

## A MŰVÉSZI ISMÉTLŐDÉS NÉHÁNY ALAPTÍPUSA

Milyen általános formái vannak az ismétlődésnek a művészi alkotásban? Erre a kérdésre keresvén a választ, a jelenségek széles körére kell figyelniünk, s ez mindig a felületen maradó puszta számbavétel kísértését rejti magában. Be kell vallanunk, hogy erőnket meghaladó feladatnak tekintjük a művészi ismétlődés általános vizsgálatát. Már a kiindulásnál két szigorú korlátozásra szorulunk. Nem vizsgáljuk meg a művészi realizáció, konkretizáció, a reprodukálhatóság és sokszorosíthatóság kérdéskörét, remélve, hogy ezt mások megteszik. Másrészt példáink zömét az irodalomból s a zenéből vesszük, azzal az indokolással, hogy csak e két művészet alkotásainak sajátos technikai adottságairól van némi fogalmunk.

Tudatában vagyunk annak, hogy milyen veszélyes párhuzamosságot látni a különböző művészetek között, melyek sajátos közegét különös törvényszerűségek jellemzik. Az itt vázoltakat csupán a téma első megközelítésének tekintjük, nem több célunk annál, mint hogy jelezzük: az ismétlődésnek itt sorra vetett alaptípusai közül mindegyik egyaránt létezik az irodalomban és a zenében, de a hasonlóság mindig csak részleges, s mértéke esetenként változik.

Az ismétlődés fogalma legtöbbször két szinten fordul elő a művészetek tudományos vizsgálatában: vagy egy műalkotásra illetve a művek adott csoportjára vonatkoztatják, vagy a művészetek történetére. Az első témakör rövid jellemzésekora a tárgymű két alapvető tulajdonságából: a folyamatosságból és a megszakítottságból indulunk ki. Mivel az ismétlődés egyszerűbb formái: a külső és a belső idézés elsősorban a megszakítottságnak, bonyolultabb formái: a konvenció, a szerzőség, a változat, a szimmetria, az arány és a ritmus főként a folyamatosságnak az előidézője, először a megszakítottsággal foglalkozunk.

## A KÜLSŐ IDÉZÉS

Külső idézésről akkor beszélünk, ha egy szöveg korábbi szöveget vagy szövegrészt foglal magában. Az alkotó megtöri a mű folyamatosságát azáltal, hogy a befogadót egy másik műre utalja. Az idézet legtöbbször nem közvetlen, hanem burkolt rájátszás. Esztétikai hatása az új jelentésen, az eredeti és az új szöveggörnyezet közötti feszültségen, tehát azon múlik, hogy az alkotó új nyelvbe fordítja-e át a kölcsönvetet. E feszültség nélkül a rájátszás epigonizmushoz, az idézet kliséhez vezet. Kazinczy, Virág, Vitkovics költeményeit például a szervesen beemelt sentenciák teszik laposan célzatossá. Az új jelentés lehet az eredetinek a kidolgozása-

sa – mint Babits Jónás könyvének az esetében, mely voltaképpen a Károli-Biblia megfelelő részének a parafázisa –, de az is előfordul, hogy az új szövegösszeállítás lerombolja a régi jelentést: Chaucer *Troilus és Criseyde* című műve a középkori románcok, a Don Quijote az Amadis-regények, Proust a Goncourt-testvérek nyelvét stílusparódiával fordítja ki, Hoffmann a Murr kandúrban, Immermann a Münchenhausenben, Fontane számos regényében a félműveltséget jellemző közhelyeket figurálja ki, tehát egy történetileg-társadalmilag adott kultúra bírálójaként lép fel. A művön belüli folytonosság sokszor úgy törik meg, hogy a művek között jön létre kapcsolat: Arany A Lejtőn című költeményét Poe versének, A hollónak rájátszásszerű idézésével kezdi:

"Száll az este. Hollószárnya  
megrezzenti ablakom."

és az Ophelia vízbegázolásáról szóló sorokra utal a záradékban, s ezáltal versét olyan szövegek sorába helyezi, melyek a halált visszafordíthatatlan és előre nem látható következménnyel járó folyamatként ábrázolják. Az is elképzelhető, hogy a művész saját életművének folytonosságát hangsúlyozza a külső idézéssel; például Richard Strauss *Egy hős élete* című alkotása, mely sorozatos idézéseivel a szerző szimfonikus költeményeinek egységes sorszerűségét hangsúlyozza.

