

A struktúra meghatározása

A divatos irodalmi fogalmakat többnyire joggal vádolják konformizmussal, bizonyosfajta felületességgel és jó adag, korlátok közé nem szorított lelkesedéssel. A struktúra szilárd fogalma esetében azonban nem ez a helyzet, hiszen e fogalom valójában jóval régebbi, mint maga a szintén több évszázados, s a XVII. század óta nyomon követhető megnevezés.

1. Mondhatnók, már kétezer évvel ezelőtt megfigyelték, hogy az építészeti alkotások egy bizonyos módon vannak megszerkesztve, s ez tartja fenn őket, ez ad nekik egységet, szilárdságot és sajátos külsőt. A struktúra minden körülmények között bizonyos tervet, a részeknek e terv szerint történő elrendezését feltételezi, amely terven összességet, egységet és teljességet, az alkotó részek közötti egyedi kombinációt és kapcsolatot értünk. Természetesen — mint ahogy azt néha jó adag gúnnyal meg is állapítják — semmiféle „-izmusra“ nincs szükség ahhoz, hogy teljes joggal állíthassuk: igenis minden dolognak, műnek, organizmusnak, formának „struktúrája“ van. A dolog közhelyszerűvé részben az említett szinonimák általánosítása miatt válik, amely szinonimákhoz még hozzátehetünk másokat is, mint: *Bildung*, *Gewerbe*, *texture*, *shape*, *agencement*, *configuration*. Ez utóbbiak, amelyek néhány új árnyalatot is behoznak, mint amilyen a „szövet“, „kontúr“, „egybekapcsolás“, jól ellenőrzött, mindennapi megfigyelésben nyert tényeket fejeznek ki.

2. Még makacsabbul tartja magát, különösen az angolszászoknál a *struktúra azonosítása a formával*, amelynek pedig fölérendeltje: a struktúra magába foglalja mind a tartalmat, mind a formát, amennyiben azok egy meghatározott esztétikai cél érdekében „rendeződnek“. Érthető tehát, hogy ilyenformán akarva-akaratlan „strukturálistának“ számít Arisztotelészről kezdve minden filozófus, esztéta vagy kritikus, aki a művészi forma jelenségével foglalkozott. Nyilvánvaló, hogy itt a jelentés kiterjesztésével — ha nem egyenesen eltúlzásával — állunk szemben, s amint látni fogjuk, bizonyos elhatárolásokra feltétlenül szükség van. De nem kevésbé igaz az is, hogy minden esztétát, aki a forma kérdéseivel foglalkozik, egészen a gestaltistákig, joggal tekinthetünk a strukturálisták előfutárának. A „forma“ és a „struktúra“ fogalma között mélyreható affinitás van; a kettő az alakzat, a kikristályosodás, a konvergens szerveződés síkján találkozik, sőt fuzionál is.

3. Ugyanilyen mértékben, és igen széles körben szoktak hivatkozni az *egység* fogalmára is, amelyet gyakran vele szinte azonos értelemben használnak, és nem is minden ok nélkül. A struktúra kölcsönöz egységet, konzekvenciát, rendet és stabilitást az egésznek, a struktúra az a belső vonzóerő, amely meghatározza azt, hogy az elemek ne szóródjanak szét, hanem együttműködjenek a végső cél megvalósítása érdekében. Nincs konstrukció bizonyos váz nélkül, az őt alkotó elemek egyezése és integrálódása nélkül. Hogy ez az egység az egyensúly és a halmozódás különböző fokozataiban jelenik meg; hogy a körülményekhez képest mechanikus vagy szerves, homogén vagy heterogén, konszonáns vagy diszsonáns, oszthatatlan; vagy hogy ellenkezőleg, lehetőséget nyújt az egész körvonal-

zódásának keretén belül a sokféleségre, a diverzitásra, a változatosságra — mindez semmit sem változtat a lényegileg nyilvánvalóan strukturalista alaphelyzeten. Egy ilyen, igen-igen hosszú életű hagyományokkal rendelkező tant — amelyből elsősorban ismét Arisztotelészt kell említenünk —, újra az esztétika története igazol.

