

Ajánlott lehetőségek

A KONTINGENCIA VALÓSZÍNŰSÍTÉSÉNEK KÉRDÉSE AZ IRODALOMBAN

Eredetileg csak el akartam gondolkozni a témán, komolyan véve a felvetést, mielőtt valami konkrétumot, konkrét szöveget választanék, de az elgondolkozás hosszabbnak és problematikusabbnak bizonyult: (megint) nem jutottam el a „konkrétumokig”. Látszólag nagyon egyszerű és kézenfekvő ugyanis a kérdésfelvetés, szakirodalmi előléte is tekintélyes, nem okozhat gondot egy rendes témát találni, gondoltam. De hamar kivilágolt, hogy ebből a „tulajdonképpen minden irodalmi mű (de legalábbis az elbeszélő művek biztosan) tekinthető témába vágónak is, tehát lényegében bármiről beszélhetek”-típusú szöveg születne.

Miért lehet ez a kérdés ennyire általános az irodalom szempontjából? Sőt: biztos, hogy csak az irodalom szempontjából általános? Biztos, hogy a vízvázlatzó a fikcionalitás? (És hogyan értsük ezt a fikcionalitást, mi korlátozza megbízhatóan az irodalom területére, létezik ilyen korlát egyáltalán? Mi a helyzet akkor a „tényirodalommal”, naplóval, életrajzzal, önéletrajzzal, ahol minimum keverednek a dolgok? Mi a helyzet az öntudatosan mimetikusnak szánt irodalmi művekkel?)

A lehetséges világok irodalmi relevanciáját nyilvánvalóan nem a sci-fi vagy a fantasy veti fel először. Arisztotelész, amikor a költőről mint poiótésztről, teremtőről/alkotóról beszél, aki egy elképzelt cselekményt utánoz – melyek azonban nem a valós világ törvényszerűségei szerint működnek, hiszen szerkesztettek, az itt játszódó történeteknek van elejük-közepük-végük, ami a való világ történéseiről nem mondható el –, lényegében a lehetséges világok poétikáját alapozza meg, melynek implikációi egészen érdekes módon a konstruktivizmusig is elvezethetik az embert.

A lehetséges világokról elsőre valószínűleg mindannyiunknak a nyelvfilozófia lehetségesvilág-képletei jutnak eszébe. Ezek a logika tartományában megfogalmazódó koncepciók általában az adott állítások igazságtartalmát, igazságának eldönthetőségét helyezik a középpontba: a „mi lett volna, ha”-típusú állítások igazságának megítélhetősége a kérdés. Az efféle feltételes állítások igen hasonlóan tűntek az irodalom fikciós állításaihoz, így (különösen abban az időben, amikor a strukturalizmus formalizálhatósággal kecsegtető eljárásai jobban elkezdtek vonzani az irodalomtudósokat) kézenfekvőnek tűnt, hogy a nyelvfilozófia, illetve a logikai szemantika eszköztárából kölcsönözzenek tudományos leírókészletet.

Hogyan vizsgálhatóak a lehetséges világok, miféle viszonyban állnak a tapasztalati világgal? Az úgynevezett ‘modal realism’ képviselői (például David Lewis) szerint a lehetséges világok ugyanolyan konkrét, téridőbeli létezők, mint a miénk, és lakóik szempontjából ugyanúgy aktuálisak is; „e világok egymástól teljes mértékben izoláltak, egymással párhuzamosan, önálló téridőbeli univerzumokban léteznek, közöttük csak logikai összefüggések vannak: mindegyik megvalósít egy lehetőséget, amit a többi nem, így minden világ és annak minden eleme [...] alternatívája, közelebbi vagy távolabbi hasonmása a többinek”. Számos fantasy és sci-fi esetében felismerhetjük e koncepció hatását, legismertebb új példája ennek talán

Philip Pulmann His Dark Materials-trilógiája. Létezik ezzel szemben egy úgynevezett „moderate realism” álláspont is, amely szerint csak egy konkrét világ létezik, a lehetséges világok pedig pusztán „maximálisan specifikált, ellentmondások nélküli absztraktumok vagy absztrakt reprezentációk”. A lehetséges világok eszerint az elképzelés szerint részei az aktuális világnak, csak azzal párhuzamosan létező, illetve belőle elágazó nem aktualizált alternatív lehetőségeket jelenítenek meg.

