

INFORMÁCIÓELMÉLET ÉS ESZTÉTIKAI ÉLMÉNY

Hasznos, időszerű szempontok és ellentmondásos, túlságosan leegyszerűsítő végső következtetések: röviden így jellemezhető az a könyv, melyet Abraham A. Moles általában a művészi alkotások és különösen a zeneművek észleléséről írt. (A cím magyar fordítása kissé félrevezető, indokolatlan, miért áll a címben "Élmény" a "perception" helyett, holott a szövegben a fordítók ugyanezt a francia szót rendszerint pontos megfelelőjével, az "észleléssel" helyettesítik.) Végső soron Moles az észlelésnek két formáját: a letapogatást és az integrális megragadást különbözteti meg, s e kettőt dialektikus ellentétpárként értelmezi (21), nem gondol arra, hogy legalábbis felvethető a kérdés: vajon a művészet befogadása nem esik-e kívül a letapogatás érvényességi körén. Az általa felhozott példa: festmények részenkénti letapogatása, tehát térbeli üzenetek átalakítása időbeli üzenetekké, a gépírói munkához vagy a nehezen lejátszható zenemű első lapról olvasásához hasonlítható. Az ilyen tétlen, gépies ingerválasz pedig semmiképpen nem egyeztethető össze az élményt megteremtő esztétikai észleléssel, melynek az egységes, egész, zárt, nem gépies, mégcsak nem is megszerkesztett, hanem saját anyagát megteremtő szerves forma intellektuális szintetizáló tevékenységet is feltételező befogadása képezi a lényegét.

Az esztétikai befogadás elemzését a szerző abból a kiindulópontból vezeti le, hogy az információ - minden, "ami egy képzethez új ismereteket ad" (31) - mérhető mennyiség. Minél több információt közvetít, annál eredetibb, váratlanabb, összetettebb és rendezetlenebb a műalkotás, az általa közvetített információmennyiség tehát fordított arányban van az érthetőséggel, az előre láthatósággal, a rendezettséggel, a megformáltsággal. Ezt az alaptételt a kifejtés során több lényeges módosítás egészíti ki. Moles különbséget tesz "az észlelés tárgyainak felépítésében megmutatkozó 'strukturális' és a felhasználás lehetőségeire vonatkozó 'funkcionális' komplexitás közt" (47), s különösen a rendeztség értelmezését árnyalja egy sor lényeges megfigyeléssel: megállapítja, hogy "minden egyes jel valószínűsége függ azoktól, amelyek a szekvenciában előtte állnak" (72), "az alakot csak a háttérrel való szembeállítás határozza meg teljesen: szervezetsége által válik ki a szerves háttérből" (104), "inkább a szándékosság hiánya, mintsem a forma hiánya különbözteti meg az üzenetet és a zajt" (109), s bevezeti a közeli és távoli rendeztség fogalmát: "A közeli rendeztség azt jelenti, hogy a rendeztség annál nyilvánvalóbb és szigorúbb, minél közelebb állnak egymáshoz a mikroformákban egyesített elemek és ennek következtében minél inkább kölcsönösen befolyásolják egymást... , ezzel szemben a távoli rendeztség olyan elrendezési törvényekre vonatkozik, amelyek annál világosabbnak látszanak, minél átfogóbb rendszerekre épülnek. Olyan rendszerekre, amelyek a közvetlen kapcsolatok jelentését mintegy kioltják vagy nem veszik figyelembe. A nyelv és a műalkotások szintaktikai struktúrái ezekhez a távoli rendezettségtől függő makroformákhoz, illetve makroalakzatokhoz tartoznak" (77). Ezek a kijelentések azonban kidolgozatlan ötletek maradnak, általános leszögezésüket nem követi az egyedi jelenségekre hivatkozó kifejtés. Így például a

strukturális és funkcionális összetettség megkülönböztetését a szerző csak elvként állapítja meg, s a váratlanság és a redundancia szembeállításának részletesebb taglalásakor már megfélekedezik arról, hogy érvényesítse ezt az elvet - kétségkívül azért, mert így sokkal könnyebben juthat el egyértelmű végkövetkeztetésig. A várhatóság és a sorszerűség összefüggését is csak egyetlen példával támasztja alá, s azt sem a művészet területéről veszi: arra hivatkozik, hogy a francia nyelvben a "q" betű után majdnem biztosan "u" betű várható.

