöz való közelségének foka, önmagukban, izoláltan véve még nem határozzák meg a művészi formát. Ebbe a játékba ugyanis minduntalan beleszól egy harmadik résztvevő, a hallgató, s ez módosítja a szerző és a hős közötti viszonyt is.

A szerző és a hős közötti kapcsolat valójában soha nem tekinthető két személy merőben intim kapcsolatának: a forma mindvégig számításba ve- [END-p44] szi a harmadik személyt, a hallgatót, aki ezáltal lényegesen befolyásolja a műalkotás valamennyi mozzanatát.

Milyen irányban befolyásolja a hallgató jelenléte a költői megnyilatkozás stílusát? Ezen a ponton világosan külön kell választanunk két döntő mozzanatot: az egyik a hallgató viszonya a szerzőhöz, a másik a

---

\* L. Matthews: *Aboriginal languages of Victoria*, továbbá Humboldt, i. m.



hallgató viszonya a hőshöz. Az esztétikára semmi sem lehet végzetesebb, mint a hallgató önálló szerepének semmibevétele. Egy igen elterjedt nézet szerint a hallgatót úgy kell kezelni, mint a szerzővel egyenrangú, csak éppen alkotói technikával nem rendelkező szubjektumot, s eszerint a kompetens hallgató pozíciója nem egyéb, mint a szerző pozíciójának egyszerű reprodukciója. Ez azonban nem igaz. Sokkal több joggal állíthatnánk ennek az ellenkezőjét: a hallgató soha nem egyenrangú a szerzővel. Neki a művészi alkotás eseményében megvan a maga *senki mással be nem tölthető helye*; különleges, két irányba ható pozíciót foglal el: hat egyrészt a szerzőre, másrészt a hősre, s épp e sajátos pozíciója határozza meg a megnyilatkozás stílusát.

Hogyan vesz tudomást hallgatójáról a szerző? Életből vett megnyilatkozásunk példáján már láttuk, hogy a hallgató feltételezett egyetértése vagy ellenvéleménye mennyire befolyásolja az intonációt. Nos, ugyanez vonatkozik az összes többi formai mozzanatra is. Hasonlással élve, normális esetben a hallgató szövetségesként sorakozik fel a szer- [END-p45] ző *mellé*; ez a klasszikus eset azonban a valóságban nem okvetlenül következik be.

Némelykor a hallgató a megnyilatkozás hőse felé húz. A legszemléletesebb és a legtipikusabb alakban ezt a helyzetet a polemikus stílus fejezi ki, amely a hőst és a hallgatót állítja egy platformra. A satírában szintén gyakran előfordul, hogy a hallgató a gúny tárgyává tett hőshöz áll közelebb, nem pedig az azt kigúnyoló szerzőhöz: ezt az esetet a *kinevetés inkluzív formájának* nevezhetjük, szembeállítva az exkluzívval, amelyben a hallgató a nevető szerzővel válik szolidárisává. Érdekes jelenséget figyelhetünk meg a romantikában, ahol a szerző gyakran *mintegy a hallgató ellen szövetkezik a hőssel* (Friedrich Schlegel: *Luzinda*, vagy az orosz irodalomban például Lermontov: *Korunk hőse*).

Az elemzés szempontjából sajátos és érdekes az a kérdés, hogyan érzékeli a szerző a hallgatót a vallomás és az önéletírás formáiban. A mintegy ítélőbíróként kezelt hallgató előtti szelíd pietástól a vele szembeni ellenségességig és megvető bizalmatlanságig terjedő érzelmi skálán bármelyik lépcsőfok meghatározólag hathat a konfessziók és az önéletírások stílusára. Rendkívül érdekes illusztratív anyagot találhatunk ezzel kapcsolatban Dosztojevszkijnél. Ippolit „Feljegyzéseinek” vallomásos stílusát a *Félkegyelmű*-ben az határozza meg, hogy szerzőjük szinte a végletekig megvető, gyanakvó és ellenséges mindazokkal szemben, akik halála előtti búcsú vallomását majd hallgatni fogják. [END-p46] Ugyanez a hangvétel jellemzi, noha valamivel visszafogottabb szinten, a *Feljegyzések az egérlyukból* stílusát. Sokkal több bizalmat és jogot szavaz meg a hallgatónak Sztavrogin gyónásának stílusa, bár időnként itt is fölcsap a gyűlölet iránta, ami ilyenkor éles stílusterést eredményez. Az eszelősséget is, mint a megnyilatkozás egyik sajátos formáját, amely, igaz, már a művészi megnyilatkozások határeseté, az határozza meg, hogy benne rendkívül bonyolult és kibogozhatatlan konfliktus feszül a beszélő és a hallgató között.