A magyar szakirodalomra is nagy hatást gyakorló Lubomir Doležel hangsúlyozza, hogy a narratív fikcionális világok hasonlóságai ellenére több ponton eltérnek a logika és a nyelvfilozófia lehetséges világaitól. Bár ezek is „*humán konstrukciók*”. Olyan (komposszibilis) lehetséges partikulákból álló nem-aktualizált tényállás-együttesek, melyek az aktuális világtól ontológiaiilag függetlenek, önálló világokat alkotnak és csak szemiotikai (nyelvi) csatornákon keresztül érhetőek el” – ebben hasonlítanak az előbbiekhöz –, azokon túlmenően azonban ezek olyan „*szemiotikai entitások*, amelyek egy sajátos emberi alkotó tevékenység, a *textuális poézis* eredményeként jönnek létre, a szerző által létrehozott és megformált szöveg *performatív*, illokúciós erejének („Let it be!”/„Legyen!”) köszönhetően.” Doležel szerint ugyanis a fikcionális szövegek sajátos világkonstruáló szövegek, szemben a mimetikus, világleképező szövegekkel.

Eltekintve attól, hogy mi a helyzet a nem maximálisan specifikált (esetleg csak jelzésszerűen felvillantott), ellentmondásos (pl. a hétköznapi logika szerint nonszensz) absztraktumokkal, problematikus, hogy a kérdés itt (is) alapvetően az ontológia felől fogalmazódik meg, méghozzá egy olyan ontológia felől, ahol a megismerhetőség nem vetődik fel kérdésként. Doležel kiegészítése azonban legalább ilyen problematikusnak tűnik számomra: vajon miféle csatornákon érhetőek el a nem-narratív lehetséges világok, ha nem szemiotikaiakon? Magyarul hogyan kommunikálható egy világ, amely kívül esik a kommunikáción (még ha szemiotikai csatornákon gépi vagy esetleg állati rendszereket is értünk – bár ezek értelmezését végső soron mindig az emberi kommunikáció végzi el)? Az is kérdés, hogyan különíthető el a nem-irodalmi performancia az irodalmitól. Honnan nyer az irodalmi szöveg vajon olyan performatív (teremtő) erőt, amelynek révén igaznak, illetve legalábbis lehetségesnek fogadjuk el az általa létrehozott világot – s amelytől egy nem-irodalmi kijelentés meg van fosztva? (Igaz ez egyáltalán?) Nem kevésbé problematikus végül a fikcionális-mimetikus különbségtétel ebben az összefüggésben. Megmondja-e egy szöveg magáról, hogy ő fikciós avagy mimetikus, vagy inkább két olvasásmódról van szó? Gondoljunk csak azokra a ma fikciónak tekintett szövegekre, melyeket a maguk korában, mondjuk 2-300 évvel ezelőtt realista műként olvastak, naplókra, melyeket fikciónak olvastunk, levélregényekre, melyeket az olvasóközönség egyes részei valóságként, mások fikciónak kezeltek. Óstörténeti alkotásokra, melyek olvasók egy jelentős szegmense számára vitathatatlan történeti forrást jelentenek, míg a tudományosan iskolázottabbak számára minimum fikciónak minősülnek.

