

A MŰALKOTÁS BELSŐ VILÁGA

(Az antropomorfizáló visszatükrözés dinamikus struktúrája
Az esztétikum sajátosságában)*

Az esztétikum sajátosságában Lukács György főleg két vonatkozásban fejt ki a művészetről mint antropomorfizáló visszatükrözésről szóló elméletét. Az egyik a genetikus történeti aspektus: az egyes visszatükrözésmódok önállóságának, következetes egésszé szerveződésének útját-módját mutatja be, hangsúlyozva a köztük fellépő és fennálló azonosságokat és különbségeket. A másik aspektus az azonosságok és különbségek rendszerére alapozott strukturális vizsgálaté. Ebből az utóbbiból kiderül, milyen szerkezeti szinteken vannak azonosságok és különbségek az antropomorfizáló és dezantropomorfizáló visszatükrözésmódok között, s milyen az egyes visszatükrözésmódok legáltalánosabb szerkezeti felépítése. Minthogy ez a strukturális vizsgálat a legnagyobb mértékben funkcionális, a kifejtésben nem különül el a genetikus-történeti megközelítés eredményeinek előadásától. Az esztétikum sajátosságának szinte epikusán széles hőmpolygésű előadásmódja, a tudománytörténeti kitérések, példaelemző epizódok, távlatnyitó észrevételek és utalások bősége nem könnyíti meg a menet közben feltárt struktúrák azonosítását, grafikus, jól áttekinthető rendszerbe állítását. Mint már korábban részletesen kifejtettem, Az esztétikum sajátosságának a szerzőjét is elragadta ez a sodrás. Elterelődött a figyelme némely terminus többértelműségéről, a megismerés, a művészet, a történeti létezés és cselekvés, a pszichológiai létezés szubjektum-objektum viszonyainak s e viszony-szerkezetek összetevőinek különbségeiről, illetve azoknak az absztrakciós szinteknek a különbségéről, amelyeken ezeket a terminusokat használta. Így egyértelmű állásfoglalásaiba ellentmondásos elemeket is beleszórt. Ezek az ellentmondások, összefüggésben Lukács György ismeretelméleti és ontológiai felfogásának időbeli változásaival és ízlésitéletének esztétikai elméletté váló általánosításával, rendszert alkotnak. Mégpedig olyannyira, hogy – mint bizonyítani véltem – joggal beszélhetünk két esztétikai (és ismeretelméleti) koncepció vitájáról Az esztétikum sajátosságában.¹ Az antropomorfizáló és a dezantropomorfizáló visszatükrözés tárgyalásának módja szintén felvet idevágó kérdéseket mind a terminusok egyértelműsége, mind a két eltérő esztétikai (és ismeretelméleti) koncepció vonatkozásában. Ami a terminusokat illeti, már szóvá tették, hogy Lukács György nem különbözteti meg olyan határozottan az antropocentrizmust az antropomorfizmustól, mint például Nicolai Hartmann.² Ezen túlmenően is érződik valami megfoghatatlanság, amorf képlekenység az antropomorfizálás lukácsi fogalmában, noha elég világos a megkülönböztetés a tudomány dezantropomorfizáló és a vallás, valamint a művészet antropomorfizáló magatartása között, sőt az utóbbiak különbözőségére is fény derül.

Lukács általában nem önkényesen használja „váltakozva” az antropocentrizmus és az antropomorfizmus fogalmát,³ de úgy látszik, hogy az utóbbiba mindenkor beleérti az antropocentrizmust, míg az előbbit az emberrel kapcsolatos funkcionális viszony jelzésére használja. Természetesen az antropomorfizmussal kifejezett analogikus viszonyoknak csak előzménye, következménye, illetve más vonatkozásban csak tartalmi asszociációja (konnotációja) az antropocentrizmus. Ebből a részleges és

* Elhangzott az MTA Filozófiai Intézete által 1983. október 6-án és 7-én rendezett Mímézis és katarzis (Az esztétikum sajátosságának 20 éve) című tudományos konferencián.

¹ Vö. SZILI József, *A művészi visszatükrözés szerkezete*. Bp. 1981.

² Vö. SZERDAHELYI István, *Költészetesztétika*. Bp. 1972. 208–209.

³ *Esztétikai kislexikon*. Szerk. SZERDAHELYI István. Bp. 1979. 38–39.

kölcsönös átfedésből is magyarázható a fogalom képlékenysége. Ez azonban nem valódi alaktalanság vagy kontúrталanság. Az elhatárolás a dezantropomorfizáló és az antropomorfizáló visszatükrözésmódok között világos, s így végül is magának az elméletnek a kifejtése határozza meg az antropomorfizálás fogalmát. Találhatók persze olyan alkalmi szómeghatározások is *Az esztétikum sajátosságában*, amelyek az antropomorfizálást egyszerűen „az ember álláspontjáról” kiinduló megközelítésként jelölik meg. Lukács György azt is kifejti, hogy a tudomány nem lesz „embertelen” azért, mert dezantropomorfizál.

2.

Lukács György az antropomorfizálást és a dezantropomorfizálást egymást kizáró ellentéteknek tekintti,⁴ de hangsúlyozza, hogy „az antropomorfizáló művészet és a dezantropomorfizáló tudomány absztrakt szembeállítása ezt az ellentétet metafizikussá merevítene”.⁵ A művészetbe a dezantropomorfizáló tendencia csak a művészség rovására törhet be, kivéve ha mint „megszüntetve megőrzött” mozzanat olvad bele az antropomorfizáló tendenciába. Vagyis a hasznosság ugyan dezantropomorfizáló a művészetben, „azonban minél inkább szerveződik meg a művészi tevékenység mint olyan, annál inkább válnak a dezantropomorfizáló mozzanatok megszüntetve-megőrzött mozzanatokká...”.⁶ A vallásban szerephez jut az is, amit Lukács „ál-dezantropomorfizálásnak”⁷ nevez. Ál-antropomorfizálásról nem beszél, csak – elítélően – a tudománnyal kapcsolatos „modern antropomorfizálásról”, amire Heisenberg szabad akarató elektronjait hozza fel példaképp.⁸ A tudománynak nem jelöli meg olyan korrelatív ellenpárját a dezantropomorfizálásban, mint a művészet számára a vallást az antropomorfizálás területén. Persze ha a vallás a tudományhoz képest „ál-dezantropomorfizálás”, feltehetjük, hogy a művészethez képest „ál-antropomorfizálás”. Ez azonban nem illik bele Lukács rendszerébe.