Kimagasló érzékenységet tanúsítanak a hallgató iránt a lírai formák. A lírai intonáció alapvető előfeltétele a *hallgatóság együttérzésébe vetett megingathatatlan bizalom*. Mihelyt kételkedő hangok szüremlenek be a lírai szituációba, a líra stílusa meredeken megváltozik. Ez a hallgatóval támadt konfliktus a legszembeeszkőbben az úgynevezett „lírai iróniában” fejeződik ki (Heine vagy az újabb költészetben Lafargue, Annenszkij stb.). Az ironikus formát általában szociális konfliktus váltja ki: egyetlen szólamban két értékinkarnáció és ezek interferenciája, összeütközése jelenik meg.

A modern esztétika kísérletet tett a tragédia egy eredeti, úgynevezett „jogi” elméletének kidolgozására,

amelynek lényege, hogy *a tragédia struktúráját a bírósági tárgyalás struktúrájának mintájára* próbálja megérteni.\* [END-p47]

A hős viszonya a kórushoz, illetve a hallgató általában vett pozíciója bizonyos fokig valóban értelmezhető jogi szempontok alapján. Ám természetesen itt csak *analógiáról* lehet szó. A tragédia, s általában minden művészi alkotás lényegi közössége a bírósági tárgyalással csak annyi, hogy itt is, ott is *felek* vannak jelen, tehát több különböző nézőpont szembesítődik. Azok a költői frazeológiában elterjedt meghatározások, amelyek szerint a költő: „bíró”, „leleplező”, „tanúságtevő”, „az ügy pártfogója”, sőt „ítélet-végrehajtó” (az „ostorozó szatíra” – Juvenalis, Barbier, Nyekraszov stb. – frazeológiája), továbbá a hős és a hallgató ezeknek megfelelő meghatározásai, az analógiák nyelvén a költészetnek ugyanarra a szociális alapjára világítanak rá. A szerző, a hős, a hallgató soha, semmilyen esetben nem olvadnak össze holmi tagolatlan egységben, mindhárman *önálló pozícióval* rendelkeznek; valóban „felek”, csak hogy nem bírósági tárgyaláson, hanem a specifikus szociális struktúrájú művészi eseményben kerülnek egymással szembe, amelynek „jegyzőkönyve” nem más, mint maga a műalkotás.

Nem árt még egyszer hangsúlyoznunk, hogy amikor hallgatóról beszélünk, mindvégig a művészi esemény immanens részesére, a műformát belülről meghatározó hallgatóra gondolunk. Ez a hallgató, a szerzővel és a hőssel egy sorban, a mű nélkülözhetetlen belső mozzanata, távolról sem esik tehát egybe az úgynevezett „közönséggel”, amely [END-p48] a művön mindig kívül marad, s amelynek művészi kívánalmaival és ízlésével tudatosan számot lehet vetni. Az efféle *tudatos számvetés* a művészi formát teremtésének élő folyamatában nem képes közvetlenül és mélyrehatóan befolyásolni. Még ennél is továbbmegyünk: ha a közönséggel való tudatos számvetés komolyabb helyet foglal el a költő munkásságában, ez óhatatlanul a művészi tisztaság rovására megy, s a művészetet a legalacsonyabb szociális síkra szállítja.

A közönséggel való ilyen külső számvetés arról tanúskodik, hogy a költő elvesztette saját *immanens hallgatóságát*, elszakadt attól a *társadalmi egésztől*, amely *belülről*, bármiféle elvont okfejtés nélkül is képes meghatározni *értékelő tevékenységét* és költői megnyilatkozásainak művészi formáját, mint eme lényegére irányuló értékelő tevékenység kifejeződését. A költő minél inkább eltávolodik saját csoportjának társadalmi egységétől, annál jobban hajlik afelé, hogy *egy meghatározott publikum külső* elvárásainak tegyen eleget. Kívülről csupán olyan társadalmi csoport határozhatja meg a költő munkásságát, amely *ötöle idegen*. A *saját* csoportnak semmi szüksége nincs arra, hogy kívülről próbáljon hatni a költőre: elvégre benne él a költő hangjában, hangvételében, intonációiban, függetlenül attól, hogy ő akarja-e ezt vagy sem.