Doležel összetett sémarendszert alkot, amely alapján a narratív fikcionális világok (azaz ebben az esetben: lehetséges világok) osztályozhatóak és értelmezhetőek, ám e sémák lényegében reduktív interpretációs javaslatok: olvashatjuk így, ezek mentén is az adott szöveget, de egészen másként is – mint minden „tartal-

mi” szempontú értelmezőrendszer esetén, itt is felvetődik, hogy miért épp ezt „jelentené” a történet, miért épp ezek lennének a narráció hangsúlyos pontjai. A narratív lehetséges világok emellett abban is különböznek a nyelvfilozófia lehetséges világaitól Doležel szerint, hogy míg azok végtelen nagyságúak és maximálisan specifikáltak, ezek szükségszerűen kicsik és nem-teljesek, hiányosak, mi több, Iserrel szemben Doležel úgy véli, hogy ezek a hiányok nem is tölthetők ki (mondjuk, az olvasói aktivitás által). Ez utóbbi kritérium különösen aggályosnak tűnik, ha a fikció felé nem egy klasszikus, kötött szerzőfunkció és lezárt, megbonthatatlan műfogalom illetve az ennek megfelelő kötött interpretációs mező felől közelítünk, hiszen mi alapján korlátozhatjuk az olvasói aktivitást a leírt szövegre? E kritérium abszurditása különösen akkor világlik ki, ha figyelembe vesszük, hogy az értelmezéshez Doležel szerint (is) szükség van „a világról való tudásunkra”, hiszen a preszuppozíciókból adódó, szükséges információkat, melyeket a szöveg explicite nem tartalmaz, csak így szabadíthatjuk fel. Hiszen hogyan, mi alapján dönthető el, hogy e tudásunkat (mely minden egyes értelmező esetében szükségképpen egyéni) milyen mértékig vonhatjuk be az értelmezésbe? Vagy – hogy egy másik szempontból tekintsük a kérdést – hogyan értelmezhetőek így az intertextualitás explicit (pl. komplementer műalkotásokban, vándormotívumokban, szereplőátvételekben, pastiche-okban stb. megjelenő) vagy implicit (az olvasó nem irodalmiasuló, egyéni átélésén alapuló) esetei?

Szabó Erzsébet, aki a legjelentősebb honi lehetségesvilág-kutató műhely, a szegedi Bernáth Árpád és Csúri Károly által létrehozott poétikai iskola munkásságát is összefoglalja, felidézi Lubomir Doležel *Heterocosmica* című művében kifejtett elméletét a (nyelvfilozófiai alapú) narratív fikcionális világokról, épp azt emelve ki többek közt, hogy míg Doležel a szerző, az alkotás oldaláról igyekszik megragadni a narratív lehetséges világok problematikáját, addig Bernáthék befogadás alapján teszik ezt. A kérdéskört érintő legújabb munkájában Bernáth kifejezetten konstruktivista hermeneutikáról beszél a lehetséges világok poétikájának (arisztotelészi alapú) újraértelmezése kapcsán. A poétikailag lehetséges világok (amelyeket alapvetően az jellemez, hogy a mű minden rétege „egységesen a cselekményben ható szükségszerűségeknek a történetben való érvényre jutását szolgálja”, s így a történet ugyanúgy egy rendezett egész reprezentánsaként válik értelmezhetővé, mint maga a szöveg – retorikailag), mint Szabó kiemeli, Csúri szerint több szempontból is a konstruktivista világelképzelésekhez hasonlóan viselkednek. Mindenekelőtt abban, ami számomra pillanatnyilag a legérdekesebb, hogy e világok (bár, ahogy Nicholas Rescher fogalmaz, „végső soron a valós világon alapulnak”) függetlenednek a konstruálás folyamatának lezárulása után a valós világtól és arra mint interpretánsra közvetlenül már nem vezethetőek vissza.