A művészeti üzenet eredetisége és redundanciája: Moles könyvének ez a szembeállítása is kifejtetlen marad, melyet pedig egész gondolatmenetének a vezérelvévé tesz. Meghatározás helyett többnyire csak odavetett jelzést kapunk, az olvasó számára nem egészen világos, miért jelenti a redundancia "annak mértékét, hogy adott üzenet továbbítása során relatíve mennyi jel 'pazarlódik' el" (60), holott egy másik fejezet a jelszerűség és a redundancia összefüggését említi (101). A két megállapítás viszonyára nem derül fény, s a könyv eredeti szövegében, magában az elemzésben az eredetiség és az esztétikai érték kapcsolatát is homály fedi, a szerző olvasójára bízva, hogy ő döntse el: vajon az a priori formák csekély esztétikai értékét (101) illetve a művész eredetiség iránti hajlamát (181, 204) érintő célzások elégséges alapul szolgálnak-e az eredetiség és redundancia arányáról, "az eredetiség és banalitás közti dialektikáról" (274) szóló, csak a könyv 1971-es német kiadásához írt előszóban említett, s különben is ősrégi és túlzottan általános következtetés levonásához. Jogosulatlan egyszerűsítés az ismétlésnek és az üzenet eredetiségének megszorítás nélküli szembeállítása (189), valamint a ritmus azonosítása a szabályos ismétléssel (93). A művészi ismétlődés néhány főbb típusa című dolgozatunk első, még vázlatos kidolgozásában a szoros értelemben vett ismétlés köréből kirekesztettük a ritmust, melynek lényege az egymást előkészítő feszültség és feloldás váltakozásában, a megszerkesztett, mennyiségként mérhető, statikus formulával (pl. a keringő elvont ritmikus sémája) szemben szerves, minőségi sajátosságokban gazdag, dinamikus formában (egy adott keringő különös ritmusa) jelölhető meg.

Elsődlegesen időben kifejlődő műalkotásoknál természetes, hogy az emlékezetnek jelentős szerepe van a befogadásban. Minél több zenét hallgatunk, annál könnyebben fogjuk fel egy adott zenemű formáját, tehát közelebb jutunk a zene lényegének a megértéséhez. Moles egyik megállapítása szerint " az emlékezet voltaképpen tanulás" (124). Másutt ettől különböző módon jellemzi az emlékezetet, s ismét eldöntetlen marad e második meghatározás viszonya az elsőhöz: Moles ezúttal azt állítja, hogy "az emlékezet véletlenszerű jelenség", "az érzékelt elemek lerombolódásából származik", az általa létrehozott gondolati struktúrák "ugyancsak véletlenszerűek" (131), s a leírás nyomán az olvasóban megfogalmazódik a kérdés: miképpen hozható e két gondolat szintézisbe. Kielégítő magyarázatot azonban most sem kapunk, Moles számos valódi vagy látszólagos ellentmondást feloldatlanul hagy. Így például hangsúlyozza a művészet önállóságát, s ez számára azt jelenti, hogy a műalkotás azért autonóm, mert "független saját technikájától" (149). Később megkülönböztet szemantikai és esztétikai információt, s a korábbi kijelentéshez nem világosan kapcsolódó következtetésre jut: azt tartja az esztétikai információ lényegének, hogy "elméletileg lefordíthatatlan 'másik nyelvre", "ilyen 'másik nyelv' nem is létezik", az "esztétikai információ tehát specifikusan jellemző arra a csatornára, amely hordozója", s ezt a tagadólagos megha-

tározást utalásszerű állítással egészíti ki; az esztétikai információ "univerzális repertoár helyett az adó és a befogadó közös ismeretkészletére vonatkozik" (162-3).

