

# ISMERTETÉS ÉS BÍRÁLAT

## Vitányi Iván: A „könnyű műfaj”<sup>1</sup>

A magyar esztétikai kutatás sajnálatosan elhanyagolja a művészet szociológiai megközelítését, bár ennek eredményességét nem egy külföldi — nyugati és népi demokratikus — munka dokumentálja. Néhány, a művészet és közönsége kapcsolatát elemző kísérlet után Vitányi Iván könyve az első, amely egy egész művészetfaj, a közkeletű művészet társadalmi—történelmi problémáinak tudományos vizsgálatára vállalkozik. Így e tanulmánynak már pusztá meg születése is fontos esemény, amelyet örömmel kell üdvözölni. A szerzőt azonban nemcsak az amúgy is elhanyagolt tárgy tartalmi vonatkozásai állították nehéz feladat elé, hanem az anyagot új eszközökkel, nálunk még meg nem honosodott módon is dolgozta fel. A könyvet e kettős feladatnak már a vállalása is úttörő jellegűvé avatja, de ezen túl a megoldásaiban is sok lényeges kérdésre ad helyes választ, társadalmi és művészeti folyamatokról jó elemzést. Ugyanakkor viszont a vállalkozás természetéből következik, hogy a kifejtés sok tekintetben problematikus, fogyatékos. Ezért mindenekelőtt nyomatékosan le kell szögezni, hogy itt egy tudományág első lépéseinek bizonytalankodásáról van szó, a bizonytalanságoknál azonban imponálóbbak az eredmények, főként a felvázolt perspektívák. S éppen ennek jegyében — az eredményeknek szóló elismerés következetes fenntartásával — kell megvizsgálunk e kezdeményezéssel kapcsolatos — elsődlegesen módszertani — problémákat; a könyv problematikus pontjai ugyanis a módszerrel kapcsolatosak, s egyes vitatható esztétikai következtetései is metodológiai tisztázatlanságból származnak.

„Van egy fajtája a művészetnek, amely mindig a viták középpontjába kerül, de a közönség előtt rendkívül népszerű: az úgynevezett 'szórakoztató' vagy 'könnyű' műfaj — tágabb értelemben pedig minden valóban közhasználatú, közkeletű művé-

szet.” (5. o.) Ez Vitányi Iván könyvének első mondata, amely egyúttal elemzéseinek tárgyát is exponálja. Helyes és fontos így elkülöníteni a tárgy szűkebb és tágabb fogalmát — de mindjárt megjegyezzük: a tanulmány módszertani problematikusága éppen e distinkció következtelen alkalmazásából ered. A szerző a téma megközelítésének rokonszenves és tudományosan egyedül helyes módját választotta, amikor nem kívánta folytatni az előítéletek „igenel vagy nemmel” „érvelő” vitáját a művészet közkeletű formáiról, hanem így gondolkodott: „ha kialakulásuk társadalmi szükségszerűség, akkor nem segíthet az elhamarkodott harc, a mindent egy kalap alá fogó általánosítás, hanem éppúgy differenciálnunk kell, mint az irodalom és művészet bármely más ágában.” (6. o.) A könyv célja tehát az, hogy „feltárja e formák kialakulásának társadalmi gyökereit, megrajzolja fejlődéstörténetüket, igyekszik elválasztani a jót a rossztól, az előremutatót, a művészt a hanyatlótól és művésztlentől” (uo.), s ezért kiindulásul megrajzolja a társadalom kulturális életének struktúráját.

A művészi felépítményt nem egyszerűen egy bizonyos korban létrejött művek összességének tekinti, hanem helyesen úgy értelmezi, mint a „művészeti viszonyok összességét”, mely „magába foglalja a műveket, a műveket megteremtő emberi tevékenységeket, s azokat a viszonyokat, amelyeket az emberek e tevékenységek közben kialakítanak”. (19. o.) E viszonyok tanulmányozására pedig csak egy egységes művésztudomány képes, mely az esztétikai, a művészetszociológiai és a pszichológiai vonatkozásokat a művészi visszatükrözés-elmélet alapján a maguk komplexi tásában fogja föl.