Könnyen észrevehető, hogy itt szüntelenül olyan fogalmak körül kerengünk, amelyek korántsem újak, de amelyek nemcsak a külföldi publicisztikában elterjedtek, hanem nálunk is, ahol Tudor Vianu, jóval azelőtt, hogy a fogalom ennyire felkapottá vált volna, észrevette, hogy „valamely struktúra integritást és egységet jelent, a lelki energiák olyan csoportosulását, amelyet egységes terv irányít, és amely közös végső cél felé tör“.

4. A struktúra fogalmát születésétől fogva az organicista látásmód uralja, s emiatt a fogalmat gyakran úgy értelmezzük, mint *totalitást*, mint egészet, mint jól összeforrott együttest, amelyből semmi sem hiányzik, amely felbonthatatlan, amelynek egysége nélkül az egész konstrukció összeomlanék. E mögött az értelmezés mögött az antik és középkori esztétikában fellelhető *integritas*, a hagyományos angol esztétikában szereplő *wholeness* vagy a német esztétika által ismert *Organizmus* fogalma rejtőzik (az utóbbi megtalálható Mihail Dragomirescunál, Lucian Blagánál és másoknál is). Egy ilyenfajta definíció is elfogadható, amennyiben az — távolartva magát mindenféle túlzott biológiai analógiától — egy egész sor fontos esztétikai jellemzőt világít meg. A totalitás fogalmában benne van a művészi szubsztancia bizonyos homogénéitása, amely megakadályozza a riktó elütéseket, a heves belső ellentmondásokat, a hang katasztrofális megtörését, a kakofóniákat, a zürzavart. A művészi recepció síkján „totális benyomást“, „magasabb rendű totális hatást“ kelt, ami az egységes esztétikai megszerveződés visszatükröződése és következménye.

Mindenesetre azáltal, hogy a műalkotást totalitásnak fogjuk fel, sokkal könnyebb lesz azt időben és térben elhatárolni, s ugyanez a felfogás lehetővé teszi, hogy azonnal, „egy szempillantással“ átfogjuk a művészi tárgyat, hogy abszurdként vethessük el a tartalom—forma, stílus—ideológiaszerű kettéosztottságokat, és megszilárdítsuk főként a műalkotások önálló létezésének benyomását.

Ennek az értelmezésnek más vonatkozásai az esztétikai érzékelés objektiválására irányulnak, s ennek különösen az irodalombírálatra nézve vannak fontos következményei, amennyiben az — amint George Călinescu is mondotta — arra törekszik, hogy „elfogadható struktúrákat“ fedezzen fel. Elfogadható struktúrákat, de vajon csak a képzelet számára? Semmi esetre sem! A struktúra az ítélet, az összehasonlítás, az analízis, a szintézis egymást követő és ellenőrizhető aktusai által adott valóság. A struktúra a megfigyelés számára mindenekelőtt *mint tárgy* jelenik meg, amelyet a konstrukció, a forma, az egység és a totalitás határoz meg, és tesz nyilvánvalóvá. Joggal írja Paul de Man: „A totalitás eszméje zárt struktúrákat sugall, amelyek szinte ellenállhatatlan tendenciákkal rendelkeznek arra nézve, hogy objektív struktúrákká váljanak.“ A „zárt forma“ — „nyílt forma“ kérdése körül folyó vitának ez esetben semmi szerepe nincs. A totalitás — azáltal, hogy elkülönítést és elhatárolást foglal magában — bármilyen „nyílt“ legyen is, minden műalkotás-típusnak és minden esetben minimális körvonalat ad, s esetről esetre „erősebb“ vagy „gyengébb“,

de objektív érzékelést vált ki. Bármely érzékelés objektív adatokat strukturál, összesít, amelyek többé vagy kevésbé körülhatároltak, kikristályosodottak.

