

András Sándor

USA, Washington, Howard University

Ornamentika és irodalom

Az ornamentika kitétel jelenthet díszítést, jelenthet ismétlődéssel szerkesztett alakzatot és jelenthet szemantikai jelentést nélkülöző – akár geometriai, akár figurális – formázatot. Szó szerinti jelentésében nem alkalmazható az irodalomra, vagyis irodalmi alkotásokra általában, mert a díszítés mindig valamit, valami használati alkalmatosságot – tárgyat, épületet, falat – díszít, olyasmit, ami a rá felvitt díszítés nélkül nem veszíti el használati jellegét.

Az ornamentikánál a vizualitás a használati jelleg mellett, vele azonban kapcsolatban, az elhatárolódást is jelzi. *Herbert Read* mondta, egyértelműen vizuális alkotásokra vonatkoztatva: a legtöbb műalkotás nem teszi lehetővé a rögzített fókusz; eltökélten a barangoló szemet invitálja. („Art and industry the principles of industrial design”) Nem tudom, ez hogyan alkalmazható írott vagy hallott szövegekkel közvetített irodalmi alkotásokra. Nem azt mondom, hogy nem alkalmazható, csak azt, hogy kérdésesen. A barangoló szem például nemcsak az ornamentikán belül barangol, egyből észreveszi, hol és hogyan határolódik el a díszítés attól, amit díszít.

Egy kancsó kancsó marad, ha levakarjuk a nyakáról a hullámvonalat, hasáról a tulipánt, ahogyan egy fal is fal marad a rajta végigfutó arabeszk nélkül. *Leonardo* „Utolsó vacsora”-ja nélkül is persze az marad, de ezzel felvetődik a kérdés, hogy mi a művészet, illetve van-e különbség a dekoratív és az úgynevezett magas művészet között. Ha ezt a kérdést elkerüljük, még mindig marad a másik, hogy a művészet maga ornamentika-e, a kultúrát díszíti-e, vagy pedig annak elengedhetetlen tartozéka. Ha díszíti, meg kell magyarázni, miféle hordozó, használati tárgy a kultúra. Ez viszont azt a kérdést veti fel, hogy kultúra nélkül emberi lény-e az ember, illetve a kultúra fogalmába nem tartoznak-e bele még a használati tárgyak is, ahogyan azt például az antropológia anyagi kultúra szakkifejezése sugallja.

A továbbiakban efféle nehézségek elkerülése végett az ornamentika szónak mindössze metaforikus alkalmazását veszem figyelembe. Ilyen megkötés mellett az ornamentika mint díszítés akkor alkalmazható az irodalomra, vagyis irodalmi alkotásokra, ha nem egy-egy alkotás egészére vonatkoztatjuk, hanem csak részleteire, például a homéroszi díszítő jelzőkre, amennyiben azokat klisé-számba, nem vezérmotívum-számba vesszük. (Harmadik lehetőség, ha például, *Albert B. Lord* értelmezése szerint – „The Singer of Tales” – a gyakran viszatérő díszítő jelzők az orális költészet előadhatóságának egyik segédeszközét jelentették, egyféle pihenőhelyek voltak, amelyeken az előadó, az énekes összeszedhette a továbblépéshez szükséges gondolatait, illetve pillanatnyi ideje volt emlékezni, hogy hogyan tovább.) A díszítő jelzők ismétlődnek. Mondható talán egy-egy nem ismétlődő jelző, hasonlat vagy epizód is ornamentikának, amelynek hiányában a mű egésze mint hordozó nem csorbulna se jellegében, se funkciójában. Csakhogy az ilyen elhagyható részletet nem ornamentikának gondoljuk, hanem felesleges tartozéknak. Az ornamentikához mint átfogó fogalomhoz talán nem tartozik az ismétlődés, de úgy gondolom, meghatározó jellegzetessége annak az ornamentika-fajtának, amelyik metaforikusan irodalmi művekre alkalmazható.

Egy bizonyos egyetlen vizuális alakzat – például épület homlokzatán egy címer vagy szobor – általában nem, illetve nemcsak ornamentikaként funkcionál, van neki az öt hor-

dozó egészére vonatkozó jelentése is; ezért jelentőségét nemcsak a díszítés teszi ki. Irodalmi alkotásoknál viszont az az egyetlen részlet, amelyik az egészre reflektál, már nem ornamentika, hanem az alkotás szerkezetének, megszerkesztésének egyik összetevője. (Ez áll egyébként bármelyik műalkotásra, például egy festménybe festett festményre; egy épületről ezzel szemben le lehet venni a címet vagy szobrot annak szerkezeti megváltozása nélkül.)

