

ISMERTETÉS ÉS BÍRÁLAT

Németh Lajos: Csontváry¹

Az utóbbi évek kiállításai, hírlapi vitái nyomán Csontváry művészetének értékelése a magyar művészettörténet egyik központi problémájává vált. Az eddigi Csontváry-irodalomnak, bár terjedelme jelentős, elméleti színvonala meglehetősen alacsony. A kortársak nem értették meg művészetét, számukra Csontváry csak kávéházi ugratások célpontja, anekdoták hőse volt. Halála után is általában az életrajzi érdekességek, különbségek kerültek előtérbe. A művészetét „értékelő” irodalom egyik szélsőséges irányzatát Lehel Ferenc egy mondatával jellemezhetjük: „... higgyük el, mert ez így csontváry...” Lehel nyíltan a mítoszteremtés útjára lépett, Csontváryt prófétának, megváltó tanok hirdetőjének tartotta, akinek nemcsak művészetét, hanem elméleteit is komolyan kell venni. A tartózkodóbb vagy bíráló álláspontok központi kérdésévé Csontváry betegsége vált, ez jelölte ki helyét a magyar művészetben, ez volt „magyarázata” erényeinek, és ez volt néhány esetben oka művészte elutasításának is. Csontváry újrafelfedezése, a közönségben és a sajtóban kibontakozott széles körű visszhang, a vele kapcsolatban felmerült művészettörténeti és esztétikai kérdések nagyon időszerűvé tették egy tudományos igényű monográfia megjelenését. Tisztázni kellett Csontváry életrajzát, a képek hitelességét és időrendjét, Csontváry helyét a művészettörténetben, magyarázatot kellett adni a képek ma is ható, érthető, átélhető tartalmaira. Németh Lajos monográfiája — bár számos részletkérdésben értékes eredményre jutott (a hiteles képek tudományos katalógusa, teljes bibliográfia, életrajzi adatok, a párizsi és a berlini kiállítás problémájának tisztázása stb.) — csak részben tudta megoldani ezeket a feladatokat. Ennek okát elsősorban a szerző erősen vitatható esztétikai-módszertani felfogásában kell keresnünk.

Csontváry életéről tudományos igényű képet adni nem könnyű feladat, nagyon kevés adat maradt fenn, szinte kizárólagosan saját írásaira (levelek, feljegyzések, önéletrajzok) vagyunk utalva. Nem közömbös azonban, hogy írásait hogyan használjuk fel. A művészek önértékelései, öninterpretációi általában csak alapos kritikával használhatók. Csontváry esetében — ha elfogadjuk, hogy betegsége 1910 után elhatalmasodott — írásaiban még a betegségéből fakadó torzulásokat is figyelembe kell vennünk. Németh Lajos viszont kritikátlanul kezel minden Csontváry-írást. Így belekerül a tudományosnak szánt életrajzba számos vitatható, kétségbevonható mozzanat: központi helyet, jelentőséget kap Csontváry „elhivatásának” legendája, szerepel a Baalbek-motívum csodálatos története, és, ami a legvitathatóbb, több fontos kép tartalmaként Csontváry saját, utólagos szimbolikus magyarázata. Ezek az elemek — az isteni szózat, az istennel való közvetlen kapcsolat, a szimbolikus jelek — mind betegségének kifejlett stádiumára jellemzőek. Nagyon valószínű, hogy ezek utólagos kitalálások, egy beteges öngigazolás részei. Kritikátlan felhasználásuk következtében a kapott Csontváry-kép akarva-akaratlan a mítosz irányába tolik.

Az életpálya misztifikálása természetesen befolyásolja az egyes képek értékelését is. A korábbi Csontváry-irodalom — még Lehel Ferenc is, aki egyébként legelfogultabb volt Csontváry iránt — határozott értékrendet állapított meg: a megoldott, klasszikus Csontváry-képek mellett többkevesebb képet gyengének, dilettánsnak minősített. Az új monográfia ezzel szemben egyrészt eltompítja a különbségeket: a korai Őz-képtől kezdve — igen kis fokozati különbségekkel — minden kép egyformán remekmű. Ez a kritikátlanság odáig terjed, hogy a levelezőlapról másolt Ferenc

¹ Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964. 197 o.

József képet és a késői, a művész teljesen felbomlott személyiségét tükröző rajztöredékeket is mint műalkotásokat elemzi. Másrészt a különbségeket pszichológiai okokkal magyarázza: a jó képek kiegyensúlyozott lelkiállapotban készültek, a gyengébbek viszont bizonyos patológikus vonásokat mutatnak, lelki válságok, megrázkódtatások nyomát viselik magukon. Ez a pszichológiai magyarázat első látszatra tetszetős, tudományos szempontból azonban teljesen megalapozatlan, bizonyíthatatlan, hiszen a pszichológiai kutatás ezideig még azt sem állapította meg, hogy mi okozott életében nagyobb töresekett, így arra sem tudott semmi magyarázatot adni, mikor s miért voltak Csontvárynak lelki válságai. Hipotézisként legalább olyan valószínű, hogy művészeti problémái, megoldatlan képei a kiváltói, nem pedig következményei voltak lelki válságának. Ezt támogatja az az ismert tény is, hogy Csontváry maga sem volt megelégedve ezekkel a képekkel, nem érezte megoldottnak, nem tartotta kiállításra méltóknak őket.

Ha tematikai-ikonográfiai oldalról közelítjük meg Csontváry munkáit, határozottan elkülönülnek a gyenge képek. Ide tartoznak a történeti témák, a Hajótörés és néhány életképszerű alkotás. Ha valóban abból indulunk ki, hogy Csontváry meglátott valami lényegest a századforduló társadalmi-emberi problematikájából, akkor egyszerre nyilvánvalóvá válik, hogy ennek megformálásához nem volt alkalmas a Csontváry korában már üres konvencióvá vált hagyományos ikonográfiai apparátus. Az életkép sekélyes, szentimentális apológiává vált, a történelmi festészet a hivatalos reprezentáció fegyvertárába került — tartalmaikat ekkor már csak egy akadémikus-műcsarnoki modorban lehetett megreformálni. Ilyen álmegoldást a mindig őszinte, soha meg nem alkuvó Csontváry természetesen nem fogadhatott el. Elvetette az álpatetikus akadémiai sablonokat, és megpróbálta egyéni módon megfogalmazni a témát (Zrínyi kirohánása): hitelesség igényét a helyszín motívumaihoz való ragaszkodással próbálta ki-elégíteni. A régi témának azonban ő sem tudott új tartalmat, új társadalmi jelentést adni — az eredmény naiv, gyermeket, rossz kép (a képben rejlő, a múlt és jelen éles ellentétéből adódó szatirikus lehetőség kiaknázása teljesen távol állt Csontváry magatartásától). Csontváry nem tudta újra értékelni a történelmet, nem tudott olyan mozzanatokot kiválasztani, melyek aktuálisak, a kor problémáinak szerves előzményei. Számára az egyetlen művészi lehetőség a régi formákkal, keretekkel való gyökeres szakítás volt.

Megoldatlan maradt a monográfiában Csontváry belső-művészi fejlődése is. „Mi volt az oka e stílusváltozásnak, miért hagyta el a felkészülési évek objektív látását, nem tudjuk.” (54. a) Németh Lajos nem tud magyarázatot adni arra, miért haladt túl Csontváry a naturalizmuson, mi mozgatta belső fejlődését. Néhány szubjektív-festői célt („a nagy motívum”, „naput színek”) feltételez csupán. Csontváry a tanulmányai során a naturalizmus formaeszközeit sajátította el, alapos mesterségbeli tudással rendelkezett. Egy olyan művészt azonban, aki hatni akart, nem elégíthette ki a naturalizmus téma iránti közömbössége, a képek jelentés nélkülsége. A naturalizmus meghaladásánál azonban az esztétika szempontjából nem a lélektani indíték, „a belső élmény” a fontos, hanem a lehetséges művészi eszközök közti választás. Csontváry több irányban is próbálkozott. Festőiségével arra törekedett, hogy túljusson a felületi hasonlóságon, meghaladja formai oldalról a tárgyak véletlenszerűségét, hogy egy intenzív felületi, festői gazdagsággal megalapozza a tárgyak jelentőségét. Festőisége, színvilága azonban, minden egyéni sajáttsága mellett, csak egyik lehetséges és logikus továbbfejlesztése az elsajátított eszközöknek. Ugyancsak a szimbólum irányába fejlődött kép-szerkesztése. Nem elégedett meg a naturalista tájkép esetleges kivágásával, sürítettette a motívumokat, perspektíváját úgy szerkesztette, hogy a kép zárt egész legyen. Tájképei nem az ember és természet viszonyát rögzítik, hanem egy szimbolikus tartalmat hordozó individuummá fokozzák a tájmotívumot. A naturalizmus átcsapása szimbolizmusba nem elszigetelt, véletlen jelenség a századfordulón, ez egyik lehetősége a művészi kibontakozásnak. Ilyen összefüggésben Csontváry festőisége, perspektívája, szimbolizmusa nem egyedülálló, nem megmagyarázhatatlan jelenség.

Vitatható Csontváry alkotó módszerének a Németh Lajos könyvében található esztétikai vizsgálata is. Az eddigi Csontváry-irodalom nagy része a látomás-kivetítés esztétika frázisait alkalmazta, a színes szóvirágos leírások egész sorát idézhetnénk „a nagy látnok vízióiról”. A kivetítés- vagy visszatükrözésemélet közti választás szükségessége elvileg fel sem merül Németh Lajosnál. Természetesen nem valami deklaratív állásfoglalás hiányzik, hanem a visszatükrözésemélet következetes alkalmazása. Számos megoldatlan probléma mögött ugyanis a kifejezésesztétika ellentmondásossága rejtőzik. Nemcsak a kifejezésesztétika ismert terminológiáját alkalmazza gyakran: „a természeti motívum lelki kivetítődés terepnumává alakult . . .”

(52. o.). „... lelki gerjedelmét vetíti ki a festő expresszionista módon a tájba” (56. o.) stb. — hanem kritika nélkül átveszi ennek az elméletnek egyik legszélsősége-sebb megfogalmazását is, Kampis Antal véleményét Csontváry alkotómódszeréről. Eszerint Csontváry sohasem a valóságból, a látványképből indult ki, hanem távol a motívumtól, eleve megalkotta magában a képet, s ha a helyszínen a valóság igazolta, akkor remekmű született. Csontváry alkotómódszere valóban tartalmaz néhány olyan vonást, amely látszólag a kifejezés-esztétikát támogatja: fejben komponált, képes volt számokat, formákat megjegyezni, a látvány elemeit néha átalakította, sűrítette a motívumokat, s csak a kész képet vetítette vászonra. Ez azonban önmagában csak az alkotófolyamat egy lehetséges módja, ennek lehetőségét a visszatükrözés-elmélet sem tagadja, mint ahogyan általában nem tagadja az alkotó szubjektum aktív szerepét a művészi ábrázolásban. Az alapvető különbség abból adódik, hogy a kivettetés-esztétika nem a szubjektumot körülvevő, a szubjektumot létrehozó társadalmi valóságot tekinti elsődlegesnek, hanem a szubjektumnak a valóságnál állítólag gazdagabb lelki tartalmát. Ha a műalkotást nem a valósághoz mérjük, ha nem úgy vizsgáljuk, mint egy objektív élettény, az életanyag művészi megformálását, hanem abból indulunk ki, hogy a műalkotás belső lelki tartalmak kivettése — más szóval: hogy szubjektum és mű tartalmlag azonos („nines objektíve adott látvány, amelyet a művész esztétikai meg gondolásokból így vagy úgy átalakít, ... a természet képe és a művész lelkivilágának a kivettődése nem külön valóság...” (53. o.) —, akkor a kép művészi minőségének megítéléséhez csak külső formai kritériumokat alkalmazhatunk. Így válik az esztétikum kizárólagos kritériumává a dekorativitás, a ritmus, a formai egyensúly, a kompozíció belső logikája, bizonyos formaproblémák következetes végigvitele. Az egyes képek elemzésénél Németh Lajos is ezeket a kritériumokat alkalmazza. A visszatükrözés-elmélet megkerülésével a nagyobb történeti összefüggések, művészettörténeti fejlődés konstrukciók alapjává is a formakritériumok válnak. Formaproblémák immansens fejlődéséből, belső logikájából alakul ki az irányzatok, stílusok felszínes története, amelyben a mű, a művész értékét pusztán az adja, hogy egy spekulatív fejlődésorban határozott helyet foglal el, „történeti” jelentősége van. Ha egy kiemelkedő művészt nem lehet belekényszeríteni a problémátörténet egyoldalú kritériumai közé, akkor eredetisége, sehová sem tartozása adja rangját. Ez az abszolút egyedi-

ség gyakran átcsap olyan „mély” belső lelki rokonságba, mint amely a busman sziklarajzokat és Csontváry képeit összeköti.

A formai kritériumok előtérbe állítását általában kiegészíti, követi a „mélyebb összefüggéseket”, a műalkotások „mélyebb értelmét” kereső vizsgálat — Csontváry esetében a szimbólumkutatás. A szimbolizmust Németh Lajos nem a visszatükrözéselmélet esztétikai értelmében vizsgálja, a szimbólumot az esztétikai rétegen kívüli jelentésrétegnak tekinti. A szimbólumok megfejtésében két szélsőség keveredik nála: míg az egyik képről kijelenti, hogy szimbólumai feloldhatatlanok, racionálisan nem magyarázhatók, csak intuitíven érthetők, más múnél viszont a képelemek részletes kiszótározására törekszik, azaz minden motívumnak pontos, egyértelmű jelentést tulajdonít. Itt a mélyértelműséget az egyes elemek tudatalatti vagy igen távoli aszociációi, vagy a kollektív tudatalattival való kapcsolat „biztosítja”. Ennek a szimbólumértelmezésnek áltudományosságára, értelmetlenségére az a legjellemzőbb, hogy néhány szimbólum esetében olyan jelentéseket és analógiákat sorol fel az alkimia, a gnózis, a folklór köréből, melyeket — mint maga is bevallja — Csontváry sem ismert, és nem ismer a mai néző sem. Ilyen módszerekkel nem lehet megközelíteni a Csontváry-képek valóságos tartalmát, mint ahogy valóságábrázolásuk problémáit sem lehet pusztán terminológiai újításokkal megoldani. A bevezető és a zárófejezetben több ízben olvasható, hogy Csontváry a kora nagy kérdéseire ad választ, az egyes képek elemzésekor azonban ebből igen kevés nyer bizonyítást. A valóságábrázolás mértékének elemzését, konkretizálását nem lehet megkerülni, a „naiv realizmus”, „a mágikus realizmus”, „a verizmus” kifejezés önmagában, egy-egy formai elemzéshez, képleíráshoz mellékelve csak üres díszítő jelző marad. Ugyancsak alkalmatlan erre a Németh Lajos által középpontba állított természet-művészet korreláció vizsgálata. A régebbi művészek közvetlen célja, szubjektív szándéka gyakran a természetutánszás volt, a marxista esztétika azonban a valóságábrázolás kritériumának sem a régi, sem a mai művészettel kapcsolatban nem a természetelvéiséget, nem a külső hasonlóságot, a formai hűséget tekinti — Csontváry valóságábrázolásának mélységét, fokát is csak a kor emberi-társadalmi problematikájának tükrözésén mérhetjük le. Ennek alapja természetesen csak egy misztifikálástól megtisztított reális életrajz és korrajz lehet. A furcsaságok, különbségek helyett kiemelhetünk, kihangsúlyozhatunk egy sor más

mozzanatot — ezek lehetővé teszik Csontváry művészi magatartásának és valóságos világnézetének felvázolását. Életrajzában nem az „elhivatás élménye” a döntő, hanem az, hogy mindent elkövetett, hogy kitörjön az őt körülvevő nyomorított, anakronisztikus világból. Tanulással, utazással, sokoldalú szellemi érdeklődéssel törekedett leküzdeni az elnyomorító egyoldalúságot élénk szociális felelősség, társadalmi tevékenységvágy élt benne. Ez vezette el a művészetéhez is, a művészettel is hatni akart, igazságot hirdetni. A társadalom valóságos viszonyainak, mozgatóinak fel nem ismerése utópisztikus, irreális megoldásokhoz vezette. Egyéni akciókkal, reformjavaslatokkal kísérletezett. A tervek, a jó szándék kudarcra nyomán fokozatosan szembekerült a társadalommal: egy romantikus kapitalizmus- és civilizáció-ellenesség számos vonása fellelhető művészetében és frásaiban is, anyagilag függetlenítve magát, kivonult a társadalomból egy külön művészletforma menedékébe. A valóságos élettől elszakadva egyre irreálisabb terveket kovácsolt, egyre tévesebb, egyoldalúbb képe lett a világról. Világnézetében nem a napimádat, a hold-kultusz, a „panteizmus” a döntő, hanem az, hogy fokozatosan eltorzult az emberekről alkotott képe, csak részeket, töredékeket látott meg az életből, a valóság összefüggéseiből: az emberek kiszolgáltatottak, csak szenvedni tudnak, sorsukon változtatni nem, csak megváltani lehet őket. A Panaszfal alakjai minden külső tarkaság, különbözőség ellenére alapján azonos emberi arculatot, ezt az azonos magatartást mutatják. Ebben a világban hőst csak mint megváltót, prófétát lehet ábrázolni, Csontváry nem fest cselekvő, aktív hősokeket, nem tud az egykorú életből olyan szituációt kiválasztani, melyet ábrázolásra méltónak érez. Egyoldalú szemléletének végső állomása a Magányos cédrus, mely az ember elszemélytelenedtségét, magányosságát, elidegenedtségét végső megváltoztathatatlan állapotszerűségében ábrázolja. Itt a tartalom megformálása valóban szimbolikus, Csontváry egy olyan emberi állapotot, életérzést, hangulatot ragadott meg,

melynek tudományos fogalmi lényege előtte tisztázatlan volt. A kép — minden szügesztivitása, a tartalom és forma művészi adekvátsága mellett — megmutatja Csontváry művészetének korlátait is. A szimbolikus forma kísérlet volt a naturalizmus meghaladására, a leglényegesebb emberi konfliktusok közvetlen, egyértelmű ábrázolásához képest azonban — mint amilyen például Derkovits festészete — a szimbolizmus bizonyos tartalmi határozatlanságot, elmosódottságot, egyoldalúságot is jelent.