5. Ha a műalkotás elemei összetartó, szerves totalitásba csoportosulnak, ebből az következik, hogy dialektikus kölcsönös összefüggés van az „egész“ és a „részek“ között, amelyekre az egész jellemvonásai, sajátosságai, külső alakja változó arányban hatnak vissza. Az egész és a részek bensőséges együttműködése, a rész alárendeltsége az általános normának, amelyet azonban az őt alkotó elemek konvergens vagy divergens akciója szintén módosít — mindez a struktúra egyik lényegi, meghatározó vonása: aki azt mondja, *struktúra*, ezzel egyúttal az egész és a rész funkcionális viszonyát is kifejezte, mégpedig azzal a — lényeges — megszorítással, hogy az alapvető egység akár a részek sokfélesége ellenére, akár e sokféleség által megvalósul. Más szóval, a struktúrában a totalitás kötelezően és szuverén módon túlhaladja, magábaolvastja, alárendeli és átlényegíti a részek összegét. Csak a totalitás az, ami elsőként és utolsóként adott; csak annak belső tagolása ruházza fel jelentéssel a részeket, amelyeket helyesen és teljességükben csak akkor érthetünk meg, ha ahhoz az egészhez viszonyítjuk őket, amelybe beilleszkednek.

Aki nem fogadja el ezt az elvet, hogy tudniillik a totalitás mindenekelőtt minőségileg elkülönülő, az alája rendelt elemeket integráló és formába rendező magasabb rendű valóság, az sohasem fog strukturalista fogalmakban gondolkodni; az nem lesz képes felfogni és konkrétan, mélységében megérezni, mi is az az objektív, egyszerű, de ugyanakkor rendkívül bonyolult jelenség, amit struktúrának nevezünk. Igaz, hogy a műalkotás méretei a legkülönfélébbek lehetnek, igaz, hogy tartalmában van kontinuitás és diszkontinuitás, igaz, hogy ki lehet belőle vágni bizonyos részeket, amelyek közül egyik-másik szinte magától különül el — mindez igaz, de strukturalista szempontból nagyon is másodlagos dolog. Van a műalkotásnak egy központi egysége, egy (az álláspontban, a stílusban, a személyiségben megnyilvánuló) önmagával való azonossága, egy aktív, eredendő és eredeti jelenvalósága, amely minden részletében felfedezhető. A részek jelentését csak az egész határozza meg; minden egyes részletben felfedezhetjük az egészet kifejező szellemet; minden egyes részletben egy magasabbrendű szerveződési princípium tükröződik, amelynek uralkodó szerepe volt abban, hogy a részlet maga beilleszkedhessék a művészi konstrukcióba. Feltétlenül le kell azonban szögeznünk, hogy ez az igen különböző intenzitású „összefüggésteremtő“ együttható nem mechanikusan hat, hanem ködösen, lappangva, „kifejjezhetetlenül“ van jelen. Hiszen organizmussal van dolgunk. De amennyiben a struktúra szerves és oszthatatlan egységet alkot, akárhány részt is különítsünk el belőle elvont elemzés vagy egyszerű ténymegállapítás útján, a tartalmat, irányt és jelentést mégiscsak a totalitás közvetíti. Nem a részek követelik tehát a megszerződést, hanem fordítva. Végső fokon a mű közül valamit a részről, s nem a rész a műről; ebből az elvből fontos következtetések adódnak nemcsak az esztétikára, hanem az irodalombírálatra és az irodalomtörténetre nézve is.

Fontos különösen hangsúlyoznunk a rész funkcionalitásának ezt az alapelvét, ugyanis az irodalomban, a művészetekben nemegyszer a fáktól nem látni az erdőt. A totalitásba integrált rész valami egészen mássá

válík, mint ami elszigetelten, összefüggéséből kiszakítva volt: a rész csak más részekhez viszonyítottan, azokkal való kapcsolatban létezik. Mert lehetséges volna-e az elemek összetartása másként, mint a kölcsönhatás által? A részletek bármely műalkotásban a globális egységen belül vonzzák vagy hívják egymást, ennek keretében vannak állandó kölcsönös függőségben és kölcsönös feltételezettségben. Mindez már az alkotás intim logikájához tartozik, amit Poe-tól Proustig számos írói önvallomás igazol. Egy teljesen összeálló alkotásban a „fejezetek“ tulajdonképpen sohasem mondanak ellent egymásnak. Sőt: egyetlen elem módosulása módosítja az egész mű lényegét és arculatát. Vegyünk ki egy részt abból az egységből, amelyhez tartozik, s ez maga szűnik meg, bomlik meg. Alkalmazzuk bármely műben — akár a legkevesébé strukturáltban — a felcserélés próbáját, helyettesítsük, cseréljük fel másokkal az egyes elemeket, s az egész értelem módosul, vagy egyszerűen felborul. Próbáljunk meg egy verset fordítva — hátulról előre — olvasni. Ha ugyanaz az értelme, bizonyosak lehetünk benne, hogy a vers rossz. Csak futólag említjük, hogy a Junimea körében néha empirikus módon ugyanilyen *avant la lettre* „strukturalista“ ellenőrzést alkalmaztak.