Ha viszont az ornamentika kitélt az ismétlődésség, nem a díszítő funkció miatt alkalmazzuk irodalmi alkotásokra, akkor vagy azt értjük rajta, hogy egy adott alkotás egésze formálisan, szerkesztési módszere szerint ornamentikus, vagy azt, hogy tartalmilag ornamentikus, vagyis szemantikailag üres, nem mond, illetve nem jelent semmit. Erről az utóbbi lehetőségéről szólok elsőnek, mert akkor jelezni tudom, hogy irodalmi alkotások esetében a tartalmi nem redukálható a szemantikai ürességre, mivel a szavaknak és együttesüknek nemcsak szemantikai funkciójuk van, illetve lehet, és irodalmi műveket csakis szemiotikailag – a szimbolikusság mellett az ikonikusság és az indexikalitás együttes figyelembe vételével – szükséges megközelíteni.

Előfordul, hogy egy alkotás egésze az ismétlődő részletek vélt vagy valós szemantikai üressége révén egyféle cirkalomnak tűnik, üres játéknak a szavakkal, illetve játéknak üres szavakkal. Az úgynevezett hang-költészet például az irodalom határesetének tűnhet, pusztán ornamentikának. (Figyelembe kell venni, hogy a német Klanggedichtben a Klang más, mint a Ton, ami zenehang – a Tongedicht: zenemű –, és megint más, mint a Stimme, a beszéd-, illetve az énekhang. A Klang az, ami magyarul szépen vagy jól cseng, de a csengés szó magában nem használatos, ráadásul nem kellemes, ha valakinek cseng a füle.) *Hugo Ball* „Karawane” című verse címének van ugyan szemantikai jelentése, a vers maga azonban olyan hangzó egység, amelyben a beszédhang nem-beszédhangzást idéz fel. „Egy új versfajta-találtam fel – írta naplójába 1916-ban, az előadás napján –, versek szavak nélkül, illetve hangversek, amelyekben a magánhangzók egyensúlyát egyedül a kezdő szekvencia értékei mérik és osztják el.” (*Elderfield*, 1974, 70.)

Másféleképp működik például *Gertrud Stein* ismert szósora: „rose is a rose is a rose is a rose” („rózsa egy rózsa egy rózsa egy rózsa”). Ez valójában nem irodalmi alkotás, de ha annak vesszük, kiderül, hogy az ismétlődések, pontosabban a harmadik és a negyedik ismétlődés miatt a kijelentésnek tűnő szósor nem kijelentés; az egésznek nincs (szemantikai) jelentése. Ami történik, jelentés-kiüresedés, ami azonban csak egyik jelentősége ennek az abszurd alkotásnak, ha alkotás számba vesszük. Stein azt mondta: „Úgy gondolom, hogy abban a sorban a rózsa először piros az angol költészetben száz évig”. (*Kostelanetz*, 1980)

Egy sor művét mindenképp annak kell vennünk, irodalmi alkotásnak. Ilyen például a „Lifting belly” című kb. 50 oldalas, versformába tördelt szöveg. A „Lifting belly” szópár igen sokszor ismétlődik meg a szövegegészben, de nincsen semmiféle szemantikailag megragadható jelentése. A szópár – magyarul, mondjuk „Has emelés / vagy Hasat emelni” – a legkülönfélébb mondat szerkezeti (szintaktikus) funkciókban ismétlődik meg (erre magyarul nincs mód, hiszen például a tárgyestnek megvan a maga szükséges jele). Értelemnélkülinek, abszurdnak ugyan mondható az alkotás egésze, de az ilyen megnevezés maga is abszurd, illetve melléfogás lenne. A szöveg ugyanis nem szemantikusnak, hanem hangzónak készült. *Gertrud Stein* nyelvi szövegeit *Cage* zenéjéhez hasonlította *Kostelanetz*, mondván: „mind az ő munkássága, mind *Cage* szándéka [rationale] profétikusan megelőz egyfajta művészetet, amelyik 1967 pszichedelikus csúcsa körül terjedt el: ezek hol vizuális, hol hangzó alkotások, bizonyos motívumok ismétlődnek szélsőségesen, hogy magukat transzcendálva egy másfajta szöveg-élményt/tapasztalást indítsanak be”. (*Kostelanetz*, XVI.) Már *Hugo Ball* azt írta magáról naplójában 1916-ban, hogy amikor a Cabaret Voltaire-ben fantasztikus öltözékben az egyik versét declamálta, minden áron el akarta fojtani nevetési ingerét, nem tudta, hogyan tovább, de hir-

telen azt vette észre, hogy hangja a papi lamentálás ősi kádenciáiba váltott. (*Kostelanetz*, 1980, 70.) Az efféle abszurd szöveg, – amelyik úgy abszurd, ahogyan az ivóvíz ivó, amelyiknél tehát nem a szöveg „süket” (surdus), hanem az, aki nem veszi –, amikor szemantikailag nem érthető, azért, mert nem annak, hanem hangzónak készült; a cél vele éppen az, hogy szemantikai jelentések kiüresítése, kitorlése által hasson.