Szavait és intonációját a költő a saját közegével való *mindenoldalú* érintkezés folyamatában, *egy egész élet során* tanulja meg. Ezeket a szavakat és [END-p49] intonációkat már a *belső beszédben* használni kezdi, segítségükkel gondolkodik és tudatosítja magát már akkor, amikor még nem mondja ki őket. Naivitás azt hinni, hogy el lehet sajátítani egy olyan *külső beszédet*, amely más irányba vezet, mint a *saját belső beszédünk*, azaz önmagunk és a világ tudatosításának saját, belső nyelvi stílusa. Még ha az életben alkalmyszerűen az erre irányuló törekvés sikerrel járhat is, az így átvett külső beszéd, éltető forrásaitól elszakítva, művészileg tökéletesen meddő marad. A költő stílusa *belső beszédének* semmiféle kontrolltól nem befolyásolt *stílusából* születik, ez utóbbi pedig egész társadalmi életének a terméke. „A stílus maga az

---

\* Ezt a szempontot a legérdekesebben Hermann Cohen fejtette ki: *ästhetik des reinen Gefühls*, B. II.

ember” – amit azonban kibővíthetünk azzal, hogy a stílus mindig legalábbis két ember, pontosabban: az ember, valamint az őt magában foglaló társadalmi csoport, amely egy tekintélyes képviselője, a hallgató személyében van jelen, hogy állandó résztvevőként szóljon bele az ember belső és külső beszédébe.

A tudatban nem megy végbe egyetlen olyan, valamennyire is letisztult aktus sem, amely boldogulhatna a belső beszéd, szavak, intonáció – s így értékelések – nélkül, ezzel viszont máris szociális aktussá, kommunikációs aktussá változott. Még az öntudatosítás legitimebb rezdülése is arra irányuló kísérlet, hogy az alany önmagát egy közös nyelvre fordítsa le, számot vessen a másik ember nézőpontjával, tehát máris tartalmazza a potenciális hallgatóra irányuló ráhangolódást. Ez a hallgató nem [END-p50] lehet más, mint ama társadalmi csoport értékelésének kifejezője, amelyhez az önmagát tudatosító szubjektum tartozik. Ebben a vonatkozásban *a tudat*, amennyiben nem vonatkoztatunk el tartalmától, *már nemcsak pszichológiai, hanem – és főleg – ideológiai jelenség, a társadalmi kommunikáció terméke*. Ez a tudatunk minden mocmásában jelen levő állandó *résztvevő* nem csupán tudatunk tartalmát határozza meg, hanem – és a mi szempontunkból ez a legfontosabb – e tartalom *megválogatását is*, annak kiválasztását, hogy mi az nevezetesen, amit tudatosítunk, ebből viszont az következik, hogy meghatározza azokat az *értékítéleteket is*, amelyek áthatják az egész tudatot, s amelyeket a pszichológia rendszerint a tudat „emocionális felhangjainak” – nevez. A művészi formát meghatározó hallgató éppen tudatunknak ebből a minduntalan közbeszóló, állandó résztvevőjéből születik.

Nagyon nagy veszélyeket rejt magában, ha a verbális alkotótevékenység fentiekben vázolt finom szociális struktúráját a „könyvpiac konjunktúrájával számoló” burzsoá kiadók tudatos és cinikus spekulációinak analógiájára képzeljük el, és a műalkotás immanens struktúráját jellemezve olyasféle kategóriákat kezdünk használni, mint a „kereslet” és „kínálat”. Pedig hány, de hány „szociológus” hajlamos egyenlőségjelet tenni a költő társadalmi hivatása és a részen álló kiadók tevékenysége között!

A burzsoá gazdaságban a könyvpiac természetesen „szabályozza” a költőket, ám ezt semmiképp [END-p51] nem szabad azonosítani a hallgatóval mint a műalkotás állandó strukturális elemének a szabályozó szerepével. A kapitalista korszak irodalmát kutató irodalomtörténész számára a piac kétségkívül igen fontos mozzanat, de az elméleti poétikának, amely a művészet alapvető ideológiai struktúráját kutatja, erre a külső tényezőre semmi szüksége. És még az irodalomtörténetben sem szabad összekeverni a könyvpiac és a könyvkiadás történetét a költészet történetével.