A rész—struktúra, *rész a struktúrában* viszonyinak nemcsak funkcionális, hanem megvilágító (revelatorikus) értéke is van. Minden egyes elem az egész felé mutat, mégpedig a mikrokozmosz—makrokozmosz típusú megfelelés értelmében is. Bármely művészi rész, funkcionálisan fel fogva, a mű kifejezésére, anticipálására, sugalmazására s a reá jellemző szervezési elv feltárására irányul. Kétségbenvonhatatlan, hogy a „részletek“ az egész mű struktúrájának meghatározó vonásait juttatják kifejezésre.

Létezhetnek-e tehát önálló, független művészi részletek, amelyeknek a totalitástól *megkülönböztetett, elkülöníthető* saját struktúrájuk van? E döntő pontra nézve a modern strukturalista gondolkodás nem tud határozott választ adni, s egy teljes és egy részleges autonómia elismerése, illetve bizonyos — nemcsak megengedhető, hanem nyilvánvaló — megkülönböztetések és módosulások elismerése között ingadozik. Más szóval, az epizódot, a részt tekinthetjük elszigetelten is, a maga belső egységében, s ebben az esetben a totalitások (*wholes*) mellett léteznek tökéletesen érzékelhető belső személyiséggel rendelkező szubtotalitások (*sub-wholes*) is. A be nem illeszkedő, funkcionalitás nélküli „töltelék“-részek, egy lírai alkotáson belül elhelyezett elvont értekezések nyilvánvalóan kívül esnek a struktúrán. Ezeknek semmiféle reális kapcsolatuk nincs az egész mechanizmusával és tagjaival. Edgar Allan Poe azt állította, hogy hosszú költemény nincs is, mert az a valóságban legjobb esetben „rövid költemények egyszerű egymásutánja“.

De vajon tekinthetjük-e úgy ezeket a rövid költeményeket, hogy bár semmi affinitás nincs közöttük, mégis egy és ugyanazon művet alkotnak? Vajon a részlet, amelynek Croce is védelmére kelt, nem fogható-e fel úgy, mint az egységes struktúra egy közbeeső kikristályosodási momentuma, vagy még inkább, mint a fa keresztmetszete, amely feltárja a szövetet alkotó sejtek megszerveződését? Bármit is mondanak, az alkotóban megvan a törekvés arra, hogy a részletet alárendelje a végső művészi formának. Egyébként Poe is elismeri, hogy „egyetlen alkotóelem sem változtatható meg annak a veszélye nélkül, hogy az egész is meg ne változzék“ — s ez az elv a lehető legteljesebb mértékben strukturalista.

A rész és az egész ilyen összefüggése mellett milyen értéke és haszna van az egyszerű és mégis rendkívül aprólékos szövegelemzéseknek, amelyek töredékesek, s majdnem kivétel nélkül egy-egy vers vizsgálatára korlátozódnak? Tény, hogy a strukturalista elemzést sohasem kockáztatták meg nagy terjedelmű műveken, sőt szembetűnő a vonzódás a mikrostruktúrákhoz, mintha a struktúra csak mikroszkóp alatt, a végtelen kicsi mennyiségek terén volna megfigyelhető és lebontható. És felvetődik a kérdés, vajon az ilyenfajta elemzés nem hagyja-e figyelmen kívül az általános és sajátos dialektikáját, amely bármely igazi struktúra sajátja; s vajon nem magát a strukturalista koncepció szellemét éri-e károsodás akkor, amikor önként és módszeresen mondanak le az indukcióról, az összegezésről, a résznek a felsőbbrendű, a föléjrendelt kategóriákba való beillesztéséről? Ha valóban lehetséges „a strukturális egész azonosítása a részből kiindulva“ (Camil Petrescu), akkor bármely hajlam az elszigetelésre, a vers—ciklus—kötet—fejlődési szakasz—stílus—művészi egyéniség homológiái iránt megnyilvánuló közömbösségre, valahol a félúton állítja meg a strukturális elemzést.