Mint az ilyen esetekben általában, itt is a különböző vonatkozások elhatárolása és összefüggéseik feltárása a probléma. Az

<sup>1</sup> Kossuth, 1965. Esztétikai Kiskönyvtár. 235 o.

esztétikai, a szociológiai és a pszichológiai módszer természetesen nem szigetelhető el egymástól, de éppen egységes alkalmazásuk hatékonysága szükségessé teszi érvényességi körük pontos kijelölését, nehogy a termékeny kölcsönhatás helyett eltorzítsák egymás eredményeit. A vizsgálat tárgyának következtelen felfogása mellett itt jelentkezik a könyv második módszertani problémája. Bár a szerző helyesen állapítja meg, hogy „a marxista esztétika nem rekedhet meg a műalkotás öncélú elemzésénél, hanem a művészetet társadalmi létében és funkciójában vizsgálja” (16. o.), ezt az igazságot azonban gyakorlatilag túlfeszíti: a bírált szélsőséget elkerülendő többnyire beéri a művek példaszzerű említésével, melyebb elemzésüket mellőzi, és így a helyes arány megteremtése helyett a másik véglethez közelít. Ez a módszer a „könnyű műfaj” „értékeinek” bizonyítására. aligha célravezető, tekintettel arra, hogy értékes vagy értéktelen voltukat csak konkrét esztétikai analízis tudná kimutatni. A szerző maga is hangsúlyozza, hogy a marxista esztétikának „elemző munkával... azt kell szétválasztania, hogy mit képviselnek az egyes elemek, hol hat a szórakoztatóipar üzleti szelleme, és hol érvényesül a nép alkotóereje”. (97. o.) Esztétikai vizsgálódásaiban viszont felelőn megáll, analízise a művészet közkeletű formáinak még mindig túl általános szintjén folyik, a konkrét műalkotásokba már nem hatol be. Holott a műfaj eleven ellentmondásossága, a szociológiai és esztétikai tényezők viszonya csak ezekben ragadható meg konkrét mozgásmintáiban. Vitányi módszerének két következménye van. Egyrészt a vizsgálat objektíve nem tesz eleget annak a követelménynek, amelyet az egységes művészettudomány igényével önmaga elé állított, másrészt pedig a szociológiai módszerének az e hiányosságért bőven kárpótló eredményeit a továbbiakban esztétikai értékeléseknek tekinti, s ez a kétértelműség téves következtetésekre ad alkalmat.

A könyv első két fejezetében a társadalom művészeti életének és a művészet közkeletű formái kialakulásának alapján helyes leírását kapjuk. A szerző megállapítja, hogy a művészeti felépítmény történeti fejlődése „az egységből az elkülönülés, a differenciálódás felé halad”. (24. o.) Az öskommunizmus idején a differenciálatlan, egységes művészet nem vált el az élet egyéb eseményeitől, funkciója a mágiától a valóság tükrözésén át a szórakozásig terjedt, a művészi termék nem szakadt el az őt létrehozó tevékenységtől. Az osztálytársadalmak kialakulásával azonban a művészeti élet is differenciálódni kezdett. A kapitalizmus előtti osztálytársadalmak

