

Az információ és zaj közötti senkiföldjén

Absztrakt. A tanulmány olyan szövegi jellemzők felé közelít, amelyek nem írhatók le egyértelműen jelentések mentén – mint a hangoltság, hangulat, atmoszféra és az irodalmi szöveg egyéb érzéki, materiális hatásai –, mégis alapvetően szerepet játszanak a szöveg működésében, valamint a megértésben. E jelenségeket az információ és zaj, jelentés és nem jelentés kapcsolatának vizsgálata révén közelíti meg.

Egyetlen problémára összpontosítok: az információ és zaj, a jelentés és nem jelentés közötti megkülönböztetés foglalkoztat olyan esetekben, amikor ez a különbségtétel nem egyértelmű, és amelyek a zaj jelenségét és fogalmát is új megvilágításba helyezhetik. Ennek előkészítéseként az Arndt Niebisch által idézett Serresre utalok, aki felhívja a figyelmet a zaj kommunikáción belüli elkerülhetetlenségére, de arra is, hogy a hibák és a zavarok nem pusztán romboló, hanem lényegükből fakadóan építő hatásúak is, mivel új összetettséget állítanak elő azáltal, hogy stimuláló hatásúak: az irritáció reakciót vált ki.¹ Először néhány, a *Jel és zaj távolsága* című Kittler-tanulmányban² előforduló példát vizsgálok meg, majd néhány olyan esetet, amely érdekes lehet ezzel kapcsolatban. Ezek a példák többnyire a zene területéről származnak, végül azonban elérkezem az irodalmi szövegek kérdésköréhez és a hangulat fogalmához.

A megkülönböztetés két eleméről elmondható, hogy a zaj a kommunikáció anyagi hordozóihoz kapcsolódik, míg a jelentés a hermeneutikai dimenzióhoz. Ugyanakkor Kittler is rámutat, hogy ezek nagyon szorosan összefonódnak: nincs jelentés fizikai hordozó nélkül, és nincs olyan anyagság, amely önmagában információ lehetne. David Wellbery a *Lejegyzőrendszerek* angol kiadásának előszavában³ szintén hangsúlyozza az információ és zaj közötti megkülönböztetést. Kittler „poszthermeneutikus kritikájának pozitív kutatási programját” három feltevés mentén foglalja össze: a külsőlegesség, a medialitás és az anyagság feltételezése alapján. Az irodalom fogalmát a következőképp tárgyalja:

1 Arndt NIEBISCH, *Media Parasites in the Early Avant-garde: On the Abuse of Technology and Communication*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, 4.

2 Friedrich KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, ford. Lőrincz Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest: Ráció, 2005, 455–474.

3 David E. WELLBERY, *Foreword* = Friedrich KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, ford. Michael Metteer, Stanford (Cal.): Stanford UP, 1990, vii–xxxiii.

[...] a medialitás fogalma átformalja az irodalomról alkotott elképzelésünket. Amint az irodalmat úgy fogjuk fel, mint ami mediális módon testesül meg, jelentésére a szelekció és a ritkítás eredményeként kell tekintenünk. Minden átviteli médium anyagi csatornát igényel, és minden anyagi csatorna jellegzetessége, hogy az általa hordozott információ túl – és mintegy vele szemben – zajt és értelmetlenséget termel. Amit irodalomnak hívunk, más szavakkal, lényegi (és ismét, történetileg változó) kapcsolatban áll azzal a nem jelentéssel, amelyet ki kell zárnia. Nem az határozza meg, amit jelent, hanem a jelentés és nem jelentés, információ és zaj közötti különbség, amelyet a mediális lehetőségei állapítanak meg. Ez a különbség nyilvánvalóan hozzáférhetetlen a hermeneutika számára. Ugyanakkor a poszthermeneutikai gondolat kiemelt helye.⁴