Ebben az esetben tehát nem a lehetséges világok valós vagy nem valós, illetve igaz vagy nem igaz voltára esik a hangsúly: sokkal inkább az a fontos, hogy az értelmezés, az egységes cselekményé olvasás-írás aktusa konstruálja e világokat. Éppúgy, ahogyan, tehetnék hozzá a fentiek logikus következtetéseként, az úgynevezett „valós” világot is, bár ebben az esetben is helyesebb lenne többes számban fogalmazni. Hiszen a viszonyítási pontként szereplő valós történetelemek, cselekmények éppúgy értelmező *alkotás* eredményei, mi több, sokszoros szelekciós eljá-

rás során jönnek létre. Hogy mi számít – és mikor mi számít – releváns történeteknek és mi lényegtelen, említésre sem méltó, kihagyandó, azt „hétköznapi”, „valós” történeteink esetében éppúgy aktuális értelmező-hangsúlyozó-strukturáló szelekciós eljárásaink döntik el, mint az irodalmi narratívák létrehozása esetén. A konstruktivista megközelítés, mely episztemológiailag vonzó és meggyőző ajánlatnak tűnik, láthatólag elválaszthatatlan az esetlegesség, a kontingencialitás fogalmától.

Ez az a pont, ahol a hallgatóság türelmével visszaélve kénytelen vagyok átváltani esszéisztikus csapongásba.

Az ugyanis önmagában, hogy mind a valós (illetve annak tartott) világ(ok), mind a lehetséges világ(ok) konstruáltak és esetlegesek, igazán nem volna elégséges tárgy egy konferenciaelőadáshoz. Holott a kérdés számomra nagyon izgalmasnak tűnik, tekintve, hogy a lehetséges világok problematikája az irodalom meghatározásának egyik legrégebb kritériumát, a fikcionalitás kérdését érinti. A természettudományok „narratív fordulata”, a médiatudomány születése, a gazdaság és a pszichológia szimbiotikus rendszereinek kialakulása után ugyanakkor elég nehéz volna amellet érvelni, hogy az irodalmat a fikcionalitás különítené el más beszédmódoktól, mint ahogy amellet is, hogy pusztán fikcionális, koherens és sajátosan szervezett módjuk miatt az említett beszédmódok az irodalomhoz lennének sorolhatók. Nyilvánvaló, hogy az irodalmisághoz mindemellet arra is szükség van, bármilyen tautologikusan hangozzék is ez, hogy az egyszeri befogadó (kevésbé megengedő esetben: befogadók bizonyos szempontok alapján meghatározott közössége) irodalomnak tekintse az adott beszédmód termékét. De mit jelent vajon kontingencialitás és konstruktivizmus árnyékában irodalomként olvasni, befogadni valamit? Miben más ez a lehetséges világ, miben más a mi viszonyulásunk az adott lehetséges világhoz? Szerintem ez nagyon érdekes kérdés, és sokkal szerteágazóbb annál, semhogy itt „rendes” választ tudnék rá adni. Mindössze pár megjegyzést szeretnék megfogalmazni.

„A világ nem beszél – írta Richard Rorty. – Csak mi beszélünk. A világ hozzájárulhat ahhoz, hogy miután beprogramoztuk magunkat egy nyelvvel, bizonyos vélekedéseket fenntartsunk. De képtelen számunkra egy olyan nyelvet javasolni, amelyet beszélhetünk. Ezt csak más emberek tudják megtenni. Ugyanakkor annak felismeréséből, hogy a világ nem mondja meg nekünk, melyik nyelvi játékot játszunk, nem következik az állítás, hogy ez a döntés véletlenszerű, vagy valami bennünk levő mélynek a kifejezése. A tanulság nem az, hogy a szótár választásának objektív kritériumát szubjektív kritériumokkal kell fölváltanunk, az értelmet az akaratra vagy az érzésre cserélnünk. Sokkal inkább az, hogy a kritérium és a választás (beleértve a »véletlen« választást) fogalmai nem lényegesek többé, amikor egyik nyelvi játékról egy másikra kell átváltanunk.” Bár önmagában Rorty e passzusa is elgondolkodató távlatokat nyit, mondjuk irodalomtörténeti narratíváink szempontjából, továbbmennék az e részlet által kijelölt ösvényen. A társadalmi rendszerek konstruktivista elmélete ehhez nagyon hasonló módon gondolkodik az esetlegesség fogalmáról, azonban valamivel több „vizsgálható” anyagot feltételez a társadalmi változásokkal illetve a kommunikációk esetlegességével kapcsolatban. A társadalmat ebben az értelemben az emberi kommunikációk összessége alkotja, ez