A Csontváry-képek tartalmának megértéséhez nagyon fontos és hangsúlyozandó, hogy határozott vágy élt benne a szépség után. Értette és becsülte a görög művészetet, a reneszánsz nagy mestereit is: „... azt irigyeltem, hogy ők sokat és szépet is alkottak...” A szépséget, a harmóniát időnként fellelte egy-egy tájmotívumban, távoli népek életében, de közvetlen környezetében, kora valóságában nem. Képeiben teremtette meg a szépséget, a harmóniát, egy nem valóságos álomvilágban. Csontváry magatartása ebben a vonatkozásban sem egyedülálló, nem ő volt az egyetlen művész, aki a Monarchia fojtogató hétköznapijaiból álomvilágba menekült. Ez a világ azonban — minden formai szépsége, harmóniája ellenére — szűk, korlátozott, ebben az álomvilágban nincs igazi történet, nincsenek emberi konfliktusok, nincs az embereknek jellemük, sorsuk (Sétakocsizás, Sétalovaglás). Csontváry művészei megrekedt ebben az álomvilágban, számára ez jelentette a végső megoldást; magányosságát, elszigeteltségét nem tudta áttörni, nem tudott visszajutni a valósághoz, azokhoz a társadalmi erőkhöz, amelyek harcoltak is a várt, a megálmodott világért.

Sokat el kell tehát vetnünk az eddigi Csontváry-képből. Egy mítoszoktól, furcsaságoktól megfosztott magyarázat természetesen kevésbé vonzó, kevésbé érdekes, nem lesz olyan „csontváry”, de talán közelebb visz a Csontváry-képek valóságos tartalmának, Csontváry igazi értékének megértéséhez.

Tímár Árpád

Klaniczay Tibor: Marxizmus és irodalomtudomány¹

Klaniczay Tibor tanulmánygyűjteménye célkitűzése alapján különös figyelmet érdemel. Egy, a tényeknek megfelelő, marxista irodalomelmélet szükségességét hangsúlyozza. Ez a szükséglet mind sürgetőbbé válik az egyre jobban kiszélesedő

irodalomtörténeti kutatások, a magyar irodalomtörténet megírásának szempontjából. De nemcsak erről van szó. Klaniczay jól látja, hogy a múltban a helytelen irodalomelmélet a kritikában, irodalompolitikában is zavarokat okozott, s helytelen gyakor-

¹ Akadémiai Kiadó, 1964. 275 o.

latra vezetett, megakadályozta, hátráltatta az irodalom és a művészet egészséges fejlődését. Mindez arra ösztönözte a szerzőt, hogy a marxista esztétika és irodalomelmélet több képviselőjéhez kritikával közeledjék, s olyan új elméleti alapvetést adjon a történeti kutatásokhoz és az *irodalompolitika* számára is, amely elősegítheti a marxizmus további térhódítását, helyes irodalmi közélet kialakítását.

A szerző legsúlyosabb vádja az eddigi marxista irodalomelmélettel és esztétikával szemben ennek történetlensége. Szerinte a történetlenség alapvető oka a stílusok értékelésének mellőzése, a stílus-kutatások elhanyagolása, nem egyszer a stílusvizsgálatok iránti bizalmatlanság. Pedig éppen a stílusok vizsgálata vezet el a helyes kutatási elmélet és módszer kidolgozásáig, amely megóvja a kutatót minden elhamarkodott, ahisztorikus általánosítással szemben. Egyedül ez a módszer alkalmas a művészet történetének megértéséhez, a történeti rendszerezés számára.

Ebből az elméleti pozícióból kiindulva mint a történetlenség pregnáns példáját jellemzi az elmúlt évtizedek szinte egyeduralmódó elméletét — a realizmus-antirealizmus elméletét. Klaniczay szerint, amikor feltételezzük, hogy a művészetek történetében végighúzódik egy realista vonal — akkor egy olyan hamis formulával dolgozunk, amely a múlt századból eredő stílusrealizmus végtelékig vitt (ahisztorikus) általánosításából fakad. A művészet és stílus összefüggésének ilyesfajta felfogása „szembeszökő” hasonlóságot mutat a formalista, szellemtörténeti konstrukciókkal.

A továbbiakban csupán azt vizsgáljuk meg, megállja-e helyét a marxista esztétikának az a globális jellemzése, amelyet a szerző ad. Véleményünk szerint nem. Klaniczay szerint a történetlenség mindig a tények figyelmen kívül hagyásából ered. De ha ez így van, úgy elsősorban ő maga vét e követelménnyel szemben, amikor — mégpedig éppen a művészet és stílusok összefüggésének kérdésével kapcsolatban — eltekint a marxista esztétika történetétől. Márpedig a marxista esztétika történetét elemezve, a művészet és stílus problematika szempontból is különböző állásfoglalások mutathatók ki. Mindazok a vádak, amelyeket Klaniczay a realizmus-antirealizmus koncepció ellen felhoz, tulajdonképpen a marxista esztétika zsdanovi vonalának hibáira vonatkoznak. A marxista esztétika zsdanovi vonalában valóban kimutatható a művészetekkel szemben a stílusrealizmus követelménye. Zsdanov, amikor felhívja a művészek figyelmét a múlt művészi eredményeinek a felhasználására,

akkor egy aprólékos stílusrealizmus követelményét állítja fel. Esztétikájának ezt az általános követelményét a következőképpen fogalmazta meg a zenével kapcsolatban: „... nagyon is jó volna, ha minél több tartalommal, *formában*... a klasszikus művekhez hasonló mű jelenne meg.” (A. A. Zsdanov: A művészet és filozófia kérdéseiről. Szikra, 1952. 64. o. Kiemelés — H. I.) Így válik ezután számára minden más stílus problematikussá, így lesz például E. T. A. Hoffmanból dekadens író.

A szerző kritikája, amely, mint láthatuk, általában joggal érvényes a zsdanovi esztétikával szemben, kimondottan problematikussá válik a marxista esztétika más alapjait, áramlatait vizsgálva.

Egészen másként merül fel a stílus problémája Fagyeyevnél. Fagyeyev esztétikai írásai arról tanúskodnak, hogy sok, igen lényeges kérdésben nézetei hasonlóak Zsdanov nézeteihez, vagy éppen egybeesnek velük. A művészet és stílus kapcsolatának kérdésében azonban merőben más, Zsdanovval ellentétes álláspontot foglal el. Szerinte „a szocialista realizmustól idegen az egyes műfajok, formák, temperamentumok, írói eljárások és modorok kánonná avatása. (A. Fagyeyev: A proletár irodalom országútján. Gondolat. 1962. 93. o.).

A realizmus nála sohasem stíluskérdés, és szó sincs elméletében valamely stílus kánonná emeléséről. Ezért tarthatja realistának Balzac Szamárbőr c. művét, amelyben az író a nem kimondottan klasszikus stílus-eszközt, a fantasztikumot mint ábrázolási kifejezési formát használja. Fagyeyev, aki a 20-as években lényeges esztétikai kérdésekben helyesen foglalt állást, 1932 után számos, az esztétikai elmélet számára nagyon jelentős problémakörrel kapcsolatban fokozatosan akceptálja a zsdanovi nézeteket. De lényegében éppen a művészet és stílus kérdése az az egyik problémakör, amelyben a zsdanovi esztétika igen erős befolyása ellenére is fenntartja korábbi nézeteit.

Ha tovább megyünk, s a szerző által sokat bíralt Lukács György realizmuselméletét elemezzük, szintén azt látjuk, hogy a realizmus fogalma nála sem kötődik valamely, „a szerző szubjektív ízlésének legjobban megfelelő” stílushoz. A realizmus lényege Lukácsnál az, hogy „arra irányul-e a művészi tevékenység, hogy az objektív valóságot a művészet sajátos visszatükrözési és ábrázolási eszközei segítségével lényeges vonásaiban híven akarja és tudja megközelíteni?” (Lukács György: A realizmus problémái. Athenaeum, é. n. 10. o.)

Egy adott korszak realizmusának művészi problematikája, jelentkezése, ábrázol-

lasi stílus- stb. kérdései mindig az illető kor társadalmi helyzetéből konkretizálhatók. „... ha az egyes művészek, az egyes korszakok, fejlődési szakaszok stílusát a realizmus-realizmusellenesség alapvető ellentétén belül, erre az ellentétre alapítva stílus kutatásainkat és kritikánkat tárgyaljuk, akkor, de csak akkor van meg a dialektikus nézőpontunk az egyes jelenségekhez: egyrészt objektív ítéletet tudunk mondani a realizmus kritériumának a segítségével, másrészt *ítéletünket nem köti semmiféle stílushoz való ragaszkodás vagy tőle való idegenkedés*... A marxista kritikának itt módjában áll a realizmus kritériumára támaszkodva az egyéni és korszerű stílustendenciák mivoltát meghatározni, értéküket lemérni. De azonnal túllépne Kompetenciája jogkörét, ha *valamiféle stíluskritériumot keresne egyének vagy irányzatok megítélésénél.*” (Kiemelések tőlem H. I.) (Uo. 10—11. o.)

A fentiek alapján látható, hogy a marxista esztétika Klaniczay-féle értelmezésének legsúlyosabb hibája, hogy olyan általános jellemzést ad, amely a marxista esztétika történeti fejlődésének, irányzatainak nyomkövetése alapján egyszerűen nem fogadható el, mert nem felel meg a tényeknek. (Ha esetlegesen is tűnik a három fent idézett szerző kiragadása, mégis úgy gondoljuk, hogy a marxista esztétika fejlődésén belül fontos irányzatok reprezentáns képviselőiről esik szó.) A stílus-kanonizálás — és az ezzel összefüggő történetietlenség — vádja, mint látuk, csupán a Zsdanov esztétikájára találó. Így azután az álproblémáknak hadat üzenő szerző tipikus álproblémát konstruál a marxista esztétika helyzetével kapcsolatban azáltal, hogy a marxista esztétika utóbbi évtizedeiben ható fontos, lényeges kérdésekben egymástól eltérő irányzatokról egyszerűen nem vesz tudomást, illetve szubjektívisztikusan eltorzítja értelmüket. A valódi tényállások fényében azonban megkopik mindaz az újszerűség, amely a szerző által kifejtett elmélet *létszáta*.

Vizsgáljuk meg ezek után, hogyan viszonyul Klaniczay elmélete végül is a marxista esztétika eddig elért eredményeihez?

A szerző kísérletet tesz a stílusok differenciált értelmezésére, egy helyes stíluselmélet kialakítására. Mi a stílus? „A stílus az a valamennyi művészetre érvényes nyelvezet, amelyen egy-egy korszak, egy-egy gazdaság- és társadalomtörténetileg meghatározott fejlődési fázisnak az emberrel művészigleg kifejezhetik magukat. S miként a nyelv közbömbös a mondanivaló irányával, tendenciájával szemben, éppúgy a stílus is helyt ad a legellentétebb törek-

véseknek. Csak amíg a nyelv társadalmilag nemzetek szerint kötött, addig a stílus a fejlődés szakaszának megfelelően.” (108. o.) Eppen ezért a stílus, mint a társadalmi feltételek által kialakított, történetileg időszerű, a művészek számára objektív adottság nem keverhető össze az esztétikai értékelés legfőbb kritériumával, a valóság tükrözésének marxista elvével. A stílus kérdésétől az esztétikai értékelés kérdése mindig elválik; előbbi történetileg determinált prizma, utóbbi a mondanivaló igazságára, illetve helyes vagy helytelen formába öntésére, a tartalom és forma egységére vonatkozik.

„A művészetekben... az adott korszakra jellemző egyetemes, kollektív mondanivalónak lesz a kollektív formarendszere a kor stílusa. S mint ahogy egy-egy irodalmi vagy művészi alkotás mondanivalója, tartalma nem azonos, nem lehet azonos kora kollektív mondanivalójának egészével, ... ugyanígy az illető mű formája is csak a korstílusba tartozó formai elemek egy részének eklektikus csoportjából alakulhat ki. A mű formája tehát nem a stílussal azonos, hanem a stílus bizonyos elemeinek a tartalommal adekvát, a mondanivaló kifejezésre juttatását legjobban szolgáló szelektált együttesével. Nem a stílus választása függ a művésztől, hanem az, hogy a tartalom, a mondanivaló érdekében az objektíve adott stílus mely formai elemeit és hogyan használja fel.” (Uo.)

Klaniczaynál a művészet formakérdései ki is merülnek a stílus kérdéseivel. Ezen alapon teljesen érthető, miért marasztalja el a marxista esztétikát a stílusok állítólagos elhanyagolása miatt. A marxista esztétika számára ugyanis éppen ott kezdődnek a megformálás legfontosabb kérdései, ahol Klaniczaynál már be is fejeződtek. A tipizálás és kompozíció, a belső forma kérdéseiről van szó. A tartalom megformálásának szorosan vett esztétikai problémája — a tartalom formába való átesapása, a tartalom-forma egységének megteremtése — végső soron itt dől el. S a stílus az így létrejövő, immár formált művészi tartalom végső megmunkálása, a művészi anyag külső kiképzése, külső formája. A művészi forma rétegeinek és ezeknek a tartalommal és egymással való összefüggéseinek tudományos feltárása és differenciálása a marxista esztétika nagy vívmánya. Csupán ezen differenciálás alapján lehetséges a tartalom és forma gazdag dialektikájának, magának a művészi tartalom formába való átesapásának maradéktalan megértése, a túljutás a művészi tartalom elvont értelmezésén.

A művészi forma kérdésének a külső formára való korlátozása alapján lehetet-

len a filozófiai esztétika realizmussal kapcsolatos álláspontjának a megértése. Ezen az alapon „nyilvánvaló logikai ellentmondásnak” tűnik minden olyan kísérlet, amely túlmegy az egy-egy korszaknál első megközelítésekor tapasztalt stíláriis egységen. Pedig az első megközelítésnél adódó egységen való túlhaladással kezdődik csak tulajdonképpen a szorosabb értelemben vett tudományos munka, a túlhaladás a közvetlenül adott művészeti anyagon. Itt fedhető fel a művészi világnézet jellege, itt dől el az alkotás esztétikai értéke, itt vetődik fel a realizmus igazi problémája is.

A belső forma a művészi tartalomtól és az alkotói világnézetből következően szigorúan determinált. Ezzel szemben a külső formának, a stílusnak mindig van egy viszonylagos önállósága, mozgástere, „közömbös” jellege a belső formával szemben. A művészi formálásban a külső formának a belső formával szembeni önállósága adja meg arra is a magyarázatot, hogyan tartozhat például Hölderlin minden látszat ellenére is lényegében a klasszikához, a goethe—schilleri vonalhoz. De itt dől el az irodalom korszakhatár kérdése is. Itt derül ki, hogy 1848—49 a magyar irodalom szempontjából korszakhatárnak tekinthető a megelőző és utána következő időszak között húzható minden formális analógia ellenére is. Ezért van lényegében az eddigi marxista értékelésnek, nevezetesen Révai Józsefnek igaza Petőfi és Arany megítélésében is, hogy csak néhány, a szerző által elutasított példát említsünk.

A külső formának a belsővel szembeni önállósága azonban csak viszonylagos. A külső forma mozgástere is determinált bizonyos mértékig a tartalomtól, a belső formán keresztül. Az így adódó határokon való túllépés mindig a művészi modorosságot vonja maga után, vagy a végső művészi megformálás hiányosságát. Ez az a tulajdonképpeni probléma, melyet Klaniczay a stíluskérdéstől elválasztva, a tartalom-forma egy műalkotáson belül adódó kérdésének gondol.

A tartalomnak a belső formát és — ha lazábban is — de a külső formát is meghatározó szerepének, a tartalom és forma bonyolult dialektikájának a figyelmen kívül hagyása vezet a stíluskérdés jelentőségének túlértékeléséhez, kiszakításához konkrét összefüggéséből.

Mivel a látás- és halláskultúra, a forma-érzék s ezért a stílusok is koronként változnak, minden kornak megvan a maga jellegzetes stíláriis egysége. S ha eltekin-tünk attól, hogy egy korszak stílussajátosságainak kialakításában éppen a művészetek játszották a döntő szerepet, könnyű

arra a következtetésre jutni, hogy a stílust a művészet számára szükségszerűen adott objektív prizmának vegyük, amelyből a művész csak válogathat, megfelelőkezve arról a dialektikáról, amely a kettő között fennáll. De még ebből sem következnek, mint a szerző feltételezi, az esztétikai értékelés lehetetlensége, mint ahogy azokat a történelmileg meghatározott világnézeti és társadalmi alapokat is értékeljük, mely előfeltételeken maguk a stílusok is létrejöttek. A már Marx által bírált „pozitívista kritikátlanosság” tipikus esetével van dolgunk. Ez a felfogás ugyanis végeredményben feltételezi a történelmi és művészi fejlődés egyenesvonalúságát, az igazi történelmi materializmus történelemfelfogásával és az igazi marxista esztétikának a művészetek egyenlőtlen fejlődéséről szóló elvével ellentétben. És ismét csak Zsdanov volt az, aki tagadta az egyenlőtlen fejlődés elvét mind a történelemben, mind pedig a művészet fejlődésével kapcsolatban, is. Csak ezen az alapon állíthatjuk azt, hogy a stílusokra vonatkozó esztétikai értékelés történetietlenség. Mindamellet a marxista esztétika számára a realizmus szempontjából messzemenően nem az a döntő — és éppen ezért idegen tőle valamely stílus kanonizálása —, hogy milyen stílusselemeket használ fel az író, hanem az, hogy hogyan használja fel, egyáltalán a tartalom formába való átcsapását elősegíti-e vele, vagy sem.

Ha, mint a szerző teszi, kimerítjük a művészet formaproblémáját a stíluskérdéssel — s a stílust magát pedig objektív adottságnak tekintjük —, akkor értékelésünk egyoldalúan az *elvont* tartalomra redukálódik. Ebben az esetben viszont el sem jutottunk a tulajdonképpeni értelemben vett formálás esztétikai problémájához, nem haladtuk túl az esztétikai dogmatizmus elméleti alapjait. Zsdanovra és a vulgármarxistákra volt jellemző az, hogy az elvont tartalom, legtöbbször pusztán a téma alapján értékelték, s ehhez fűztek hozzá alkalmadtán néhány, a forma kérdéseit érintő megjegyzést, anélkül hogy a két oldal közti belső összefüggésre rá tudtak volna mutatni.

Klaniczay álltal, hogy egy-egy történelmi korszakhoz egyértelműen, „objektív adottságként” hozzárendel bizonyos stílust vagy stílusokat, megismétli a zsdanovi esztétika fogyatékoságait ezen a téren is. Zsdanov a múlt századi realista stílust kanonizálta, emelte normatív esztétikai jelenségévé, Klaniczay konzervatizmus, ahisztórizmus címén elutasítja ezt. Helyette azonban végső soron újra csak egy stílust állít követelményként, emel kánonná; az avantgardizmus stílusát mint

„modern” stílust. Itt csak az előjel más: a végelemek csapnak át egymásba.