#### A BELSŐ IDÉZÉS

A külső idézésnél egyetemesebb művészi törvényszerűség a belső idézés. A struktúrát belső összefüggések hozzák létre, a művészi nyelv többszörösen meghatározott, s ezt az öntükrözés, a metanyelvi szerep teszi lehetővé. A belső idézésnek alighanem a kánon a legtisztább megvalósulása, de a fuga is szigorúan öntükröző forma – ezt talán Lévi-Strauss bizonyította a legszemléletesebben, kimutatva, hogy Ravel *Bolero*ja voltaképpen "síkba széterített fuga". (*L'homme nu*. Paris. 1971.) A zenei önidézés azonban semmiképpen nem korlátozódik az ellenpontozó technikájú művek körére, Schubert *Téli utazásának* 20. dala, *A hárkó* pl. állandóan 4 nyolcadot ismételtet, először alaphangon, g-n, majd b-n, esz-en és c-n, moll-ból dur-ba, majd ismét mollba átváltva, az 54. ütemben visszatérve az alaphangra, ezután f-en, esz-en, á-n és d-n, végül a 67. ütemben újból az alaphangon ismételve a négy nyolcadot. Hasonlóan indul Brahms II. szimfóniája: hosszú ideig három negyedhangot ismételtet. Indokolt tehát Ruwet állítása, mely szerint "a zenei mondattan megfelelés jellegű viszonyokra, azaz a legáltalánosabb értelemben vett ismétlésre épül" (135).

Az irodalmon belül a legtöbb belső redundanciát mutató lírai versekről lehet hasonló tételt állítani. Michael Riffaterre szavaival "a költemény olyan verbális szekvencia, melyen belül a részalkotók között ugyanazok a viszonyok ismétlődnek különböző szinteken, ugyanaz a történet hangzik el egyszerre különböző módon és egymást követően ugyanúgy". (*Essais de stylistique structurale*. Paris, 1971. 308-9.) Az epikában az emlékeztető vezérmotívum Homérosztól Thomas Mannig rendkívül elterjedt önidéző forma. A mű egészét kicsinyítve visszatükröző önparabolát (*mise en abîme*) Gide a képzőművészetben is megfigyelte: "Memling vagy Quentin Metzys némely képén konvex és sötét tükör a szoba belsejét visszatükrözi, melyben a meg-

festett jelenet lejátszódik. Némi különbséggel ugyanezt találjuk Velázquez Meninas c. képén. Vagy ott a színjáték a Hamletben és annyi más drámában. A Wilhelm Meisterben a bábjelenetek vagy az ünnepi mulatság. Az Usher-ház pusztulásában a könyv, melyből Rodericknek felolvasnak". (Journal, Pléiade, I 1893.) Az önparabolát a köztudat a nyugat-európai avantgarde sajátos szerkezeti fogásának tartja (James: A kamaszkor, Gide: A pénzhamisítók, Woolf: A felvonások között, a francia új regény). Valójában sokkal általánosabb jelenségről van szó. A régi és az új keleti, az újplatonista hagyományból táplálkozó keresztény és a romantika után kibontakozó irodalomban éppoly gyakran előfordul, mint a modern délamerikai szépprózában.

Nem lehet kétséges, hogy az önmagát tükröző műalkotás egyúttal az objektív valóságban fellelhető jelenségeket is visszatükrözi: Basil de Selincourt a korai borkóró (thalictrum divicum) és a zárt tárnics (gentiana andrewsii) példáján mutatta be a természet önutánzó tevékenységét: ezeknél a növényeknél az egyes szervek egyazon formát utánoznak. Susanne K. Langer rámutatott, hogy az ember már az őskorban megfigyelte és művészileg visszatükrözte ezt a jelenséget. (Langer példája az a berlini Staatliche Museumban található aranyból kikalapált hal, melyet saját kicsinyített másai díszítenek. Mind: An Essay on Human Feeling, Baltimore, 1967. 166-7.)

## A KONVENCIÓ

Kiindulópontként azt állítottuk: az ismétlés bonyolultabb formái elsősorban a mű folyamatosságát biztosítják. Közülük a konvenciót a legnehezebb meghatározni. A valóság közvetlenül nem, csak megalkotott jelrendszer segítségével ragadható meg. Az egyes műalkotások folyamatossága nagy mértékben azon múlik, hogy beilleszkednek-e egy ilyen történetileg adott, viszonylag zárt rendszerbe. A hangsúlyos és az időmértékes vers, az allegorikus és a szimbolikus nyelv, a vonalas és a foltszerű, a síkszerű és a mélységábrázolás, a modális, a tonális és a szeriális ilyen zárt rendszer. Közülük mindegyiket bizonyos intencionált ismétlések határozzák meg. Természetesen bármely műalkotás csak az esztétikailag érvényes ismétlések rendszereként értelmezhető; az ógermán alliteráló vers például csak úgy olvasható, ha elfogadjuk, hogy bármely magánhangzó bármely másik magánhangzóval betűírmét képezhet, egy barokk zeneművet csak lépcsőzetes hangerősségekkel lehet előadni, stb.

Nem vonható kétségbe, hogy a konvenciók végső soron a társadalmi fejlődés termékei. Az alávetettséget alapelveként megvalósító hűbéri társadalom zenéjét a modális homofónia jellemezte, a többszólamúság nyomai csak a XIII. században jelentek meg, ott, ahol a városi fejlődés megindult. A reneszánsz egyéniségkultuszával és pluralisztikus világképével egyidejű a többszólamúság virágkora. A XVIII. század a felvilágosult abszolútizmus kiegyensúlyozottságával együtt hozta a klasszikus tonalitás rendszerét. Az egyensúly felborulása már Haydn, Mozart és más zeneszerzők Sturm und Drang korszakában elkezdődött és lényegében a német expresszionizmusban érte el tetőfokát. Hasonló fejlődés észlelhető az irodalomban: a szilárd hierarchiának megfelelő allegorikus kifejezőmód a XVIII. században, a polgári társadalom végleges kialakulásával került háttérbe.