Ebben a rendszerben a műalkotást illetően a leglényegesebb az a megállapítás, hogy a művészi visszatükrözés antropomorfizálása bizonyos dezantropomorfizáló tendenciák ellen hat, de nem kiküszöböli, hanem „megszüntetve megőrzi” őket. Ugyanakkor a tudomány dezantropomorfizálása, úgy látszik, nem őrzi meg megszüntetve sem (az *Aufhebung* értelmében) antropomorfizáló mozzanatok, hanem nyíltan és egyértelműen arra törekszik, hogy a lehető legteljesebb mértékben megszabaduljon tőlük. (Ez ellen azt lehetne felhozni, hogy a társadalomtudományok egyike-másika a dezantropomorfizálást nem tudja egyszerre és következetesen végrehajtani úgy, hogy közben ne szorítkoznék tárgyának csak egy nagyon kis hányadára, ráadásul főleg felszíni hányadára. Meggondolandó az is, hogy az emberi felfogóképesség figyelembevételé minden tudományban implicit részmozzanat, mégpedig nemcsak mint zavarforrás, hanem mint a tudomány „számunkra való” rendszerét, módszerét, nyelvét, apparátusát és ambícióit meghatározó tényező is.)

Ha a művészetben az antropomorfizációnak csak megszüntetve megőrzött mozzanata a dezantropomorfizáció, a műalkotás-egészen már semmi esetre sem mint önálló, szuverén dezantropomorfizáló elem van jelen, hanem annyira átalakulva, hogy az adott helyzetet tekintve nem is beszélhetünk dezantropomorfizálásról, hacsak nem a genesis egy előző fázisát vesszük figyelembe. Lukács György azonban több ízben úgy is említi a dezantropomorfizáló tendencia jelenlétét, mintha ez valódi és számottevő jelenlét volna. Például a természettel anyagcserét folytató társadalom művészi visszatükröződéséről azt írja, hogy ez „feltételezi ugyan a magánvaló természettel szemben is a kötelező valóság-hűséget, az igazság végső esztétikai kritériuma azonban mégis az ezzel szemben kialakított, társadalmilag meghatározott kölcsönös vonatkozásokon alapul”.⁹ A „magánvaló természettel szemben a kötelező valóság-hűség” dezantropomorfizálást feltételez. A művészetben ez kivihetetlen – a szobornak

⁴ LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága*. Bp. 1965. I. 113–114.

⁵ *I. m.*, I. 185.

⁶ *I. m.*, I. 218.

⁷ *I. m.*, I. 144.

⁸ *I. m.*, I. 153.

⁹ *I. m.*, I. 281.

például, bármilyen alakhű, nincsenek belső szervei, még csak bőre sincs, de nemcsak életjelenségeket nem mutat, nem is tükrözi vissza őket úgy, ahogy a biológia kevésbé alakhű, de a lényeg felé mutató sémái. Van benne utalás a természeti alakra, s ez valóban visszatükrözés, de az adekvátság nagyon korlátozott értelmében, ami a magánvaló természeti tárgy lényegét illeti. A dezantropomorfizálás ilyen jelenlétének elismerése a művészi visszatükrözésben *Az esztétikum sajátosságán*a a stílustipológiai realizmus-centrikus tendenciájához kapcsolódik, szemben az átfogóbb esztétikai koncepciót képviselő tendenciával, amely a dezantropomorfizálást szigorúan csak mint megszüntetve megőrzött mozzanatot említi.

A stílustipológiai elfogultság szinte mindig visszatér, mihelyt Lukács György nem az általánosítás legmagasabb szintjén közeledik a problémákhoz. Megállapítja például, hogy a geometria díszítőművészet korai tökélyének titka, „a tudományos és az esztétikai visszatükrözés ilyen bensőséges konvergenciája nem térhet vissza fejlettebb fokon”.¹⁰ Látszólag csupán Marxnak az emberiség gyermekkorának, s a normális gyermekkor művészetének megismételhetetlenségére vonatkozó megjegyzésére utal, de valódi célja itt az, hogy kizárjon egy típust a művészet fejlődési lehetőségei közül. A „geometrizáló művészet” huszadik századi „divatját” mindössze egy elmélet következményének tekintti, s indulatosan leszögezi: „minden elfogulatlan szemlélő belátja majd, hogy a XX. század olyan fontos művészeti áramlatai, mint az expresszionizmus, a kubizmus, az új dologság (neue Sachlichkeit), az absztrakt művészet stb., bármennyire eltérnek is egymástól, egyébként mind világnézeti, mind művészi feltételeikben rendkívül közel állnak ezekhez az emberellenes művészetelméletekhez”.¹¹ Az efféle dohogásokból még csak az sem derülhet ki, vajon az említett áramlatok legjobb alkotásai számára miért volna lehetetlen a bensővé tett dezantropomorfizáló tendencia megszüntetve-megőrzése. Ez ráadásul annál kevésbé érthető, mivel megsemmisítése, teljes kiküszöbölése vagy negligálása éppúgy nem lehet ajánlatos, mint a költészet számára nem ajánlatos, hogy teljességgel megsemmisítse a nyelvben rejlő dezantropomorfizáló tendenciát: „... a nyelvben van egy kiirthatatlan általánosító tendencia. A költői nyelvet ezt semmiképp sem akarhatja megsemmisíteni, mert ezzel önnön legmélyebb sajátosságát is megsemmisítené.”¹² Persze itt is problematikus, hogyan értsük ezt a megőrzendő általánosító tendenciát. Nem irányul-e ez a modern költészet „zaumnij” áramlatai, az imagista technika vagy a fogalmiságtól még inkább elrugaskodott kísérletek ellen? Vagy csak egy olyan általános követelmény, amely minden nyelvi alkotásban érvényre jut mint a nyelviség elidegeníthetetlen vonása, függetlenül a vele feszültséget teremtő stílusterülvételek látszólag végezetétől, hogy leküzdjék, vagy – Marsall László és Tellér Gyula szavával – „kioltásák” ezt a réteget?¹³ Lukács György általában nem számol ezzel a lehetőséggel. A megszüntetve megőrzés tárgyi szerkezeti szintjének szoros meghatározásával egyszerűen mind a megszüntetve megőrzés módját is meghatározhatónak véli, holott a kettő nem ugyanaz. Egyébként ezzel az eljárásával ellentmond annak a tételnek, mely szerint a műalkotás egyedisége és a művészet pluralitása folytán az „elvont formák”, a stílus, a műfaj stb., nem kanonizálhatók s nem vezethető le értékelésükből az egyes művek értékelése.