„Ma már a szocialista realizmust nem a múlt századi realizmus (ti. stílusrealizmus — H. I.) szocialista eszméiséggel feltett folytatásának tekintjük, hanem gyökeresen új iránynak, a XX. századi modern művészet és irodalom ama diadalmos irányzatának, mely korszerű stílusesszűközőkkel a szocializmus eszméinek valóságának tudatos szolgálatára kötelezte el magát. Az így felfogott szocialista realizmusnak pedig egyes még realista stílusesszűközőkkel dolgozó nagy írók mellett, a modern stílusirányzatok követői között találjuk meg igazi nagy képviselőit. A ’realizmus’ szó a szocialista realizmus kategóriáján belül végleg el kell hogy veszítse a múlt századi realista stílusesszűközőkre emlékeztető jelentését: a stílusát tekintve expresszionista és egyben igazi szocialista realista Brecht módjára a valóság szocialista módon való felfogását, *korunk valóságának a hagyományos realista stílusesszűközőkkel immár megoldhatatlan művészi tükrözését kell értenünk alatta.*” (102. o.; kiemelések tőlem — H. I.)

A szocialista realizmust tehát újra összeköti egy stílussal. Az az író, aki nem a „modern” stílusesszűközőkkel dolgozik, értéktelenebb alkotást hoz létre, mint „modern” technikával és stílusesszűközőkkel alkotó társa, hiszen, mint írja, hagyományos stílusesszűközőkkel megoldhatatlan a kor ábrázolása. Ezért lesznek az utóbbiak a szocialista realizmus „igazi nagy képviselői”. Bármennyire hadakozik is a szerző a stílusok értékelhetőségével szemben, tulajdonképpen a stílust teszi meg értékelő kritériumnak. Meg sem kíséri az avantgardizmussal kapcsolatban a felbomló polgári világnézet és művészet problematikájának feltárását. „Nem kétséges, hogy a modern művészet kialakulása mind a proletariátus, mind a burzsoázia jelentékeny átalakulásával járt együtt: a burzsoázia hanyatló, imperialista szakaszába, a proletariátus pedig győzelmes forradalmi korszakába lépett. Az avantgardista mozgalmakkal kezdődő modern művészet vajon az előbbinek vagy az utóbbinak a terméke-e? a hanyatló imperialista burzsoázia újjította-e meg a művészetet, vagy pedig a diadalmosan előretörő proletariátus? A polgárság klasszikus virágzó korszakának stílusától, pontosabban stílusirányzataitól olyannyira különböző XX. századi modern művészet, melynek legnagyobbjai között elsősorban szocialista művészeket találunk, mint Majakovszkijt, Brechtet, Aragont, Riverát, Siqueirost, Eizensteint,

József Attilát, Derkovitsot vagy a hozzájuk oly közel álló Bartókot, vajon a burzsoázia hanyatlásának köszönheti létét? Nem inkább arról van szó, hogy a burzsoázia, amennyiben felkarolja a modern művészi törekvéseket, voltaképpen az új osztály új művészetének stílusát igyekszik kihasználni, kiszajátítani, hogy elszegényedő mondanivalóját, hazug világnézetét a művészi kifejezés újszerűségével palástolja?” (100—101. o.) S ha a modern stílusok iránt érzett minden szimpátia ellenére nyitva is hagyja a kérdést, elméletéből logikusan következik, hogy szerinte a proletariátus érdekeinek a „modern” stílusok a kifejezői. Így válik a szerző az avantgardizmus igazolójává.

Ezzel azonban a szerző önmagát hozza nehéz helyzetbe: Gorkij, Solohov, A. Tolsztoj szocialista realista alkotásait elfogadhatóvá kell tennie önmaga számára a belőlük hiányzó modern stílus ellenére is. Ez azonban csak messzemenő vulgarizálás eredményeként érhető el. Kénytelen azzal magyarázni, hogy mikor tömegeket kell hozzászoktatni, felemelni a művészethez, akkor „eleinte a könnyebben megérthető, a hagyományos ízléshez igazodó művekkel lehetett leginkább eredményt elérni. Nem volt téves egy adott harci helyzetben a közérthetőség, vagy másszóval ’stílusdemokratizmus’ igénye, s a tömegnevelésben a romantikus zene, realista irodalom előtérbe állítása.” (101. o.)

Talán az eddigi, igaz vázlatos elemzés eredményeként is látható, hogy Klaniczay — minden jó szándéka ellenére — akarva nem akarva sok igen lényeges kérdésben nem képes a dogmatikus esztétika elvi alapján túljutni. Ezért nem tudja teljesíteni elmélete a maga elé kitűzött célokat. Stíluselmélete újra csak irodalompolitikai megkötöttséghez vezetne. Könyve a gazdag művészet- és irodalomtörténeti anyag, a nemzetközi irodalomtudomány területén való ténybeli tájékozottság ellenére sem alkalmas arra, hogy az irodalomtörténeti anyag rendezésének alapja legyen. És, mint láttuk, nem azért, mert szakmájából kifolyólag is, „történeti” kutatásokat végez az „esztétikaival” szemben. A marxista esztétikai kutatások eredményeit, a művészet fejlődésének általános esztétikai törvényszerűségeit nem volt képes konkretizálni történeti anyagára, mert ez megkövetelte volna, hogy túljusson a könyvben megnyilvánuló elméleti alapokon.

Hülvely István

Ernst Fischer: A romantika lényege¹

A „romantika” fogalma az esztétikai gondolkodás leghányatottabb életű kategóriái közül való. Hol a klasszicizmussal, hol a realizmussal kellett megvívnia elismertetéséért, végül a szocialista realizmus-hoz való viszonyában volt kitéve heves polémiáknak. Bár jelenleg nem a romantika-kérdés áll az esztétikai kutatás centrumában, megnyugtató értékelése ma is várat magára. A napjaink nagy esztétikai kérdése, a realizmus körül folyó vita megmutatta, hogy több fontos kategória tartalma bizonytalan, tudományosan feltáratlan. Ezek a körülmények különösen érdekessé és aktuálissá teszik Ernst Fischer vállalkozását. Ennek célja a szerző szavai szerint: „beszélni a romantika eredetéről és lényegéről, bemutatni kezdetét és meg-hasonlítását, elfogulatlanul elemezni történelmi szükségszerűségét”. (14. o.) Ez az elfogulatlanság, mely az elemzés módszerét meghatározza, az értékeléstől való tartózkodást jelenti. Ezt Fischer világosan ki is mondja: „lehetőleg sok jellemző részletet akartam az olvasó elé tárni, hogy arra ösztönözsem, maga vonja le a végkövetkeztetéseket . . . az volt a szándékom, hogy a tények kerüljenek túlsúlyba, csak helyenként, mértékkel és óvatosan általánosítottam”. A szándék két szempontból is bírálható. Egyrészt marxista tudóstól meglepő e pozitívista koncepció. Másfelől nem is lehet komolyan venni, hiszen pusztán abból a tényből, hogy egy ilyen hatalmas kérdéskomplexum illusztratív bemutatása háromszáz oldalon lehetetlen, következik, hogy a válogatás önmagában általánosítást fejez ki, tehát az értékeléstől való tartózkodás merőben illuzórikus. Bár Fischer is érzi módszere problematikusságát, és azt, hogy szükségképpen be kell érnie a töredékességgel, nem látja, hogy a megvalósítás során szándéka visszájára fordul: mértéktelen és gyakran hibás általánosításba vész. Ezáltal művének tendenciája is módosul. A szerző szerint könyvének célja: „hogy megmutassa: a gyakran lebecsült, nem ritkán megvetett romantika egy kornak jogos kifejezőmódja, szükségszerű fejlődési fokozat a klasszicizmus és a kritikai realizmus között”. (14. o.) A könyv célja tehát látszólag a romantika szükségszerűségének bizonyítása. De miért szorul ez bizonyításra? A romantika lebecsülése vagy megvetése nem jelenti egyúttal szükségszerűségének tagadását. Azzal, hogy a romantika szükségszerűségét bebizonyít-

juk, még nem sokat mondunk. A tulajdonképpeni romantikakérdés csak ezután vetődik fel. Ez az oka annak, hogy a szükségszerűség bizonyítása mögül egyre határozottabban előlép a könyvben az apológia, mely a polgári sivársággal és a dogmatikus elutasítással szemben akarja megvédeni a romantikát.

Ernst Fischer szerint a romantika: „lá-zadás volt a győzedelmes kapitalizmus ellen, sokatmondó lázadás: egy hátra vagy előre tekintő utópia nevében, kispolgáregyéni tiltakozás az elveszett illúziók és az új, még érthetetlen társadalmi ellentmondások korszakában”. (10. o.) Bár a jellemzés — mint a későbbiekben kiderül — problematikus, egy alapjában helyes korszakmeghatározást tartalmaz; a romantika korát a polgári forradalmak győzelme és a munkásmozgalom kibontakozása zárja közre. Egyes romantikus vonásokat azonban a szerző az antik társadalom hanyatlásának korából eredeztet, és érvényességüket a jelenre és a jövőre is kiterjeszti. Melyek ezek a vonások? Erre a kérdésre igyekszik feleletet adni a könyv első fele.

Ebben a részben a „romantikus magatartás” jegyeinek történeti kialakulását vizsgálja a szerző. Abból a római birodalomban uralomra jutó tendenciából indul ki, hogy az egyén társadalmi sokoldalúságának helyébe a magánélet egyoldalúsága lép, és ennek eredményeképpen a személyiség eltorzul. Helyesen mutat rá arra, hogy: „A rezignáció és a kicsapongás egyaránt a társadalomtól elidegenedett egyéniség stigmája . . . A kéjenc és az aszkéta ikertestvérek: mind a kettőt ugyanaz formálja, a társadalomtól való elszakadás, az önelidegenedés.” (19. o.) Fischer szerint a széthulló ókori társadalomban a szerelem az egyetlen emberhez méltó állapot, s így az érzélgősség lesz e kor legáltalánosabb jelensége. Az irodalomban a regényesség, a filozófiában az epikureizmus és stoicizmus, a neoplatonizmus, valamint a kereszténység elterjedése tanúsítja ezt. Az egyén törekvése tehát arra irányul, „hogy lehetővé tegye a szellemnek a mélyebb megbékülés elérését saját bensejének elemében”. (Hegel: Esztétika, II. Akadémiai kiadó, 1955. 96. o.) Fischer az érzelmesség uralomrajutásában fedezi fel a romantika első nyomát, és innen folytonosnak látja az utat a XIX. századig. Látható tehát, hogyha szavakban nem is, tartalmaz a klasszikus és romantikus művészet hegeli

¹ Gondolat, 1964. Studium könyvek 48. sz. 299 o.

szembeállításával van dolgunk. Hegel felfogásának nagy érdemei vannak az esztétika történetében. Egyrészt mélyreható tartalmi elemzés eredménye, még akkor is, ha a spekulatív konstrukció néha erőszakot is tesz ezen (pl. a reneszánsz és a romantika egybemosása), másrészt a történetiség elvének alkalmazását jelenti az esztétikában. Fischernél azonban mindkét mozzanat eltorzul az elemzés során. Annak ellenére, hogy a világkép szubjektívizálódásából, tehát tartalmi problémából indul ki, egyre inkább a magatartásformákra irányítja figyelmét. Mivel ezeket valójában mint a magatartás elvont formáit szemléli, szem elől téveszti konkrét tartalmi vonatkozásait, és helytelen általánosításokba téved. Megfigyelhetjük ezt a romantika egyik fontos tényezőjének, az utópiának értékelésénél. Fischer a kereszténység győzelmével kapcsolatban beszél a Szentlélek érezéves birodalmának képzetéről. Világosan és helyesen írja le azt a folyamatot, hogyan változik át az aranykor, az elveszett paradicsom mítoszának múltba tekintő utópiája jövőbe forduló eretnek tanná. Rávilágít arra, hogy a rabszolgázadások és a középkori, földesúr ellenes parasztfelkelések a régi állapotokat akarták visszaállítani, míg a városi polgárság az új lehetőségek nevében lépett fel a hübériség ellen, s ennek a mozgalomnak egyik fegyvere az isten földi birodalmáról szóló utópia volt. A két felfogás, a közös utópikus mozzanat ellenére, a történelmi fejlődés szempontjából ellentétes célokat szolgál. Az utópia önmagában nem fejez ki határozott világnézeti tartalmat, csak a társadalmi törvények ismeretének korlátozottságát jelzi. Ez a nagyon elvont negativitás azonban a konkrét megjelenési formákban különbözőképpen módosulhat. Platón filozófiájában reakciós értelmet nyer, de Morus, Bacon, Campanella vagy az utópikus szocialisták kezében a haladást szolgálja. Általában azt mondhatjuk, hogy a tudományos szocializmus elméletének kidolgozása előtt egyetlen progresszív áramlat sem tudta kiküszöbölni eszméiből az utópia mozzanatát. Ebből következik, hogy az utópia fogalma olyan általános, annyira mindenütt jelenvaló, ahol társadalmi kérdések felvetődnek, hogy bármilyen elhatárolás csak ezen belül lehetséges, de nem általa. Márpedig a Fischer által elemzett vonások és magatartásformák (pl. a bűn kultusza, büszke vétkező, a távoli hölgy, „a kegyetlen szép hölgy”, szerelem és lázadás összefonódása stb.) csak elvont lehetőségét teremtik meg annak, hogy a romantika önmaga ösére ismerjen bennük. De ha pl. a „bűn” kultuszát tekintjük, nyilvánvalóvá lesz, hogy a közép-

korban ez a kereszténység egyik központi kategóriájának megostromlását jelentette, a romantikában viszont nem törte át a lapos polgárriaszítás korlátait.

Ernst Fischernél az absztrakt-formai elemzés a történetiség elvét is eltorzítja. A történelmi kutatás ugyanis nála a kontinuitás kiemelését jelenti, és ezen belül nem tárja fel a formák és fogalmak konkrét tartalmának alakulását, ellentétekben való mozgását. Nem véletlen, hogy a középkort elemző fejezetek közül azok az igazán sikerültek, amelyekben egy-egy konkrét személy vagy mozgalom elemzése található. Itt Fischer valóban élesszemű megfigyelőnek bizonyul, aki a maga ellentmondásosságában látja Abélard és Héloïse, Bresciai Arnold, az eretnekmozgalmak, a kabala és a keresztény misztikusok, valamint a középkor szociális lázadásainak lényegét. Ezek a jelenségek a középkorral szembeni ellenzékliség útját jelzik, a korviszonyoknak megfelelően misztikus formában, de egy forradalmi megoldás távlatait nyitják meg. A romantika is egy miszticizmustól átítatott ellenzékliség, de ellentétes irányba mutat: távlatai a forradalom előtti korra nyílnak. Fischer utalása a két korszak közötti rejtett összefüggésekre reális, de a formális hasonlóságok a lényeg éles ellentmondását fedik.

Különösen világossá válik ez a felvilágosodás korának elemzésénél. E kor nagyhatású áramlatát, a szentimentalizmust, a romantika közvetlen elődjének, a romantika nyitányának tekinti, ami nem más, mint az ismert szellemtörténeti „preromantika” koncepció átvétele. Ennek a felfogásnak a jegyében kerül sor a felvilágosodás és a szentimentalizmus ellentétének megkonstruálására, melynek alapja érzelem és értelem szembeállítása. Példa erre Richardson és Fielding antagonizmusa. Ismeretes, hogy itt az arisztokratikus-kiábrándult felvilágosodás és az erkölcsprédikációkba burkolt puritán polgári érzelmesség ellentétéről van szó. Fischer utal arra, hogy szimplifikálás ezt a kérdést az arisztokrácia és a középosztály ellentétére redukálni, hanem tulajdonképpen a felvilágosodás és a szentimentalizmus szembekerülése lepleződik le. Nos, a szimplifikálás éppen Fischer általánosításában jut kifejezésre. Az arisztokratikus felvilágosodás és a polgári szentimentalizmus antagonizmusa éppenséggel csak a konkrét osztályellentét elemzésekor válik feltűnővé, a felvilágosodás általános szintjén vizsgálva azonban egységük domborodik ki. Az ellentmondás itt a felvilágosodás belső ellentmondása, nem pedig a felvilágosodás és a szentimentalizmus között található. A szentimentalizmus ugyanis

csak a felvilágosodás áramlatán belül értelmezhető helyesen. Fielding és Richardson valódi kapcsolata abban áll, hogy Fielding kimagasló polgári író, és Richardson is a haladó polgárság sikeres írója, a felvilágosodás tipikus alakja. Ellentmondásuk nem lényegi, az érzelmesség és az erkölcsprédikáció richardsoni túlfeszítése azt fejezi ki, hogy az író közvetlenül azonosulni tud azzal a problémával, melyben a polgárság és az arisztokrácia konfliktusa, a két morál szembenállása a leghatásosabban ragadható meg, nevezetesen az arisztokrácia erkölcsletelenségének kiszolgáltatott polgárlány tisztességének megvédésével. Ebben az értelemben Richardson Lessing és Schiller számára tör utat.

Tovább torzul Fischer koncepciója a Rousseau-elemzés során. Ha igaz is Fischer állítása, hogy Rousseau „egész lénye és sorsa előre vetíti a kispolgárság ellentmondásait”, még igazabb, hogy Fischer visszavetíti Rousseau-ba a romantika ellentmondásait. Fejtegetéseinek alapja a „Vallomások”. A Rousseau-i önéletírás felől szemlélve úgy tűnteti fel, hogy „ő fordítja a felvilágosodást a romantika felé”. (95. o.) A valóságban azonban nem így van. A „Vallomások” lapjairól kibontakozó személyiségképtől függetlenül a Rousseau-i hőst nemcsak saját maga érdekli. Az „Új Héloïse” St.-Preux-je éppenséggel Júliára koncentrálja minden érzését és szenvedélyét, a szó érzelmi és ideális értelmében egyaránt. Másrészt bármilyen femininnek ábrázolja magát Rousseau, Júliával ugyanezt a vonást megbíráltatja St. Preux-ben. A Rousseau-i „erény” problémájáról így ír Fischer: „A kispolgár folyvást attól reszket, hogy semmibe veszik, ha sugdolóznak, azt hiszi, róla beszélnek, üldözési mániára hajlamos, s ezért láthatatlan kothuriusra van szüksége, saját erényessége és erkölcsössége tudatára — annál inkább, mert titokban szégyenkezik a viselkedése miatt.” Fischer a feudális és a burzsoá erkölcsi értékrenddel egyaránt szembenálló, társadalmi szinten megvalósíthatatlan s ezért az egyéniség belsejébe visszahúzódó, de tökéletességre törő erkölcsöt jellemzi így. A magatartásformát minden társadalmi tartalomtól megfosztotta. S hogy Fischer ragyogó elemzőkészségét mennyire guzsbaköti és helytelen irányba viszi elhibázott módszere, azt mi sem bizonyítja jobban, mint azok az értékes kifejtésekben gazdag fejezetek, melyekben sikerült megszabadulnia tőle.