Ball írta szintén Kostelanetz naplójába (i.m. 71.): teljességgel lemondunk a nyelvről, amelyet a zsurnalisztika megbecstelenített és megrontott. „Vissza kell térnünk a szó legbensőbb alkémiájához, fel kell adnunk a szót is, hogy megtarthassuk a költészet számára legutolsó és legszentebb óvhelyét”. Jellegzetes, hogy így folytatta: „Fel kell hagynunk azzal, hogy másodkézből írjunk, vagyis hogy elfogadjunk szavakat (a mondatokról nem is beszélve), amelyek nem újként, saját használatunkra lettek kitalálva”. Azért olyan jellegzetes ez, mert *Hans Beltingnek* (‘Kép-Antropológia’ című könyvében) talán igaza van: „Az úgynevezett ornamentika valószínűleg mint egyfajta nyelv avant la lettre funkcionált, amennyiben társadalmi kódot rögzített és továbbított”. (*Bild-Anthropologie*, 2002, 36.) Ball viszont egy új kódot akart kitalálni, nem egy meglévőt rögzíteni és továbbítani. Éppen a meglévő társadalmi kódokkal akart szakítani, az archaikusra visszautaló új közösségi kódok bevezetéséhez kívánt segítséget nyújtani, amikor a költészetet egyfajta rítusba ágyazva vélte megújítani. Hangverseinek azért lehetett affektív hatása, mert lényegében ikonikusan, csak hozzátétőlegesen sugalmazásokkal szemantikusan, egészében véve szemiotikusan hatottak.

Schwitters ‘Ős-szonáta’ című alkotása is így hatott, bár már átmenet volt ahhoz, amit fonikus költészetnek hívnak. (Ball hangversei alapjában véve fonémikusak voltak, egy ismeretlen idegen nyelvhez tartozó fonémákkal működtek.) A fonikus költészet, ahogyan azt nálunk például *Ladik Katalin* és *Szkárosi Endre* műveli, elvonatkoztat a nyelviségtől – a fonikus nem fonémikus, nem szemantikai jelentéshordozó –, egy olyan hangzás, amelyik a beszédhang, az énekhang és a száj-produkálta zaj köztése. Ezek egyike se mondható ornamentikának a szó „díszítés” jelentése szerint. A problematika foglalkoztatta Hugo Ballt, naplójában például ez is olvasható (*Kostelanetz*, 1980, 114.): „Absztrakt művészet: többet hoz-e majd az ornamentikus újraélesztésénél és új megközelítésénél? Kandinsky dekoratív görbületei – talán csak festett szönyegek (hogy ráüljünk és ne a falra akasszuk őket, ahogyan tesszük)?”.

Talán itt érdemes megjegyezni, hogy az úgynevezett alkalmi versek ornamentikának tűnhetnek. *Csokonai* ‘A lélek halhatatlansága’ például ornamentika, ha az adott temetési szertatásra gondolunk, amelyre megrendelték, amelyre készült. A temetés nyilván megtörtént volna a vers elkészülte és elszavalása nélkül is. Ha klapancia lenne, talán mondhatnánk is pusztán ornamentikának, alkalmi rigmusnak, aminek magában nincs semmi jelentősége. Jelentése van, de minden, a sírnál elhangzott kijelentésnek volt jelentése. Irodalmi alkotásról csak akkor beszélünk, ha egy szövegnek irodalmi – korábbi kifejezéssel: költői – jelentősége van. ‘A lélek halhatatlansága’-nak pedig van. Tulajdonképpen maga a temetés mehetne ornamentika számba, amelyet nyugodtan le lehet vakarni ‘A lélek halhatatlansága’ című költeményről.

Mindenképp meggondolandó az ornamentika kitétel irodalmi alkotásokra alkalmazásánál – amennyiben ismétlődő részletekre vonatkoztatjuk –, hogy nem üres felületen-felszínen, hanem szöveg-környezetbe ágyazódva-illeszkedve térnek vissza. Ha az ismétlődő tartozékoknak a repetitív hangzáson túlmutató jelentőségük van, ahogyan például a zenében a wagneri vezérmotívumoknak, akkor az ornamentika ismétlődéses szerkesztési módja olyan irodalmi alkotásban bukkan föl, amelyik maga nem ornamentikus. Ebben az esetben persze az ornamentikus szerkesztési mód maga sem lehet az: az ismétlődések az adott alkotásnak szerves, illetve konstruált, a wagneri vezérmotívumokra gondolva: megkomponált tartozékai, illetve, annak egyetlen tartozékát képezik. Akárhányszor fordul elő egy szó vagy szócsoport – esetleg egy úgynevezett (költői) „kép” –, más-

más összefüggésben jelenti ugyanazt. Vagyis az ugyanegy más-másként, illetve valami más-másként-ugyanegy jelentkezik többszörösen az alkotás egyetlen összefüggésében. Erre egyszerű példa *Beckett*nél a ‚Godotra várva’ mindkét felvonásának legvégén elhangzó ‚Menjünk’ és a rákövetkező ‚süket’ csöndhöz kapcsolódó látvány, amit a rendezői utasítás jelez: ‚maradnak’. Formálisan ugyanaz ismétlődik meg kétszer, de szemantika-illag-szemiotikailag hatványozódik, méghozzá egy vég nélküli hatványozódás sugalmazásával. Ez tehát arra példa, hogy az ismétlődés mint formális szerkesztési mód már nemcsak formális, ha szemantikailag-szemiotikailag jelentős részletek ismétlődnek.