művészi felépítményében a szerző két alapvető változást emel ki: „az egyik az *osztálykultúrák*, a másik a különböző funkciót betöltő *művészetfajok* kialakulása.” (26. o.) A lenini „két kultúra” megkülönböztetése mellett az uralkodó osztályon belüli munkamegosztásból kiindulva még egy fontos jelenségről beszél: „Fokozatosan elkülönült egymástól a *közönség* és a *hivatásos művész* funkciója. Az addig egységes művészet maga is két különböző funkciót betöltő *művészetfajra* szakadt. Az egyiket *közösségi művészetnek*, a másikat *önálló alkotóművészetnek* nevezzük.” (28. o.) A két művészetfaj elkülönülése elsődlegesen szociológiai jellegű, ami természetesen messzemenő esztétikai következményekkel jár: „a két művészetfaj a valóság művészi visszatükrözésének is más fokozatát képviseli.” (29. o.) Vitányi Iván ezt a fokozati különbséget analógiába állítja a társadalmi tudat köznapis és szisztematikus elméleti szférájának viszonyával. Eszerint — s itt gondolatát Kelle és Kovalzon 1962-ben kiadott „Történelmi materializmus” című tankönyvének felfogására alapítja — a népművészet, amely a köznapis tudat egy része, alacsonyabb, míg az önálló alkotóművészet magasabb szintet képvisel. A két művészetfaj szintkülönbsége kétségtelenül fennáll, de ez minőségileg más, mint a közkeletű és az önálló szint viszonya általában. A társadalmi tudat egészében a két művészetfaj lényegét tekintve egységet alkotó esztétikai szféraként viszonyul egyrészt a köznapis tudathoz, másrészt a tudományos visszatükrözéshez. A művészetben belüli fokozatiság, az átmenetek és a bonyolult kölcsönhatások sem változtatnak azon, hogy az esztétikum mint a valóság általános visszatükrözése minőségileg különbözik a mindennapi gondolkodástól, a tudománnyal együtt felette álló szférát alkot. A művészi és a tudományos visszatükrözés e szférá két pólusa.

A közösségi és az önálló alkotóművészet megkülönböztetésének alapja a művészi tevékenységnek és a műalkotásnak a két művészetfajban eltérő viszonya. A közösségi művészetben ugyanazon — osztályon — kollektíva alkotja s használja is fel a művészetet, általában a tevékenység más formáival összekapcsolva, míg az önálló alkotóművészetben a hivatásos művész az alkotást árúként bocsátja a közönség rendelkezésére. Ebből a szociológiai tényből esztétikailag az következik, hogy a közösségi művészetben az alkotó tevékenység és a létrejött műalkotás egységet alkot, aminek vetülete a mű-laza struktúrája és variabilitása, míg az önálló alkotó művészetben a termék és a tevékenység különvállik, ami a struktúra megoszólódulását, a

végleges megformálást eredményezi. Vitányi Iván helyesen látja, hogy „a két művészetfaj nem alkot egymással mereven szembeállítható ellentétet, hanem dialektikusan kapcsolódik egymáshoz” (33. o.): „A két művészetfajban más fokon valósul meg a művészet tevékenység — illetve a műalkotás termék-voltának összefüggése, de alapjában véve mindkét fokon erről az összefüggésről van szó.” (35. o.)

Szociológiai értelemben kétségtelenül igaz, hogy a fejlődés menete „a két osztály-kultúra, a két művészetfaj egyre fokozódó elkülönülése, differenciálódása”. (49. o.) A folyamat a kapitalizmusban érte el a csúcspontját. Ez természetesen ellentmondásos folyamat. Igaz, hogy egyfelől a paraszti népművészet pusztulásnak indul, és az önálló alkotóművészet tulajdonosává egy viszonylag szűk, elsősorban értelmiségi réteg válik, másfelől azonban kialakul a munkásfolklor, továbbá éppen a műalkotás áruvá válása teszi lehetővé a művészet tömegméretekben való elterjedését. Bár e folyamatok ellentétes tendenciák küzdelmének eredőjeként bontakoznak ki, a kapitalizmus alapvető művészetellenességét nem tudják legyőzni. A kapitalista társadalom művészeti felépítményét Vitányi Iván így jellemzi: „Egyik oldalon tehát ott látjuk az önálló művészetet, amelynek 'hatásterülete' szűk körre terjed, a másik oldalon pedig a már pusztuló hagyományos népművészetet és a kibontakozásában megakadályozott új, közösségi művészetet. Az a 'senki földje', aminek a két művészetfaj közötti területet neveztük, a kapitalizmusban sokkal szélesebb és kietlenebb, mint a megelőző társadalmakban. A kettő között szinte 'légüres tér' keletkezik, amit mindenképpen ki kell tölteni. Erre hivatottak a *művészet közkeletű formái*.” (59. o.)