6. Az a tény, hogy bár oly sok változatban kísérelték meg a struktúra meghatározását, s mégis oly nehezen sikerült azt valóban új árnyalatokkal gazdagítani — azt bizonyítja, hogy itt különösen egyetemleges realitással van dolgunk, amelyre a *kohézió*nak igen magas foka jellemző. Bármely strukturális együttesben egy koaguláló erő működik, amelynél fogva az elemek összekapcsolódnak, összetartanak, harmonizálódnak. A struktúra szervezés, aktívá teszi az *összetartozást* (koherenciát), megteremtí a szűk-széles kapcsolódásokat és tagolódásokat. A régi elv: *discordia concors*, strukturálisan végiggondolva, egyáltalán nem üres szólam.

A struktúra összetartozásának egyik sajátossága, hogy különböző halmozódási és sűrűségi fokozatokat foglal magában. Vannak műalkotások, amelyekben ez az összetartozás lazább vagy merevebb, s így beszélhetünk „erős“ és „gyenge“ struktúrákról (amint az alaklélektan, a *gestaltizmus* mutatja), illetőleg „zárt“ és „nyílt“ művekről. Érdekes az a megállapítás is, amely főként a kohézió és a terjedelem között fennálló fordított arányra vonatkozik, s amely szerint a mű egysége annál inkább lazul, minél fennebb haladunk egy író egyes írásaitól a művek összessége, a szélesebb és rugalmasabb struktúrák felé. Ebben az esetben is megismétlődni látszik — mennyiségileg — a rész és az egész, a részlet és a megalkotott mű között fennálló helyzet. Ez abban az esetben volna beigazolható, ha mindenütt ellenőrizhető lenne az a megfigyelés, amely szerint a részben a kikristályosodásnak — tehát a kohéziónak — nagyobb foka valósul meg, mint az egészben, amelynek ez a rész alkotóeleme, mégpedig az által, hogy egy egész sor csomóponton a maximumig fokozódik a közös szerveződési norma.

7. A struktúra egész, itt leírt működéséből annak erős *belső kohéziója* következik. A struktúra összetartozása egy belső finalitású folyamattal felel meg. Ami pedig determinálja, az a már Arisztotelésztől megfogalmazott entelecheiális szükségszerűség. Ennek valósága rejtett, de a lényeghez tartozó. A strukturális szellemtől mi sem idegenebb, mint a külsőleges, kimódolt, gépies hozzáragasztás. A struktúra mint — képzetesen szólva — genetikai, embrionális, őstípus-szerű meghatározottság eredménye, szervesen következik egy informáló elvből (*Gestaltung*). Ezt

a régi megfigyelést az „új kritika“ elevenítette fel ismét, amely különösen a mű belső viszonylatainak és konvergenciáinak megragadására fordítja figyelmét, s amely magát a művet nem leírja, hanem röntgen-vizsgálatnak veti alá.

Ebből adódik, hogy nem a struktúra következik a „formából“, a „kifejezésből“, a „nyelvből“, hanem fordítva; a formális elemek változottsága mögött állandóként a strukturális szerveződés egysége található fel éppen úgy, mint ahogy a testi különbözőség mögött, minden körülmények között, ugyanaz a csontrendszer helyezkedik el. Nagyon igaz, hogy a struktúrát csak a *kifejezésben* és a kifejezés *által* lehet azonosítani. De ennek a kifejezésnek csak strukturális perspektívában, egy belső kohézió „jelként“ van jelentése.

8. A felsorolt definíciók legnagyobbbrészt a kérdés „történelmi“ fázisának, hagyományos értelmezéseinek felelnek meg. A strukturalista kutatások új szakasza, amely az orosz „formalisták“ kezdeményezéseiből indul ki, szinte az összes régi fogalmakat magába foglalja, de némiképp eltérő megnevezések alatt. Ezek mögött azonban a felfogás szelleme elkerülhetetlenül ugyanaz marad. Így például az „egység“, a „totalitás“, az „összetartozás“, a „kohézió“ helyett a modern strukturalisták szívesebben beszélnek *rendszer*ről. Ezt a fogalmat találjuk meg B. Tomasevskijnél éppen úgy, mint a jól ismert Claude Lévi-Straussnál, korunk strukturalista tekintélyénél.