Az ornamentika szerkesztési módszerének efféle jelentős, bár metaforikus és annak is átlényegített alkalmazását irodalmi – akkoriban még költőinek mondott – művekre talán elsők a német korai romantika egyik legmeghatározóbb alkotója, *Friedrich Schlegel* vetette fel és gyakorolta 1800 körül, amikor a romantikus költői művek számára az arabeszket mondta példaadónak. Az arabeszk szót valószínűleg *Goethétől* vette át, aki azonban ‚Arabeszkéről’ (Von Arabesken) című írásában egyértelműen vizuális alkotásokról számolt be. ‚Ezzel a névvel jelöljük meg azt a legkülönfélébb tárgyakból álló szeszélyes és ízléses festői összeállítást, amely egy épület belső falainak díszítését szolgálja.” (*Walzel*, 1937, 142.) Goethe kiemelten *Raphael* arabeszkjeit említette, amelyeket olaszországi utazása során látott. Nem tartotta magas művészetnek, de jóindulattal volt irántuk: ‚Vidámság, könnyedség, ékesség feletti öröm, mintha ezt találták volna ki és terjesztették az arabeszkok, és ebben az értelemben szívesen fogadja őket az ember.” (u.o.) Szerinte ez a könnyed ornamentika jó kontrasztja volt ‚a nagy, egyszerű architektonikus tömegeknek, egy boltozatból lugast csinált és egy sötét teremből tarka világot.” (u.o.)

Amikor *Friedrich Schlegel* az arabeszk szót átvette, nemcsak azzal metaforizálta, hogy irodalmi alkotásokra alkalmazta, de azzal is, ahogyan elmélyítette az alakzatfajta jelentését. A játékos felszín villanásokkal sejthető gondolati dimenziókkal látta el, ugyanis egy láthatatlan és beláthatatlan mitológiai távollal hozta kapcsolatba. A kacsokon egymásból egymásba váltakozó növény-, állat- és ember-alakokat egy új, megalkotandó mitológia szerint értelmezte. Művilleg rendezett zürzavarnak, a fantázia szép zürzavarának mondta, ami az embert az emberi természet eredeti káoszába bocsátja: ‚az arabeszkok az emberi fantázia legősibb és eredeti formája”. (*Behler*, 1958, 318.) ‚Igen, ez a művilleg rendezett zürzavar, az ellentmondásoknak ez az izgató szimmetriája, a lelkesedés és az irónia csodás örök váltakozása, amelyik az egésznek még legkisebb tagjaiban is eleven, ez nekem már egy közvetett [indirekt] mitológiának tűnik.” (u.o.) *Lawrence Sterne* mellett *Diderot* ‚Jaques le fataliste’ című írását említi, és miközben megismétli Goethe véleményét az arabeszkéről, meg is toldja: ‚Természetesen nem magas költészet, hanem csak egy – arabeszk. Ám éppen ezért léphet fel az én szememben közel sem csekély igényvel, ugyanis én az arabeszket a költészet egyik egészen meghatározott és lényegi formájának, illetve megnyilatkozási módjának tartom.” (i.m. 331.) Szerinte, híressé vált meghatározásával, a romantikus költészet ‚költészet és a költészet költészete”; a metamorfózisok, vagyis az alakváltozások és a rájuk reflektálások szüntelen-végtelen folyamata.

Fr. Schlegel ugyanis az arabeszk játékoságát egyszerre jellemezte a mitológia kaotikusságával, burjánzó képiségeivel, és az azóta romantikusnak nevezett irónia felszabadító, egyre tovább, a végtelenbe vivő dinamizmusával. Az irónia szót a matematikából kölcsönözött hatvány (Potenz) és hatványozás (Potenzierung) jelentésnek megfelelően alkalmazta a költészetre, vagyis az irodalomra. Például így: ‚A paródia tulajdonképpen maga a hatványozás.” (i.m., XVIII, 112.) Amit ő kívánatosnak tartott, az nem maga a paródia volt, hanem ötvözete-elegyítése a mitológiával. Ez a kettősség arra figyelmeztet, hogy Fr. Schlegel a modern, romantikus költészetért érvelt, de nem a klasszikus görög költészet leváltása, hanem a kettő kiegyezése érdekében. (Goethével ellentétben ő nem kirekesztőleg állította egymással szembe a klasszikust és a romantikust.)