Mi történik viszont akkor, amikor az információ és a zaj nem különböztethető meg egymástól teljes bizonyossággal? Ez a kérdés Kittlert is foglalkoztatta, erre találhatunk példákat a jel és zaj távolságáról szóló tanulmányában. Ilyen a katonai-ipari titkos üzenetek példája,⁵ amelyek a legmagasabb, ám az ellenfél számára még ismeretlen prímszámokat alkalmazzák, mivel a kódot nem ismerve, a kommunikáció számukra zajnak tűnik. Sőt szintén ezt használják ki a mai e-kereskedelem biztonságos működése érdekében is. Hasonló a hallásküszöb különböző fokozatainak számbavétele is: „a 60 dB-nyi jel–zaj távolság látszólag zajmentes kommunikációt biztosít; a 40 dB és 0 dB közötti távolság még megengedi a (mindazonáltal teljesen nem hermeneutikai) megértést; míg -6 dB-től a hallgatónak már csak az az érzése marad, hogy valamiféle beszéd folyik”.⁶ Mégsem ezek a legmegfelelőbb példák, hiszen itt a forrás még jelentéssel bírhat. Ami ilyenkor történik, inkább egyfajta torzulás a hallgató oldalán, aki nem rendelkezik az ismerettel vagy a fizikai képességgel, hogy dekódolja, megfejtse az üzenetet.

Kittler legizgalmasabb példája *A Rajna kincsének* előjátéka, amely egy unisono Esz hanggal kezdődik, majd erre építi rá nyolc kürt az Esz első nyolc felhangját. Az alaphangnem Esz-dúr, azonban a hármashangzat kvintje (Bb) csak az 5. ütemben, a nagy terc (G) pedig csak a 18. ütemben szólal meg. A hallgató számára mindez dallamként hangzik, pedig nem melódia, mivel a hangok távolságát nem a zeneelmélet szabályai határozzák meg; a felhangok a hangszer fizikai tulajdonságai következtében szólalnak meg. Ha például leütünk egy Esz hangot a zongorán, akkor az a felhangok húrjait is megrezegteti. Amit *A Rajna kincse* kezdetén hallunk, az „az említett Esz Fourier-analízise az első felhangtól egészen a nyolcadikig. (Csak a hetediknek, valahol C és Desz között, kell hiányoznia, mivel ezt az európai hangszerek nem intonálják.)”⁷ Ez építi fel az Esz-dúr hallható harmóniáját.

4 Uo., xiv.

5 KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, 460.

6 Uo., 463.

7 Uo., 467.

Esz és felhangjai:



Amit a mű elején hallunk, e tekintetben tehát zaj, amelyet a hangszer fizikai teste állít elő, mégis úgy hangzik, mint egy dallam, hiszen az egy harmónia megszólaltatásakor valóban felhangzó hangokat – a hármashangzatot alkotó hangokon túl a harmonikusokat – játssza ki. Kittler azt a következtetést vonja le, hogy „a tetralógia abszolút kezdete a Goethe-féle, a »zörejt« »hanggá« változtató költői szűrést a zene dramatikájával visszavonta”. Itt a zaj egy művészi alkotás részévé válik, így nem tekinthető zajnak többé. Az üzenet és a zaj egybeesnek, ami „a kommunikáció materialitását és a matéria kommunikációját jelenti”.⁸ Erre a jelenségre egy másik, a könnyűzenéből származó példa lehet a Pink Floyd *Nagy remények* című száma, amely harangok hangzavarából bontakozik ki, emellett madárcsicsergést, valamint mintha egy légy zümmögését is hallani lehetne. A harang hangja ráadásul végig szerepet játszik a zenében, amely végül harangszóval ér véget. A harang tonikát játszik, és azért izgalmas a szerepe, mert felette harmóniák szólnak, úgy viselkedik, mintha orgonapont lenne: azaz egy tartott, azonos hang, amely felett egy mozgó dallam szól. Mindemellett a harangszó a dalszövegben is tematizálódik (az első szakasz utolsó sora így szól: „The ringing of the division bell had begun” [A választásra hívó harang megszólalt]). Ez azért is lehet érdekes a tárgyalt kérdés szempontjából, mert Kittler éppen a harangot említi, mint amelyben – a fa, a kalapács és az érc mellett – „az összes szerszám közül a zajnak” a legnagyobb a részaránya, „ezért működik fatikusan, a templomhoz vagy tűzvészhez szólító hívásként, és nem poétikusan”.⁹