## A SORSZERŰSÉG

A folyamatosságnak mindig két előfeltétele van: állandóság és előrehaladás. A konvenció még csak az állandóságot biztosítja, a sorszerűséggel viszont az ismétlődésnek olyan formáihoz érünk el, melyek már az előrehaladást biztosítják. A sorszerűségnek az a számtani tétel képezi alapját, mely szerint ugyanazok az összetevők sajátos egyesítésekben látszólag új alkotóelemeket hoznak létre.

(Rutherford Boyd: *Mathematical Ideas in Design*, Scripta Mathematica 1948.) A sorszerűség a motiváltság benyomását kelti; a sor különböző változataiból felépülő mű az életnek mint motivált tevékenységnek a képe. A zenében a szeriális zeneszerző valósítja meg a legteljesebben ezt az elvet, amikor egy sort, annak megfordítását, rákját és a rákmegfordítást veszi munkája alapjául. Körülbelül egyidőben azzal, hogy Schönberg eljutott a szeriális rendszer kidolgozásáig, Raymond Roussel hasonló célt tűzött ki maga elé könyveinek megszerkesztésekor: a szavaknak olyan sorát vette alapul, melynek minden eleme az összes többinek metaforája. A II. világháború utáni korszakban nemcsak a zenében, hanem az irodalomban is kialakultak a szeriális gondolkodásmód újabb változatai. Claude Simon regényében, a *Testek kombinációiban* a formát olyan sorok alkotják, melyek elemei részben közösek:

1	2	3	4	5
	4	6	8	10
	6	9	12	15
	8	12	16	20
	10	15	20	25

A tágabb értelemben vett sorszerűség viszont általában jellemző a műalkotásokra, hiszen bármely mű várható (meg nem jelölt) és nem várható (megjelölt) összetevőkből, azaz kotextusból és azt megszakító elemekből áll, s a kotextus létrehozásának bizonyos sorszerűség az alapelve. A konvencióval szemben a kotextus mindig egyetlen mű különös, saját normája, bár kétségtelen, hogy a zárt rendszerektől nagy mértékben függ, milyen szinten érvényesül a folyamatosság – a tonális zenében pl. a hangzat, a dallam és a ritmus, a szeriálisban a hangszín, a regiszter, a tempó és a hangsűrűség ez a szint, sőt, további megosztottságról is lehet beszélni; a tonális rendszeren belül pl. a harmóniai újítók (Wagner, Debussy) dallam- és ritmusvilágukban törekednek kiemelt folytonosságra. A mű értelmezése természetesen csak a konvencióból és külső idézésből álló kotextus és a belső kotextus felismerése után lehetséges. A szűkebb értelemben vett szeriális rendszer tehát egy általános jelenség sajátos, koncentrált változata, melyben a kotextust megszakító elem mindig újabb kotextus kezdetét jelzi.

## A TISZTA ISMÉTLÉS ÉS A VÁLTOZAT

A sorszerűség már átmenetet képez a variációhoz. A műalkotásra jellemző ismétlődések túlnyomó többsége variációs jellegű, s ebben az értelemben a lényegre tapintott rá Kierkegaard, azt állítva, hogy a tiszta ismétlés idegen az esztétikai stádiumtól. A zenére szokás hivatkozni, mint ahol a tiszta ismétlődés-

nek nagy szerepe van, de ez a megfigyelés helyesbítésre szorul, nemcsak azért, mert a ciklikus formákban (pl. szonáta) a visszatérés általában többé-kevésbé variált, hanem azért is, mert a néhány részt ismételtető, AABA'BA' felépítésű művekben ugyanazok a részek mindig más környezetben térnek vissza, más az előzményük és más következik utánuk, s ez a szerepüket lényegében megváltoztatja. Csupán két világosan körülhatárolható területen számottevő a módosíthatatlan ismétlődés szerepe: a meggyőzés és a komikum retorikájában. A texturális retorikában az ismétlés hangsúlyoz, s hasonló az eset a zenében akkor, amikor az ismétlés a rövidített hangot hosszabbítja meg. A tiszta ismétlés művészetlensége nem is annyira az egyhangúságban, mint inkább a gépiességben kerekesendő, mert ez szöges ellentétben áll a művészet egyik alapcélkitűzésével, a forma szervezőségeivel. A gépies merevségnek csak a komikumban lehet esztétikai hatása. Ezt már Pascal felismerte. Bergson azután a gépies ismétlődést a komikum legfőbb előidézőjeként jellemezte: "A teljes hasonlóság, az ismétlés azt a benyomást kelti bennünk, hogy valami gépies lép működésbe az élő mögött." (Le rire. Oeuvres. Paris, 1963, 403.)