Ezt a hatványozást kapcsolta, társával, *Novalisszal* együtt a (szintén) matematikai kombinatorika (Combinatorik) módszerével. És ahogyan egyik interpretálója mondja: „Ezt a módszert, [ugyanis] a tárgyakat belső összetételük és elemeik, lépcsőzetes kibontakozásuk és egymáshoz való belső viszonylataik szerint szemlélni és felfogni... a genetikus, illetve a matematikához való hasonlatossága miatt konstrukciós módszernek lehet mondani”. (*Neubauer*, 1978, 179.) Az éppen idézetekben a „tárgyak” kitétel szavakra is vonatkozott, *Novalis* pedig, aki a matematikához jól értett, a leibnizi kombinatorika szellemében gondolkozott: „a rendszer jelekből áll, amelyeknek nincs immanens értékük és csak a funkcionális összefüggés keretén belül konkretizálhatók. A transzformációs lehetőségek továbbá azt mutatják, hogy a funkcionális összefüggést több formulával lehet kifejezni, vagyis hogy egyetlen tartalomnak több jelentkezési forma felel meg, amelyek egymásba transzformálhatók”. A nyelvre alkalmazva és a mai transzformációs grammatika terminológiájával: egyetlen mélystruktúrának több felszíni struktúra felel meg. *Novalis* ténylegesen meg volt győződve, hogy a tartalom, illetve a szellem meghatározatlanul hagyja a jelentkezési formát, és több történelmi, vallási, vagy társadalmi jelenség vezethető vissza egyetlen magra. „Ez a fajta tolerancia vezet ahhoz a fenséges meggyőződéshez, hogy minden pozitív forma relatív és hogy egy érett szellem igaz függetlenségben marad minden individuális formától”. (vö. *Novelis*, 503.) (i.m. 177.)

Fr. Schlegel tehát *Novalisszal* együtt a matematikai paradigmára gondolt. A zene szférájából azonban talán közérthetőbben lehet példát hozni.

Az osztrák *Heinrich Schenker* mutatta meg a 20. század elején az egyik lehetőségét annak, ahogyan „egy adott darab viszonyul az egyidejű, prekompozíciós struktúrához, amelyen alapul és amelyből mind értelmét, mind igazolását nyeri”. Módszerével nem az alkotás folyamatát magyarázta, hanem értelmezhetőségét, azt, hogy „a kompozíciós felszín komplexitásai viszonyíthatóak egyszerű zenei struktúrákhoz, amelyekből le lehet vezetni és érteni lehet őket”. (*Morgan*, 1980, 263.) „Az ornamentika fogalma, amelyik magában foglalja egy változókonnyabb és változatosabb zenei felszín tétetelezését, amelyet le lehet hántani, hogy egy stabil háttér lepleződhesse le, orientációjában alapvetően térbeli; a hallgató – ösztönösen vagy másként – érzékeli/észleli egy kompozíció tűnékeny, szüntelenül fejlődő, hangról hangra következő transzformációinak egy alapvetőbb és rendezett bázishoz való viszonyát”. (i.m., 265.) Ez a hagyományos európai, tonális zenére vonatkozik. Ami viszont a 20. századi zenére és irodalomra is jellemző, az „az alapvetőbb és rendezett” bázisnak a fragmentálódása, szétzilálódása, leváltódása egy kockázatos véletlen által. *Deleuze* hasonlatával élve (*Deleuze*, 1988, 90.): „Principiumok nélkül, Isten távollétében, maga az ember távollétében gondolkozni, ez lett veszélyes feladata a gyerek-játékosnak, aki leváltotta a játék öreg Mesterét, és az együtt-lehetetleneket bevezette ugyanegy szétrobbant világba (a tábla eltörött).”

Ugyanakkor a zenei hasonlat félrevezető, ezért is érdemes figyelembe venni. Legalább is kérdés, hogy a „zenei felszín” valóban ornamentika-e, vagyis valóban nincsen „szerves”, illetve kalkulálható kapcsolata a „stabil háttér”-rel. Ha nincs, és ezt a zeneszeknek kell eldönteniök, akkor a hasonlat csak hozzátétőlegesen alkalmazható irodalmi művekre; hiszen ezeknél a felszín nem díszítés, nem szó szerinti ornamentika. Fr. Schlegel az arabeszket olyan felszínen kavargó alakzatnak értelmezte, amelyik fogalmilag meghatározhatatlan, de matematikailag konstruálható, és szervesen kapcsolódik ahhoz, ami érzékeltetlen és megfoghatatlan.