Kittler fentebbi példái hasonlítanak, de nem teljesen egyeznek azokkal a jelenségekkel, amelyeket vizsgálok, ugyanakkor fényt deríthetnek azok természetére, valamint segíthetnek megválaszolni a kérdést, hogy miként helyezhetjük el őket, ha el tudjuk őket egyáltalán helyezni, a kittleri meghatározások alapján. Egyfelől említhetnénk a transzmediális események példáját. A zene területén maradva, például, gondolhatunk a később BACH-motívumnak nevezett hangkombinációra (B_b – A – C – B_b):



Ez a motívum Bach számos művében előfordul; utolsó, befejezetlen művének, *A fűga művészete* záró szakaszának témája pedig ezen a motívumon alapul (így akár lehetne úgy tekinteni rá, mint egyfajta aláírás Bach saját életművé-

8 Uo., 467–468.

9 Uo., 465.

nek végén). A motívum hosszú utóélettel bír: számos zeneszerző alkalmazta műveiben Bach iránti tisztelete jeleként (ezek közül a leghíresebb példák: Robert Schumann: *Hat BACH fúga orgonára vagy pedálos zongorára*, Op. 60 (1845), Liszt Ferenc: *B-A-C-H fantázia és fúga* (1855), Nikolai Rimsky-Korsakov: *Variációk a BACH-témára, zongorára* (1878), Ferruccio Busoni: *Fantasia contrappuntistica* zongorára (1910) vagy Arnold Schönberg: *Variációk Zenekarra és Vonósnégyes*, Op. 31 (1926-28)). Megszólal tehát a dallam, ugyanakkor egy jelentés is játékba lép, ha a kotta hangjaira nézünk, és kiejtjük a hangok neveit: B – A – C – H. A zaj és információ közötti megkülönböztetés értelmében ennek ismerete, valamint, hogy figyelmet fordítunk e hangok zenei megnevezésére, vagyis az őket jelölő betűkre, amelyek Bach nevét adják ki, felfüggesztheti a darab tisztán zenei értelemben vett befogadásának folyamatát, legalábbis mindenképpen belejátszik abba, miközben többletjelentéssel ruházza fel, amely jelentés valóban a szerves része is. (Emellett érdemes itt arra a kérdésre is utalni, amely sokszor felmerült Bach e műve kapcsán, mégpedig hogy vajon *A fúga művészete* intellektuális gyakorlat volt-e, amelyet tanulmányozásra, és nem hallgatásra szánt.) Ebben az esetben vajon a BACH-motívumra a zenében jelentkező zavarként, zajként tekintünk-e, vagy mint annak egy jelentőséggel bíró részére?

Emellett gondolhatunk egy, a zenetörténetből ismerős másik példára is, amely közelebb vezethet az irodalomban érzékelhető hangulat kérdéséhez: egy zenei darab hangneme szintén jelentéssel bírhat, szimbolikus lehet. Például a d-mollt gyakran a halál hangnemének tekintik Bach *D-moll toccata és fugája* óta. Még néhány olyan weboldal is létezik, amelyek számba veszik a különböző hangnemek jellegzetességeit. Egyikük (amely Christian Schubart *Eszmék a zeneművészet esztétikájához* című, 1806-os munkáján alapult) a d-mollról ezt írja: „melankólia, nőnélküliség, spleen és tűnődő hangulat”. S a korábban tárgyalt, Wagner zenéjében megszólaló Esz-dúrról a következőket említi: „a szerelem, az odaadás, az Istennel való bensőséges kommunikáció hangneme”. Ebben az értelemben maga a zenei hangnem szimbolikus jelentéssel bírhat, amely a hangoltságán, hangulatiságán vagy a jól ismert használatán alapulhat. E jelenségeket tekintetbe véve, mondhatjuk, hogy a zene olyan művészeti formaként való csodálata, amely szabad a jelentéstől, kompromittálódik? Vagy éppen e szimbolikus jelentések „zavaró” jelenléte gazdagítja azt?