A módosított ismétlés, a variáció a művészet egyik egyetemes rendezőelve. Hasonló elemeket fejleszt, melyeket az újság és az azonosság, a véletlen- és a törvényszerű, az egyszeri és az ismétlődő, a várhatatlan és a várható, az el- és a visszatérő, a szabadság és a redundancia dialektikája hív életre. A változat két szinten képzelhető el: a metafora a jelentett; a rim, az anagramma és a szójáték a jelentő hasonlóságát tételezi fel. E két szintet a Gestalt-lélektan nyelven szólva az teszi lehetővé, hogy egyazon Gestalt több tárgynak, egy tárgy viszont több Gestalt-nak felel meg. A változat fokozatai közül az ismétlődéshez közvetlenül kapcsolódó változat díszítő vagy transzponáló, a bonyolultabb karakter-, transzformáló vagy jelképalakító. A transzponálás hasonló ahhoz, amikor az időt órán mérjük vagy az arab számokat római megfelelőjükkal helyettesítjük. A zenében valamely egység más fokra transzponált ismétlését szekvenciának nevezik. A más hangnembe transzponáláson és a díszítő változaton kívül a diminúció és az augmentáció, a tükör és a rákmegfordítás, a redukció és a sűrítés a variáció egyszerűbb formája. A klasszikus zenében a periódus utótagja gyakran az előtag alig módosított változata, a mű 2. mondata pedig általában az 1. mondatot transzponálja az V. fokra, mint ahogyan a fuga válasza (comes) is rendszerint a témát (dux) ismétli meg a dominánsan.

Schönberg szerint "Az önmagáért való variálás... a magasabbrendű művészet egyik megkülönböztető vonása" (A zeneszerzés alapjai, 1967. Bp., 1971. 203), s annyi bizonyos, hogy a zene legnagyobbjai Bachtól Beethovenig megkülönböztetett figyelmet szenteltek a transzponálás magasabb fokaként értelmezhető modulációnak és a karaktervariációnak, s e megállapítás általános érvényét csak emeli az, ha felismerjük; a velencei iskola bonyolult ellenpont- vagy Webern szeriális technikája is a variációs szerkesztés magas fokaként értelmezhető. A nagy ciklikus művek jelentős része egyetlen csíratémára írt bonyolult variációsoroként is felfogható. Az irodalomban azonban – a zenével ellentétben – olyan variációs szerkezet is létezik, melynek témája sohasem szerepel a maga tisztaságában – Simon későbbi regényei, A pharsaliai ütközet, a Tárgyak kombinációi vagy a Triptichon (1973) példázzák ezt.

## A JELENTŐ HASONLÓSÁGÁN ALAPULÓ VÁLTOZAT, AZ ANAGRAMMA

A jelentő hasonlóságán alapuló változatokat Saussure rendszerezte. Abból a megfigyelésből indult ki, hogy egyes latin költői szövegek a megértésük szempontjából fontos nevek hangjait más hangok között szétszórva tartalmazzák, az *Aeneis* *Tempus erat...* kezdetű – Hector látomását elbeszélő – részlete pl. a Priamides (II, 268-97) illetve a Hector (II, 268-90) név hangjait ismételgeti. További vizsgálódásai során egy sor meghatározást vezetett be. Szó-témának nevezte az utánzás alapját adó szót, mely általában valamely isten vagy hős neve. Különbséget tett belső és külső megfelelés között, aszerint, hogy a szótéma a maga természetes alakjában előfordul-e vagy nem a szövegben. Kriptogrammáról írt akkor, ha az utánzás "olyan nevekhez vagy szavakhoz kapcsolódik, melyek a szövegben előfordulnak". (Jean Starobinski: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, 1971, 69.) Az anafónia nevet adta az "egy adott szóhoz képest létrehozott asszonáncnak, mely többé-kevésbé kidolgozott és ismételt, de nem az összes szótag anagrammája" (27). E két fogalom közötti különbséget a saturnusi költeményekből vett példával így érzékeltethetjük:

anafónia:                    Mors perfecit tua essent  
                                   Corn e li us  
 anagramma:    Taurasia Cisauna Samnio cepit  
                                   S    ci                    io    pi

Az új meghatározások szükségességét maga Saussure indokolta: "Nem lehet társításoknak nevezni őket, mivel az egyik tag – legalábbis elvileg – teljesen és a maga jószántából kapcsolódik a másikhoz." "Tegyük hozzá, hogy az asszonánc nem helyettesítheti az anafóniát, mert pl. a régi francia költészetben az asszonánc nem tételez fel az utánzás alapját képező szót." (120, 27.) Az új szak kifejezések közül a másoknak az indokoltságát Starobinski állapította meg: "a hagyományos anagramma csak grafikus jelekre vonatkozott". (27) "Az anagramma – írja Saussure – a paragrammával szembeállítva csak arra az esetre vonatkozik, amikor a szerző a szó-téma minden alkotóját egy vagy két szóba sűríti össze." (31.) A védikus himnuszok a megszólított szent nevének paragrammáját rejtik magukban, s e felnagyított utánzás a zenei egység augmentált változatára emlékeztet. Az anagramma egyes hangokra bontja le a szó-témát, ha két hang az egység, akkor Saussure hypogrammról beszél.