Ilyen pl. a Wertherről szóló rész, melyben helyes képet ad a Goethe-műről. Rámutat arra, hogy Goethe ebben a regényben, habár a német feudalizmus ellen lép fel, megsejti és ábrázolja a kibontakozó

polgári társadalom személyiségkorlátozó jellegét is. „Werther zseniálisan mutatja be a korlátlan érzett személyiség és az őt korlátozó társadalom, a lázadó érzelmek és a polgári eszmék által hirdetett végtelen felé induló polgári világ és a polgári valóság fojtogató határai közötti ellentmondást.” (132. o.) Ez az interpretáció alapjában helyes, de ki kell egészíteni. Werther öngyilkossága látszólag a romantikus magatartás igazolása. Csakhogy a benső gyöngeséggé váló érzelmességet, a jellem tartás nélkülségét Goethe kritikusan ábrázolja. A wertheri és goethei magatartás világosan szétválik az ossziánizmushoz való viszonyuk szerint. Goethe világos, plasztikus világképét Werther tudatában a ködös hangulatiságon alapuló ossziáni szemlélet szorítja ki. Ugyanezzel a viszonyulással találkozunk a „Götz von Berlichingen” esetében is, de mivel Fischer ezt itt sem veszi figyelembe, értelmezése problematikusá válik. Szerinte „ez az első romantikus tragédia, ugyanúgy, ahogyan egészében véve a 'Sturm und Drang' az első romantikus mozgalom az európai irdalomban . . .” (108. o.) Eszerint az „önmagán segítő” Götz von Berlichingen alakja „a romantikus lázadás prototípusa”. (116. o.) Ennek oka az, hogy Goethe „elmarasztalja a parasztforradalmat, viszont üdvözli a lovagok felkelését, főként azonban az önmagára támaszkodó „szabad személyiséget”. (117. o.) Fischernek igaza van abban, hogy a demokratikus forradalomtól magát mindig elhatároló Goethe Götz alakját idealizálja, Iraillag azonosul vele, azonban ismét a magatartás formális oldaláról közelít a problémához, és nem veszi észre, hogy Goethe tisztán látja és mélyen ábrázolja Götz bukásának szükségszerűségét, az „önmagán segítő” személyiség individuális-romantikus magatartásának csődjét is. Látható tehát, hogy Fischer elemzései beérik bizonyos formai jegyek leírásával. Ez a tudatosan illusztratív bemutatás helytelen általánosításokhoz vezet. A szentimentalizmus és a „Sturm und Drang” esetében ez azt eredményezi, hogy érzelm és értelem szembeállítás alapján megkonstruálja e két irányzatnak a felvilágosodással való ellentétét. A felvilágosodás „ész”-kultusza viszont nem az érzelmi élet elfojtását jelentette, hanem az ismereteknek és jelenségeknek szigorú értelemi vizsgálatát, vagyis az értelem elsőbbségét, de nem egyedülvalóságát. Az érzelmeket középpontba állító szentimentalizmus és Sturm und Drang pusztán a felvilágosodáson belül fejezett ki egy dinamikusabb viszonyt a valósághoz, s ezzel magának a felvilágosodásnak magasabb szintre lendítését kísérte meg. Ha tehát a romantika szemben

áll a felvilágosodással, ebben nem a szentimentalizmus és a Sturm und Drang folytatója mert tendenciájuk e vonatkozásban is ellentétes.

Es ezzel elérkeztünk magának a romantika kérdésének konkretizálásához. Fischer itt két döntő mozzanatot emel ki, a kapitalista nagyipar és az elidegenedés, valamint a forradalmi élmény, a forradalmi eszmények realizálódási módjának jelentőségét. A tőkés gazdaság kialakulásáról megállapítja ugyan, hogy ellentmondásai ellenére vagy azokkal együtt társadalmi haladás volt; „ám a költőnek, a művésznek az a hivatása és a természet, hogy az embert többre becüsülje, mint a technikát, és a humanizmust számonkérve tündöcsre kényszerítse a termelés optimizmusát”. (78. o.) Ebben a gondolatban ragadható meg Fischer hibás módszerének eredete. Ember és technika ellentéte akkor jelenik meg, amikor a kapitalista nagyipar ellentmondásai felismerhetőkké válnak, de nem teljesen kifejezett formában jelentkeznek, és ezért adekvát megragadásuk még nem lehetséges. Az ember és gép viszonya antagonisztikus viszonyként jelenik meg, mert nem tudják még feltárni a mögöttes rejlő emberi, termelési viszonyok antagonisztikus jellegét. Ez az oka annak, hogy a munkások megsemmisítik gépeiket, hogy a romantikus közzgazdaságtan és irodalom egyaránt érzélgős „humanizmussal” próbálja megoldani a konfliktust. De — mint már utaltunk rá — egy jelenség okának és szükségességének feltárása még nem jelent pozitív értékelést. Általában azt mondhatjuk, hogy a marxizmus klasszikusainak írásaiban a romantika következetesen mint reakciós áramlat szerepel. Fischer éppen az erre a tényre építő dogmatizmus ellen harcol könyvében. Marx és Lenin idevágó gondolatai azonban nem implikálják a dogmatikus felfogást, ugyanakkor Fischer nézeteire is rácafolnak. A romantika apológiája Fischernél voltaképpen arra a törekvésre szűkül le, hogy nem szabad a romantikát teljes egészében a reakciónak ajándékozni. Az első probléma, melyet a marxizmus klasszikusainak szellemében fel kell vetni, a „reakciós” jelleg értelmezése. Lenin „A gazdasági romanticizmus jellemzéséhez” című tanulmányában hangsúlyozza, hogy ezt a jelölést történetfilozófiai értelemben, nem pedig mindennapi értelemben használja: „ezen a megjelölésen nem azt értjük, hogy a romantikus egészen egyszerűen fel szeretné újítani a középkori intézményeket, hanem azt, hogy az új társadalmat a régi patriarchális rőfel próbálja mérni, hogy a mintaképet a megváltozott gazdasági viszonyoknak egyáltalán meg nem felelő régi rendben és

hagyományokban keresi”. (Lenin: Művei 2. köt. Szikra, 1951. 241. o.) S hogy a romantikus író reakciós, az csak annyit jelent, „hogy ennek az írónak az álláspontja téves, hogy felfogása és látókőre korlátolt, ami miatt egy fölöttébb nemes cél elérése érdekében kénytelen olyan eszközöket választani, amelyek a gyakorlatban nem lehetnek hatékonyak, ... illetőleg csak a múlt védelmezőinek tehetnek szolgálatot”. (Uo. 243. o.)

Fischer gondolatmenetében a következő ellentmondás fejlődik ki: egyfelől kialakítja a romantika definícióját, mely lényegében megfelel a lenini elveknek, másfelől körülhatárolja a romantikus magatartás érvényességi körét. A két fogalom valóban nem ekvivalens. Fischer szerint „a romantika a keletkező kapitalista társadalom ellentmondásainak a kispolgári tudatban filozófiai, irodalmi és művészeti síkon tükröződő összessége — amikor még nem ismerhető fel ezeknek az ellentmondásoknak az eredete és a lényege, mielőtt Marx és Engels felfedezi a társadalmi fejlődés dialektikáját, mielőtt a munkássz-tály, mint történelemformáló erő előtérbe lép”. (141. o.) A romantikus magatartás fontos jegyei viszont: „az individuális tiltakozás és a társadalmi utópia összeolvadása, diszsharmónia a társadalmi valósággal, a társadalmi valóságot tagadó kritika és fantázia”. (142. o.) Az utóbbi fogalom nyilvánvalóan tágabb, kiszélesíthető egészen az ókor bukásától napjainkig. Viszont, mint láttuk, e jegyek világnézeti szempontból annyira elvontak és általánosak, hogy ismertetőjegyként alig alkalmazhatók. Kimutattuk, hogy e jegyek jellemzőek olyan irányzatokat is, amelyek lényegileg ellentétesek a romantikával. Felvetődik hát a kérdés, mi értelme van ezeket a magatartásformákat romantikusnak nevezni. A választ maga Fischer adja meg: „A romantika magatartás...” — írja (143. o.) S ezzel lelepleződik koncepciójának belső ellentmondása. A gondolatmenet logikai ellentmondása nyilvánvaló, ez azonban elvi zavart tartalmaz. Az egész könyv egyetlen erőfeszítés arra, hogy a hallhatatlanul bonyolult és ellentmondásos tényanyag lényegét megragadja. Azonban a dolgok felszínéből kiindulva általánosít, s mivel a romantika jelenségvilága igen sokszínű, sok általánosításra válik lehetősége.

Az általánosságok sokaságát az általánosságnak csak olyan magas szintjén lehetne összefogni, amely már-már tartalmatlan, s így eljut a romantikafogalom szélsőséges kitágításáig, ami szinte egyenértékű a felbomlasztással. Így lesz romantikus minden művész és filozófus,

aki a polgári forradalmak és a Kommunista Kiáltvány megjelenése közötti időszakban élt és alkotott. A romantikus világnézet ekkor valóban a kor központi problémája volt, de a nagy művészek számára sokkal inkább probléma, mint spontán átélés. A szó kategóriális értelmében nem lehetnek romantikusok, de polgári keretek között nem tudták leküzdeni ezt. Viszonyulásuk lényege a „megszüntette megtartás” volt, amit persze nem lehetett ellentmondásmentesen megtenni, s ez az ellentmondás egyenként változó élességgel és módon jelentkezett. Ez az oka annak, hogy amennyiben az elvont magatartásformák felől közelítünk e korszak íróihoz, felfedezhetjük bennük a romantika számos vonását, mint ahogy világnézetük tartalmi tekintetben magába foglalja a romantikus szemlélet több-kevesebb elemét. Azonban ezeknek a vonásoknak csak bizonyos száma, komplexuma, struktúrája tesz valakit romantikussá. Blake romantikus miszticizmusa csak azt fejezi ki, hogy a világ megújulását hozó forradalom a számára nem plasztikusan megragadható, konkrét társadalmi tartalommal nem tudja telíteni, ezért elmosódott, fantasztikus képek formájában jeleníti meg a jövőt, de következetesen egy elérhető teljesség jegyében. Hasonó a helyzet Shelley esetében is. Fischer könyvének egyik legfinomabb művészi érzékenységgel megírt fejezete a Shelley és Novalis összehasonlítását tartalmazó rész. A két egyéniség alkati hasonlóságából kiindulva mutatja meg ellentétes irányba való eljutásukat. Ez a példa azonban nem a romantika két ellentétes tendenciáját fejezi ki, hanem a romantika és a tőle való eltávolodás folyamatát. Shelley költészetének álmatag és lebegő jellege nemcsak alkati kérdés, hanem arra utal, hogy a perspektívát csak mint utópikus mozzanatot tudja beépíteni művészetébe, és ezáltal utat nyit bizonyos romantikus jegyek beáramlásának. Nem véletlen, hogy Shelley, aki érzékelte a polgári forradalom eszményeinek eltorzulását, nem a forradalmi perspektívában csalódik, csak a forradalom sikertelenségét kéri számon. A forradalmi terrort is úgy ítéli meg, mint a zsarnokság visszaállítását, vagyis a múlt visszatértét. Valóban a forradalom a romantikusok nagy próbaköve. Fischer szerint általa bomlik haladó és reakciós irányzatra a romantika. A forradalom burzsoá megvalósulására valóban kétféleképpen lehetett reagálni: vagy elutasítani magát a forradalmat, vagy megőrizni a forradalmi

eszményeket. Mivel ez utóbbi csak utópisztikus, idealizált módon lehetséges, romantikus színezetet kap. Ez a helyzet Stendhálnál és fokozottabb mértékben Hugónál. Stendhal ennek ellenére nem romantikus, és az Hugo művészetében túlsúlyra jutó romantikus elem is a világnézet negatívumait jelzi.

Sorolhatnánk tovább az írókat, akiket Fischer romantikusnak tart, holott kimutatható, hogy munkásságuk alap-tendenciája ellentétes a romantikával. Természetesen, ha a romantikát magatartásnak fogjuk fel, a világnézetit különbségek összesződnek. A romantika viszont világnézet, és ezt maga Fischer is elismeri szavakban, amikor a kispolgári tudatban tükröződő nézetek összességként közelíti meg a romantika lényegét. De mivel a kifejtésben semmibe veszi saját definícióját, a kiváló részletelemzések nem gazdagítják, hanem egyre tartalmatlanabbá teszik a romantika kategóriáját. Pedig valóban vannak jó fejezetei ennek a könyvnek. Jól világítja meg a Napoleon-kultusz és a zseni-elmélet ellentmondásosságát. „Ezekkel a fogalmakkal 'zseni, személyiség, intuíció' a kispolgári művész-iparos védekezésből támadásba megy át” (188. o.) — írja szellemesen és a lényegre tapintóan. De igen jó a romantikus fausti ember jellemzése (csak kár, hogy Goethe hőst is idesorolja), valamint a személyiség önmagára koncentráálásának és túláradásának elemzése. De hiába kapunk helytálló magyarázatokat a lélek világába való visszahúzóódásra, az álom és az ábránd világának felfedezésére, a szenvedély, a szerelem öncéllá válásának folyamatára, ha a mű központi problémájának, a romantika lényegének feltárásával adós marad. S a hiányt akkor érezzük igazán, amikor valóban megragadja a kérdés tartalmi és formai oldalát egyaránt. Ebben az értelemben emelkednek ki azok a fejezetek, amelyek Géricault és Delacroix összehasonlítását vagy Constable és Turner jellemzését tartalmazzák.

Mindezt összegezve Ernst Fischer könyve a részleteredmények ellenére hibás módszerrel, tévés irányban keresi a romantika lényegét, s ezért legnagyobb érdeme az, hogy felhívja a figyelmet e jelentős kérdés teljes kidolgozatlanságára és ezáltal a probléma alapos marxista analízisét sürgeti.

Fodor Géza

Michael Landmann: Az abszolút költészet¹

Landmann könyve a szerző esszéit foglalja magába. Egymásutánjuk nem egy egyenesvonalú gondolatmenetet rajzolnak ki, hanem — a „filozófiai poétika” módszerével —, mintegy körüljárják témájukat, az „abszolút költészetet”. A könyv koncepciójában és filozófiai-irodalomtudományi apparátusában egyaránt a polgári irodalomtudomány újabb fejleményeit tükrözi.

A polgári irodalomtudományak a német romantika teoretikusaival kezdődő s máig is tartó vonala a tükrözés-elmélet megcáfolására irányuló törekvés folyamata, változatos formákban és heves beharcoktól tarkítva. A fejlődés vonala a tartalom, a műalkotás jelentésének teljes szubjektívizálásán át a jelentés, mindenfajta tárgyi vonatkozás teljes tagadásához vezet, egy absztrakcionista művészetelmélet megalapozásához. Ez az elmélet egyben gyakorlati támaszt és hivatkozási alapot talál a modern polgári költészet hasonló, absztrakció felé forduló ágában, s e felfogás fényében az egész világirodalmi folyamat megfelelő átértékelésre törekszik.

A teljes absztrakció irányába tette fordulat teszi érthetővé, hogy a mai nyugati irodalomtudomány legbefolyásosabb képviselői, mint Emil Staiger és Wolfgang Kayser, élesen polemizálnak a szellemtörténeti módszerrel, amelynek még oly szubjektív idealista módon felfogott tárgyi és társadalmi-történeti vonatkoztatási rendszere is végső soron a tükrözés-elméletnek tett engedménynek, a „tisztá költészet” beszennyezésének tűnik. Landmann is az irodalom hasonló, absztrakcionista megalapozásán munkálkodik, s könyve érdekességét az adja, hogy ezt elsősorban a filozófiai aspektusokra ügyelve teszi.

„Minden kulturális aktivitás... — írja — magában hordja formálási elvét. Ezért egyetlen így adódó objektiváció-módot sem származtattunk a másiktól, egyikőjüket sem lehet a másikhoz mérni.” (115. o.) E törvény jegyében lenne érthető a kultúra modern fejlődése, e törvény igazolná a kultúra végtelen megosztottságát. Korábban az egyes területek egymásra utaltak, sokszorosan egymásba fonódtak, mindegyik egész akart lenni — ma pedig igekeznek egymástól megszabadulni, érvényre juttatván tiszta specifikumaikat. Ezt pedig objektiváció-rendszerük szabad kiképzésében s idegen anyagtól való megtisztításukban érik el.

A líra fejlődésében a francia szimbolizmus, elsősorban Mallarmé — aki a mai polgári irodalomtudomány szemében a költészet valóságos Kopernikusza — állt be határozottan ebbe az irányba. Mallarmé híres és sokat idézett maximája — a verset nem gondolatokkal, hanem szavakkal írják — annak az ars poeticának a summázása, amely szerint a költészet nem más, mint a nyelvi anyag tiszta alakítása, miközben a nyelv elveszti tárgyi vonatkozásait.

Ez pedig a modern polgári irodalomtudomány kemény diója. A zenében és a képzőművészetben viszonylag „könnyen” végrehajtható a teljes absztrakció első lépése: hiszen a tárgyi jelentés a legtartalmasabb zenében is rendkívül elvont, a non-figuratív képzőművészetben pedig hiánya szemmel látható. A költészet azonban nyelvi anyaggal dolgozik, amely pusztá léténél fogva ellenáll a jelentés visszavételének. Költői mozgalmak időről-időre megkísérlik a költészetet jelentésnélküli, tiszta fonematikus élmények keltésére redukálni, e kísérletek azonban oly nyilvánvalóan kívül esnek a művészetben, hogy senki sem veszi őket nagyon komolyan. Így Landmann is elutasítja Mallarmé azon következtetését, hogy mindenfajta értelem lényegtelen a versben. Mallarmé a romantikus önkifejezés-elméletekkel szemben ragadtatta magát ilyen szélsőséges megfogalmazásra. Landmann megfontoltabb ambíciója az, hogy a nyelvi jelentésből úgy távolítsa el a tárgyi és személyes vonatkozásokat, hogy azért a jelentést ne kelljen száműzni a versből, hiszen ez nyilvánvaló abszurditáshoz vezetne.