A különböző hangnemek sajátos hangulati árnyalatához hasonlóan a hangszerek is egyedi hangszínnel, hangminőséggel bírnak, amely egy hang három meghatározó tulajdonságának, koordinátájának egyike (a hangmagasság és hangerő mellett). S ezzel részben vissza is érkezőnk a felhangok kérdéséhez, mivel az eltérő hangszerek esetében a játszott hang más-más felhangjai szólalnak meg, más frekvencián, és éppen ez adja sajátos hangszíntüket. Egy apró szabálytalanságról van szó ugyanakkor, hiszen általa válik lehetetlenné a „tisztta” hang önmagában való megszólalása, miközben éppen ez a „zavar”, zaj határozza meg a hangszerek egyediségét, „egy konkrét hang karakterét és atmoszféráját”.¹⁰ Zajnak tekinthető olyan értelemben, hogy nem a hangok szimbolikus rendjének része, hanem a matéria, a hangszer fizikai tulajdonságai idézik elő, és ilyen értelemben a Valós szférájához tartozik.

10 NIEBISCH, *Media Parasites in the Early Avant-garde*, 117.

Érdemes utalni itt a futurista és dadaista kísérletekre, amelyeket Arndt Niebisch *Médiaparaziták* című könyvében a médiarendszerek irritációjaként azonosít. E kísérletek azáltal, hogy visszautasították a kommunikáció egyenes körforgását, láthatóvá tették azt, ami ezeket a rendszereket működteti: „az avantgárd »zaja« feltárta a minden kommunikáció mögött meghúzódó kódot”.¹¹ A futurista Luigi Russolo pontosan erre, a hangszerek eltérő hangminőségére alapozta „zajművészetét”, amely Helmholtz zaj és hang közötti megkülönböztetését volt hivatott felszámolni, ahogyan a futuristák és a dadaisták kísérletei a zajjal általában az akusztikus események „fonografikus” megértéséből jöttek létre.¹² Russolo ezáltal akarta kiterjeszteni a zene fogalmát és a kromatikus-diatonikus skálát, és így növelni a zene összetettségét, továbbá fejleszteni, „újranovelni” az emberi fület. Olyan zajgépeket, hangszereket (*intonarumori*) épített, amelyekkel zajszimfóniákat adott elő. Ezek csak hangszínt generáltak, vagyis általuk a különböző anyagiságok hangzó minőségeit mutatta be. Utóbbiakat Russolo a hangszeres zenében bekövetkező torzulásoknak nevezte, amelyeknek általában éppen a fonografikus apparátusból való kizárására törekednek.¹³ Művészete nem a hermeneutikai jelentésen, hanem a médium entrópiáján alapult.¹⁴ Russolo kísérlete az egy szöveg egyedi hangoltsága és egy hangszer hangszíne közötti párhuzam révén lehet megvilágító a hangulat, a hangoltság jelenségére nézve: a hangulat olyan szövegi jellemző, amely nem tartozik a szimbolikus rendszerhez, nem írható le jelekkel és jelentések mentén, emellett kizárólag az adott szöveg egyedi, meghatározó tulajdonsága.