Lukács György ugyanakkor elismer bizonyos átmeneti lehetőségeket a dezantropomorfizáló és az antropomorfizáló visszatükrözésmódok között: „egy szónoki teljesítmény vagy publicisztikai írás a szóban forgó eset tipikus vonásait olyan erővel dolgozhatja ki, hogy – indítékától messzemenőig függetlenül – művészi hatást vált ki”.¹⁴ Az átmenetek deklaratív elismerése sajnos nem tisztázza, milyen szerkezeti vonások következtében termékeny a szimbiózis az egyik esetben, miért elítélendő a másikban.

¹⁰ *I. m.*, I. 314.

¹¹ *I. m.*, I. 315.

¹² *I. m.*, I. 317.

¹³ L. MARSALL László–TELLÉR Gyula, *Formai vizsgálatok a modern költészet területén I–II. Jelenkor*, 1959. 5. és 6. sz.

¹⁴ LUKÁCS György, *i. m.*, I. 199.

A műalkotás dinamikus szerkezetének lukácsi felfogása a jelzett anomáliák ellenére is rendkívül tanulságos és előfemutató. Az öntudatszerű visszatükrözés sajátosságait taglalva *A művészi visszatükrözés szerkezetében* foglalkoztam a műalkotás átfogó dinamikus szerkezetének és „működésének” külső és belső feltételrendszerével. Ottani megállapításaim egybeesnek, vagy konvergálnak Lukács György észrevételeivel az antropomorfizálásnak megfelelő esztétikai princípiumokról. Ezúttal csak vázlatosan foglalom össze ezeket az elveket:

- a vallást és a művészetet az antropomorfizálás hasonló emberi szükségletei hozták létre^{1 5}
 - a művészet különbözik a vallástól amennyiben
 - a) nem kell hinni benne
 - b) következetes evilágiságot képvisel
 - c) objektív valóság visszatükrözése, igazsága nem transzcendens valóságra vonatkozik, hanem visszatükrözésének helyességére és szubjektivitás gazdagítására és elmélyítésére^{1 6}
 - d) egyéni közvetlen átéltséget, nem partikuláris fiktív beteljesedést nyújt^{1 7}
 - e) következetes feldolgozás jellemzi a felidézés érdekében^{1 8}
 - f) önálló, önmagára utaló zárt rendszert hoz létre (a műalkotást), noha tartalmilag (a tudományos visszatükrözéshez hasonlóan) végtelen^{1 9}
 - g) „Az evilágisága közvetlenül annyit jelent, hogy az ábrázolt tárgy felidéző hatalma kizárólag az ember befogadóképességére irányul, és hogy a nála elért felidéző hatásal a mimetikus képződmény teljesen betöltötte célját”^{2 0} – ugyanakkor hatása az emberi befogadóképességre közvetlen, „majdnem immanens”^{2 1} és az érzéki közvetlenség fokozódását eredményezi^{2 2}
 - h) a mimézis jellemzi, szemben az eksztázissal^{2 3}
 - i) a forma mindig egy meghatározott tartalom formája, nem rituális forma, amely „a primitív tipikusságot konvencionálissá, erősen rögzített hagyománnyá”^{2 4} merevíti
 - j) a műalkotás reprodukció és állásfoglalás egysége, „a művészi igazság tehát mint igazság történelmi”^{2 5}
- Az esztétikum sajátosságában* a művészet általános antropomorfizáló vonásai a következők:
1. a műalkotás egyéniség ténye, az, hogy csak az egyes műalkotás létezik,^{2 6} s hogy egyedisége egyúttal történetisége is^{2 7}
 2. az a tény, hogy a műalkotás egészét és teljességet nyújt, míg a tudomány terméke mindig csak a nagyobb összefüggés részeként áll elénk^{2 8}
 3. a műalkotás antropomorf tulajdonsága az arányosság, mely „az emberi élet egyik elemi, alapvető tényét fejezi ki: azt ugyanis, hogy ez az élet az elrendezett és a spontán tényezők ellentmondásos egysége”^{2 9} s a visszatükröződéséhez vivő út „az

^{1 5} *I. m.*, 125.

^{1 6} *I. m.*, 224.

^{1 7} *I. m.*, I. 223.

^{1 8} *I. m.*, I. 352–353.

^{1 9} *I. m.*, I. 351.

^{2 0} *I. m.*, I. 353.

^{2 1} *I. m.*, I. 354.

^{2 2} *I. m.*, I. 224.

^{2 3} *I. m.*, I. 356.

^{2 4} *I. m.*, I. 364.

^{2 5} *I. m.*, I. 226.

^{2 6} *I. m.*, 216.

^{2 7} *I. m.*, II. 210–211.

^{2 8} *I. m.*, I. 164.

^{2 9} *I. m.*, I. 279.

esztétikum alapproblémájához vezet, egy olyan világ keletkezéséhez, amely a miénk, amelyet mind teljességében, mind részleteiben szakadatlanul önmagunkra tudunk vonatkoztatni” s amely ezért felidéző jellegű,³⁰ mégpedig úgy, hogy „a kompozíció minden arányossággal kapcsolatos kérdése mögött a világnézet problémái rejlenek: az alkotó világnézetéé és azé a társadalomé, amelyben és amelyért létrejön”³¹

4. a műalkotás világ-alkotó természete³²

5. a valóságglátszat teremtese, a lényeg és jelenség emberiségre vonatkoztatott, a mindennapi életben tapasztaltnál egyértelműbb összefüggését mutatva fel³³

6. a dezanropomorfizálás személytelenségétől megkülönböztető személyes jelleg, ti. hogy a művészetben a személyesnek, a partikulárisnak, a szubjektivitásnak jut döntő, meghatározó szerep úgy, hogy a művészi visszatükrözésben a szubjektivitás és objektivitás egysége (nem azonossága) valósul meg³⁴

7. a műalkotás egységessége az egységes szubsztancia és uralkodó atmoszféra alapján („a hangulatváltozásoknak az érzések eme alaptónusán kell nyugodnia”)³⁵

8. az okság helyett, sőt az okság uralma ellenében ható kategória, az inherencia, amely a műalkotásban és a művészetben érvényesül, „sokféleképpen hatja át a műalkotást”³⁶ és vele összefüggésben a szubsztancialitás: „az emberek (emberinek) a magva válik szubsztanciává; nem annyira ő az, aki inherens rész lesz az objektív szubsztancialitásban, inkább ez jelenik meg úgy, mint az ő önmagában megalapozott emberi létének inherens része”,³⁷ továbbá: „a műalkotás ingadozik az akciden-ciák szubsztancialitásának és inherenciájának kettős szemszöge között, és ezáltal az a totalitás, amelyben az objektív szubsztancia az uralkodó, bizonyos lebegő jelleghez, az emberekre vonatkoztatott világ mozgalmasságához, eleven ellentmondásosságához jut, és éppen ezáltal válik ez az ember saját világává, egy hozzá illő világgá”³⁸