A közkeletű művészet fogalma több problémát vet fel. Tartalma szerint a széles réprétegek előtt népszerű és általuk felhasznált alkotások tartoznak e kategóriába, tehát szociológiai kategóriáról van szó. A szerző a következőképpen jellemzi: „Harmadik művészetfajnak tarthatjuk... a közösségi és az önálló művészet mellett? Ha pusztán művészetszociológiai szempontból néznénk, igennel felelhetnénk, mert a közkeletű művészet sajátos és önálló szerepet tölt be a művészeti felépítmény struktúrájában. Esztétikai szempontból nézve már jóval kevésbé önálló, lényegében a két művészetfaj funkciója keveredik benne, de nem alkot új minőséget. Ezért összefoglalóan nem állíthatjuk egyenrangú társként a két művészetfaj mellé, legfeljebb kiegészítő művészetfajnak tekinthetjük. Mindkettővel érintkeznek, de egyiktől sem határolható el pontosan. Mindkettővel

vannak közös tulajdonságai, de egyikkel sem azonos teljesen. Nem szintézisük; funkciója a közvetítés, összeköttetés.” (94. o.) Mi tehát a közkeletű művészet szerepe? A közvetítés. S mi a funkciója? A közvetítés. Ez azonban nem esztétikai funkció, mint ahogy a két művészetfaj funkcióját sem lehet esztétikai szempontból meghatározni. Az esztétikum szerepének, funkciójának vizsgálatára éppen a művészetszociológia hivatott. Ha pedig a szerző az esztétikai funkció fogalmán nem a művészet társadalmi hatását érti, hanem a visszatükröző és emocionális sajátosságot, „funkciót”, akkor nem lehet szó keveredésről, lévén az a közösségi és az önálló művészetnek egyaránt alapvető sajátossága. További kérdés az, hogy a közkeletű művészet szerepe ebben a közvetítésben merül-e ki? Ez a szerep csak a másik két művészetfajhoz való viszonyában elsőrendű, a dolog lényegét illetően azonban meglehetősen járulékos. A közkeletű művészet funkciója és jelentősége ugyanis éppen abban áll, hogy tömegméretekben ezen keresztül áramlik vissza a művészet az életbe, tehát a *művészi szféra és a köznapi gondolkodás között közvetít*. A közkeletű művészetnek mint művészetszociológiai kategóriának ez a valódi tartalma.

Nyilvánvaló, hogy ez a kategória olyan általános, terjedelmileg a művek olyan széles skálája tartozik hozzá, hogy egészében esztétikailag értékelhetetlen, értékelhetővé csak további differenciálás révén válik. Vitányi Iván a következőképpen határozza meg a kategória terjedelmét: „A közkeletű művészethez először is olyan elemek tartoznak, amelyek a *közösségi művészetből* származnak. Eredetük szerint ezek is kétfélek, vagy a *hagyományos parasztművészet* alkotásai, vagy pedig új, *városi*, esetleg *proletár-forradalmi* közösségi művészet termékei. Továbbá ide tartoznak az *önálló alkotóművészet* népszerűvé vált, közérthető alkotásai, amelyek széles tömegek szívében találnak visszhangra; közöttük is megkülönböztethetjük a polgári és az új, szocialista művészet alkotásait. Végül ide tartozik a *szórakoztató művészet* (amennyiben természetesen valóban közhasználatúvá válik), az értékes és az értéktelen, a *művészi és a giccs* egyaránt.” (99. o.) Sajnálatos következtetés, hogy bár a szerző maga is leszögezi, hogy „... másfajta felosztás útján különíthetjük el a burzsoá- és a proletárkultúrát, önálló és közösségi művészetet, értékes műalkotást és értéktelen giccset, és megint másfajta felosztás útján jutunk el a szórakoztató művészethez” (86—87. o.), itt eltér ettől a helyes elvtől, s ezzel a „több alapú felosztás” logikai hibájába esik. Nyilvánvaló ugyanis,

hogy a felosztás első két tagja szociológiai, míg a harmadik esztétikai alapon nyugszik. *Esztétikai vonatkozásban* a két művészetfaj — az önálló alkotó művészet és a közösségi művészet — *ugyanannak az esztétikai lényeknek* csak minőségileg különböző két megjelenése, míg *szociológiai szempontból lényegileg különböznek egymástól*, aszerint, hogy termékeik áruvá válnak-e vagy sem. A valóságban a „szórakoztató művészet” kategóriájához a közkeletű művészet egészének mint a két művészetfaj már elemzett közvetítő területének esztétikai analízise vezet el.