E megfigyelések felől lehetne közelíteni az irodalmi szövegek tonalitásának, hangoltságának, hangulatának összetettebb kérdéséhez. Az irodalombeli hangulat esetében a szöveg anyagisága és jelentése, értelme közötti különbségtevés nem egyértelmű. A hangoltságot egyfajta érzékleti „értésmódként” lehetne leírni Kulcsár Szabó Ernő szerint, Heideggernél pedig a megértést megelőző világhoz való legelső alapviszonyként tételeződik. A hangulat e két megközelítéséből kitűnik, hogy a megértéssel szoros kapcsolatban áll, miközben alapvetően az érzékeléshez tartozik. A hangulat valahol a kettő között lenne elhelyezhető, ahogyan Nietzsche-nél is a (szituatív) önmegértésnek a test és a fiziológia a legitim kiindulópontja, nem a gondolat platonikus anyagtalansága vagy a matéria szenzualizmusa. A hangulat (*Stimmung*) fogalomtörténetében¹⁵ kirajzolódó gondolati ív is olyan jelentésmezőt tár fel, amelyben az érzelem, valamint az érzéki és értelmi megismerés közötti átmenetként fogalmazódik meg, amely képes e folyamatokat összehangolni, közöttük kapcsolatot teremteni. A hangulati diszpozíció más értelemben is a határon helyezkedik el, több szerzőnél a szubjektum és objektum szétválasztott-

11 Uo., xiv.

12 A „fonografikus” megértés itt Kittler megállapítására utal, mely szerint a fonográfok olyan „zajgépek”, amelyek nem tesznek különbséget zaj és hang között.

13 NIEBISCH, *Media Parasites in the Early Avant-garde*, 109–142.

14 Uo., 10.

15 A *Stimmung* fogalomtörténetének összefoglalását nyújtja: David WELLBERY, *Stimmung = Ästhetische Grundbegriffe. Band 5: Postmoderne bis Synästhesie*, szerk. Karlheinz BARCK et al., Stuttgart: J. B. Metzler, 2003, 703–733.

ságának feloldását jelenti, valamint felülírja a belső és a külső pozíció közötti megkülönböztetést.¹⁶ Miként Gumbrecht fogalmaz: „a hangulatok mint a testünk legkönnyebb megérintése az anyagi környezet által, tulajdonképpen a pszichénkre is hatnak – anélkül, hogy meg tudnánk magyarázni ezt a hatásösszefüggést”.¹⁷ A különböző megközelítések mögött az én és a világ közötti térbeli és időbeli közvetítés lehetőségének aggasztó kérdése áll, amelyre úgy tűnik, az atmoszféra lehet a nem feltétlen megnyugtató válasz, hiszen megragadhatatlansága folytán sosem konkretizálható. Hogyan írhatjuk le mégis egy irodalmi mű esetében? Nem kontextusról és rekonstrukcióról van szó, hanem olyasmiről, ami objektíven a formában rejlene.¹⁸

Ebben az értelemben tekinthetjük-e a szöveg hangoltságát a mediális jellegzetességei által előidézett hatásnak? Azt mondhatnánk, hogy igen, amennyiben például egy, a szövegben a betűk szintjén megvalósított visszhangra gondolunk. A betűk önmagukban nem bírnak jelentéssel, megszólaltatva őket viszont hangzást hoznak létre, amely megakasztja a szöveg néma, folyamatos olvasását. Vannak azonban olyan esetek, amikor nem a szöveg szó szerinti vett anyagi elemei, hanem egyéb mediális tulajdonságai játszanak közre. A narratíva például képes megteremteni idők és események együttállását a különböző történetek párhuzamos elbeszélése révén vagy olyan helyszíneken keresztül, amelyek összekapcsolják az egyes eseményeket, időrétegeket. Ahogy Kulcsár Szabó Ernő megállapítja, a hangulat „az ittlét időszerű feltárulásának diffúz, de dinamikusan állapotzerű közege, az idő-játék tere, s mint ilyen a térszerű idő játéktérének médiuma”.¹⁹ Ebből is kitűnik, hogy a szöveg működése révén létrejövő hangulat szoros kapcsolatban van az olvasás során megképződő térbeliség tapasztalatával. Egy narratíva azonban képes egymással összefüggésben nem álló eseményeket is összekapcsolni a véletlenek révén, amelyek elkerülhetetlenül a szöveg hangulatának, atmoszférájának és így a befogadó megértésének a részévé válnak. A véletlenek és szabálytalanságok pedig a zaj szférájába tartoznak Kittlernél, mégis az irodalmi szövegek esetében a véletlenek által megteremtett összefüggések ezek (látszólag?) jelentőségteljes, jelentéssel bíró elemeivé válhatnak a befogadás folyamatában. (További problémát vethet fel a szerzői szándék kérdése, vajon mennyiben feltételezhető, hogy ezek az elemek szándékosan, a műalkotás részeként kerültek a helyükre. Felmerül a kérdés, hogy ez milyen mértékben befolyásolja, hogy zajnak vagy információnak tekintjük őket.) Az atmoszférát többnyire az ilyen – az olvasó részéről leginkább nem tudatos és szándékolatlan – szöveg által megteremtett asszociációk hozzák létre, amelyet nagyon gyakran nem lehetséges visszabontani azokra a konkrét elemekre, amelyek megalkották. Hasonló tapasztalatban van részünk, mint a fentebb vizsgált felhangok esetében: pusztá füllel, a felhangok és egymásra következésük szabályának