Felfogása szerint a költészet valahol a zene és a nyelvi közlés határán helyezkedik el, tehát a verset nem redukálja a nyelv akusztikus oldalára. A vers nagy súlyt fektet a hangzási effektusokra, de csak azért, hogy minfégy felhívja a figyelmet, egy pillanatra megállítson, „késleltessen”: ne a szó kifelé mutató tényezőire ügyeljünk, hanem magára a szóra, a szóra önmagában. Ilyen „késleltető mozzanatként” hat a rim, a rim-helyzet és a a metrum betöltése okozta várakozás, s általában a normális nyelvi közléstől különböző költői szerkezetek, a homályosság, nehezen érthetőség.

Landmann tehát megőrzi a jelentést, de a tiszta nyelvi-vestrani alakzatok ellen-

¹ Michael Landmann: Die absolute Dichtung. Essays zu einer philosophischen Poetik. Ernst Klett Verlag Stuttgart, 1963. 212 o.

súlyával. Ezzel, úgy véli, leküzdötte mind a szellemtörténet, mind pedig a formalizmus túlzásait, amelyek csak az egyik oldalt veszik figyelembe. A racionális és irracionális erők eme lebegő egyensúlya azonban csak látszólagos, a mérleg a teljes irracionális felé billen — hiszen az akusztikus „ellensúly” épp azt küszöböli ki, ami a jelentést jelentéssé teszi: a tárgyi vonatkozást.

A gondolatmenet irracionálisba vezető irányát mutatja Landmann további fejtegetése, amely az elvontságba fordulást magán a jelentés mezején hajtja végre. A versjelentés önmagában is egy merőben autonóm struktúrát alkot — mítoszt képez. Ez a struktúra nem „jelent” semmit, teljességgel visszahajlik önmagába. Önmaga tételezi tárgyát és alkotóját is.

A vers így megfosztva minden vonatkoztatási lehetőségtől természetesen — semmi, visszaesik abba az értelmetlenségbe, ahonnan Landmann mindenképpen el szeretne kerülni. Ezért mégis létrejön egy vonatkoztatás: a vers ugyan nem „jelent” semmit, hanem szimbolizál — a szimbólum és a szimbolizált viszont teljesen azonos: „A teljes szimbólum . . . kizárólag csak ennek az anyagnak, kizárólag csak ennek a jelentésnek felel meg, és fordítva” (28. o.) „A költeményben elválaszthatatlan egymástól a kimondottnak a Mi-je és a kimondásban-való-lét Miként-je. Mert a Mi itt csak a Miként kegyelméből áll fenn.” (30. o.) A műalkotás szimbólum — egy üres, irracionális transzcendencia szimbóluma, nem *valamit* jelent, hanem önmagát mint szimbólumot jelenti. Ez és a hasonló fordulatok adnak lehetőséget arra, hogy Landmann a formalizmus és szellemtörténet zsákutcáján túl higgye magát. A műalkotás közvetlen építőköveit fürkészi ő is, de a szimbólum-létre hivatkozva elkerüli a lapos formalizmus, a struktúra-elvre hivatkozva pedig a pszichológizáló önkény látszatát. Ám világos; az alapvető probléma az, hogy a polgári irodalomtudomány képtelen túljutni a műalkotás közvetlen összetevőin, s ha megteszi, csakis valamilyen önkényes eljárással képes erre. S az a szimbólum-felfogás, amelyikben a szimbolizált azonos a szimbólummal, csak szavakban jelent valamiféle közvetítést, láthatóan nem más, mint a műalkotás egyszerű megkettőzése, s így megmarad ugyanabban a lapos közvetlenségben, amit felülmúlni vél.

E túlmenés nem is lehetséges, hiszen a polgári művészetfelfogás rejtett vagy bevallott célja, hogy ebben a közvetlenségben maradjon, minden reális közvetítésben ugyanis — joggal — a tükrözésmélet veszélyét látja. Ezt a tendenciát mutatja

azon igyekezete is, hogy a művészet lényegét az illető művészeti ág anyagából vezesse le. Landmann e problémakörnek szentelt esszéje a „Költői valósággtalanítás” jellemző címét viseli. A „költői valósággtalanítás” demiurgosza a költészet anyaga, a nyelv. A művészet tartalomforma vitáját Landmann „úgy oldja meg”, hogy a vitatott kérdést egyszerűen félreteszi. A tartalom-forma ellentét, mondja, nem más, mint az eszme és valóság vitája a művészetben. Holott a műalkotás lényege sem nem a valóságra, sem nem az „eszme” való vonatkozás, hanem saját anyaga, anyagi anyaga, amelynek sajátos törvényei vannak.

Ebben a kiindulásban a nyugati művészetfelfogás a Laokoon-probléma újjáélesztését látja. Azért fordult Lessingre a figyelem, mert a művészet legbensőbb lényegét a formálásra szolgáló anyagban vélik felfedezni — a tiszta zenei mozgásban, a tiszta láthatóság közegében, vagy a nyelvben. Holott Lessing kérdésfelvetésének visszáját látjuk itt: Lessing a szép ábrázolásának különböző módjait vizsgálta, s arra a következtetésre jutott, hogy a művészeti ágak sajátos eszközeikkel teljesíteni tudják ezt az egységes feladatot. A művészeti ágak mai polgári elméletében azonban ez az egység felbomlik, a különböző művészeti ágak anyaga nem az esztétikum létrehozásának közvetítő közege, hanem a műalkotás közvetlen és egyedüli valósága. A Laokoon-probléma ezen megfordításában Landmann Th. A. Mayerhez nyúl vissza. Th. A. Mayer Stillesetz der Poesie (1901) c. könyvében azért újíttja fel a Laokoon-problémát, hogy a nyelvi jelentés absztrakt-gondolati jellegére hivatkozva cáfolja a hegeli esztétikum-felfogást, az eszme érzéki látszásának koncepcióját, illetve ennek érvényességi körét a képzőművészetre szűkíti. A „költői valósággtalanítás” ennek a gondolatnak továbbfolytatása Landmannál: a költészet nyelvi képződmény, törvényei tehát a nyelv, s nem pedig a valóság törvényei. A nyelvben lévő absztrakció természetesen nem a valóság absztrakciója, hanem elvonatkozás a valóságtól (mint olyantól). A nyelv itt egy közti-világ (Zwischenwelt), amelyik a maga sajátos módján tagolja a külső és belső világ benyomásait. A nyelv így saját törvényeit rákényszeríti mind a külvilágra, mind az élmények belső világára, s így a nyelvben nem szemlélhetjük sem az egyiket, sem a másikat, hanem csupán a nyelvet magát. Ebből következően a költészet mind a valóságtól, mind az alkotó személyiségtől megtisztul, „abszolúttá” válik.

Mit lehet mármost a költészettel kezdeni, ha a versben semmi mást nem szem-

lélhetünk, csak a tárgyi vonatkozásától megszabadított nyelvi anyagot a maga szigorúan vett legközvetlenebb közvetlenségében? Erre próbál Landmann válaszolni az elemi költői-nyelvi képződményt, a metaforát elemző esszéjében.

A szerző a metafora kialakulását a következőképpen vizsgálja: a primitív tudat a nyelvi metaforának megismerésbeli értékét tulajdonította, az „átvitt értelem” a primitív ember számára valóságos tárgyi összefüggést jelentett. Csak annak tudatosodása, hogy itt átvitt értelemről, nem pedig a valóság tényleges összefüggéséről van szó, tehát bizonyos distancia tette lehetővé e nyelvi jelenség költői képpé válását. Ebben a „klasszikus” metaforában azonban még mindig van valami kijelentésérték: egy rajta kívül álló összefüggést idéz fel és magyaráz. Az „abszolút metafora” egy további lépés: teljességgel öntörvényű összefüggést teremt. A metaforában két összetevő különböztethető meg: az analógia-mag és a divergencia-szféra. A „klasszikus metafora” az analógiában valami lényegeset idézett fel, s ez világosan elhatárolódott a divergenciától. A mai költészetben az analógia homályos, s összeolvad a divergenciával. Landmann is látja, hogy ez már voltaképpen nem is metafora: „... a metafora: egy világkivágás értelmezése egy másik tükrében. A modern költészet azonban már egyáltalán nem értelmi és tükrözi a világot, hanem ő maga a világ, ő maga épít világot, s így már nincs is szüksége a metaforára... A költészet világának ugyanaz az öntörvényűvé válása, amely a vers legmerészebb szárnyait mozgatja, elvonja tőle a hordozó levegőt.” (144. o.)

Ez utóbbi mondatja az „madárnyelven” is, akaratlanul kimondja az absztrakt költészet csődjét s az absztrakcionista irodalomtudomány lehetetlenségét. Ha ugyanis nem vagyunk hajlandók túlmenni a vers nyelvi közvetlenségén, ha a szót mint szót önmagában s nem a valóságra vonatkozásában fogadjuk be, nem jöhet létre semmiféle nyelvi struktúra, még olyan elemi képződmény sem, mint a metafora. A struktúra-elv, a műalkotás megközelítésének „interpretációs” módszere épp ott bukik meg, hogy az abszolút közvetlenség posztulátuma eleve kizárja bármilyen struktúra létrejöttét, s ha mégis létrejön, az csakis az elufeltevés megszegésével vagy pedig valamilyen misztikus-irracionális sakkhúzással érhető el.

A költészet abszolút öntörvényűségének premisszája minden vonalon feloldatlan és felol hatatlan ellentmondáshoz vezet. Olykor maga Landmann is megretten az elmélet következményeitől. Ő maga is

észreveszi, hogy a mindentől eldótt és így semmire sem kötelezhető művészet bármikor az emberi értékek ellen fordulhat: az égő Rómát műalkotásnak szemlélő Nero képét idézi fel, s ezt a magatartást elutasítja. Ez az elutasítás azonban nem tanúsodik másról, mint a szerző bizonyos szubjektív jószándékáról, mivel az elutasítás teoretikus következményeit egy szóval sem próbálja levonni. Ha a művészet törvényeihez semmi köze sincs az emberi értékek egyéb szféráihoz, mi szabhat gátat felelőtlenségének? Landmann fenntartása csak erőtlően tiltakozás saját koncepciója szükségszerű következménye ellen.

Az, hogy Landmann a művészetet végső soron az irracionális birodalmába utasítja, bizonyos értékek szubjektív respektálása és a koncepció objektív következményei közötti kollízióra vezet. A kultúra fejlődésének három nagy korszakát különbözteti meg. Az első fokon a racionális és az irracionális egyetlen osztatlan egységben, a mítoszban jelenik meg. A későbbiekben — e korszak az antikvitástól a francia forradalomig tart — a ráció önállósul, s maga alá rendeli az irracionális. A belső világban a romantika ugyanazt tette, mint a társadalom területén a francia forradalom: felszabadította az elnyomottat. — Természetesen az irracionalizmus és a demokrácia eszméjének párhuzamba állítása reménytelen feladat. A szerző maga is lát „némi” eltérést: „A forradalom a különbségeket az ész alapján akarta elsimitani, a romantika az észellenest akarta megmenteni”. (194. o.) A forradalom nyomán az elnyomott osztály mint olyan eltűnik, folytatja Landmann, a romantika „forradalmában” az elnyomott réteg — az észellenes — pedig épp különös létében reaktiválódik. Csak a szerző nem veszi észre, hogy ez épp a demokrácia és az irracionális ellentétét, a demokrácia és a relativizmus ellentétét, nem pedig analógiáját igazolja. Az értékek teljes relativizálása ugyanis nem egyenlőséghez, hanem egy új hierarchia kialakulásához és egy új elit kiválásához vezet: immár a szellem vagy a zseni jogán.

A hierarchia valóban meg is jelenik Landmannnál, mégpedig magában a nyelvben, az irodalmi nyelv és a köznyelv szembenállásában. Az irodalmi nyelv a szellem szabad tevékenységének területe, míg a köznyelv a valóság és a praktikus célok szolgálóleánya. Megint felmerül az immár megszokott aggodalom: az irodalmi nyelv a maga végeleges eldóttóságában kiszárad, üressé válik. Ezért Landmann megenged bizonyos kölcsönhatást a két szféra között. Főlősleges újra bizonygatni, hogy ez az engedmény semmiképpen nem oldja fel a

merev hierarchiából szükségképpen következő ellentmondásokat.

Egészében Landmann könyvét semmiképpen nem sorolhatjuk a polgári irodalomtudomány reprezentatív alkotásai közé. Az eredeti gondolkodás hiánya s az oldottabb, esszéisztikus fejtegetések mindennél világosabban napfényre engedik juttatni a polgári irodalomtudomány elméleti előfeltételeinek tarthatatlanságát. Említettük, hogy a mai polgári irodalomtudomány a célját csak előfeltevésének megszegésével tudja elérni. Ezért a konkrét irodalomelméleti fejtegetések, interpretációk tartalmazhatnak megfontolandó szempontokat, ugyanazt a tisztán elméleti-filozófiai megalapozástól azonban már nem várhatjuk.

Amit a polgári irodalomtudomány egészében felvet, az az „alulról való megközelítés” problémája. Ezzel a kérdéssel a marxista esztétikának is szembe kell néznie. És noha módszertanilag tisztázott,

hogy ez a megközelítés nem lehet egyoldalú, hogy a művészet anyagát nem vizsgálhatjuk a maga közvetlenségében, hanem benne valóságos tartalmak megjelenítését kell látnunk, azt azonban nem mondhatjuk, hogy a probléma részleteiben megoldott lenne. Igyekeztünk bebizonyítani hogy a struktúra-elv csak abban az esetben érvényesíthető, ha a műalkotás közvetlen kiképzését, illetve sajátosságait egy bonyolult közvetítettség eredményének tekintjük. E közvetítési rendszer felfejtésében pedig — mint részmozzanat — nélkülözhetetlen szempontot képez az „alulról való megközelítés” is. A polgári irodalomtudománnyal való vitánk akkor lehet igazán eredményes, ha részletesen kidolgozzuk, hogy a nyelv és a sajátos nyelvi képződmények miként funkcionálnak az esztétikum közegében.

Farkas János

Arisztotelész: Poétika¹

A recenzió aktuális műfaj, célja, hogy a legfrissebről, legújabbról tájékoztasson, s azokról a művekről nyújtson képet, amelyek éppen most kerülnek a közönség elé. Furcsa dolog tehát egy több mint kétezer éves könyvről recenziót írni. Arisztotelész Poétikájának új magyar kiadása alkalmából mégis elsősorban maga a mű az érdekes, s nem a kis kötetnek egyébként több mint egyharmadát kitevő jegyzet és kommentár.

A nagy görög filozófus költészettanának ugyanaz a sorsa, mint egész bölcselétének: szinte minden kor elődjének vagy ellenfelének tekintette, hozzá mérte magát, és semmiképpen sem maradt közömbös iránta. Hol a skolasztika ösévé kozmetikázták (mint Aquinói Tamás), hol vak és túlzott dühvel támadtak ellene (mint Bacon) — hol rá hivatkozva építettek fel dramaturgiai elméleteket (mint Lessing), hol ellenében (mint Dürrenmatt). Min egyik esetben aktuális és eleven szellemi erőnek számították, az állásfoglalás hevesége nem a múlt nagy alakjának szólt csak, hanem inkább annak a gondolkodónak, aki a jelen kérdéseit elsőik között fogalmazta meg.

Ha Poétikáját olvassuk, most sem azok a részletek ragadnak meg elsősorban, amelyek korának görög művészetére, és esetleg csakis arra vonatkoznak. Ilyenek is akadnak, persze, szép számmal. De össze-

hasonlíthatatlanul fontosabbak azok a fejtegetései, amelyekben voltaképpen a mi esztétikai gondolkodásunk alapjait is megveti.

Mindenekelőtt természetesen abban a két elvben, amely egész művészetszemléletének alapja: a *mimézisz* és a *kathariszis* elvében.

A mimézisz fogalmát azonban meg kell tisztítanunk a ráakódott torzításoktól. Joggal sürgette ezt már Csernisevskij is, mondván, hogy „az utánzáselmélet ellen emelt kifogások nagy része tulajdonképpen nem is magára Arisztotelész elméletére vonatkozik, hanem arra az eltorzított formára, amelybe az álklasszikus iskola theoretikusai előadták”. S ha ő még csak Batteux-t és Boileau-t említheti, mi azóta már újabb neveket tudnánk felsorolni, akik az arisztotelészi mimézisz, vagy akár a Csernisevskij által helyette javasolt „reprodukció” értelmét leszűkítették.

Hangsúlyoznunk kell tehát, hogy Arisztotelészre nemcsak gyakran hivatkoztak, de gyakran értették félre is. Szinte megdöbbentő például, hogy Dürrenmatt ma is a „hármasság” merev szabálya miatt támadja, holott ezerszer kimutatták, hogy ez a szabály a klasszicizmusban ismertté vált formájában semmiképpen sem az ő alkotása. De a naturalizmussal sem azonosíthatjuk a miméziszt. A szó maga — magyarul *utánzás* — ma már a művészetre

¹ Magyar Helikon, 1963. 135 o.

alkalmazva pejoratív melléki. Ha azonban összehasonlítjuk a naturalizmus alapelveivel (Zolánál: a mű a természetből „kivágott” kép), azonnal kiderül, hogy nem azonosak.

Az alapvető különbség az, hogy az utánzás semmiképpen sem passzív lenyomat, nem holt tükrözés, hanem eleven aktivitás. Gondolunk arra a művészi gyakorlatra, amelyből ez a fogalom megszületett: az állatutánzó totemisztikus táncok ősi ritusaira, a belőlük sarjadt szatírtáncokra és szatírtjátékokra, a drámai harci táncokra, a Dionüosz-misztériumok előadásaira. Mindezekben utánoztak valamit: istent, szatírt, embert, állatot — de ki gondolná ezt az „utánzást” azonosnak a XIX—XX. század naturalista színjátszásával? Szó sincs itt másolásról, a természet egy darabjának „kivágásáról”, hanem éppen művészi átformálásról, „sűrítésről”. Arisztotelész maga természetesen nem tiltakozhatott a „fényképezés” vagy a „másolás” vádjá ellen, de sok utalása teszi félreérthetelenné a mimézisz-fogalom dinamikus voltát. A Nikomachosi Étika hatodik könyvében például a művészet teremtő jellegéről beszél, magában a Poétikában pedig kitér a valóság és lehetőség dialektikájára stb.