Saussure-ben mélyen élt a kétely megfigyeléseinek haszna iránt. 1909. március 19-én levélben fordul Pascolihoz, hogy megtudja, nem véletlenszerű-e az a jelenség, melyet felfedezésnek hitt. Nem kapott választ, s erre félbehagyta kutatását, noha Meillet örömmel közölte vele, hogy Horatiusban nagyszámú anagrammát talált, s felhívta barátja figyelmét André Pirro *Johann Sebastian Bach esztétikája* című könyvének arra a részletére, melyben a szerző Bach anagrammatikus szerkesztésmódjáról ír.

Milyen következtetéseket von le Starobinski Saussure több mint félévszázaddal ezelőtti elemzéseiből? "Talán egyetlen hibát követett el Saussure: túlságosan élére állította "a véletlen eredménye" és a "tudatos eljárás" vaglyagosságát... Miért ne lássuk az anagrammában a beszéd folyamatát, mely nem tisztán véletlen, de nem is egészen tudatos?" (154) Saussure még a költői nyelv különösségét kereste az

anagrammában, ma már tudjuk, hogy bármiféle beszédnek jellemzője: "minden beszéd olyan egész, mely eleve feltételez egy mögöttes egészet, s ez kétféleképpen értelmezhető:

- a) mint az egész rejtett tartalma vagy alépítménye,
- b) mint az egész előzménye" (153).

"Minden szöveg bekebelez és bekebelezett, termék és teremtő" (153). Michel Foucault Raymond Roussel (1963), Jakobson és Laurence C. Jones Shakespeare műveiben (*Shakespeare's Verbal Art* 1970) mutatta ki a Saussure által megfigyelt jelenségeket, maga Starobinski Chateaubriand, Baudelaire és Valéry alkotásaira hivatkozik, de éppúgy lehetne utalni Blake, Poe, Proust, Joyce, a francia "új regényírók" vagy a magyar Weöres Sándor anagrammatikus írásmódjára. A lényeg az, hogy Saussure nem bizonyos irodalmi művek furcsaságát, hanem olyan szimbolikus olvasásmódot ismert fel, mely bármely nyelvi jellegű alkotás esetében érvényes megközelítés lehet, annál is inkább, mert – túllépve Starobinski következtetésein és válaszolva Saussure kételyeire – feltételezhetjük; a szöveg esztétikai hatása egyenes arányban van azzal, mekkora szerep jut a nyelv mögötti nyelv(ek)-nek: "a mű szavai őket megelőző szavakból erednek, az alkotó nem közvetlenül választja ki őket.

A kérdés így szól: mi van közvetlenül a vers mögött? A felelet pedig nem az, hogy: az alkotó alany, hanem: az indukáló szó" (152).

Starobinskinék ezt a tételt nemcsak a jelentő hasonlóságából merítő anagrammák bizonyítják, hanem a szójátékokra, tükörszavakra s a szavak többértelműségére építő variációs technika is.

## A JELENTETT HASONLÓSÁGÁN ALAPULÓ VÁLTOZAT

A jelentett hasonlóságára építő variációs elv legelterjedtebb megnyilvánulása, a szó legtágabb értelmében vett metafora külön tanulmányt igényel, itt inkább egy kevésbé feltárt témakörre utalnánk; arra az elbeszélő fogásra, melyet analógiás szerkesztésnek nevezhetünk. A hasonmás már a jakabkori angol drámákban elsődleges formaalkotó elvként szerepelt, legismertebb példáit mégis a romantika óta, Chamisso, Andersen, Dosztojevszkij és mások művei szolgáltatták. Gilberte és Albertine, Swann és Marcel részleges hasonlósága képezi *Az eltűnt idő* gerincét, Virginia Woolf *Mrs Dalloway* c. regényének Janus-arcú főszereplője a Clarissa Dalloway és a Septimus Warren Smith nevet viseli, Claude Ollier hőse mindig idegen országba kerül, ahol egy korábban meghalt emberrel azonosítja magát, s Krúdy *Az utolsó szivar* *Az arab szürkénél* c. elbeszélésében is az azonosulás szabja meg a cselekmény irányát. Tágabb értelemben véve az analógiás szerkesztésmód azonban nem egyes alkotások sajátossága, hanem általánosabb jelenség, noha érvénye nem terjed ki az összes műalkotásra, – mint a sor szerűség –, csak a művek egy csoportjára; az elbeszélő művekre. Minden elbeszélés valamely történetről, hőskről vagy legalábbis egy hősről, s egyszersmind önmagáról szól, mindig két beszéd egymásrajátszását jelenti: a látszólagos beszéd mögött rejtett beszédet foglal magában. Michel Butor *Fokozatok* c. regényének

utolsó mondata: "Ki beszél?" – az elbeszélés legáltalánosabb kérdését veti fel. Feltételezhető, hogy az elbeszélés analógiás szerkezete részleges hasonlóságot mutat az álom felépítésével: álmodva látjuk önmagunkat kívülről.