9. az érzéki közvetlenség, átélhetőség („az antropomorfizáló visszatükrözés számára éppen a közvetlenség, az érzékileg észlelhető és átélhető világhoz való kötöttség, tehát az inherencia kategóriájának ’kezdetlegessége’, amely a való tényeket egy – objektíve – kezdeti, ’naiv’ megközelítésben tükrözi vissza, szolgálhat kiinduló pontul arra, hogy e kategóriát egy neki specifikusan megfelelő megközelítésben immanensen fejlessze tovább”).³⁹

Ez az áttekintés aligha teljes, jóllehet már így is szembetűnőek benne az érintkezések és átfedések. Ez természetes is, hiszen itt valóban minden mindennel összefügg, s minden tétel egy másik tétel valamelyik aspektusának felel meg. Feltehetően az *arányosság*hoz kapcsolódik a „harmónia” hangsúlyozottan nem formális, hanem „történeti” követelménye.⁴⁰ Az „egész és teljesség” egyfelől az „intenzív totalitás”, másfelől a „belső tökéletesség, komplettség” követelményévé fejlődik.⁴¹ A művészetet megkülönbözteti a dezanropomorfizálástól a *különösség* kategóriája, mellyel kapcsolatban

³⁰ I. m., I. 278.

³¹ I. m., I. 280.

³² I. m., I. 766–769.

³³ I. m., I. 385.

³⁴ I. m., I. 512 és köv.

³⁵ I. m., 385, l. még I. 703.

³⁶ I. m., I. 703.

³⁷ I. m., I. 697.

³⁸ Uo.

³⁹ I. m., I. 693.

⁴⁰ I. m., II. 209–211.

⁴¹ I. m., II. 214–215.

lényeges kijelentés, hogy a „közép” meghatározhatatlan; irtnen ered egyfelől a műalkotás egyedisége, másfelől a művészet pluralitása.⁴² Továbbá: a művészet világi örömet nyújt⁴³ s általa „közvetlen kapcsolat jön létre az életnek legalább egy fontos hatalmával”.⁴⁴

Megjegyzem, abban a módban, ahogyan Lukács György az antropomorfizálásból levezeti a műalkotás fenomenológiáját, érvényesül az analógiára épülő következtetés: a művészet és a műalkotás vonásai az emberi léttel analóg vonásokként igazolódnak, minthogy a feltevés szerint ezek teszik alkalmassá antropomorfizáló funkciójának a dezanropomorfizáló visszatükrözéssel egyenértékű teljesítésére. S valóban elismerhető, hogy szükségszerű ebben a szférában a visszatükrözés tárgyának megfelelő, vele analóg kategóriákban végbemenő visszatükrözés. Persze az emberlét kategóriáinak, e kategóriák összefüggésének és hierarchiájának pontos meghatározása legalább olyan bonyolult feladat, mint a velük analóg művészeti kategóriáké, ha nem bonyolultabb. A szelekció, amely valószínűleg egy látens hierarchizálásnak felel meg, mintha a művészetfelfogás vonásai és szükségletei felől történnék. Ráadásul éppen az antropomorfizálás elmélete különös jogcímet is nyújt ehhez az ellentétes irányultsághoz: az emberlét igaz és teljes visszatükrözésének letéteményese a művészet, tehát belőle kell felismernünk az emberlét lényegét, kategóriáit. Ezt a körben forgó okoskodást a genetikai, történeti tárgyalásmód mintegy megszünteti: az emberlét az elsődleges, a művészet másodlagos és leszármazott, tehát származtatható az előbbiből. Továbbá: az antropomorfizálás lukácsi értelmezése szélesebb a vallási és művészeti szükségleteket képviselő vonások összességénél. Kimondatlanul is kiegészül az emberi egyedek és a mindenkori emberiség önkotásának, „elembertetésének”, „emberformájúvá változtatásának”, egy szóval „antropomorfizálásának” történelmi feladatával. Át is csap ebbe a jelentésébe, amikor *Az esztétikum sajátossága* az öntudatszerű visszatükrözésről, az emberi fejlődés öntudatának képzéséről épít ki más rendszertani és terminológiai aspektusban felfogott, de az antropomorfizáló visszatükrözésmód aspektusából kidolgozott koncepcióval egybeeső koncepciót. Ez a széles értelmű antropomorfizáció végül is ezt mondhatja a művészetrel: „nihil humanum a me alienum esse puto”. S ez érvényes az „emberi befogadóképességhez” való alkalmazkodására is. A művészet ezt a befogadóképességet mint az ember fizikai és szellemi létének, „természeti erőinek” integrális egységét veszi számba, és ennek az integritásnak megfelelő módon hozza létre (persze emberi tevékenység révén) az érzéki közvetlenség egyneműsítésén és fokozásán alapuló felidéző mechanizmusait.

Ezekben a mechanizmusokban közvetlen szerepe van annak, amit Lukács György „következetes feldolgozásnak” nevez. Szerintem ilyen következetes feldolgozás lehet az érzéki közvetlenség fokozása érdekében az érzékeltetés új, más művekben nem kiemelt lehetőségeinek „következetes feldolgozása” egészen az abszurditás határáig, illetve más lehetőségek következetes kiiktatása. Ennek vannak határai, de a történetiség éppen e határok változásainak szükségszerűségében is megnyilvánul, s a műalkotás eredetisége, nagysága nemegyszer abban mutatkozik meg, hogy képes szuverén módon megszabni e határokat.

A következetesség megnyilvánul úgy is, mint „egységesség”, mint egységes alaptónus, alaphangulat és atmoszféra, sőt – Lukács Popper Leó kifejtésére utal – mint „anyagi egység”, mint a művészet „egyetemes pépje”.⁴⁵ Ez az egységesség az egynemű közeg olyan pluralitásában gyökerezik, amely végül is az egyedi műalkotásban nyeri el realitását. Vagyis az egynemű közegre mint a műfajok vagy stílusok nyelvére vonatkozó általános tételekből nem vonhatunk le érvényes értékelő, illetve normatív következtetést arra az egyneműsítésre vonatkozólag, amely az egyedi műalkotást egyedileg jellemzi s amellyel ez a műalkotás járul hozzá az emberi felfogóképesség gazdagításához. Ugyanígy, amikor az esztétika a művészetéről általában szól s mintegy annak egyetemes egynemű közegére vonatkozó megállapításokat tesz, ezek a megállapítások nem alkalmazhatók közvetlenül, direkt módon művészeti ágazatokra, műfajokra, stílusokra. Az érzékiség e világában kialakuló rendnek valóban az „inherencia” lehet a döntő kategóriája.