Nem érdektelen megemlíteni, hogy a rendszer fogalma a román esztétikában sem ismeretlen, hiszen Tudor Vianu felismerte a művészetnek „azt a tulajdonságát, hogy egységes rendszert képviseljen, amely tulajdonságra összességében és minden egyes alkotó részében egyformán szükség van“, s ez az elv is nagy hagyománnyal rendelkezik. A mai strukturalisták nem az esztétikából vagy a művészetelméletből kölcsönzik a rendszer fogalmát, hanem a nyelvtudományból, pontosabban Ferdinand de Saussure-tól. De bárhonnán származzék is a rendszer fogalma, új pályafutását néhány figyelemre méltó vonás jellemzi:

a) A belső kohézió elvéhez kapcsolódva, a rendszerről mindenkéltét az kell elismerni, hogy elemek teremtesére, koordinálására és integrálására képes. A „megszervezéstől“ eltérően, amely külsőleges marad, és bizonyos mértékig kívülről hat, a rendszer *rejtett*, a dolog lényegéhez tartozó és vele született, mégpedig mindenfajta felületi megnyilvánulásában és objektíválódásában. A kritika elsődleges kötelessége tehát ennek felfedése és realizálása.

b) Ez a fajta belső állandó *modell*-értékű, vagyis általa érzékelni tudjuk a kohéziót a morfológiai formák sokféleségében. A modell segítségével a megfigyelt tények elkülöníthetők, felfoghatókká válnak, s a kölcsönös összetartó erőt kifejező viszonyok szabályokká „fordíthatók“. Ilyenformán a rendszer minden síkra vonatkoztatva kifejezésre juttatható, leírható, mindenhol alkalmazható, ahol a mechanizmus működését ellenőrizni tudjuk. Innen adódik az a következtetés, hogy valamely író egyes művei csak akkor érthetők meg helyesen, ha az egész mű egyetemes „grammatikájához“ viszonyítjuk őket.

c) A rendszer tendenciája, hogy személytelenné váljék, hogy névtelen, mindenütt jelenvaló és kényszerítő erővé alakuljon. Jelenléte láthatatlan, mindenható, igazi „okkult“ törvény. A kényszerítő erő pedig annál

nagyobb, minél tökéletesebb a rendszer koherenciája. Egy szűk, zárt, jól körülhatárolt rendszer kevés helyet hagy az egyéni kezdeményezés szabadsága, spontaneitása számára.

d) Ha nincs rendszer másként, mint kohézió, a szervezett egész és a kölcsönös függés révén, akkor ebből az következik, hogy a rendszer magától értetődő normája és végoka nem az „igazsága“, hanem összetartozása, érvényessége, a tagoltság foka. Bármely rendszer alapjai, nyilván, lehetnek szilárdak vagy ingatagok. De magának a rendszernek megvan az a tulajdonsága, hogy saját belső logikájának megfelelően megalkossa, kibontsa és konszolidálja magát. Törekvése az, hogy önnön belső irányulása és szerveződése által objektiváldjék.

9. Az új strukturalista látásmód másképpen is újrafogalmazza a rendszer fogalmát. A rendszer mindenkifölött funkcionális valóság, a *viszonylatok egy meghatározott rendszere*. Jelentősége nem alkotóelemeknek, hanem azok kölcsönös viszonyának, egymástól való függésének van, s ilyenformán a hangsúly tartalmáról áttevéődik a kölcsönösségre és a kölcsönhatásra. Mint érdekességet említjük, hogy Mallarménál az esztétikai viszonylatoknak pontosan ezt a strukturalista tudatát találjuk meg. Tehát nincs új a nap alatt. Az ő megfogalmazása szerint a zene „egy egészben létező viszonylatok összessége“. Ilyenformán a struktúra fogalma dinamikussá válik, a viszonylatok *helyzetiek* lesznek, s a bennfoglalt elemek az egészen belül, egymással összefüggő és meghatározott helyet foglalnak el. Az egész mechanizmus megfejtésével természetesen a strukturalista kritika foglalkozik, amelynek fontos hivatása nem az értéknek, hanem az érték létezőmódjának „kiolvasása“.