## A SZIMMETRIA

Sokan a szimmetrián az aránnyal rokon fogalmat értenek, mi itt az eredeti mértani értelemben használjuk ezt a kifejezést. Formailag a természetben két ellentétes irányulást lehet megfigyelni: a szervetlen világ szimmetriára, a szerves aszimmetriára törekszik. A művészet egyik általános törvényszerűségének, a világnélküli díszítő és az ábrázoló művészet dialektikájának ez a kiindulópontja. Azt lehetne hinni, hogy a díszítőművészet és a zene nagy teret ad a tiszta szimmetriának. Valójában a teljes szimmetriának a művészetben csak perifériális szerepe van, az egyenetlen növekedés minden formaképződésnek alapja. Langer egy görög tál elemzésével bizonyította, hogy a díszítőművészetben alig észrevehető aszimmetriák okozzák az egyénítést előidéző feszültségeket (227), s hasonló szereplő aszimmetria figyelhető meg Mondrian konstruktivista képein. A vizuális műalkotások szükségszerű aszimmetriája ősi megszokás: a lent és fönt megkülönböztetést már testtartásunk is szükségessé teszi, a jobb és bal ellentéte már a mágikus gyakorlatban is jelentéssel bír. A dallam megformálása többnyire mutat hajlamot a szimmetriára, a szimmetrikus jellegű variált díszítés azonban – a teljes ismétléshez hasonlóan – csak a hang időtartamát hivatott meghosszabbítani, oly hangszerek (pl. clavicembalo) esetében, ahol az egyszeri megszólaltatás rövid időtartamú hangzást tesz lehetővé. A nagyobb egységekre nézve Schönberg joggal állapította meg, hogy "Valójában a zene egyedüli szimmetrikus formái a tükörmegfordítások, melyek a kontrapunktikus zenéből származnak" (42).

## AZ ARÁNY

A szimmetriával ellentétben az arány nélkül majdnem elképzelhetetlen az esztétikum. Mi határozza meg az esztétikai tárgy tagolódását? Egyrészt a formaérzékelés, másrészt a kulturális örökség. A Gestalt-lélektan részletesen igazolta azt a tételt, mely szerint a befogadó mindig egyszerűsít, de a formáltság szubjektivitását már Leonardo felismerte, amikor arról írt, hogy régi falak repedéseiben "mindenféle csatákat s különös alakok gyors tevékenységét láthatod, arckifejezéseket, ruhát és számtalan más dolgot, melyet teljes és hibátlan formájúnak láthatsz, ... mint ahogyan a harangok szavába is belehallhatod valakinek a nevét vagy bármely szót". (*Libro di Pittura. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance.* 1882, 66.) A kulturális örökség szerepének szemléltetésére elég a strukturális retorikában Cicero által megkövetelt felépítésre hivatkozni (exordium, narratio, partitio, confirmatio, reprehensio, peroratio), mely évezredekken keresztül befolyásolta az írásművek szerkezetét. Philip Stevick meggyőzően mutatta ki, hogy a regényfejezet a homéroszi könyv, a bibliai fejezet és a strukturális retorikai kategóriák kölcsönhatása eredményeként jött létre. (*The Chapter in Fiction*, Syracuse, N.Y., 1970.)



A belső tagolás általában az alkotórészek túladagolt változatosságának az orvosa. Ahogy a természetben a forma a fejlődés velejárója, úgy a művészi arány is olyan fokozatiság és hierarchizáltság, melyet valamely feszültség – a klasszikus és romantikus zeneművek esetében pl. az alaphang és a domináns polaritása – éltet, s amely a szüntelen valamivé válás látszatát kelti. Ez a szerves forma jelleg okozza, hogy a műalkotás töredékéből mindig lehet az egészre következtetni, ez indokolja, hogy nem egyszer töredéket is műalkotásként becsülünk. A művészi arány részben az objektív világ ellenében érvényesül. A dolgok folytonossága és a művészet geometriája közötti feszültség elsősorban a tárgy-mű körülhatároltságában nyilvánul meg, a mű a valamivé válásnak annyira intenzív benyomását keltheti, hogy a művésznek a teljes alkotás felépítésében kiemelt szerepet kell szánnia a kadenciális kontúrnak; az *Eroica*-szimfónia I. tételének kódája pl. 135 ütemnyi, ami az egész tételnek csaknem egyötödét teszi ki. A belső felépítés mindig visszatér az alkotó és a társadalom világnézetére, s ebből a szempontból döntő szerep jut a lezárásnak: az ismétlés körkörös válfaját mutató alkotások mögött általában ironikus világkép áll (Valéry: A tengerparti temető, Proust: Az eltűnt idő nyomában, Joyce: *Finnegans Wake*).