Az emberléttel analóg műalkotás önálló, önmagára utaló zárt rendszerként való tételezése aligha nem kiegészítésre szorul, s éppen az emberlét analógiájára. Vajon nem kellene-e hangsúlyoznunk, hogy

⁴²I. m., 229–237.

⁴³I. m., I. 365.

⁴⁴I. m., I. 369.

⁴⁵I. m., I. 623.

ez csak az egyik tendenciája a műalkotás létét megalapozó ellentmondásnak, hiszen a másik tendencia éppenséggel az átmenetekben, a „nyitott műként”, nem változatlan adottságként, hanem a mű hatás-történeti mivoltában való létezés.⁴⁶ Az *esztétikum sajátosságában* kísértő holizmus a „remekművek esztétikáját” jellemzi, s egyszersmind az „esztétikai tudatnak” azt a kritikátlan uralmát, amelyet legradikálisabban Hans-Georg Gadamer bíralt.⁴⁷ Igaz, az önállóság és zártság nem-dialektikus tagadásával a műalkotás egyediségét is feladnánk, s nagyon meggondolandó, feladható-e az esztétika működés-pontúsága, s szabad-e az esztétikai tudatot csak mint negatív tendenciát felfognunk. Mindenesetre a művészet történetében az, ami valóban új, többnyire a zárt, önállóan érzett alkotások tagadásaként jelenik meg – egyrészt dialektikus tagadásaként mint új típusú műalkotáségyeniség, másrészt formális tagadásaként, mint program, mint elmélet. A zártság és autonómia a recepcióban teljesül be, ezért ebben a vonatkozásban relatívak, feltételesek a műalkotás ilyen irányú potenciális erői.

A konkretizálás lépéseire sorolhatjuk az „arányosság” és a „harmónia” hangsúlyozottan „nem formális, hanem történeti” követelményét. Vagyis az arányosság és a harmónia kritériumainak történelmi változásaival számot vet ez az esztétika. Mégis e számvetés nyomtalanul eltűnik, mielőtt konkrétan folyik az ítékezés. Holott idetartozik a különösségről szóló fejtegetés is, amely „a közép” meghatározatlanságára vonatkozó tételben kulminál, elvont lehetőséget kínálva olyan művészi lehetőségek elismerésének, amilyeneket Lukács György következetesen a művészetlenség, sőt a művészet- és emberellenesség vádjával illetett. (Ez a szigor különösen az irodalmat és a képzőművészetet sújtja, miközben elismeri a zenei atonalitás forradalmi jelentőségét.) Sajnos esetről esetre megpróbálta, elvi álláspontjával szöges ellentétben, egészen szorosan kijelölni a „közép” helyét s a különösség mozgásterének határait. Hasonlóképpen a konkrét ítékezésben a műalkotás „világ-alkotó” és „valóság-látást teremtő” sajátosságai is mereven normatív műfaji és stílári elhatárolások bázisává váltak. Mindez annak ellenére történt, hogy Lukács György hangsúlyozta a művészet defetiszizáló küldetését, s azt is, hogy „az esztétikai törvények csak kibővítésük révén teljesíthetők be”.⁴⁸ Többek között azt is hangsúlyozta, hogy „csak a szigorú és formálisan levezethető szabályokat előíró dogmatizmus álláspontjáról hátrányos az, hogy a visszatükrözési elmélet legáltalánosabb, legelvonatottabb elveiből közvetlenül nem vezethetők le esztétikai kritériumok és elvek”.⁴⁹

Amikor kifejezetten és tudatosan arra szánja el magát, hogy kijelölje az általános elvek konkretizálásának lehetőségeit és határait – mint A különösség kategóriája című fejezet végén –, igyekszik megmaradni az általánosság kellő fokán. Elmondja, hogy az esztétikai elemzés voltaképpen csak elkezdődik a különösség szféráján belüli középpont körül kialakuló mozgáster megállapításával: „a művészeti kutatásoknak minden konkrét esetben konkrétan meg kell vizsgálniuk, vajon a közép, amelyet a művész a különösségben választott, megfelel-e a mű eszmei tartalmának, anyagának, témájának, és vajon ezek adekvát kifejezése szempontjából nem túl magasan vagy túl alacsonyan jelölte-e ki azt. Ezzel a tartalmi kérdéssel a legszorosabban összefügg a formai kérdés, az illető műfaj törvényeihez való viszony, és itt még a fő feladatok igen futólagos felsorolásából sem mellőzhető, hogy nem egyes műalkotásokra vonatkoztatott 'időtlen' törvények egyszerű összehasonlításáról van itt szó (mint a dogmatikus esztétikában), hanem olyan kérdésekről, mint például, hogy az illető műalkotás jogosan tárgyította-e ki e törvényeket stb. És végül az egyes műalkotásnál még azt is meg kell vizsgálni, hogy a közép kiválasztása a kifejtett tágabb értelemben miként határozza meg és befolyásolja a kompozíció, a megformálás, a részletek stb. esztétikai megelevenítését, és hogy a kivitelezés következetessége (esetleg a következetességtől való látszólagos eltérés) miként módítja elő, vagy gátolja az esztétikai egységet és elevenséget.”⁵⁰

Úgy sejtem, leegyszerűsítés rejlik ebben a formálisan véghezvitt dualizmusban: az *eszmei tartalom*, az *anyag*, a *téma* a „tartalmi” kérdés oldalán – a *műfaji törvények*, a *kompozíció*, a *megformálás*, a *részletek esztétikai megelevenítése*, a *kivitelezés következetessége*, *esztétikai egység* és *elevenség* a „formai” kérdés oldalán. Ugyanakkor szegényes is ez a lista, ami azonban előny is, ha a túlzott

⁴⁶ L. BONYHAI Gábor, *Régi és új hermeneutika*. 1981. 2–3. sz. 126–133.

⁴⁷ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor (Sajtó alatt.)

⁴⁸ LUKÁCS György, *i. m.*, I. 611.

⁴⁹ *I. m.*, II. 236.

⁵⁰ *I. m.*, II. 244.

meghatározás és konkretizálás veszélyeire gondolunk. Ráadásul a felsorolt tételeknek itt nem áll módjukban, hogy levessék magukról az esztétikai és irodalomelmzési közhelyek mezét. Figyelmet érdemel, hogy a műfaji törvények jogosságának vizsgálatára indító utalás látens normatív magatartást sejtet, csakúgy mint a felhívás a „közép” és az „eszmei tartalom” stb. közötti adekvátság mérlegelésére.