A strukturalista dialektika bebizonyítja, hogy a művészi viszonylatok nem egyenesvonalúak, nem is párosulóak, hanem komplexek. A struktúra keretében minden azonos célra tör, minden függ az egésztől. Ugyanakkor minden viszonylat alá- és fölérendeléses és egymással egy szinten lévő, még akkor is, ha különböző fontosságúak. A „komplex kölcsönhatás“ kifejezés ugyanolyan gyakori a strukturalistáknál, mint a „tényezők koordinálása“. S ez a tény tökéletesen igazolódik, mivel adva vannak a koncepció előfeltételei. És ebben az esetben a fő feladat e kölcsönhatás sajátosságainak felfedezése, működési technikájának, „modorának“, módjának, „modelljének“ feltárása lesz.

Amit egyetlen rendszeren belül ellenőrizünk, azt alkalmaznunk kell a rendszerek összességének esetében. A viszonyítási rendszerek különben összeadhatatlanok, ellenben egymásba integrálódnak, méghozzá mind bonyolultabb és bonyolultabb szférákban. A végső határig eljutva, a struktúrák végtelen kiterjeszkedésre törnek, arra, hogy elveszenek a világegyetemben, mivel — amint tudjuk — a „kozmiakosság“ a rendszer egyik alapvonása. De egy lényegbe vágó megszorítással: az egyszer megtalált és integrált struktúra mindenütt — fent és alant egyaránt — ugyanazokat a *viszonyulás-típusokat* tárja fel. Ebből pedig az következik, hogy a struktúrák lényegileg homogén családokba tömörülnek. Lévi-Strauss szavaival: „Bármely modell, amely egy azonos családnak megfelelő átalakulás-csoporthoz tartozik... előidézi, hogy ezeknek az átalakulásoknak az összessége egy modell-csoportot hozzon létre.“

10. Az összes lehetséges viszonyítási rendszerek közül a modern struktúra-meghatározás és elemzés az *oppozíciós viszonyulást* tartja a leg-

megfelelőbbnek, amely az „ellentétek egységének“ egy új változata. Ez szintén a nyelvtudományból, Ferdinand de Saussure-től származik, s különösen a fonológiában nyer széles körű alkalmazást. Megfigyelték, hogy egy hang, szó, mondat vagy vers jelentéseit sokkal jobban meg lehet világítani, ha saját ellentétéhez viszonyítjuk, továbbá, hogy a különböző oppozíciós rendszerekbe bevezetett egyetlen elem módosítja vagy deformálja annak egész jelentését. Ebből meglehetősen pedáns elemzések származnak, de vajon tagadhatja-e valaki a kontraszt, az antitézis, az asynden-ton hatásosságát? Minden, ami előre nem látható, meglepetésmotívum, törés, elkülönítés, vonzás és taszítás, valamely várakozásunk meghazudtolása, drámai elemet hoz be magába a struktúrába. Vajon módszertani mesterkedés ez, vagy tény? Ez is, az is — felelik a strukturalisták. Az ő számukra a struktúra egy ideiglenes, ingatag, feszültségben lévő egyensúlyt jelent, bizonyos oppozíciós hálózatban lévő elemek egyensúlyát, amely elemeket csupán egymás révén lehet felfogni és megérteni.

11. A rendszert alkotó egy bizonyos stabil viszony-típusra vonatkozó felfogás a struktúrában *szinkronikus* és nem *diakronikus* jelenséget lát. A mozgékonyt az *izomorfizmus* helyettesíti, olyan állandók révén, amelyek a tapasztalat különböző szintjén fedezhetők fel. A struktúra képviseli az alkalmosság és alakulóban levés világában az állandóság felfedezett és bevezetett szervező elvét. A struktúra az a séma, az a váz (*la charpente*), amely feltalálható a jelenség, a járulékos, a váltakozó, a közvetlen valóságok mögött s amely a látszólagos, külsőleges, síkban elhelyezkedő viszonylatok helyett kinyilvánítja a belső, determináló tényezők felsőbbrendűségét. Távolítsuk el egy hasonló, egymással rokonságban lévő jelenség-csoportból a változót, a módosulást. Ami megmarad, az a struktúra, s ez túlél mindenféle átvitelt, redukciót, deformálást, átalakítást, „lefordítást“. Énekeljünk egy dallamot különböző hangokon és hangnemekben. Azonnal felismerjük, mert a változat mögött ugyanazt a változatlan struktúrát fedezzük fel.