A szerző esztétikai vizsgálódásának alapja Arisztotelész katarzisz-elmélete. Utal arra, hogy a katarzisz elvét nem lehet leszűkíteni a tragédiára, hanem a művészet egész területén általános érvényű, mégpedig a fogalom kettős vonatkozásában. „Tartalmazza egyrészt a félelmen és részvéten keresztül való „megtisztulás” tragikus mozzanatát, másrészt viszont az „ártalom nélküli örömet”, tehát végső soron a szórakozást. Minden igazi művészet arra törekszik, hogy *egyesítse ezeket a funkciókat*. Ezért a valóság megismerése nincsen ellentétben a legjobb értelemben vett szórakozással sem.” (82—83. o.) Vitányi Iván joggal harcol az ellen a nézet ellen, mely a katarzisz a tragikus katarzisz értelmében fogja fel. A katarzisz az esztétikának valóban általános kategóriája, de éppen ezért mozzanatait nem jelölhetjük meg a „félelem és részvét”, valamint az „ártalom nélküli öröm” élményét. Ezek a tragikus katarzisz vonatkozásai. Amikor a szerző a katarzisz fogalmát általánosítja, tulajdonképpen csupán a tragikus katarzisz sajátosságait polarizálja „megtisztulás”-sá és „szórakozás”-sá, s ezek egységében látja a kategória tartalmát. A megtisztulást a szerző Szigeti József szavaival úgy értelmezi, hogy „a dolgok kaotikus átéléséből fölvezeti az embert a *dolgok rendezettebb látásáig*” (82. o.), e „rendezettebb látás” azonban nála nem veszíti el tragikus színezetét. Továbbá: a szórakozás fogalma tisztázatlan marad (s így természetesen a megtisztulással való, a szerző szerinti egysége is problematikus). Úgy tűnik, a szerző itt a műélvezetre gondol — a két fogalmat azonban élesen el kell határolni egymástól.

A műélvezet a mindennapi egyéniséget gazdagítja, tapasztalatait elmélyíti, kibővíti, s ez a gazdagodás kihat további életmódjára: a személyiséget cselekvésre összpontosítja, szellemi koncentrációt idéz fel. A szórakozás ezzel szemben — Hegel szavaival — „a szellemi ernyedtség” óráit tölti ki, a személyiséget fellazítja, feloldja, s így bár igen jelentős szerepet tölt be az ember

életében, nem emeli magasabb szintre; regenerálhatja energiáit, de nem fokozza fel, nem sokszorozza meg. Ha a műélvezetet a szórakozásra redukáljuk, éppen a művészet sajátosságát hagyjuk figyelmen kívül.

Ha a katarzisz fogalma tartalmazza a szórakozást, a „szórakoztató művészetnek” szabad útja van az esztétikum világába. A szórakozást pedig mindaddig tartalmaznia kell, amíg a „megtisztulás” tragikus színezetű értelmezésétől nem tud elszakadni.

Amikor tehát Vitányi a katarziszat az esztétika általános kategóriájának nyilvánította, de ugyanakkor nem kúszobította ki a tragikus mozzanatot, a kívánt általánosságot csak úgy érthette el, hogy a szórakozást vette fel ellentétes pólusnak, ezzel viszont e kategóriát túláltalánosította. Éppen ezért viszont, mivel ezen a túláltalánosított kategórián belül a művészet lényegének specifikumát már nem lehet megragadni, döntő kritériumul a valóság téves, illetve helyes tükrözését kénytelen megjelölni: „A cezurát csakis a valóság helyes, illetve téves vagy hamis tükrözése köze tehetjük, amelyet az emocionális funkció csak kísér és elősegít.” (85. o.) A tükrözés-elmélet és a katarzisz-elv egységének megfontolásával az ismeretelméleti esztétika nézőpontját az általános ismeretelméletével cserélte fel, s így az esztétikum fogalma tartalmazza elszegényedik, míg terjedelmileg túlságosan is kibővül.