Mindezzel persze nem akarjuk azt sem állítani, hogy Arisztotelész mimézisz-elve mindenben megfeleljen a visszatükrözés marxi—lenini fogalmának. Lessing nem tudhatta még, milyen okosat mondott, amikor így nyilatkozott a Poétikáról: „Egyébként nem habozom megvallani (még ha a mai felvilágosodott korban kinevetnek is érte!), hogy azt épp olyan tévedhetetlen műnek tartom, mint Euklidesz művét, az Elemeket. Alaptételei éppen olyan igazak és biztosak, csak persze nem olyan kézzelfoghatóak, és emiatt jobban ki vannak téve a kifogásnak, mint amit az Elemek tartalmaznak.”

Nos, úgy hiszem valóban erről van szó: Arisztotelész miméziszé úgy viszonylik a marxi—lenini visszatükrözés fogalmához, mint Euklidesz Elemei a modern geometriához. Az euklideszi geometria nincs „megcáfolva”, de olyan magasabb rendű összefüggések tárultak fel, amelyek keretében csak speciális feltételek között érvényes. Hasonlóképpen állunk az arisztotelészi mimézisszel is. Nem tagadjuk meg, de a mi visszatükrözés fogalmunk összehasonlíthatatlanul szélesebb, keretei közt az arisztotelészi szűkebb feltételeknek tesz eleget. Több szempontból is szélesebb a mi kategóriánk. Egyrészt kidolgozottabb, a valóság visszatükrözésének tudományosan megismert törvényein épül. Másrészt szervezesebben tartalmazza az aktivitás moz-

zanatát, ez csak a dialektikus materializmusban nyerhette el az őt megillető helyet. Harmadrészt pedig az „utánzásnak” az ábrázolásnak, a megfelelésnek nagyobb skáláját ismeri fel.

Euklidesz geometriája még nem ismerhette például a vetületnek azt a fogalmát, amellyel a modern geometria dolgozik. Az „azonosság” elve még csak szűken érvényesülhetett, egy derékszögű háromszöggel csak egy másik hasonlóan derékszögű háromszög mutatkozhatott azonosnak. A társadalmi fejlődés hatalmas ((és itt most nem részletezhető) előrehaladásának kellett bekövetkeznie ahhoz, hogy az azonoságnak ez a szűk köre kitáguljon, azonosnak mutakozzék a maga áru voltában a kenyér és az asztal, energia mivoltában a napfény és a gőz, matematikai struktúrájában a görbe és a hozzátartozó függvény. Fel kellett ismerni az azonosság elemeit olyan jelenségek között, amelyekben a görög tudomány csak a különbséget észlelhette. S ez a folyamat nem maradhatott hatás nélkül a művészet fejlődésében sem. Arisztotelész is azt mondta, hogy a zene jellemeket utánoz a dallam és a ritmus útján, de bizonyára elképzelhetetlen lett volna számára Bartók zenéjének hallatlanul bonyolult, sokoldalú ellentérendszere, vagy akár Beethoven V. szimfóniája, ezekben már nemcsak az általa emlegetett egyszerű tulajdonságok (bátorság stb.) utánzott képe jelenik meg, hanem a modern ember filozófiai magatartásának egy meghatározott „vetülete” is.

Hogy azonban a művészetnek ez a fejlődése mennyire nem ellentétes az ő szemléletével, azt másik sarkalatos elve, a még inkább félreértett *katharxis* is bizonyítja.

A *katharxis* félreértése persze gyakran társult a mimézisz félreértésével. Ez esetben a mereven-korlátozottan értelmezett utánzást egészíti ki, vagy egyenesen helyettesíti azzal, hogy a művészet valóság-tükröző funkciójának helyébe valamiféle „lelki kielégülést”, „belelést”, „extázist” állít. Jól megfigyelhető ez már Nietzsche-nél is. Ő ugyan azt mondja (A tragédia eredetében), hogy az apollóni és dionüoszmi művészet egyaránt a valóságot „utánozza”, csak hogy az apollóni elvnek nála az „álm”, a dionüoszinek pedig a „mámor” felel meg. Nietzsche-nél tehát nyilvánvalóan maga a valóság fogalma is irracionális értelmet nyert. A dionüoszmi elragadtatás, a természettel való misztikus egybeolvadás itt csak látszólag rokona a *katharxis*nak, valójában szöges ellentétben áll vele. Az arisztotelészi *katharxis* nem álmából vagy mámorból születik, hanem a valóságra való „ráismerésből”, így éri el „a részvét

és félelem felkeltése által... az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást”.

Az irracionális esztétikája tehát — egyezően a téren lényegében azóta sem mondott többet Nietzsche-nél — nem az arisztotelészi katharizis elvre támaszkodik, hanem annak egyenesen poláris ellenétére. A katharizis a görög filozófus rendszerében szerves kiegészítője a művészet mimetikus funkciójának. Ezt a szerves kettősséget csak a dialektikus materializmus tudja megragadni. Ahogy Szigeti József összefoglalta: „a katharizis, a megtisztulás tulajdonképpen szubjektív oldala annak, amit (Arisztotelész) objektív oldalón a miméziszen ért”. Éppen erről van szó, a kérdés ilyen megoldása nemcsak a mimézis helyes felfogását egészíti ki, de elvezet a művészet megismerő és emocionális funkciójának egységéhez, vizsgálati alapot nyújt tehát a művészetpszichológia számára is. S ez annál fontosabb, mert e tudományágat a marxista esztétika és lélektan eddig elhanyagolta.

Mindezzel persze nem akarjuk azt állítani, hogy a két oldal egysége Arisztotelésznél már világos, materialista alapú, s egyben dialektikus egységben jelentkezett. A két elv összefüggése nála még inkább sejtés, sehol sincs kifejtve (legalábbis a fennmaradt fejezetekben nem). Sőt a katharizis fogalmát, bármilyen nagy jelentősége is van rendszerében, mégis szűkebben használja, mint ahogy mi értelmezzük. Volt egy felfogás, amely ortodox módon követve Arisztotelészt, nálunk is csak a tragédiában ismerte el a katharizist, még arról is megfeledkezve, hogy már a fogalom megalkotója is alkalmazta a zene vonat-

kozásában (részletesebben a Politikában). Az újabb marxista esztétika azonban egyre határozottabban foglal állást a katharizis fogalmának széles körű alkalmazása mellett.

Arisztotelész esztétikája tehát nemcsak mint történelmi képződmény érdekes számunkra, nemcsak mint a görög poliszdemokráciának s közelebbről a bomlásának sajátos jelensége. Elvei, megfogalmazásai azért érdekesek számunkra, mert sok olyan fontos problémát ő ragadott meg először, amelyek — kiszélesítve, az összefüggések szélesebb láncába helyezve — ma is alapelveink közé tartoznak. Ezért, ahogy ilyenkor lenni szokott, minden újraolvasása alkalmából rájövünk, hogy még mindig van mit tanulnunk tőle, az elemzés mélységében, a megfogalmazás pontosságában és tisztaságában. Nincs értelme most sorolni az ismert vagy kevésbé ismert részletelemzéseket, az eposz és a tragédia összehasonlításától a szépség törvényeiig. Mindezekben egyaránt megtaláljuk a materializmus és a dialektika csírát, az a fordulat, amelyet a görög filozófia Platónnál Arisztotelészig tett, nem messzebb, hanem inkább közelebb vitt a művészet megértéséhez!

Az új kiadás méltó a nagy filozófushoz és művéhez. A Magyar Helikon ízléses kis kötetben bocsátotta közre a könyvet, vonzó külsővel, szép betűkkel. Sarkadi János fordítása élvezetes és kitűnő, a régi kiadás némileg elavult nyelve után külön öröm a „modern” Arisztotelészt olvasni.

Vitányi Iván

A „fenséges” elméletének első kidolgozása¹

A fenséges mint az esztétikum egyik kategóriája a tudományos kutatás szempontjából viszonylag gazdag múltra tekint vissza. Aristophanész, Aiszkhülosz tragédiáit elemezve, Arisztotelész pedig Poetikájában a jellemek rajzának tárgyalása közben már tesz említést a hősök emelkedett lelkületéről. Ezekben a megjegyzésekben hozzávetőlegesen jól kitapinthatók a fenséges megközelítésének első kísérletei. A középkor végétől kezdve azonban az esztétikai kutatás egyre inkább gondot fordít a fenség és a fenséges fogalmának lehetőleg pontos körülírására. A reneszánsz, a klasszicizmus, a romantika kiemelkedő teoretikusai természetesen más

és más szempontból közelítenek a kérdés lényegéhez. A fogalom tárgyalását jelentős mértékben megszabja az, hogy mit tartanak egyáltalán a szépről mint olyan kategóriáról, amely primus inter pares; mi a viszonya a fenségesnek pl. a rúthoz vagy a komikushoz; kizárólag az emter ábrázolásával hozzák-e összefüggésbe vagy a természetet is hordozójának tartják-e stb. A kérdésekre adott válasz nagyon is jellemzően világít rá pl. Leonardo da Vinci, Bacon, Hegel, Kant vagy Csernisevskij fenséggel kapcsolatos állásfoglalására.

A fenséges kidolgozásának történetében bizonyos értelemben kivételes hely il-

¹ Pseudo-Longinos: A fenségről. Ford. Nagy Ferenc. Akadémiai Kiadó, 1965. 130 o.

leti meg Longinost, aki a téma első rendszerező összefoglalását megkísérelte. Hogy miért használtuk a megszorítást — „bizonyos értelemben” —, két tényről indokolhatjuk. Az egyik az Arisztotelészhez, pontosabban a Poétikához való viszony felemás volta. Erről később részletesen szólnunk. A másik az eredetiség kérdése. Több forrás alapján ugyanis bebizonyítottnak tűnik, hogy a fenségről szóló leírás nem Longinos készítette. Innen a szerző *pseudo* jelzője. Ha mi mégis Longinosra hivatkozva tárgyaljuk a művet, csak az egyszerűség kedvéért tesszük, nem tévesztve szem elől a feltételezett egy-két évszázados kronológiai eltolódás lehetőségét.

Longinos (i. e. 213–273) nagy tekintélynek örvendő filozófus és rétor, akit a kortársak „élő könyvtárnak és lábónjáró múzeumnak” neveztek. Nem véletlen, hogy tudományos híre miatt Palmyra királynője, Zenóbia, tanácsadójának fogadta meg. E dicsőség lett bukásának is okozója. Aurelianus császár — elfoglalva Palmyrát — a jeles görög bölcsét kivégeztette. — Longinosz, művének kidolgozása közben számottevő esztétikai eredményekre támaszkodhatott (ez egyébként művéből is kiderül), ezért a fenségről szóló leírás a kategória megfogalmazásán kívül szükségképpen azt a kérdést is felveti, hogy milyen mértékben volt képes az antik esztétika továbbfejlesztésére. A mérce itt csak Arisztotelész lehet, mert, mint korábban jeleztük, a fenséges bizonyos körvonalai már feltűnnek a Poétikában. Longinos munkájában a téma központi kérdése válik. A meghatározásnál a szerző sokoldalúan vizsgálja a „fenyegető hibákat”, valamint az „igazi fenség” helyes leírásának lehetőségeit. Mivel Longinos műve — főleg kiindulását tekintve — polemizáló jellegű, ez módszertanilag kitűnő lehetőséget nyújt nemcsak a longinosi álláspont kifejtésére, de ama nézetek közvetett megismerésére is, amelyek ellen a mű létrejött. Ezek közül első helyen Caeciliust (i. e. I. században élő görög rétor), abban marasztalja el, hogy noha megfelelő mennyiségű példával igazolja a fenséges kifejtését, teljesen elhanyagolja ezen esztétikai kategória ember-gyakorlati magatartássá váló folyamatának leírását. Longinos tehát mindezekelőtt arra vállalkozik, hogy ezt a mulasztást pótolja, nevezetesen kellő részletességgel bemutassa, hogy a gyakorlati-praktikus elsajátításnak milyen feltételeivel, akadályjaival kell számolni. Itt van tehát a gyökere annak az első pillanatban különösnek tűnő eljárásnak, amely a fenséget elsősorban nem mint esztétikai kategóriát elemzi, hanem formai-stilisztikai oldalát vizsgálja. Felfogását igazolandó a

következőket írja: „az írásművészet csúcspontja s tetőfoka a fenség, és a legnagyobb költők s írók nem mással, hanem csakis ezzel nyerték el a pálmát...” (13–15. o.) A fenségesnek ez a megragadása az arisztotelészi módszernek éppen a fordítottja. Longinos az eredményből indul ki, ahelyett hogy az eredményhez vezető utat vizsgálná, és azt fejtené ki, hogy egyáltalán hogyan áll elő a fenség. Erre művének más részében kerül sor.

A fenséges stílusnak szerinte három veszélyt kell elkerülnie: a dagályt, az éretlenséget és a hamis pátoszt. A dagályt az eszmei üresség, az éretlenséget az „iskolás aprólékosság”, a dogmatikus megmerevedés jellemzi, az üres pátosz pedig a mértéktelenség velejárója. Jóval részletesebb és alaposabb Longinos, amikor a pozitív feltételeket tárgyalja. Műve ténylegesen éppen a fenségeshez szükséges feltételek részletes tárgyalására épül. Jól elválaszthatóan először a retorikában előforduló feltételeket elemzi, majd a művészet területére tér át. Mivel bennünket főleg ez utóbbi érdekel, célszerű a vizsgálódást itt kezdeni. Longinos a művészetben megnyilvánuló fenséget öt kellékről tájékoztat. Ezek a következők: a nagyszerű gondolat megragadása, erős szenvedély, alakzat készítés, művészi előadás, emelkedett szerkesztés. Látható, hogy Longinos még itt is szívesebben részesíti előnyben a formai elemeket. A későbbiek folyamán néhány reflexiót kell majd fűznünk e feltételek kidolgozásához. Először azonban a fenséges újabb meghatározását hallgassuk meg. Ezt írja: „Az igazi fenségtől... természetesen fölemelkedik a lelkünk, és bizonyos büszke lendületet nyerve, örömmámmorral meg önérzettel telik el, mintha maga alkotta volna azt, amit csupán hallott.” (25. o.) A korábbi meghatározásnak (amely az írói becsvágygal függött össze) igen fontos kiegészítése ez, sőt mondhatjuk, hogy az egész mű csúcsa. Sajnos, a későbbi gondolatok mintha elszakadni látszanának ettől az eszmei magaslattól. Longinos itt a „büszke lendületet”, a humanizált örömet, a „mintha maga alkotta volna...” mély emberi kielégülést emeli ki. Arisztotelész Poétikájának hatása itt konkrétan érezhető. Nevezetesen arról van szó, hogy a fenséges kategóriája a felismerés (Longinos az „újraélés” szót használja) örömét váltja ki az emberből, és ez az öröm képes a passzív befogadást egy aktív, az ember felemelését magával hozó önéretté változtatni. Nem kevésbé figyelemre méltó azonban az a mozzanat sem, amely éppen kimaradt Longinos megállapításából. Nemcsak a fentiekből, de a mű egészéből szembetűnően hiányzik a *mimézisz*

problémája, amely Arisztotelész Poétikájának kiinduló alapja. A befogadó szempontjából a felismerésnek, ha nem is egyetlen, de döntő oka Arisztotelész szerint a mimézisz. Longinos ezt figyelmen kívül hagyja, és ez művében a sok szellemes, mélyen szántó gondolat mellett nem egy ízben lényeges zavart okoz. (Zárójelben jegyezzük meg, hogy ez a tény készítette Curtiust arra, hogy a művészet mimetikus elvét elutasítva éppen Longinosra hivatkozzék.)

Visszatérve a fenségesnek már említett öt feltételéhez, Longinos először a „nagyszerű gondolat megragadását” elemzi. Ez a „gondolat” a fenséges esetében kifejezetten a lelki nagyságot jelenti. Az újabb definíció nem enged félreértést: „a fenség a lelki nagyság visszhangja”. Amilyen jelentős a meghatározásnak az a törekvése, hogy a fenséget és a fenségest az emberi reflexiókból kiindulva magyarázza, épp olyan mértékben hiányosak azok az objektív, az emberen kívül eső mozzanatok, amelyek ennek a fenségesnek hordozói. Mert ismétljük: a fenség — Longinos szerint — a lelki nagyságból valami vagy valaki által kiváltott *visszhang*. Nem szólva most e visszhang nagyon könnyen magyarázható jelentéséről, elsősorban az a lényeges, *ami*, ill. *aki* kiváltja ezt a reagálást. Ez a meghatározásból teljességgel hiányzik, és csak az elemzett példaanyagból állítható össze. Ebből pedig arra következtethetünk, hogy a fenségesnek éppúgy lehet a hordozója az emberi tett, mint pl. a természet valamilyen lenyűgöző objektuma, egy kozmikus jelenség, a mitológia élőlényei stb. Longinos számára mindennek csak olyan mértékben van jelentősége, amennyiben illusztratív anyagot jelentenek egy tétel igazolására. Eközben akarva-akaratlanul a hangsúly olyan mértékben tolódik el, hogy a fenséges meghatározásában egyedül a szubjektív oldal nyer elismerést, és az objektív oldal csak példamintaként van jelen. Hullámvölgy—hullámhegy jellemzi a tóma egész kifejtését. Mielőtt ennek okára próbálnánk magyarázatot keresni, nézzünk még néhány példát.