A „megformálás következetessége” a végső érv a zenemű „világot alkotó” jellegének a bizonyítása során. Igaz, megelőzik „tartalmi” érvek is. Kimagaslík közülük az az állítás, hogy a befogadónak a zene saját „világában” kell élnie és át kell élnie a zenét, noha a mély átélés ellenére „mindig olyan 'világ'-ról van szó, amellyel a befogadó énje szemben áll, amely különbözik tőle, és amely épp ebben a specifikus különlegességében jelentős a számára”.⁵¹ Ha a zeneműben megnyilvánuló érzelmek az emberiség szempontjából lényegesekek, ha fennáll „mélyreható totalitásuk”, létrejöhet a mű mint magáért való „világ”. Ez a „mélyreható totalitásuk” azonban, úgy látom, aligha jelenthet többet és mást, mint hogy „képesek arra, hogy végső következményeik kibontakoztassák azt, amit mozgásba hoztak”.⁵² Vagyis „a megformálás következetessége, eredetisége, merészsége, zártsága stb.” a műalkotás belső világának igazi, néven nevezhető *belső* feltétele, s nem az olyan külső tényezőként vagy viszonylatként jelzett általánosság, mint a hivatkozás „az emberiség szempontjából lényeges érzésekre”, mintha nem a megformálás mikéntje tenné őket az emberiség szempontjából lényegessé. Az ilyen hivatkozás helyénvaló lehet ugyan az elméleti rendszer egésze vonatkozásában, de vajmi keveset mond a befogadó énjét „befogadó” s egyszerűen vele szemben álló valamiről, amit ez a kimerítő, de a határokat is megszabó következetesség avat teljességgé, s bizonyos szűk, de mélyreható vonatkozásban, az egyedi egynemű közeg dimenzióiban saját tartalmasságunk formájává.

Ugyanígy csak az általánosság szintjén, s az adott szövegszakaszban meglepően tautologikusan nyilatkozik Lukács György a zene „realizmusának” tartalmi oldaláról: „Realisztikus jellegét az dönti el, hogy milyen mélyen és találóan, milyen átfogóan és hitelesen tudja létrejötte történelmi pillanatának problémáit az emberiség fejlődésében elfoglalt tartós jelentősége perspektívájából reprodukálni és felidézni.”⁵³ Ami ebben a megfogalmazásban igazán történelmi, az a műalkotás létének a posteriori igazolására vonatkozó lukácsi tételben rejlik. Itt azonban az intenció a realiztikusság – legalábbis megengedő – bizonyítása, ami az esztétikai nagyság és igazság (realizmus) azonosításával történik meg. Ám a nagyság és igazság szinonimáinak (mély, találó, átfogó, hiteles) felsorolásán túlmenő hivatkozása a „történelmi pillanat problémáira” aligha érthető szó szerint. Mivel itt szinonimák nem igazítanak el, fel kell tételeznünk, hogy jelentése nem merül ki a történelmi pillanat gazdasági, politikai, erkölcsi, filozófiai stb. problémáiban, s ha nem tágtjuk ki úgy, hogy a történelmi pillanat összproblémáit idéztetjük fel és reprodukáljuk a zeneművel, akkor gondolhatunk a korézés, a korhangulat problémáira vagy egyszerűen csak a történelmi pillanat *zenei* problémáira. Ez viszont visszavezet bennünket „a megformálás következetességéhez, eredetiségéhez és merészségéhez”, sőt a tartalmat betetőző, mi több a tartalmat egészen magához hasonlító forma kérdéséhez. Mindezt azért is fontos megfigyelnünk, hogy lássuk: *Az esztétikum sajátossága* elég határozottan jelzi (ha nem is tartja be következetesen) a konkretizálás határait a műalkotás belső világának esztétikai tárgyalásában. S ezek a határok többnyire a műalkotás belső világának *külső* határai.

A műalkotás belső világának meghatározott értelmű meghatározatlanságára, a „mozgó és mozgató szubsztancia”⁵⁴ mozgásterének tágasságára, mélységére vonatkozó izgalmas felismerések nem mondanak ellent annak, hogy *az esztétika általánosságának absztrakciós szintjén csak a műalkotás belső világának külső formáját közelíthetjük meg*. Fontos eredmény a belső formát illetően magának a „meghatározatlanságnak” több dimenziójú tételezése (a közép meghatározatlansága, a műalkotás belső világának meghatározatlansága, a meghatározatlan tárgyiasság), ideértve a műalkotás ingadozását is „az akcidenciák szubsztancialitásának és inherenciájának kettős szemszöge között”, ami által „az a totalitás, amelyben az objektív szubsztancia az uralkodó, bizonyos lebegő jelleghez, az emberekre

⁵¹ *I. m.*, II. 372.

⁵² *Uo.*

⁵³ *I. m.*, II. 367.

⁵⁴ *I. m.*, I. 702.

vonatkoztatott világ mozgalmas gazdagságához, eleven ellentmondásosságához jut”.⁵⁵ S ami az így megközelített belső formát illeti, tartalmi mélységek valódi dimenzióit sejteti a gondolkodásnak ebből a fontos irányából eredően egy ilyen megállapítás: „a legnagyobb alkotásokra az jellemző, hogy a belső meghatározatlanságnak ez a mozgástere náluk szélesebb körű és energikusabban mutat a mélybe, mint az átlagos művek”.⁵⁶ Lukács György szerint a meghatározatlanság is antropomorf vonása a műalkotásnak, hiszen nagy szerepe van az emberi életben, például az emberismeretben.⁵⁷

4.

Lukács esztétikájában tehát nem lehet helye a műalkotás belső világára vonatkozó pontos és részletes struktúráképleteknek. A „meghatározatlan meghatározottságok” és a „meghatározott módon meghatározatlan tárgyiasságok” feltevésén túlmenő meghatározásokra vonatkozó feltevések olyanok, mint a „fekete doboz” belsejére vonatkozó feltevések. A „bemenet” és a „kimenet” adatait feljegyezve levont következtetések még viszonylag egyszerű (mechanikus és elektronikus) belső szerkezetek esetében is egynél több, egymástól elvileg különböző megoldást tesznek lehetővé. Ugyanazon pontos adatok alapján, amilyenekkel a műalkotások és az emberek világa esetében nem rendelkezünk.