## VII

A művészi megnyilatkozás formáját meghatározó valamennyi eddig elemzett mozzanat (1. a megnyilatkozás tartalmát képező hős vagy esemény hierarchikus értéke; 2. a szerző hőshöz való közelségének foka; 3. a hallgató, továbbá a hallgató kölcsönkapcsolata egyfelől a hőssel, másfelől a szerzővel) olyan *csatlakozási pont*, amelyen keresztül a művészetén kívüli valóság társadalmi erői behatolnak a költészetbe. A művészi alkotó tevékenység, éppen struktúrájának immanens társadalmisága *jóvoltából, az élet egyéb területeinek szociális jelenségeit minden irányból szabadon magába fogadja*. A másfajta ideológiai szférák, a társadalmi-gazdasági rendszer és végül a gazdaság, a költészetet nem csupán *kívülről* határozzák meg, hanem szóban forgó belső

strukturális elemein keresztül is. Másfelől viszont [END-p52] az alkotó, a hallgató és a hős művészi kölcsönviszonya visszahathat a társadalmi kommunikáció egyéb területeire.

Az olyan jellegű kérdések sokoldalú, végleges tisztázása, hogy egy meghatározott korszakban kik lehetnek az irodalom tipikus hősei, a szerző milyen tipikus formai intenciókat alakít ki velük szemben, milyen kölcsönviszonyba kerülhetnek a hősök és a szerző a hallgatóval az adott időszak egész művészetében, megköveteli, hogy sokoldalúan elemezzük e korszak gazdasági és ideológiai feltételeit is.

E konkrét történeti kérdések azonban már kívül esnek az elméleti poétika határain, amelynek egy más jellegű fontos feladattal kell megküzdenie. Eddig kizárólag azokat a mozzanatokat tárgyaltuk, melyek a formát a tartalomhoz való kapcsolatában határozzák meg, vagyis e tartalom szociális értékelésének inkarnációjává teszik, és meggyőződhattünk róla, hogy a forma minden mozzanata társadalmi kölcsönhatások eredménye. Ámde arra is rámutattunk, hogy a formát egy másik szempontból mint *meghatározott anyag segítségével realizált formát* is meg kell értenünk. S ezzel újabb kérdésekkel, *a forma technikájának* kérdéseivel kerülünk szembe.

Természetesen *a forma technikájának kérdéseit csak absztrakcióval választhatjuk külön a forma szociológiájának kérdéseitől: reálishan* lehetetlen egymástól elválasztani valamilyen műfogás, mondjuk a mű tartalmába tartozó és a tartalommal szembeni for- [END-p53] mai ítélkezést kifejező metafora *művészi értelmét, e műfogás tisztán nyelvészeti* meghatározásától.

*A metafora nyelven kívüli értelme* – értékek átcsoportosítása –, valamint *lingvisztikai burka* – a szemantikai eltolódás – mindössze különböző aspektusai ugyanannak a reális jelenségnek. Azonban a második szempont mindig az elsőnek rendelődik alá: a költő azért használ metaforát, hogy értékeket csoportosítson át, nem pedig azért, hogy nyelvgyakorlatot végezzen.

A forma összes kérdését föl lehet tenni az anyagra vonatkoztatva, így az adott esetben a lingvisztikailag meghatározott nyelv vonatkozásában; a technikai elemzés ebben az összefüggésben arra a kérdésre vezethető vissza, hogy a forma *milyen lingvisztikai eszköz segítségével tesz eleget társadalmi-művészi feladatának*. Azonban ha nem tudjuk, mi ez a feladat, ha nem tisztázzuk már jó előre értelmét, akkor a technikai elemzés teljesen haszontalan.

A forma technikájának kérdései már túllépik kitűzött feladatunk határait. Emellett megfelelő kidolgozásuk előfeltétele a költészet társadalmi-művészi aspektusainak sokkalta differenciáltabb és mélyrehatóbb elemzése: itt be kellett érniünk azzal, hogy futólag felvázoljuk egy ilyen elemzés legalapvetőbb irányait.

Ha sikerült kimutatnunk, hogy a költői forma immanens művészi struktúrája a szociológiai módszerrel vizsgálható, bizvást érezhetjük teljesítettnek kitűzött feladatunkat. [END-p54]