#### A RITMUS

Az aránnyal részben érintkező, ugyancsak általános esztétikai törvényszerűség a művészi ritmus. Az arányhoz hasonlóan csak áttételesen foglalja magában az ismétlést. A közhiedelemmel ellentétben a ritmusnak nem az ismétlődő idő- vagy helyközökben előforduló ismétlés a lényege, hanem az egymást váltó feszültség és feloldás, hol minden egység vége egyúttal újabb egység kezdete. A ritmus sem a versben, sem a zenében, sem az építészetben nem azonosítható az ütemmel, hanem az ütem és a különös forma összjátékának az eredménye. Mivel a művészet a mindennapi élet folyamából válik ki és abba tér vissza, a művészi ritmus eredetét is az objektív valóságban kell keresni. Ebből a szempontból arra kell hivatkoznunk, hogy az élő szervezetben minden ritmikusan kondicionált, a mindennapi életben pedig a ritmus megkönnyíti a munkát, a munka szabályszerű válását, a gyakorlat megjelenését. Lukács meghatározása szerint "a ritmus a valódi élet mozzanataiból e mozzanat visszatükröződésképpé vált... A műalkotás konkrét totalitásában a ritmus alá van vetve az általános esztétikai forma törvényszerűségeinek, vagyis a ritmus is egy meghatározott (különös) tartalom formája. Egyúttal azonban mégis megőrzi absztrakt jellegét, miközben állandóan, konkrétan megszünteti azt." (A z esztétikum sajátossága. Bp. 1965. I. 242, 246.) A ritmus tehát kétarcú jelenség. A művészet feszültségek benyomását kelti, s ebben kiemelt szerep jut a ritmusnak. Másrészt viszont a ritmus befogadása elvonatkoztató képességet tételez fel. Hozzá kell tennünk, hogy a ritmus természetesen nem a tudományra jellemző általánosító, hanem megjelenítő elvonatkoztatásnak az eredménye. Szerepe kettős: egyrészt formalizál – tehát egységet és hierarchiát teremt, – másrészt felidéz, a gazdaságosságot szolgálja.

## A MŰVÉSZI ISMÉTLŐDÉS DIAKRON SZEMLÉLETE, ZÁRT ÉS NYITOTT FORMA

Mindezidáig a művészi ismétlődés szinkrón szemléletével foglalkoztunk. Befejezésül legalább röviden ki kell térnünk arra a felfogásra, mely az ismétlődésben látja a művészetek fejlődésének fő mozgatóját. E felfogás képviselői közül a legtöbben Wölfflin Művészettörténeti alapfogalmak (1915) c. könyvét vették kiindulópontnak. A konkrét műalkotások szemléleti formáját Wölfflin öt fogalom párral próbálta meghatározni. Ez az öt fogalom párt voltaképpen egyetlen ellentétre vezethető vissza:

reneszánsz	barokk
érett stílus	kései stílus
latin	germán formaérzék
1 rajzos	festői
2 síkszerű	mélységábrázolás
3 zárt	nyitott forma
4 sokszzerű egység	egységes egység

Wölfflin központi állítását: "minden európai stílusnak megvan a maga barokk korszaka, mint a klasszikus korszaka" azért kell elvetnünk, mert könnyen félreérthető, a periodikus ismétlődés képzetét kelti. Maga Wölfflin csigavonalszerűen képzelte el a fejlődést, s ez kétségkívül valamivel közelebb áll az igazsághoz. Az a helyes azonban, ha Wölfflin ellentétpárját úgy értelmezzük át, mint a művészet legáltalánosabb törvényszerűségeinek a szintjén érvényesülő tendenciákat, mely a fejlődés minden pontján konkrétan adott összjátékban vannak. Így aztán, viszonylagos kategóriaként, az állandó tagoltságú zárt és a mozgó tagolást mutató nyitott forma a képzőművészetből más művészetekre is érvényesíthető.

Szembenállásunkat a közölhetőségnek itt adott keretein belül csak rövid irodalmi szövegek idézésével szemléltethetjük:

"Mely keservesen kiált, fülemile fiát hogyha elszedi pásztor,  
Röpes idestova, kesereg csattogva bánattal szegény akkor,  
Oly keservesképpen Celia s oly szépen sírt öccse halálakor.

Mint tavasz harmatja a reggel ha áztatja szépen jól nem nyílt rózsát,  
Mert gyenge harmattul tisztul s ugyan újul, kiterjeszti pirosát,  
Celia szintén oly, hogyha szeméből foly könyve mossa orcáját.

Mint szép liliomszál, ha félben metszve áll, fejét földhez bocsátja,  
Ugy Celia feje vagyon lefigesztve, mert vagyon nagy bánatja,  
Drágálatos könyve hull mint gyöngy görögve, vagy mint tavasz harmatja."

"Itt állok a rónaközépen,  
Mint a szobor, merően,  
A pusztát síri csend fődé el,  
Mint elfödik a halottat szemfödélel.  
Nagymessze tőlem egy ember kaszál,  
Mostan megáll,  
S köszörüli a kaszát...  
Pengése hozzám nem hallatszik át,

Csak azt látom; mint mozg a kéz,  
 És most ide néz,  
 Engem bámul, de én szemem sem mozdítom...  
 Mit gondolhat, hogy én miről gondolkodom?"