pedig egy folyamatosan egyre összetettebbé váló rendszert eredményez. Az elképzelés központi eleme eleve épp a kontingencialitás, sőt, kettős kontingencialitás: az a vélemény, hogy az emberi kommunikáció tulajdonképpen végtelenül, szinte csodaszzerűen valószínűtlen folyamat. Nem az a csoda, hogy nem értjük meg egymást tökéletesen, hanem az, hogy – tekintve a világ kontingencia- és komplexitásszintjét – egyáltalán megértjük egymást valamennyire, és működésben tudunk tartani ember közösségeket ezáltal a végtelenül törékeny eszköz, az emberi kommunikáció által. A kettős kontingencialitás ebben az esetben azt jelenti, hogy a kommunikációban részt vevő mindkét fél választásai esetlegesek, és ahhoz, hogy a kommunikáció „normálisan” – szabadon – működjön, így is kell maradnia. A társadalom részrendszerei természetesen megfogalmazhatnak és meg is fogalmaznak bizonyos ajánlatokat, melyek valószínűvé teszik, hogy a kommunikációs partnerek (rendszerelméleti terminológiával élve alter és ego, hangsúlyozandó, hogy e teória esetében egy adott kommunikációban soha nem „teljes emberek” állnak egymással szemközt – tekintve, hogy az emberi individuumot a maga teljességében egy kommunikációs aktus alkalmával realizálhatatlannak, általában pedig a maga teljességében megismerhetetlennek ítéli) elfogadják egymás mondanivalóját, esetleg teljesítsék kívánságát. Ezek a „segédeszközök” az úgynevezett szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumok – a gazdaság esetében pl. a pénz, a politika esetében a hatalom, a tudomány esetében a tudományos igazság – valószínűsítik a kommunikáció létrejöttét illetve, ami ezzel egyértelmű, kommunikációs kezdeményezésem elfogadását. (Talán szükségtelen megjegyezni, hogy természetesen az egyes társadalmi részrendszerek kapcsolatban állnak egymással, és nem vegytiszta formában kell elképzelni az adott szimbolikusan általánosított kommunikációs médium által megvalósuló kommunikációt sem. Ez elképzelhető, de nem szükségszerű – a kontingencialitás, ahogy Luhmann fogalmazott, épp a szükségszerű és a lehetetlen fogalmainak tagadása.)

A művészet esetében azonban sajátos helyzetet feltételez. Egyrészt a művészet társadalmi funkcióját – a klasszikus tükörhasonlatra emlékeztető módon, ám konferenciánk témájába vágóan is – úgy határozza meg, mint ami lehetőséget ad a világnak, hogy másként tekintsen önmagára, olyan nézőpontot biztosít, amely eltér a megszokottól, meghökkentő, esetleg sokkoló. Ebbéli önreflexív funkciójában a művészet általában olyan alkotásokat hoz létre, amelyek mindig egy kicsit túlmennek, megkísérelnek túlmenni a még megfogalmazhatón, folyamatosan a kimondhatatlan, láthatatlan, megfoghatatlan kísértésében mozognak, mindig távolabb igyekezve kerülni a hétköznapiaktól. Ezek a – nevezzük most így – lehetséges világok azért lehetnek veszélyesek, meghökkentőek, mert rávilágítanak saját világunk kontingencialitására: a művészet kommunikációs rendszerébe lépni azt jelenti, hogy nem vagyunk „biztonságosan” lehorgonyozva a hétköznapiakban. A művészet befogadása nem működik anélkül, hogy odaadnánk magunkat az alkotásnak, adott esetben a szövegnek (amely ebben a megközelítésben nagyon kezd emlékeztetni a Barthes-i gyönyörszövegre) – enélkül nem jön létre a kommunikáció. Azonban ha belépünk ebbe játékba, akkor is nagyon sajátos kommunikáció születik: Luhmann szerint ugyanis (a gyönyörszöveg esetéhez hasonlóan) a műalkotás úgynevezett kompakt kommunikáció, mely akkor éri el célját, ha a „meggyőzőtt-