A kiindulópont a korábbiakhoz hasonlóan az egyes művészeti ágak viszonyát körvonalazó fejezetekben is szerencsés: "minden valóságos üzenet erősen összefonódva tartalmaz" szemantikai és esztétikai információt, melyet együtt "dialektikus ellentétpárrként" kell értelmezni (165). A végkövetkeztetések azonban ismét nem megalapozottak, érthetetlen, miért állítja a szerző mindegyik részüzenet egyszerűbb és magasabb redundanciáját" (242) a többszörös üzenetről szóló fejezetben, holott sok nagy színpadi mű (Shakespeare, Mozart, Wagner, Debussy, Berg) a legösszetettebb költői vagy zenei üzenetet tartalmazza. Moles szerint a zene "általában" csak esztétikai, Picasso művei és a "tisza költemények" kevés szemantikai és sok esztétikai, Bosch és Dalí festményei kevés esztétikai és sok szemantikai, Klee és Matthieu alkotásai sok esztétikai és sok szemantikai információt közölnék (174, 257, 166, 168-9), s e célzásokhoz érve az olvasó már kapkodja a fejét, nincs egészen kizárva, hogy még az a kérdés is felmerül benne: vajon a polgári esztétika termékei közül nem sürgetőbb feladat-e Moles inkább látványos, mintsem mélyre hatoló könyvénel jelentősebb munkák kiadása. Cassirer hatalmas műve a szimbolikus formákról, Peirce, Ingarden és Heidegger munkái, a zeneesztétikán belül Boris de Schloezer Bach-könyve, Pierre Boulez és Ernst Kurth tanulmányai eddig lefordíthatatlanok. A jövőben az időszzerű szempontokat felvető, de alkalmazásukban még kissé felszínes könyvek mellett talán néhány olyan esztétikai értekezést is meg lehetne jelentetni, melynek a gondolati mélység, a következtetesen végigvitt érvelés az erénye.

A Moles által felvetett kérdések közül néhányra említett dolgozatunkban keressük az övétől eltérő feleletet: itt csak arra a kettőre utalunk, melyet különösen fontosnak vélünk. Az eddignél nagyobb figyelmet lehetne szentelni annak, hogy az emlékezet, a jelen és a múlt kölcsönhatása, befogadóról-befogadóra, sőt egyazon befogadónál is változik. Mennyire várható, azaz redundáns az üzenet: ez az arány mindig a befogadó kultúrájának, pontosabban az egyedi esztétikai élményben megelevenedő dinamikus hagyománynak is függvénye, melyet elsősorban történeti-társadalmi vonatkozásrendszerek, de másodsorban szubjektív tényezők is meghatároznak. Az pedig semmiképpen nem vehető bizonyítottnak, hogy a zenéből "általában" hiányzik a jelentés. A zene elemzése még alig haladt túl az alaktan szintjén; feltehetően csak részletes mondattani vizsgálódás után foghatnak hozzá a zenére jellemző szemantikai rendszer leírásához, melyet sok esztétikus az immanenciával hozott összefüggésbe.

Az esztétikum szembeállítás a nem esztétikummal, az így kapott kizárólagos, tagadólagos meghatározás vagy akár a szemantikai és esztétikai információ dialektikájának elvont leszögezése nem elegendő végkövetkeztetés: Moles könyvének ezt a hiányosságát kétségkívül menti az, hogy az esztétikum és a nem esztétikum viszonya olyan kérdés, melyet az esztétika legnagyobbjai is a legnehezebben meghatározható összefüggések közé soroltak. (Gondolat, 1973)

Szegedy-Maszák Mihály