Egy irodalmi mű szavaira nemcsak úgy áll ez, hogy például a ‚Karamazov testvérek’-et olvasom, akár oroszul, akár magyarul, akár angolul, de úgy is, hogy az adott alkotást kitevő szavak a szövegegész összefüggésében jelentik, amit jelentenek, a szövegegész viszont valaminek a kifejeződése, amely a maga jellegénél fogva nem jelenhet meg. Mondjuk annak kifejeződése, amire úgy kérdezzük: ‚Miről szól a ‚Karamazov testvérek’? (Ez másféle kérdés, mint az: Mi történik benne *Deleuze* szerint?) ‚A Barokk egy új-fajta történetet vezet be, amelyikben (...) leírás helyettesíti a tárgyat, a fogalom narratív-

vá válik, az alany [sujet] pedig nézőponttá, illetve a megszólalás [énonciation] alanyává.” (*Le plis*, 174.) A történetté váló fogalom úgy értendő, hogy a fogalmat nem fejezheti ki a történet egyik stációja sem, csak egész folyamata, amely egy jelentkezésre képtelen mélynek a felszíne. (A „képtelen” szó a magyar nyelv tréfája következtében egyszerűre érthető úgy, hogy „nem tud”, és hogy „képiségre nélküli”). Ha többszöri, illetve többek által történő olvasás esetében többféleképpen jelzik „ugyanazt”, ha az olvasás „ugyanarra” vonatkozik (és például nem a „Varázshegy”-re), az nem egyszerűen a szavak más-másféleképp értésének köszönhető, hanem annak, hogy a befogadás alanya más-másként sejtí az, amire a szövegegész szavai vonatkoznak, aminek a kifejeződései. A *Schenker* nevével jelzett zenei példa, hasonlóképpen, azért is hozzátételges, mert irodalmi műveknél nem egy „prekompozíciós struktúrára” kell gondolni; a struktúra – ha így nevezzük – csakis a komponálás során jöhet létre. (*Schenker* elmélete kifejezetten a tonalitáson belül marad, nem vonatkozik az atonális, például a szeriális zenére.) Úgy gondolom, hogy Novalis, Friedrich Schlegel és például a francia strukturalista *Michel Serres* egymáshoz hasonlatos kombinatorikával gondolkodott irodalmi alkotásokról. Az orosz *Hlebnjov* is *Jakob Boehme* misztikájának ősnyelvére vonatkoztatható hangkombinatorikával dolgozott.

Amikor az ornamentika érdekessé, akkor egyben jelentőssé válik, ugyanis magára vonja a figyelmet, nem pedig arra, amit díszít. Ami jelentős, az viszont már nem lehet pusztán ornamentikus. Amikor tehát az ornamentika jelentőssé válik, akkor funkciót is vált, csak metaforikusan mondható ornamentikának. Mellőzendő, de sajnos közismert és ezért, csakis ezért, már itt is használt fogalmakkal: a „forma” megtelik „tartalom”-mal. A funkcióváltás úgy értendő, hogy a „forma” rendező elve marad: az alakzatok sorozatának nincsen se eleje, se vége, ezért viszont a tartalom jellege kénytelen hozzá idomulni, ami például azt jelenti, hogy az arisztotelészi cselekmény rendezőelve nem működhet, az ismétlődéses rendezőelv nem olyan, hogy egy alakzatnak lehetne eleje, közepe és vége.

A korai romantika gondolatai és gyakorlata aztán a 19. század egészét tekintve érdektelenné váltak, mindenképpen a német nyelvterület biedermeier korszakában, amikor a regényíró *Jean Paul* tekintették példaadónak. Jellegzetes, ami a korszak irodalmával eddig legbehatóbban foglalkozó könyvben olvasható (*Sengle*, 1972, 983.): „Ha az ember, felettébb unrealisztikusan, vonakodik attól, hogy a földi dolgokat azok saját összefüggésében lássa, a világot az elbeszélőnek kell egy metafizikai rend képviselőjeként értelmeznie, és azt annak magasabb összefüggésében felmutatnia; tehát nem szabad, hogy a szubjektivitás pusztán arabeszkek játékához vezessen. A biedermeier-idők elbeszélői számára, a korai romantika regényével szem-

ben, *Jean Paul*ban a cselekménykonstrukció megbízható kézműves kiegyensúlyozottsága és az elbeszélő szolgáltatta magasabb értelmezés tűnt példaadónak”.

Fr. Schlegel korántsem gondolta, hogy ő, vagy társai bármelyike, létrehozhatna egy új mitológiát, egy új és újfajta poétikus (azaz nem diskurzív) alap-konfigurációt, hanem csak azt, hogy a felszabadított, arabeszkesített költészet – az olvasók, a közönség együttesében – idővel létrehozhatja. Gondolom, *Joyce* hasonlítható igényekkel írta a „*Finnegans Wake*”-t, *Musil* „A tulajdonságok nélküli ember”-t, *Hlebnjov* a maga verseit.