A fenség tárgyalása közben Longinos néhány igen fontos irodalomelméleti kijelentést tesz. Ezek közül Sappho költészetének elemzésére utalunk. Itt a következőt olvassuk: „Sappho például a szerelmi örülettel együtt járó szenvedélyt mindig kísérő jelenségeiből, azaz *érzélhető valóságából alkotja meg*. De hogyan mutatja meg a maga kiválóságát? Úgy, hogy *kitűnően ért a legkiemelkedőbb s leglényegesebb vonásoknak mind kiválasztásához, mind egymásbafűzéséhez*.” (39. o.; kiem. F. L.) Itt Longinos mintha csak cáfolni látszanék

előbbi kifogásunkat. Először is kimutatja, hogy a legszubjektívebb irodalmi műfajnak, a lírának is megvan az érzélhető valósága. Másodsor, az alkotás folyamatában pedig a „legkiemelkedőbb” vonás megragadása a típuselmélet konkrét követelményeihez vezet. A két gondolat ismét az arisztotelészi hagyományok helyes értékelésére, ill. továbbfejlesztésére mutat. Néhány oldallal később azonban esztétikai értelemben egy újabb visszaesést tapasztalhatunk. Szembeállítva a költészetet (ezen tágabb értelemben Longinos a tragédiárást is érti) és a szónoklatot, a következőket írja: „a költői alkotások túlzása... meseszerűbbek, vagyis általában túlértékelik magukat a hihetőségen, a szónoki képzet legszébb tulajdonsága mindig a meggyőző és az igaz”. (57. o.) Korábban lényegében ugyanezt fogalmazza meg: a költői képzet „célja az elkápráztatás, a másiké... (a szónoki képzeté — F. L.) a világos ábrázolás”. (51. o.) Most megint a pontatlanság miatt kell szót emelnünk, különösen mert ennek esztétikai következményei vannak. Longinos tételének a szónoki beszédre vonatkozó részével nincs miért vitáznunk. Annál inkább szükséges ez a költészetéről, tágabb értelemben az irodalomról tett megállapításával kapcsolatban. Az elkápráztatás, a hihetlenség szembeállítása a „világos ábrázolással” *ebben a tartalmi mezőben* semmiképp sem igaz. Plátón (akinek hatása igen erősen érezhető szerzőnkön) valóban beszél arról, hogy a költői, alkotói-művészi tevékenység elsősorban az eksztázis műve, elvarázslás, elkápráztatás. Arisztotelész azonban nyomatékosan felhívja a figyelmet arra, hogy a *lehetetlen* (a varázsos, a meseszerű) az irodalmi ábrázolásnak olyan jellegzetessége, amely az igazsággal szemben nem kaphat pejoratív értelmezést, sőt az esztétikum sajátosságából fakadva az igazságnak egy magasabb szintre, az általános szintjére emelt mozzanata. A költészet filozofikusabb még a történetírásnál is — mondja. Más helyen ezt írja: „Inkább kell választani a lehetetlen, de valószínűsíthető, mint a lehetséges, de hihetetlen dolgokat.” (Magyar Helikon, 1963. 68. o.) Persze, amit itt Arisztotelész elmond, nem teszi hamissá Longinosnak a szónoklattal kapcsolatban kifejtett nézeteit. Csak a szembeállítás mikéntje és értelmezett tartalma ellen kell óvást emelnünk.

Részben hasonló problémát vet fel a szerző a műve XXXVI. fejezetében (3. rész). Itt a szobrászatot és az irodalmat veti össze, és megállapítja, hogy az előbbiben a hasonlót keressük, az utóbbiban azt, ami „felülemelkedik az emberi dolgokon”. A megállapítás azért készlet polemizálásra,

mert igaz is, nem is. Lukács György arra figyelmeztet, hogy a valóság iránti feltétlen és egyoldalú odaadás, valamint a valósággal szembeni elégedetlenség metafizikus szétválasztása magával a valósággal állít szembe. „A valóság iránti feltétlen odaadás és a felülmúlására ösztökélő szenvedélyes vágy összetartozik.” (Az esztétikum sajátossága. I. k. Akadémiai Kiadó, 1965. 511. o.) Ez a kívánt dialektikus összhang bomlik meg Longinos fenti gondolatában. Mert a hasonlóságkeresés és a felül-emelkedés nem egyoldalúan vonatkozik egyik vagy másik művészeti ágra, hanem az ábrázoló művészetek általános sajátossága. Korábban már szölvünk arról, hogy a mimézisz elméletének elhanyagolása több hibának is forrása lesz. Ezek egyike éppen itt jelentkezett.

Talán kevésbé konkrét, de jelentőségét tekintve ugyancsak fontos, amit a műalkotás szerkezetéről és ennek tudatos, művészi elrejtéséről mond. (63. l.) A tartalom és forma (mert erről van szó) kifejtésére később ismét visszatér: „... az írásmű gondolatartalma és a kifejezésforma többnyire egymás által bontakozik ki...” (83. o.) Longinos ezen gondolatait kitűnő arányérzék jellemzi, mert — mint utaltunk rá — a fenséges kifejtésében, annak ellenére, hogy a formai elemeknek erőteljesebb hangsúlyt ad, a tartalmat meghatározónak, a forma meghatározójának tartja. Sőt elemzésének mélységére utal az a felfedezés, hogy a tartalom által meghatározott forma a tartalomba ismét átesapva ennek hatását emeli, jelentését mélyíti.

Végül a fenséges már említett öt feltétele közül az egyik formai kellékről, a szerkezetéről néhány szót. Fentebb a forma és a tartalom magas szintű elemzéséről szölvünk. Jelen esetben azt kell mondanunk, hogy Longinos megint tett egy lépést visszafelé. A következőt állapítja meg: „Nem látjuk-e hát, hogy a szerkezet: bizonyos harmóniája az emberbe oltott kifejezőképességnek, s ez magába a lélekbe kap...” A fenséges meghatározásánál azt mondtuk, hogy nem fordít kellő hangsúlyt az objektív mogganatokra. Itt tovább kell mennünk addig a megállapításig, hogy jelen esetben Longinos egyenesen megszünteti a szerkezet objektív feltételeit, és — modernebb kifejezéssel élve — apriorisztikus fogalomná változtatja. Platón hatása több más mellett itt is nyilvánvaló. A különös csak a — de erről később —, hogy miért hagyta a szerző figyelmen kívül Arisztotelészt, aki a Poétikában a szerkezet vizsgálatára egy teljes fejezetet (a XIV-et) szánt, és emellett máshol is (a

XXIII-ban) határozottan kiemeli a szerkezetnek mint formai elemnek minden lényeges kellékét, helyes arányának feltételeit.

Az alakzatok tárgyalás a mű egyik legjobban kidolgozott része. Különösen alá kell húznunk azt a magas fokú nyelvi-retorikai igényességet, hogy Longinos előadásából lépten-nyomon kitűnik. A magyar fordítás erőben és mértéktartásban, a szóképek és a stílus alkalmazásában plasztikusan érzékelteti a görög filozófus nyelvét. Némi túlzásnak azonban itt is tanúi vagyunk. Longinos — mint láttuk — az alakzatokat a fenséges feltételének tekinti, nélkülük tehát nem jöhet létre ez az esztétikai kategória. Arisztotelész viszont leszögezi (Poétika XIX. fej.): „Ezeknek tudásából vagy nemtudásából... semmi komolyan nem vehető megrovás nem származik a költészetre”. Hogy miért? Erre is válaszol (VI. fej.): „a régiek ugyanis politikusan, a mostaniak retorikusan beszélő alakokat alkotnak”. És itt eljutottunk ahhoz a korábbi kérdéshez, hogy honnan származik Longinos művének szembetűnő eszmei hullámlása, mi az oka a zseniális és vértelenné vált gondolatok keveredésének. Longinos a hellenizmus utókorának bölcselője, aki a hanyatlás korszakában szubjektíve a múlt klasszikus hagyományaira próbál apellálni, objektíve azonban nem tudja túltenni magát saját kora felfogásán, érzésvilágán, gondolatrendszerén. A retorika a kor általánosan művelt emberének nélkülözhetetlen kelléke. A művészetekben a forma raffinált bonyolultsága, a tartalom fellazulása, a filozófiai gondolkodás beszűkülése válik jellemzővé. Zoltai Dénes „Az antikvitás zeneesztétikája” c. tanulmányában a Longinos-kérdéshez is kulcsot ad: „A klasszikus korszak teoretikusainak gondolatsoraiban megfigyelt hézagok kitöltése gyakran vezet jövőbe mutató felfedezésekhez. Ezek az előrelépések azonban nem változtatnak a hanyatlás összképén”. (Magyar Filozófiai Szemle, 1964/4. sz. 666. o.) Nem véletlen, hogy amikor Longinos megállapítása vitát vált ki, mindig tetten érhető Platón hatása, mint ahogy mélyen szántó, máig is érvényes gondolatai mögött az arisztotelészi koncepció vagy annak továbbfejlesztése fedezhető fel. Hogy miért ez a kettősség? Mert Platón filozófiája számára a tárgyalt kor kitűnő szellemi talaj. A neoplatonizmus a kor minden szellemi tevékenységére rányomta a bélyegét, és ez alól Longinos sem vonhatta ki magát.

Földényi László

G. V. Oszipov: A modern polgári szociológia¹

A szovjet szociológus 415 oldalas könyve — kritikai vázlat a mai polgári szociológiáról — a könyv szerkesztőjének, M. P. Baszkinnak bevezető tanulmányából, rövid előszóból, hat fejezetből, befejezésből, valamint közel ezer címet tartalmazó irodalomjegyzékből, név- és tárgymutatóból áll.

A könyv által tárgyalt kérdések az általános szociológia szintjén mozognak, a szerző az általános, elvi kérdések kapcsán legfeljebb csak érinti az egyes szakszociológiák problematikáját. Figyelmét olyan általános problémákra irányítja, mint a polgári szociológia társadalmi funkciója, szerepe az ideológiai harcban, az egyes polgári szociológiai irányzatok általános társadalomfelfogása, a társadalom fogalmának különböző értelmezései, a társadalmi stratifikáció polgári felfogása és a csoport szociológiai fogalma, valamint a társadalmi változások, a haladás polgári értelmezésének kritikája.

A könyv feltétlen pozitívuma, hogy kritikája a bírált felfogások tárgyilagossága és sokoldalú bemutatására épül, differenciáltan érzékelteti az egyes polgári irányzatok jellegzetességeit. E tekintetben jelentősen meghaladja a dogmatikus kritikai korszak módszerét, amely kiragadott, egyoldalúan beállított idézetek csepüléséből állt. A szerző maga is többször utal e kritikai stílus tarthatatlanságára, s hangsúlyozza a bírált művek jó ismeretének fontosságát. Ezt a követelményt munkájában realizálja is, bár nem értékeli kellőképpen a polgári szociológusoknak a társadalom pszichikus folyamatainak fogalmi megragadásával, a pszichikus faktorok mérésével kapcsolatos erőfeszítéseit. Differenciáltan ismerteti az egyes polgári irányzatokat, mégis előfordulnak könyvében somás ítéletek, amelyek az egész polgári szociológiát minősítik, s tulajdonképpen nem érvényesek annak minden irányzatára.

A bevezetőben hangsúlyozza a szerző a polgári szociológia bírálatának fontosságát. Rámutat arra, hogy a szociológiai az ideológiai hatás egyik legkifinomultabb eszköze s ezért a marxista kritika számára igen fontos terület. A személyi kultusz korszakában a szociológia agyonhallgatásával kerülték ki a nyílt vitát. Tabu volt maga a „szociológia” kifejezés, Lenin azon műveit, amelyekben a „szociológia” terminus gyakran előfordult, az „ifjú marxista”

műveinek nyilvánították. A szociológiai terminusok egy jelentős részét pedig, amelyet Marx, Engels, Lenin dolgoztak ki, nem használták; a történelmi materializmus terminológiáját lényegében a Sztálin által használt nyelvre korlátozták.

A könyv „A szociológia és az ideológiai harc” című első fejezete a polgári szociológia társadalmi funkcióját elemelve rámutat annak apologetikus természetére, és arra, hogy a szociológusok által felvetett társadalmi reformjavaslatok és egyes részterületek izolált konfliktusainak megoldására vonatkozó elgondolások nem érintik, sőt szándékosan megkerülik a kapitalizmus alapvető ellentmondásait. A szerző ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy egyes polgári szociológusokat éppen az bánt, hogy a politikusok nem támaszkodnak kellő mértékben munkájukra. Ehelyütt azonban nem veszi számításba, hogy ez a panasza jószándékú, és progresszív szociológusok részéről is felmerülhet.

Az első fejezet röviden vázolja a jelenkori polgári szociológia néhány jellegzetességét, az empirizmus elburjánzását, az elmúlt évtized elméletalkotó erőfeszítéseit, amelyek eredményeként született néhány teoretikus szintézis, de ezekre elvont skolasztika jellemző, és az, hogy nincs kapcsolatuk az empirikus bázissal. Maguk a polgári szociológusok is érzékelik a szociológiában kialakult helyzet hiányosságait, erre utal is a szerző idézve Lazarsfeld megjegyzését arról, hogy a szociológiában az efemer problémák boncolgatása uralkodik, a nagy és súlyos társadalmi kérdésekre pedig nem adnak választ a szociológusok, valamint Mertont az empiria és teória közötti szakadásról. Ehelyütt azonban Merton elgondolásait a középfokú teóriákról kissé elnagyoltan bírálja.

Az első fejezetben olvashatjuk az egyes fő polgári szociológiai irányzatok vázlatos felsorolását, továbbá azt, hogy a polgári szociológiának milyen pszichológiai és filozófiai irányzatokkal van kapcsolata.

Az egyes irányzatok különválasztása és „címkével” való ellátása a szisztematikusan szemponyjából szükséges mozzanat, s ez többnyire helyesen realizálódik a könyvben. A szerző viszont elhanyagolja a dolgoknak azt az oldalát, hogy az egyes polgári szociológiai irányzatok között igen intenzív a kommunikáció, és a gondolatcsere eredményeképpen kialakultak bizonyos általánosan elfogadott kategóriák és

megközelítési módok. Ezek marxista kritikai elemzése és hasznosítható elemeik bevitelle a szociológiai szakkutatásba igen fontos a marxista szociológia számára. Ezt a követelményt azonban nem kellő mértékben juttatja érvényre a könyv.

Az egyes szociológiai irányzatokat felsorolva azokat egy-egy reprezentáns képviselő nevéhez köti. Ezek a következők: a mikroszociológiai (Moreno), a „természettudományos” (Lundberg), az analitikus (Znaniecki), a funkcionalista (Parsons), az institucionalista (Lipset), a „gazdasági” (Rostow), a „liberális-radikális” (Mills), valamint a „pluralisztikus viselkedés” iskolája (Lazarsfeld). E felosztás leginkább kifogásolható mozzanata az, hogy a Moreno által képviselt szociometriai iskolát egy kalap alá veszi az egyébként alig említett G. Gurvitch mikroszociológiai felfogásával, bár közöttük ténylegesen fontos különbségek vannak, továbbá hogy az analitikus és funkcionalista „iskolák” közötti genetikus összefüggést figyelmen kívül hagyja, s teljesen önálló irányzatoknak tekinti őket. Egyébként könyve további fejezeteiben aránytalanul kis helyet szentel a polgári szociológia ma legbefolyásosabb irányzatának, a strukturo-funkcionális felfogásnak. (Ugyanakkor érdekes, hogy az egyes témák „pozitív” marxista kifejtésében épp ezen iskola terminusaival — rendszer, struktúra, funkció, integráció, stabilitás, egyensúly stb. — találkozunk gyakran.)

A felsorolt iskolák mindegyikénél különböző formában és összetételben érvényesülnek a marxista lélektan által bírált pszichológiai irányzatok, a neofreudizmus, a behaviorizmus és a Gestalt-pszichológia hatása.

Bár az említett szociológiai irányzatok legtöbbje a filozófiától függetlennek, autonómnak deklarálja magát, mégis érvényesül bennük a mai polgári filozófiai felfogások egész sora. Legerősebb, kimutatható hatása a neopozitívizmusnak van, s ez megnyilvánul az egzaktitás és a kvantifikáció túlzott kultuszában, ami együttjár a minőségi különbségek elkenésével, a teóriától való tartózkodásban, a „metafizikainak” minősített problémák kerülésében. Ezt a lapos pozitívizmust a polgári szociológián belül is támadják, s ennek igazolására a szerző Sorokin figyelemre méltó megjegyzéseit idézi a szociológiában paródiává váló „természettudományos” módszerekről, az „alkísérlet” és a „pszeudoinstrumentális” technikáiról.

A neokantianizmus érvényesülését mutatja a polgári szociológia egyes képviselőinek agnoszticizmusa, valamint az individuális-pszichikus sajátosságok meghatá-

rozó szerepének egyoldalú túlhangsúlyozása bizonyos irányzatokban. A pragmatizmus legjobban az amerikai szociológiai kutatások stílusára nyomta rá a bélyegét.

A belső szubjektív motívumok abszolutizálása, az intellektus és az ösztönök szembeállítására az egzisztencializmus hatására mutat.

Sorokin intuitívizmusában és abban, hogy a pszichikus „végső adottságokból” indul ki, a szerző a fenomenológiai iskola hatását látja.

A szociológia tárgyáról adott nagyszámú polgári meghatározást részletesen elemezve a szerző rámutat ezek helyenként túlságosan tág mivoltára, pontatlanságaira és arra, hogy e meghatározások kivétel nélkül kerülnek az olyan megfogalmazást, amely azt is tartalmazza, miszerint a szociológia valamiféle objektív törvények feltárása. A pontatlan meghatározások alapján a szociológiát nem képesek elkülöníteni a szociálpszichológiától és a kultúr-antropológiától. A túlságosan tág meghatározások szinte parodisztikus példájaként idézi a szöveg egy nyugatnémet filozófiai szótár meghatározását: „A szociológia tanítás az emberek, valamint az állatok és a növények együttes életének formáiról és változásairól.”

A könyv ezen részének hibája, hogy nem tudja kellőképpen értékelni az egyes meghatározások pozitív, hasznosítható elemeit. Így például Broom és Selznick meghatározása, ha azt a nálunk elfogadott szociológia-meghatározással vetjük össze, és a benne említett hatást kölesönhatásként értelmezzük, kifejezetten gazdagíthatja a mi felfogásunkat. (A meghatározás a következő: „A szociológia a csoportstruktúrák sokféleségét tanulmányozza, továbbá azokat az utakat, amelyek révén azok hatást gyakorolnak a politikai, pszichológiai és gazdasági viszonyokra.”)

A könyv második fejezete a társadalmi gondolat fejlődését vázolja fel dióhéjban. Szisztematikusan kimutatja — s ez a legfőbb erénye e vázlatnak —, hogy a régi korokból mely gondolkodók s milyen tanításaik keltik ma fel különösképpen a polgári szociológusok érdeklődését. Rámutat arra a szimptomatikus jelenségre, hogy nyugati szociológiai körökben különösen az óegyiptomi papság, Platon, Augustinus, Aquinói Tamás, Schopenhauer és Nietzsche társadalmi eszméit értékeli nagyra.

A rövid ismertetésen belül viszonylag jelentős helyet szán a polgári szociológia „klasszikusai”, Comte, Durkheim, Max Weber, Simmel, Tönnies stb. ismertetésének. De itt is találkozunk a beható elemzés hiánya miatt nem kellően megalapozott általános kritikák megjegyzésekkel.