*

Mindeme megállapítások alapján a strukturalista módszer elváltozásának, de mindenesetre egyoldalú felfogásának tekinthetők az olyan szövegelemzések, amelyek túlzott, gyakran egyenesen kizárólagos figyelmet szentelnek a nyelvi tényezőnek, autonóm viszonyulási rendszernek tekintve azt, és kiszakítva annak a belső esztétikai normának az összefüggéséből, amely pedig létrehozta. A „jelt“, „jelentést“ hordozó tényezőket nem lehet elkülöníteni saját jelentésüktől, amellyel valójában megbont-hatatlan egységet alkotnak. Mégis a strukturalista módszer nálunk épp ebben az irányban talált hívekre, kutatókra. Az alkalmazott strukturaliz-mus ilyen felfogásának jellegzetes példája Boris Cazacunak Roman Ja-kobsonnal, a módszer egyik úttörőjével közösen végzett elemzése, Mihai Eminescu *Viszontlátás* (Revedere) című versén (*Cahiers de linguistique théorique et appliquée* I. 1962). Ugyanebben a szellemben dolgozik néhány fiatal kutató, akiknek munkái közös tanulmánykötetben is megjelentek (*Studii de poetică și stilistică*, 1966), ebben a legjelentősebbek Sorin Alexandrescu (*Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argeziene*), Virgil Nemoianu (*Analiza poeziei „Pe o scîndură de actină“ de Mihai Beniuc*) és Toma Pavel (*Desfășurarea epică și lirism în*

„*Balada vechii spelunci*“ de Al. Philippide) tanulmányai. Ezeknek az elemzéseknek a töredékes, tisztán analitikus, technicista jellege nyilvánvaló. Csak igen kismértékben valósul meg bennük a költői mikro-rendszereknek az illető költői mű egészébe való beillesztése. Ilyen értelemben nyilvánvalóan mikroszkopikus jellegű strukturalizmus található meg Sorin Alexandrescu és Ion Rotaru közös tanulmánykötetében is (*Analiză literară și stilistică*, 1967). A szövegelemzés szintjén strukturalistáknak csupán Alexandrescu tanulmányai tekinthetők; ő jelenleg a legaktívabb, legkövetkezetesebb román strukturalista.

Ma még kevés olyan szintetizáló strukturalista tanulmány van, amely egy szerző életművét a mű egész immanens viszonyulási rendszerének szellemében vizsgálná és tárná fel. Két nagyobb terjedelmű kísérletet azonban mégis idézhetünk: az egyik ugyancsak Sorin Alexandrescu könyve: *William Faulkner* (1969), a másik e sorok írójának munkája Alexandru Macedonski életműve „struktúrájáról“ (1967). Az első: nagyméretű komoly munka, túlnyomóan leíró és analitikus jellegű, s az amerikai regényíró tipológiáját, oppozíciós viszonyulásait és elbeszélő eljárásait tanulmányozza. Rendkívül pontosan megszerkesztett, de kissé száraz tudományos mű. Ennek oka részben az, hogy a szerző kizárólag a struktúra leírására törekedett, s megfélekedett róla (vagy nem volt rá ideje), hogy „ízlelgesse“ és megcsodálja hőstét, akit a szó esztétikai értelmében vett irodalmi alakként eléggé elhanyagol. Ami a Macedonski művének struktúrájáról írott tanulmányt illeti, ennek célja az volt, hogy — bizonyos mértékig a klasszikus, hagyományos strukturalizmus szellemében — leírja a nagy román költő művének szervezőségét (organicitását), s azt belső összefüggésrendszerének egészében tanulmányozza. E költői mű viszonylatait alapvető tényezőinek szempontjából vizsgálja: az esztétikai tipológia, a költői eszmék, az elméleti orientációk, a hatások szempontjából. Minden elem a totalitáshoz, a Macedonski-mű egysége pedig a lényeges aspektusokhoz viszonyított, amelyeknek funkcionális szerepük van az egész mű ökonómiájában.

Robert E. Mueller:
Jonathan Swift
írói stílusa