Ezzel eljutottam egy itt utolsó, szintén csak jelzésszerűen szóba hozható problematikához. Fr. Schlegel azt állította, hogy az alakváltozásokkal és ironikus hatványozásokkal működő irodalmi arabeszkek, mint az ő szavaival) „romantikus”, azaz „modern” alkotás, „érdekes”, nem „szép”: „A szép tehát nem eszménye a modern költészetnek és lényegé-

ben különbözik az érdekestől”. (*Jauss*, 1973, 85.) A szép szót fenntartotta az ókori görög költészet, és talán az eljövendő, majd ismét mitológiával rendelkező költészet számára. Ez a „szép” kritikai detronizálásának a kezdete (talán nem véletlen, hogy egyidőben került sor Párizsban a király trón- és fejvesztésére és a Szépség Istennőjének trónra ültetésére). A franciáknál a 17. század végén kezdődő, az antik és a modern költészet közötti viszályban (*Querelle des Anciens et des Modernes*), ahogy ezt egy mai kritikus hangsúlyozta, a „modern érdekében viaskodók is megtartották az örök és örökérvényű szépség átfogó eszményét (uo.). Amikor Friedrich Schlegel, a modernt mint romantikust az érdekekkel határozta meg, újító fordulatot hajtott végre, melynek során úgy vélte, hogy az ornamentika egyik fajtája, az arabeszk a romantikus mint modern költészet követendő jellegzetessége. Hangsúlyozni kívánom, hogy Schlegel „érdekes”-t mondott, nem „fenséges”-t, holott akkoriban (a klasszicizáló *Boileau* után és őt követően Kantnál is) a „fenséges” volt a „szép” ellenpárja.

Erre az ellentéppárra emlékeztet az a kétféle ismétlődés, amelyről *Worringer* ír „A gótika formaproblémái” (*Formprobleme der Gothik*) című könyvében. Szerinte az „északi ornamentika” szemben áll a „klasszikus ornamentikával”. Ez utóbbi arra hajlik, hogy a megkezdett motívumot ellentétesen, mintegy tükörképében ismétlje meg, „ami által az ismétlődés létre hozta, töretlenül fokozódó jelleg, újra megbénul. Az ellentétes ismétlődés a ritmus megnyugvásával, lezáródásával jár; az egymásra-sorakozás jellege egy a szimmetriát nem sértő, nyugodt összeadódásból fakad”. Az északi ornamentikánál viszont az ismétlődés jellege a szorzás, a sokszorozódás; „értelme egyedül az, hogy az egyedi motívumot a végtelenség hatványozódásával lássa el. Az északi embernek, ornamentikájában, a vonal végtelen melódiája lebeg a szeme előtt, az a végtelen vonal, amelyik nem örömmel tölt el, hanem elkábit és bennünket akaratlan odaadásra kényszerít”. Ennek az ornamentikának, „úgy tűnik, nincs se kezdete, se vége, mindenekelőtt nincsen középpontja; hiányzanak mindezek az organikus beállítódású érzést szolgáló tájékozási lehetőségek. Nem találunk egyetlen pontot sem, ahol beléphetnénk, egyetlen pontot sem, ahol megállhatnánk”. (*Worringer*, 1930, 36.) Ezt a szembeállításért tartom figyelemreméltónak, mert Fr. Schlegel mintegy egyesítette *Worringer* két ismétlődés-típusának jellegzetességeit. Amit ő romantikusnak és modernnek mondott, nem felel meg *Worringer* „északi”-jának és „gótikus”-ának. Ez egyből érezhető megfogalmazásaiból, amikor „művileg rendezett zürzavar”-ról, „az ellentmondások izgató szimmetriájáról”, „a lelkesedés és az irónia csodálatos örök váltakozásáról” beszél. Ezeket figyelembe véve érthető, hogy Schlegel egy, a széptől és a fenségestől megkülönböztetett harmadik és új saját-ságról beszélt, az „érdekes” kapcsán.

Közbevetőleg megjegyezném, hogy amikor Fr. Schlegel a romantikus, illetve modern költéssel/irodalommal kapcsolatba hozott arabeszk progresszivitását a hatványozás-hatványozódással jellemezte, akkor az intenzivitás, nem az extenzivitás összefüggésében gondolkodott. Ha egy pillanatra a szó szerinti, vizuális ornamentikára gondolunk, például a falon húzódó arabeszk csikjára, akkor az ismétlődésre mint annak két szegély közötti kiterjedésére, extenzivitására utalunk és nem egy mélység-magasság közötti vibrálásra, rezgésre, idegen szóval: reverbálásra, ami intenzív lenne. Ez utóbbi másféleképpen vég nélküli, „végtelen”. Ez az intenzív ismétlődés (persze az extenzívhez adódva, vele elegyedve) olyan minőség, amely inkább csak irodalmi – nem képzőművészeti – alkotásokat jellemezhet, vagyis olyan minőség, amelyik már maga jelzi, hogy az ornamentika kitétel – mindenképpen a Fr. Schlegel bevezette arabeszket – csak metaforikusan lehet irodalmi művekre alkalmazni. (Ennek *Duchamp* csíkos és forgó korongjai mondhatnának ellent, és például *Vasarely* egyes op-art alkotásai, de ezek mind geometrikusak, míg az arabeszk figurális.) Ismétlem, szó szerint csak az mondható ornamentikának, ami valamit, tőle elhatároltat díszít.