A könyv legnagyobb fejezete, a harmadik, a polgári szociológia társadalomfelfogását tárgyalja. A társadalom fogalmát a legkülönbözőbb módon határozzák meg; a meghatározások többsége vagy túlságosan tág, vagy amorf és szöteső, s gyakori, hogy lényegtelen jegyek felsorolására törekszik. Kétségtelen azonban, hogy a legbonyolultabb mozgásforma mibenlétét egy meghatározásban összefoglalni nehéz feladat, s az egyes társadalom-meghatározások bizonyos mozzanatait a szociológia fejlődésével gyorsan elavulnak.

A polgári megközelítések általános gyengéje, mutat rá a szerző, hogy a társadalmi életet csupán mint szociálpszichikait fogják fel, pedig a szociálpszichikai folyamat a társadalmi összefolyamatnak csupán egy metszete. Emellett magát a pszichikus szférát is egyoldalúan, eltorzítva szemlélik, lebecsülik logika-racionalista, ideologisztikus mozzanatainak jelentőségét.

A társadalmi fejlődés objektív törvényeit a polgári szociológusok többnyire tagadják, általános törvények helyett legfeljebb korlátozott érvényű empirikus törvényszerűségeket ismernek el. Az oksági törvény érvényesülését többen tagadják, a valószínűségi elemzést és az egyoldalú funkcionális szemléletet állítva helyébe.

E fejezetben foglalkozik a szerző a társadalmi interakció elméletével, az individuum és a kultúra kölcsönhatásának, a szocializációnak polgári felfogásával, valamint az institucionalista irányzat idealista intézményfelfogásával.

A társadalmi biologizmus és funkcionizmus alcím alatt viszonylag röviden ismerteti a funkcionizmus lényegét, s azt a korábbi biológista analógiákra épülő elméletek (pl. Spencer) modern változatának minősíti.

A fejezet leggyengébb része a polgári szociológiában ismeretes kultúra-felfogások bírálata, s ebben az tükröződik, hogy a történelmi materializmus eddig kevés figyelmet szentelt e kategória elemzésének.

Viszonylag terjedelmes szakaszt szán a szerző annak bemutatására, hogyan érvényesül a neofreudista személyiségfelfogás a polgári szociológiában. Idézi Greentől azt a gondolatot, hogy az „Én”-nek van egy olyan része, amely ellenáll a szocializációnak. Ezzel metafizikusan kettészakítják a személyiséget egy szocializált és egy antiszociális részre. Kétségtelen, hogy a kapitalista viszonyok kialakítják az emberi lényeg sajátos megkettőződését, de az emberfejlődés ezen átmeneti, történelmi mozzanatát nem lehet általános emberivé extrapolálni.

A társadalmi osztályokkal és csoportokkal foglalkozó IV. fejezet a stratifikáció és mobilitás elméletének apologetikus funkcióját tárja fel. E tanok lényege az, hogy a monopolkapitalizmusban kialakult társadalmi hierarchiát folyamatosság és nyíltság jellemzi, lehetséges benne az intenzív vertikális mobilitás. Ezt a tételt — mutat rá a szerző — polgári szociológusok stratifikáció-kutatásaival is cáfolni lehet. Ismereteti ennek kapcsán a különböző elit-elméleteket (Mosca, Pareto, Mitchels, Mills), idézi Riesman gondolatát, mely szerint „a hatalom Amerikában a szituációtól függ, és nem lokalizálható”, s azt teszi hozzá, hogy Mills joggal nevezi ezt a felfogást „romantikus pluralizmusnak”.

A kiscsoport-elmélet közvetlen ideológiai céljait a következőkben jelöli meg a szerző: a munkásosztály megosztása szociál-pszichikai és „kultúr”-komplexumok sokaságára, amelyek csak saját törekvéseikkel, érdekeikkel vannak elfoglalva, a szocialista tudat keletkezésének és fejlődésének lefékezésére, a faji szegregáció erősítése, e csoportok szigorú „szociális kontroll”, azaz burzsoáz kontroll alá rendelése.

A társadalmi változás és haladás problematikája — mutat rá a könyv V. fejezete — a polgári szociológia nehéz és kétnyes problémái közé tartozik. A Boskoff is elismeri, hogy a szociológusok legutóbbi két nemzedéke alig foglalkozik a témával, így az legfeljebb a tankönyvek végére szorul.

E fejezetben foglalkozik a szerző az automatizáció, az urbanizáció szociális következményeivel, a társadalmi adaptáció és dezorganizáció kérdéseivel, a társadalmi kontroll, szabályozás, tervezés és rekonstrukció polgári koncepcióival, valamint a deviáns magatartásformák polgári „magyarázatával”. Kimutatja, hogy a polgári szociológusok túlbecsülik a pszichológiai faktorok, a szociális törekvések, vágyak szerepét a társadalmi változásokban, s ezért nem tudják a technikai fejlődést sem megfelelő társadalmi összefüggésekben megvilágítani.

A könyv befejező, metodológiai fejezete megkísérli a marxista logika és ismeretelmélet néhány kategóriáját és összefüggését a szociológia metodológiai problematikájában konkretizálni, befejezése pedig állást foglal a marxista szociológia tárgyáról és rendszertani helyéről folytatott vita fő kérdéseiben. Álláspontjának lényege az, hogy a szociológiát teljesen önálló, a filozófiától is elkülönülő nem filozófiai tudománynak, szaktudománynak tartja.

Földvári Tamás

Két könyv a középkori filozófiáról¹

A középkori filozófia története jelenik meg az előttünk fekvő két könyvben. Kétségtelen, hogy a középkorról nem áll olyan összefoglaló és legalább polgári szempontból autentikus mű rendelkezésünkre, mint amilyen Erdmann filozófiatörténete. A középkori filozófia történetét feldolgozó munkák legnagyobb részében vagy elfogultan pontatlanok és aránytalanok, vagy pedig filológiailag pontosak ugyan, de igazi filozófiai feldolgozást nem nyújtanak. Mindmáig a legjobb kézikönyv de Wulf munkája, és ha ma a középkorról olvasunk, kétségtelenül az ő kézikönyvéhez kell mérnünk az újabb teljesítményeket. Mindjárt előjáróban állapítsuk meg azt, hogy Knowles és Maurer művei más-más okokból, de elmaradnak de Wulf gazdag anyaga mögött.

A középkori filozófiát a polgári filozófia már a felvilágosodástól kezdve messzemenően alábecsülte. Ezt az alábecsülést, mely még jobbra Hegelt is jellemzi, egészen máig nem számoltuk fel. A középkori filozófia vagy speciális kidolgozásává vált a polgári interpretáció szerint a nagy ókori filozófiának, vagy pedig sötét zűrzaváros előfutárává a felvilágosodás kora gondolatvilágának. Knowles az előbbi kategóriához tartozik. Számára az egész középkori filozófia nem más, mint a Platónról Plotinoszig terjedő görög filozófiai fejlődés sajátos továbbvitele és teológiai alkalmazása. Különösen ez újplatonizmus sajátos filozófiai tartalmából vezeti le a középkori filozófiát, mert meggyőződése, hogy „az újplatonizmus csakis a filozófusok számára jelent vallást, tisztaállapotában pusztán a gyakorlati gondolkodókat vonzhatja, és talán jellegzetes, hogy ahányszor csak vallássá akart válni, . . . teurgiává, demonológiává és mágiává fajult”. (29. o.)

Következésképpen Knowles szerint az egész középkori filozófiailag a platonizmus befolyása alatt állott, és Knowles meglehetősen meggyőzően mutatja ki, hogy ez a befolyás szükségszerű volt. A platonizmussal szemben először hatásosan és átfogóan Aquinói Szent Tamás számol le, aki Platón helyére Arisztotelészt állítja. Knowles számára az a lényeges, hogy itt ismét a régi görög gondolatvilág ébredt fel egy új formában, és képtelen megérteni, hogy miképpen jöhetett létre ez a hirtelen átváltás Platónról Arisztotelészre. Felismeri tehát azt, hogy Szent Tamás „összebékít-

tette az arisztotelianus filozófiai elveket a hagyományos spekulatív teológiával” (257. o.), de egyáltalán nem derül ki fejtegetéséből az, hogy ennek az új arisztotelészi szerkezetnek milyen jellegzetességei és sajátosságai voltak szükségszerűek a korban. Az egész könyv tehát egy görögség felé forduló szellemtörténeti kézikönyv, mely azt vizsgálja, hogyan és miképpen élednek fel állandóan azok az elvek, melyek már a görög korban felmerültek. Habozás nélkül kijelenti: „tehát azt kell mondanunk, hogy a középkori filozófia magában a görög filozófia terméke”. (340. o.) Pusztán a legutolsó részben jár más utakon a szerző, mikor elsősorban Occam filozófiájával kapcsolatosan pendíti meg azt a gondolatot, hogy végleg letűnik az a világbép, melyet lényegileg a görög filozófia teremtett meg, és Occamból kiindulva századok múltán helyet ad majd az új világbépnek, vagyis a felvilágosodás világbépének.

Az alapgondolat tehát így fogalmazható meg: a középkori filozófia nem más, mint a görög filozófia sajátos meghosszabbítása, s csak a középkor végén merülnek fel egyes elemek, melyek az új filozófiai világbép megfogalmazása felé mutatnak. Az alapgondolat véleményünk szerint nem állja meg a helyét, mint erről még később lesz szó. Amennyire tradicionálisan elavult Knowles alapgondolata, annyira friss és érdekes Knowles tárgyalásmódja. Nemcsak azért, mert a részletekben helyenként szellemesen elemez, és ha konkrét kérdésekről van szó, akkor észreveszi, hogy a tomista filozófia csupán kevertül használja az arisztotelészi rendszert, és végeredményben gyökerében más tartalmat magyaráz bele. Nem is csak azért válik szellemessé a kifejtés, mert helyenként rendkívül élénk, csaknem publicisztikai eszközökkel ismerteti egyes emberek, például Abelard személyes sorsát. A kifejtés ötletgazdagsága a könyv rejtett mellékvonalából adódik.

Ez a rejtett mellékvonal állandó konfliktusba kerül a mű alapgondolatával. A konfliktus szükségképpen jön létre, hiszen abban a pillanatban, ahonnan elérkezünk egy-egy filozófus valóságos problémáihoz, kiderül, hogy mennyire formálisan sematikus platonizmus és arisztotelianizmus ellentétét ráerőszakolni a középkori filozófia történetére olyan módon, hogy ez a motívum — mely, megengedjük, rendkívül fontos és valóságos — elhomá-

¹ David Knowles: *The Evolution of Medieval Thought*. Longmans, London, 1962. 356 o.; Armand A. Maurer: *Medieval Philosophy*. Random House, New York, 1962. 435 o.

lyosítsa a konkrétebb kérdéseket. S itt nemcsak a híres univerzália-vitákról van szó. Tehát nem pusztán a nominalizmus kérdéséről, hanem az egész filozófiai fejlődés megítéléséről. S e fejlődés tekintetében Knowles meglátásai nemcsak okosak, hanem helyenként túl is mutatnak de Wulf már említett munkásságán.

Knowles legnagyobb ereje mindenekelőtt abban áll, hogy ha a filozófiával magával közvetlenül a régi kategóriákban bánik is, van benne egy rendkívül átfogó kultúrtörténeti és elsősorban pedagógiai érdeklődés. A középkor kutatását pedig csak egy ilyen érdeklődés jegyében lehet továbbfejleszteni. Remekül ábrázolja azt, hogyan pusztult el a régi görög kultúra, hogyan pusztult el az ókor egész ökonomiai szerkezetével együtt az ókor pedagógiai apparátusa is, és miképpen teremtődött újjá a szükséglet ennek a pedagógiai apparátusnak felújítására.

Az új filozófiai fejlődés, mint ezt a könyv mellékvonalából megtudjuk, az iskolák feléledésével kezdődik, és ezt a feléledést két igen fontos személyiség tevékenysége segíti elő. Az egyik Gergely pápa volt, aki felismerte a tanulás és tanítás jelentőségét az egyház számára, a másik Nagy Károly. Nagy Károssal indul meg a pedagógiának és a különböző iskolák szervezett létesítésének középkori tendenciája, és ezeknek az iskoláknak azután egyre nagyobb jelentőségük lesz e korszak folyamán. A könyv fő érdeme ezeknek az iskoláknak az ábrázolása; elsősorban az olasz iskoláké sikerült, de részletesen foglalkozik a párizsi iskolával is. A legjellegzetesebb két fejezet az iskolák újjászületésével és Nyugat-Európa ébredésével foglalkozik, s így derül ki az, miképpen lehetséges egy olyan hatalmas fellendülés a filozófia művelésében, mint amilyen a XI—XII. és a XIII. századot jellemezte. E téren azután a könyv egy sor filozófiailag megoldandó problémát ébreszt az olvasóban. Az egyik ilyen probléma, hogy a filozófia, mely ebben a korban évszázadokig félig-meddig elszakadt a természettudományos fejlődéstől, hogyan található magának mégis tudományos táptalajt. Ha ugyanis a filozófiát táptalajától elszakítják, akkor valóban nem marad számára más hátra, mint az, hogy végül is csak a régi problémákat vesse fel, azokat próbálja újraélni, és semmiféleképpen ne hozzon újat. Mindez meg is felelne Knowles könyve alapgondolatának, de magából a könyvből is kiderül, hogy ez nem igaz. Mindenekelőtt világossá válik az, hogy a teológia mint a filozófia formája és lehetősége nem pusztán teológia. Nemcsak azért, mert a mohamedán és a zsidó teológia is tele van egy sor valósá-

gos problémával, hanem azért is, mert ha a teológia igényt tart a világ egészének magyarázására, a világnézet egészére, azonnal belekerülnek a teológiába jogi problémák is, és a teológia sajátosan szövődik össze a jogfilozófiával. Másfelől: bármennyire nem fejlődött is a természettudomány általában, kétségtelen, hogy egyfajta természettudományos érdeklődés állandóan napirenden volt, nevezetesen az az érdeklődés, mely az emberi testtel, tehát az orvostudománnyal függött össze. Knowles legnagyobb érdeme, hogy főként az averroizmussal és az arab filozófia elterjedésével kapcsolatban többszörösen is utal erre az összefüggésre. Utal tehát arra, hogy milyen sajátos utakon — elsősorban a hajózó velenceiek útján — jutott el az arab filozófia néhány orvostudományra épülő vívmánya Európába.

A legnagyobb érték tehát a könyvben ezeknek a sajátos utaknak a megrajzolása és a tudományos gondolatok áramlásának nyomon követése. Egészen kitűnő például az a fejezet, ahol az egyetemek kialakulásával, elterjedésével és módszereivel foglalkozik, mert ezek nagy mértékben hozzájárultak ahhoz, hogy a tudományos kutatás most már széles alapokon lehetővé váljék. Ezzel Knowles valóban a középkornak azokhoz a teljesítményeihez fűz megjegyzéseket, amelyek kisebb módosításokkal a mai napig hatóerőt jelentenek az európai országokban. Képtelen azonban arra, hogy ezen a téren leírásnál többet nyújtson. Érti ugyan az összefüggést a filozófiai fejlődés és az egyetemek kialakulása között, de ezt az összefüggést nem rajzolja meg, mivel a filozófia tárgyalásában megköti őt leegyszerűsítő alapgon-

dolata. Az egész könyvet tehát úgy jellemezhetjük, hogy a könyvben belső küzdelem folyik egy rendkívül széleslátókörű kutató anyaga és A priori előfeltevése között. Fel-sorakoztatja — a szokásos módon értelmezve — csaknem minden filozófus kategóriáit, majd összehasonlítja őket a platóni vagy az arisztotelészi kategória-rendszerrel. Végül is kideríti, hogy igazi szakítás a görög filozófiával nem történik. Így veti fel a kérdést: „megkérdézhetnénk, hogy miért kellett egy új szellemnek a középkori világ szívében létrejönnie? Nem paradox-e, hogy Nyugat-Európának szakítania kellett azzal a régi gondolattal, hogy az ókori gondolatvilág irányadó, éppen akkor, mikor a reneszánsz előtt állottunk, amelyben az ókoriak lelkes, sőt szolgálai utánzása áthatotta az irodalmat, művészetet és ízlést?” (339. o.) Amint azonban Knowles felismeri, hogy a reneszánsz elkanyarodást jelent az ókori problematiká-

tól, úgy a középkorban legfeljebb csak epizodikusan mutat rá az eltérésekre. Igazán reálisan természetesen csak akkor lehetne középkori filozófiatörténetet írni, ha a probléma újszerűségéből indulnánk ki.

A középkori filozófiatörténész egészen más típusa Maurer. Nála a középkor filozófiája mint hangsúlyozottan vallásos filozófia jelenik meg, és egész könyvének célja lényegében annak bizonyítása, hogy a teológia — elsősorban a keresztény megnyilatkozás — és a filozófia nem egymással szembenálló principiumok. A szerző ezt mondja: „A középkori filozófia nemcsak azért volt alkotó, mert keresztény volt, hanem azért is, mert a teológiai munkához társult.” (377. o.) Az egész könyv, mely az Etienne Gilson által kiadott filozófiatörténeti sorozat egy része, ennek a célnak a jegyében íródott. Míg Knowles könyve átfogó problémákat tárgyal, itt portré-sorozatot kapunk. Míg Knowles befejezi a tárgyalást Occammal, addig Maurer a reneszánsz filozófiáig folytatja elemzését, foglalja össze Ficinóval, Pomponazzival és Suares-szel is, tehát a spanyol jezsuitizmus egyes filozófiai problémáival is. Míg Know-

les csaknem teljesen figyelmen kívül hagyja a középkor misztikusait, Maurer tárgyalja például Eckhartot. Sajnos Böhme még az ő tárgyalásából is hiányzik.

A könyv célja tehát a teológia és a filozófia elvi összebékítése, és mivel ez az átlag nyugati művelt ember színvonalán vagy az alatt történik, meglehetősen skolasztikus módszerekkel, a könyvről sok mondanivalónk nincs. Nem a legrosszabb a maga műfajában, de nem is a legjobb. Legfeljebb azt mutatja, hogy a mai hivatalos egyházi filozófia miképpen akar magának filozófiatörténetet teremteni. Nála természetesen, szemben Knowles-szal, az igazi nagy választóvonal a görögök és a középkor között volt, s később a középkor és a reneszánsz között nincs igazán ugrásszerű különbség. Mozzanatokban persze felfedi, hogy például Cusanus előremutat Hegel felé, hogy a skolasztikus logika felbomlik, de mivel a filozófiát a valóságos mozgástól elszigetelten tárgyalja, szemben Knowles-szal, a mintegy négyszáz oldalas könyv legfeljebb ismeretterjesztő értékű lehet.

Hermann Istdán