ség érzését közvetíti”; azt az érzést, hogy „ehhez nem tudok mit hozzátenni”, s feleslegessé teszi a további szavakat, elnémítva befogadóját. A műalkotás a beszéd helyére áll, ahelyett képes működni, s feleslegessé teszi a további szavakat. Egy olyan társadalomelmélet esetében, amely a szavakra épül, s a társadalmat kommunikációk rendszerének tartja, ez tulajdonképpen kilépést jelent az ismeretlenbe: önmagunkba, azokba a tartományokba, ahonnan már nem tudunk (releváns) szavakat felhozni. Épp ezért kockáztatja az, aki a műalkotásról próbál beszélni, mondja Luhmann, hogy irreleváns lesz: önmagáról beszél a műalkotás helyett – ami a kritika egyik régi dilemmája, gondoljunk a kritikai impresszionizmussal kapcsolatos évszázados vitákra.

Művészet természetesen – az avantgárd után különösen – immár mindenből lehet: a fenti művészetfogalom kommunikatív. Műalkotás akkor jön létre, ha valaki műalkotásként lép befogadói viszonyba, s ezáltal kommunikációs kapcsolatba valamivel. A kontingencialitás alapvető volta miatt tehát mondhatjuk azt, hogy világunk (világaink) lehetséges világok sokaságából áll(nak), hiszen bizonyos értelemben egyik kommunikációs részrendszer sem tesz mást, mint saját szempontjából fogalmazza meg a világot, ám csak a művészet részrendszere az, amelynek nem áll rendelkezésére önmagán kívül más „hitelesítő” médium: a művészet minden szempontból önmaga médiuma ebben az elképzelésben, s lényegében nem más, mondhatnánk, mint a kontingencia szükségyszerűvé olvasása. A művészet lehetséges világait csak az hitelesíti, ha belépek – és némán eltűnök.

DECZKI SAROLTA

Elveszett és megkerült világok

Csupán pár szót szeretnék vesztegetni arra a kérdésre, hogy mi keresnivalója van Rejtő Jenőnek egy irodalomtudományos konferencián. Elvégre az elmúlt évtizedekben már számos vita lezajlott a populáris és az úgynevezett magas irodalom viszonyáról, illetve arról, hogy mennyiben érvényes ez a distinkció, és érvényes-e egyáltalán. Jómagam Richard Shusterman álláspontját érzem magamhoz közel állónak, aki Dewey nyomán afféle hedonista esztétikát művelve arra helyezi a hangsúlyt, hogy az adott esztétikai alkotás mennyiben hat ránk, nem csupán szellemi, hanem biológiai lényekként is. Mennyire örülünk, szenvedünk befogadás közben, vagyis köznapian szólva, mekkora élményt okoz az adott műalkotás. Márpedig elő szokott fordulni, hogy az úgynevezett magas művészethez sorolt alkotások jobb esetben vagy érintetlenül hagyják az embert, vagy rosszabb esetben végtelen unalmat okoznak, míg a populáris kultúra egy-egy műve mélyen megérint. Az átélés pedig nem öncélú érzélgés, hanem bizonyos értékek megtapasztalása. Shusterman tehát osztja Dewey azon elképzelését az esztétikáról, hogy a művészet célja egyáltalában véve az, hogy minél tökéletesebb élményt okozzon, illetve általa minél mélyebben megélhessünk bizonyos értékeket.