16 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hogyan történik a hangulat? A hangoltság materialitásának irodalmi fenomenológiájához* = Pécsi Tudományegyetem – Bölcsész Akadémia, szerk. BÖHM GÁBOR – FEDELES TAMÁS, Pécs: PTE BTK, 2013, 111–124.

17 Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni: Hogyan gondolhatjuk el az irodalmunk valóságát napjainkban?*, ford. Csécssei Dorottya, Prae, 2014/3, 12.

18 *Uo.*, 19–20.

19 KULCSÁR SZABÓ, *Hogyan történik a hangulat?*, 121.

ismerete nélkül nem vagyunk képesek elkülöníteni őket, beleolvadnak abba a hangba, amelynek a felhangjai, ily módon dallamot érzékelünk *A Rajna kincse* előjátékában a felbontásukat hallva. A hangulat ehhez hasonlóan inkább egy érzés vagy érzet (a hallásküszöb alatti hangzó események érzékeléséhez hasonlóan), bár gondos elemzés és vizsgálat révén meg lehet próbálni meghatározni azokat az elemeket, amelyek létrehozzák egy szöveg atmoszféráját. Végső soron azonban mégsem lehetséges leírni teljes mértékben a jelentések mentén, miközben alapvetően meghatározza azt, ahogyan a szövegeket értjük. Megkísérelhetjük ugyanakkor feltárni azt a folyamatot, ahogyan a szöveg olvasásakor létrejönnek ezek a hatások, s ezzel talán elárulhatunk valamit a szöveg mint médium működéséről.

Irodalom

- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Hangulatokat olvasni: Hogyan gondolhatjuk el az irodalmunk valóságát napjainkban?*, ford. Csécssei Dorottya, Prae, 2014/3.
- KITTLER, Friedrich, *Jel és zaj távolsága*, ford. Lőrincz Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest: Ráció, 2005.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hogyan történik a hangulat? A hangoltság materialitásának irodalmi fenomenológiájához* = *Pécsi Tudományegyetem – Bölcsész Akadémia*, szerk. BÖHM Gábor – FEDELES Tamás, Pécs: PTE BTK, 2013.
- NIEBISCH, Arndt, *Media Parasites in the Early Avant-garde: On the Abuse of Technology and Communication*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- WELLBERY, David E., *Foreword* = Friedrich KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, ford. Michael Metteer, Stanford (Cal.): Stanford UP, 1990.
- WELLBERY, David, *Stimmung = Ästhetische Grundbegriffe. Band 5: Postmoderne bis Synästhesie*, szerk. Karlheinz BARCK et al., Stuttgart: J. B. Metzler, 2003.

On the No Man's Land Between Information and Noise

This article examines features of literary texts that do not have a clear referential or hermeneutic function – such as attunement, mood, atmosphere and other sensorial, material effects–, but significantly shape the tone of the text. The paper will explore these phenomena by relating them to the dichotomies of information and noise, meaning and non-meaning.

Keywords: attunement, mood, atmosphere, the tone of the text, meaning, non-meaning

Vásári Melinda
doktorandusz hallgató, ELTE BTK, Irodalomtudományi Doktori Iskola
vasari.melinda@gmail.com