A műalkotás rétegméletei (például Roman Ingardené vagy Nicolai Hartmanné) a műalkotás belső világának esztétikai lényegét kétféle módon közelítik meg. Az egyik mód az, hogy az általános érték-alapozó elveket mint külső tényezőket vonják bele a struktúra megfelelően magas szintjeinek vagy transzverzális dimenzióinak a tárgyalásába. Ingarden művében nemcsak a „metafizikai minőségek” ilyenek, hanem ilyen a „polifonikus harmónia” is mint értéktényező. Hogy közelebről milyen ez a harmónia, nem tudjuk, nem is elemezhető tovább, hacsak nem mint arányosság, nyomatékok, feszültségek rendje. Mindez a külön tényként felfogott s az egyéni szubjektum mélységeinek titkává váló „konkretizációban” nyeri el esztétikai szerepét.⁵⁸ A másik eljárás az értékalapozó elvek és magatartások viszonyrendszerét ábrázolja struktúrarétegekként, végső fokon tulajdonképpen a jelenség és lényeg vagy a forma és tartalom viszonyait, miként Hartmann a „belső” és a „háttér” az „áttetszés” kategóriájával. Hartmann kifejezetten hangsúlyozza, hogy az esztétikai megközelítés határa a „belsőn” kívül húzódik. Ennek a fenntartásának a zenével kapcsolatban is hangot ad, kifejtve, hogy a zenemű belső rétegeinek problémája lényegében megoldhatatlan, de azért tesz egy óvatos, fenntartásaival összhangban álló kísérletet belső rétegek megkülönböztetésére. Három belső, illetve háttérréteget különböztet meg „csak a zenében kifejeződő lelki tartalom mélysége szerint”,⁵⁹ a közvetlen érzéki hatástól („a hallgató közvetlen együtt-rezgésének rétege”) a hallgatót a lelke legmélyéig megragadó rétegen át a végső dolgok rétegéig juthatunk. A mélység vagy belsőség felé közeledés itt is voltaképpen az egységesség, következtetesség, az arányosság, a megformáltság függvénye: „A második belső réteg, a legnagyobb lelki gazdagság rétege, csak akkor jelenhet meg szemléletesen, ha a tonikus építmény elég magas fokon egységes és tagolt.”⁶⁰ Egyébiránt az értékjelző rétegeződésben az esztétikai forma következményét látjuk, illetve a formára történik hivatkozás, s annak csak legáltalánosabb jegyeire. Amelyek, szerencsére, nem egyértelműek. Az arányosság értelmezhető merev, matematikai arányok, túlzott rend megkövetelésével, s úgy is, hogy aránytalan összetevők küzdelmes együtteséből áll elő. Nemcsak Racine és Shakespeare állítható szembe egymással ekként: az utóbb az egységesség és tagoltság mintapéldáinak tekintett Bach-műveket a kortársak egy része formabontásnak tekintette. Hartmann nem is állítja, hogy az esztétikai formát elemzi: „az esztétikai formát voltaképpen egyik rétegben sem tudjuk 'elemezni', a művészet titka marad; csak bizonyos külső vonásaival jellemezhető”.⁶¹

⁵⁵ *I. m.*, I. 697.

⁵⁶ *I. m.*, I. 677–678.

⁵⁷ *I. m.*, I. 677–678.

⁵⁸ Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*. Bp. 1977. 381.

⁵⁹ Nicolai HARTMANN, *Esztétika*. Bp. 1977. 322.

⁶⁰ *I. m.*, 324.

⁶¹ *I. m.*, 368.

Szigeti József ebben a tudatos önkorlátozásban „a rétegelmélet csődjét”⁶² látja s megoldásul a képelméletet ajánlja. Lukács Györgyöt, aki egyébként a művészetekre alkalmazott képelmélettel kapcsolatban szigorú fenntartásokkal élt, a tartalom–forma dialektikus viszonyához való ragaszkodása sem tartotta vissza attól, hogy lényegében elismerje a műalkotás belső világának zártságát az esztétikai elemzés előtt, bármennyire az esztétika tragikumának látszik, hogy lehetetlen számára a műalkotás belső világának esztétikai formaként való fogalmi elemzése.

Érdekes, hogy ugyaneddig a határig jut el egy olyan struktúrahypotézis, amelyet Tellér Gyula mint gyakorló műfordító és művészi érzékű teoretikus dolgozott ki a költemény belső világának megőrzésére alkalmas fordítás feltételeit vizsgálva. Ez a hipotézis egy többdimenziós rétegelméletet integrál a belső forma elméletével. Szinte minden lehető irányt megjelöl, amelyben a műalkotás egészként strukturálódhat, s az egyes irányok redukálásának dinamikus és történeti jelentőséget tulajdonít a „kioltás” elmélete alapján. Az *összképzet*, a *grafikai*, a *akusztikai*, a *képi*, a *fogalmi* és a *grammatikai* dimenzió az egyik síkon képez különböző irányokat. Ezt metszi a *beszédhelyzet*, az „*elkülönülések*” dimenziója, valamint az *érzelmi-hangulati* dimenzió keresztirányban. Ezek határozzák meg a *versegész* dimenzióját. A képletben még a korábbi olvasott irodalom hatásainak is helye van, minthogy „várakozásokat, szokásokat, elutasításokat” képeznek, s az ez elé a háttér felé helyezett tartalmaknak és kapcsolatoknak „saját jelentésük mellé kontrasztjukkal, feszültségeikkel járulékos, értelemszerű jelentést is adnak”.⁶³ Tellér Gyula leszögezi, hogy a versegész dimenziója jelenti a „belső forma” külső oldalát: „Ez a dimenzió tűzi ki [...] a versbe bekerült matéria szerveződési lehetőségeit: a részeknek objektíve lehetséges terjedelmét, egymáshoz, illetve az egészhez való viszonyát, azaz ez a dimenzió szervezi a *belső forma* másik, *belső* oldalát is. Ez utóbbi esetben a versegész dimenziójának szerveződése leginkább a zenei kompozíció vagy az építészet terminusaival volna megragadható: arányokkal, ismétlődésekkel, feszültségekkel, absztraktnan felfogott ritmusokkal, súlyokkal, egyensúlyokkal stb.”⁶⁴

Mennyiben haladja meg Szigeti József esztétikai megközelítése ezt a határt vagy a Lukács által a meghatározatlanság fogalmával megragadható tartományokat?