Balassi költeményét a szakaszok és a hasonlatok három, a hasonlatokban szereplő ismétlések két világosan körülhatárolt részre tagolják (a a, bcdefgb), az utolsó sorok pedig a hasonlat irányának a megfordításával formailag hangsúlyozott lezárást adnak a jól elkülönülő részekből álló logikai sornak (a b, a b, a b b a a). Petőfi versében nyoma sincs ilyen világos tagolásnak, a rendezetlenség látszatát a sorok szeszélyesen változó hosszúsága is fokozza, a záró mondat végén a kérdőjel pedig nem retorikai jellegű, hanem valóban nyitva hagyja a verset. Két lehetséges alap-tendencia mellett a két vers egy-egy kor (reneszánsz és romantika) törekvését is példázza. A XVIII. század klasszicizmusa ellenhatást hozott a barokkra, Diderot pl. a zárt forma jegyében utasította el Boucher festészetét. A romantikával kezdődő hosszú fejlődés során viszont a műalkotás korábban meghatározott zártsága fellazult. Thomas Lovell Beddoes (1803-1849) angol költő a mondat közepével kezdte, majd "és"-sel fejezte be *Az élet mint üvegablak* c. költeményét. Degas és Toulouse-Lautrec a kerettel szétvágta alakjait, Seurat a kereten is folytatta a festményt, Csehov drámáiban pedig egy beszélgetés kellős közepén gördül fel, majd le a függöny. A német romantikus próza nagyon szívesen élt a külső idézettel, s ez a gyakorlat átterjedt a zenébe, sőt a képzőművészetbe is. Gauguin *Jó napot*, Gauguin *úr* c. képét akkor érti meg a néző, ha emlékezetbe tudja idézni Courbet *Jó napot*, Courbet *úr*. c. festményét. Mindkét mű az alkotó és a befogadó szembesítődését ábrázolja, csak hogy Courbet megvalósult, Gauguin pedig megvalósíthatatlan kapcsolatot fejez ki: a későbbi művész a tájat az elidegenedetség jelképévé teszi és kerítéssel választja el a szembenállókat.

#### A ZÁRT ÉS NYITOTT FORMA DIALEKTIKÁJA

Mindebből lehet-e arra következtetni, hogy Wölfflinnek igaza amikor a zárt illetve nyitott forma váltakozó előtérbe kerülésében látta a fejlődés lényegét? Nem, noha a Wölfflin igazát látszólag alátámasztó példákat vég nélkül lehetne sorolni. Azért nem, mert a történetiségtől viszonylag független legáltalánosabb törvényszerűségek szintjén érvényes kategóriáit csak dialektikusabban használva lehet eljutni a fejlődés meghatározásáig. A konkrét történetiségben ezek az alaptendenciák szüntelen küzdelemben vannak egymással, s ebből a küzdelemből mindig egyedi, a történelem során csak egyszer előforduló kép bontakozik ki. Az egyik tendencia mindig átcsap önmaga ellentétébe: a romantika pl. valóban felbontja a klasszicista elrendezést, de csak azért, mert a forma látszatának, formulának érzi, és szerves formát akar létrehozni. Az utóbbi évszázadban a mondatszerű tagoltság mind az irodalomban, mind a zenében fölbomlott, a képzőművészetek pedig – elődeikkel ellentétben – többé már nem törődnek azzal, hogy rajzaik fordítva kerülnek ki a sokszorosítóból. Ez a folyamat azonban minden pontján kiemelte saját maga ellentétét: Seurat, Toulouse-Lautrec és Gauguin kortársa, Cézanne szigorúan mértani kompozíciójú csendéleteket festett, Webern szimmetrikus sorokból építette fel legnagyobb műveit, a francia "új regény" művelői kisszámú elemről rendki-

vül szigorúan megszerkesztett szöveget adnak a társszerzővé előléptetett olvasó kezébe, Stockhausen A hét napról c. szélsőségesen aleatórikus műve óta viszont a kötöttebb kifejezésmódhoz, az emlékezettel bíró elektronikus agy pedig bizonyos tekintetben közelebb segíti a zenét ahhoz, hogy rendszerszerű lehessen, mivel inkább független az atmoszferikus hatásoktól (hő, nedvesség), mint a korábbi hangszerek.

Végső következtetésünk tehát az lehet, hogy Wölfflin rokonértelmű szavak sorára lebontható ellentétpárja a műalkotás két legáltalánosabb szemléletét jelöli, melyek dialektikus viszonyban vannak egymással és minden egyes műalkotásban különös módon tárgyasulnak. Talán még azt a sejtésünket is megkockáztatjuk, hogy az ellentét első tagja (a zárt forma és szinonímái) a mimészis arisztotelészi (a művészet a világ lényegét hivatott ábrázolni) megfogalmazásának felel meg, a második, (a nyitott forma és szinonímái) pedig a mimészis platóni (a művészet a dolgok érzékileg felfogható látszatát hivatott visszaadni) „illetve Démokritosznak tulajdonított” (a művészet feladata a természet tevékenységeinek az ábrázolása) értelmezését egyéjsíti magában. Feltételezhető, a művészetek történetében e két szemlélet dialektikája érvényesül, de a mindenkori – társadalmi és művészeti – történetiség függvényeként, oly módon, hogy az ismétlődésnek a műalkotás szinkron vizsgálatában olyannyira fontos változatai közül még a legáttételesebbet sem lehet felismerni a művészetek fejlődésének történeti folyamatában. Semmiképpen sem állítható, hogy a művészetek fejlődése az esztétikai hatás növekedésével járna, de ismétlődésről sem lehet szó, mert a művészi fejlődés zárt és a maga nemében egyaránt tökéletes jelrendszerekre tagolódik – ezeket neveztük konvencióknak –, melyek közül mindegyik kitörli az előzőt, egymásutánjukat pedig a történeti-társadalmi fejlődés határozza meg.