Mindezekből magam arra a következtetésre jutottam, hogy amikor az ornamentika érdekessé, akkor egyben jelentőssé válik, ugyanis magára vonja a figyelmet, nem pedig ar-

ra, amit díszít. Ami jelentős, az viszont már nem lehet pusztán ornamentikus. Amikor tehát az ornamentika jelentőssé válik, akkor funkciót is vált, csak metaforikusan mondható ornamentikának. Mellőzendő, de sajnos közismert és ezért, csakis ezért, már itt is használt fogalmakkal: a „forma” megtelik „tartalom”-mal. A funkcióváltás úgy értendő, hogy a „forma” rendező elve marad: az alakzatok sorozatának nincsen se eleje, se vége, ezért viszont a tartalom jellege kénytelen hozzá idomulni, ami például azt jelenti, hogy az arisztotelészi cselekmény rendezőelve nem működhet, az ismétlődéses rendezőelv nem olyan, hogy egy alakzatnak lehetne eleje, közepe és vége. Ezért jellemezheti az irodalomra metaforikusan alkalmazott ornamentika kifejezés, ha egy-egy alkotás egészére vonatkozik, azt, amit modern irodalomnak szokás mondani. A jellegzetesen modern irodalmi alkotás ezek szerint se nem szép, se nem fenséges, hanem érdekes.

Az érdekes ellentéte az érdektelen. Ez más, mint a Kant meghatározta szép, ami közismerten „érdek nélkül tetszik”. Ami érdektelen, nem is tetszik. Ami érdekes, nem szüképképpen tetszik, viszont vonz, magában meghatározhatatlanul.

Az érdekes szava németül, ahogyan angolul és franciául is, a latin „inter-esse” szóra megy vissza, ami azt jelenti, hogy: „közötte-lenni”. Az érzékelhető és az érthető között. Érdekes az, amit érzékelek, de amiről nem tudom, mi, vagy miért van ott, ahol van. Ezért érdekes az olyan felszín, az olyan érzékelhető, amelynek rejtve marad a mélye. Akkor marad rejtve, ha és amikor érezhető, hogy van mélye, tartozik hozzá valami a mélyben, amiről nem tudni, mi. Ha nem érződik ilyesmi, akkor ami érzékelhető, felszínes, és ezért nem igazán érdekes. Nem olyasmi, ami kettő között van, a szemlélő és aközött, aminek a felszín rejtélyesen a felszíne. Ha „csacsog a felszín és hallgat a mély”, akkor van mély, csak nem jelentkezik. A modern irodalom úgy, akkor, és annyira érdekes, amennyire ellenszegül ennek a hallgatásnak, beleköt, ahogyan a csacsogásba is. Belekötni mindkettőbe akkor is lehet, ha nincsen mély, illetve káosz, a felszín viszont kezdet és vég nélkül hajtogatódik, vagyis ha elfogadjuk, de változtatunk is azon, amit *Kosztolányi* mondott: „mily sekély a mélység és mily mély a sekélység”. A modern irodalmi alkotás tehát, amikor érdekes, vagy nem ornamentika, vagy olyan, amelyik – a Beltingtől idézetek szerint – egyfajta nyelvként funkcionál, de ezúttal, modern időkben, csak azért avant la lettre, mert ugyanakkor après la lettre, vagyis az írás után az írás előtt. Kozmikus-kaozmikus arabeszk „a lét házán”, ami a nyelv?

Irodalom

- Art and industry the principles of industrial design.* (1961) Indiana UP, Bloomington. [1953]
- Behler, Ernst (1958, szerk.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe.* II.
- Deleuze, Gilles (1988): *Le plis. Leibniz et le baroque.* Minuit, Paris.
- Elderfield, John (1974, szerk.): *Flight Out of Time: A Dada Diary.* Viking Press, New York.)
- Jauss, Hans Robert (1973): *Literaturgeschichte als Provokation.* Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Kostelanetz, Richard (1980, szerk.): *The Yale Gertrud Stein.* Yale UP, New Haven – London. XVII.
- Morgan, Robert P. (1980): Musical Time/Musical Space. In: Mitchell, W.J.T. (szerk.): *The Language of Images.* The University of Chicago Press, Chicago – London.
- Neubauer, John (1978): *Romantik in Deutschland.* Metzler, Stuttgart.
- Samuel, Richard (szerk, 1965): *Novalis. Schriften. Zweiter Band.* Stuttgart.
- Sengle, Friedrich (1972): *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution' 1815–1848.* Metzler, Stuttgart. II.
- Walzel, Oskar (1937): *Poesie und Nichtpoesie.* Frankfurt/M.
- Worringer, Wilhelm (1930): *Formprobleme der Gothik.* Pieper, München.