Szigeti József Hartmann eljárásában Helmholtz Lenin által bírált szimbólumelméletének hatását mutatja ki, s a művészetre kiterjesztett képelmélet terminusaiban, *Az esztétikum sajátosságával* egyező módon a „hasonlóság és nem hasonlóság” dialektikáját hangsúlyozva szögezi le, hogy a kép „érzékletes kifejezője” a mű mondanivalójának, „összjelentésének” azáltal, hogy a különbséget is feltételező hasonlóság révén visszatart a társadalmiasult ember gyakorlati viszonyaiból és tevékenységéből ismert külső és belső világra”.⁶⁵ A külső „hasonlóság és nem hasonlóság” egy belső tartalom megjelenítése, s a „belső hasonlóság” a kompozícióban jelenik meg, amely alighanem itt többet fejez ki, mint egy sajátos dimenzióban véghezvitt megformálást és elrendezést: „a belső hasonlóság már túlmutat a kép közvetlen jelentésén: annak a világnézetileg látott és értékelt léttartalomnak a tipizálás fokába s a tipikus mozzanatok elrendezésében, tehát a kompozícióban való megjelenése, amelynek alapvető társadalmi egységét Hartmann a rétegek felhasználásával szétdarabolta”.⁶⁶

A belső világ illetően való megrogadás, a kompozíció tartalomcentrikus feltárása Szigeti József okfejtésében a kép és műjelentés adekvát viszonyának, a „normálformának”, és kétféle inadekvát viszonyának, a *szimbolikus formának* és az *allegóriának* a tételezéséhez vezet. Ez a tipológia nem feltétlenül normatív szándékú, mint ezt egy ilyen megállapítás is jelzi: „A művészi képkalkotás lehetséges módzatai, amelyek közül logikai és történelmi szükségszerűséggel a normálforma játszik alapvető szerepet (még az egészükben szimbolikus vagy allegorikus műalkotásokban is), voltaképpen már a külső forma belső formába való átmenetének alakzatai.”⁶⁷ Ez tehát az átmenet foka, az a határ, ahonnan csak az elrendezés, a megformálás jelentőségének, a visszatükrözött tartalommal adekvát

⁶² SZIGETI József, *Utószó*. in Nicolai HARTMANN, *i. m.*, 783.

⁶³ TELLÉR Gyula, *Versstruktúra és versfordítás*. in *A műfordítás ma*. Szerk. BART István–RÁKOS Sándor Bp. 1981. 165.

⁶⁴ Uo.

⁶⁵ SZIGETI József, *Utószó*. in Nicolai HARTMANN, *i. m.*, 773.

⁶⁶ I. h., 774.

⁶⁷ I. h., 780.

módjának a hangsúlyozásáig juthatunk el. Szigeti József koncepciója szerint az egész belső világ tipikussága a mérce: „Az egyedi érzéki mozzanatok ennek és nem pusztán a külső tárgyi hűségnek rendelődnek alá. S nem pusztán az egyes képek, hanem a képek egymáshoz kapcsolódása, kontrasztjuk és hasonlóságuk, tér- és időbeli rendjük, epikus vagy dramatikus átmenetük egymásba, tehát az egyes mozzanatok tipizálásán túlmenő összefüggérendszer, a kompozíció kell hogy társadalmilag-történelmileg tipikussá váljék, tipikussá a magasabb hatványon. Csak így nőhet ki a visszatükrözött társadalmi-történelmi tartalomtól az a belső forma, amely önmagának rendeli alá a külső formát, mintegy a belső tartalom folyamatos artikulálásának külső érzéki letéteményesévé téve.”⁶⁸

Lényegében tehát eddig a határig juthat el az esztétikai formálás elmélete, „az eszmei tartalom valóságos felépülésének és esztétikai artikulációjának a módját”⁶⁹ általánosságban megvilágító hipotézis: az artikuláció jelentőségének hangsúlyozásáig, az artikuláció és a vele analógnak feltételezett társadalmi tartalommal való analógia hangsúlyozásáig.

5.

A hasonlóság és nem hasonlóság alapján létrejövő hasonlóság – immáron a visszatükrözés végső tárgyához mért hasonlóság – feltehetően továbbra is a hasonlóság és nem hasonlóság dialektikáját példázva egzisztál; avagy mi okozná, hogy egy ponton túl megszűnik ez a dialektika? A szubjektivitás Lukács György által hangsúlyozott meghatározó szerepe alighanem történelmi távlatokban is érvényesül, s ez érthetővé teszi, miért válik az egyszer belsőnek vélt hasonlóság elégtelenné, külsővé egy másik kor vagy más ízlésáramlat számára és viszont. Az antropomorfizálás valóságtükröző módjával is megfér ez az antropomorf bizonytalanság és meghatározatlanság vagy lebegés. A művészet világában nemegyszer még e post festum megismerés is szoros korlátokba ütközik. A megfigyelés zavaró tényezője lehet a már nagynak elismert alkotásokra, jelentősnek érzett vonásaikra alapozott elmélet is, ha mégoly mély és tanulságos is a maga vonatkozásában. A megfigyelés zavaró tényezője lehet a csak az új jelenségekre, csak a változásra koncentrált elmélet is. Nem marad más hátra, mint a „ne ítéld, hogy ne ítéltessél” tanácsát követni, hiszen aki ítélt, menthetetlenül a művészettörténeti fejlődés ítéletének teszi ki magát. Ezt a kockázatot azonban minden alkotó, minden kritikus, s mint láttuk, nemegyszer önmön elmélete ellenében, minden jelentős teoretikus is vállalni kész, s a befogadók társadalmi méreteiben sem térnek ki – nem térhetnek ki – előle.

József Szili

THE INSIDE WORLD OF THE WORK OF ART

(The Dynamic Structure of Anthropomorphic Reflection in Die Eigenart des Ästhetischen)

In *Die Eigenart des Ästhetischen* György Lukács conceives art as the anthropomorphic reflection of reality, in contrast to science's desanthropomorphic mode of reflection. In his view the cognitive value of true anthropomorphization, exemplified in great works of art, equals that of scientific discovery. Anthropomorphization has no place in science but in art a phase or moment of anthropomorphization is absorbed by an act of *Aufhebung*. Simplifying Hegel's concept of *Aufhebung*, Lukács demands that works of art be true to nature as it exists in itself. This demand harmonizes with his narrow anti-modernist attitudes but the overall system of *Die Eigenart des Ästhetischen* is free from the implications of a value laden typology of styles involved by his concept of realism. Lukács's terms of the inside world of the work of art (articulation, proportion, consistency), though

⁶⁸ I. h., 780–781.

⁶⁹ I. h., 782.

not without a certain ambiguity, represent an open tendency of his aesthetic theory. Lukács's most important insight is that the "centre" is indeterminable. The indeterminate character of the inside world of the work of art has several dimensions and the greatest works present a wide scope of internal indeterminacy with a powerful gravitation towards profundity. Compared with Ingarden's, Hartmann's, or Gyula Tellér's and József Szigeti's theorems, Lukács's theory appears to parallel them in consistently laying out the boundaries of aesthetic contemplation. They lie by the outer contours of the "inner form" and their transgression, by means of a normative typology of styles or reference to social analogy, may or may not have, like any act of criticism, its justification in the history of art.