A szórakoztató művészet Vitányi Iván szerint „a közkeletű művészetnek olyan fajtája, amely a szórakoztatás célját, funkcióját tekinti elsődlegesnek, vagy ahhoz alkalmazkodik”. (85. o.) Nyilvánvaló, hogy ezzel a szórakoztató művészet a katarzisz és a valóság tükrözését egyaránt eltorzítja, s így felbontva az esztétikai elvet, a művészetet kívülrre kerül. Az esztétikum kritériumát csak a műalkotás elégíti ki, míg igazságértéke nemcsak a műalkotásnak van. Ezért az ismeretelméleti kritérium általánosabb, mint az esztétikai, holott a szerző fordítva alkalmazza őket. Az értékes műalkotást, illetve a giccset a „szórakoztató művészetben” belül különbözteti meg a valóság helyes, illetve hamis visszatükrözése alapján. Ez a megkülönböztetés jogos, de csak az esztétikai szférán kívül. Az igazságérték a tudat visszatükröző funkciójának minden területére vonatkozik, az esztétikai érték azonban csak a társadalmi tudat esztétikai szférájára. Ezt maga Vitányi Iván is látja: „Úgy gondolom, . . . nem tévedünk sokat, ha a művészi értékben elsősorban két funkció megnyilvánulását látjuk. Az egyik, hogy mennyire felel meg a művészet esztétikai lényegének,

azaz, hogy mennyire helyes visszatükrözése a valóságnak. A másik, hogy a művészi megfogalmazás milyen magas színvonalon áll, mennyire felel meg a kor követelményeinek. Teljes értéket csak a kettő együtt adhat. A valóság bármilyen igaz tükrözése sem képezhet *művészi* értéket, ha nem magasrendű művészi formában jelenik meg, viszont a legtökéletesebb forma is érdektelen marad, ha nincs mögötte igazságtartalom, ha nem tölti be a művészet megismerő funkcióját." (75. o.) (Itt legfeljebb annyit kell megjegyezni, hogy igazságtartalom nélkül eleve lehetetlen tökéletes *művészi* forma.) A szerző belátása azonban a konkrét elemzésben nem jelentkezik.

Az esztétikum szféráját csak úgy lehet meghatározni, ha a tartalom és forma kérdését összekapcsoljuk a katarzis-elvvel. Ez az elv éppen a maga általánosságával a tartalom és forma abszolút azonosságára utal, miként azt Lukács György több helyütt mélyen elemzi és bizonyítja. Eszerint a katartikus élményben, amely maga is kettős, a tartalom és forma kettősége és egysége fejeződik ki, s ez az élmény a művészi teljesség legfontosabb kritériuma, és egyúttal a művészet társadalmi funkciójának, hatásának meghatározója is. Tehát végül is akár a tartalom és forma egységének, akár a katartikus elvnek a megsértése egyaránt az esztétikai szféra határainak átlépését jelenti. Ezek a határok természetesen nem merevek, az átmenetek végtelenül sok árnyalata rugalmassá teszi őket, de ez nem menti fel a tudományos esztétikát e határok tiszteletben tartása alól.

Vitányi Iván szerint a „szórakoztató művészet” azért nyer bebocsátást a művészetbe, mert így vagy amúgy, de mégiscsak tükrözi a valóságot — ha helyesen, értékes műalkotás, ha nem, akkor giccs. Az esztétikum sajátossága azonban nem adható meg általános ismeretelméleti alapon, csak az ismeretelméleti esztétika segítségével. Ha pedig a tartalom és forma, valamint a katartikus elv felől nézzük a „szórakoztató művészetet”, kitűnik, hogy esztétikum alatti terület. Ez az a koncepcióból fakadó probléma, mely a katarzis-elmélet értelmezését homályossá teszi. Egy tragikus katarzis-fogalomhoz viszonyítva valóban jogos a „szórakoztató művészet” művészetnek nyilvánítani, de a katarzis általános esztétikai kategóriája — mely leegyszerűsítve azt jelenti, hogy a befogadó egyén a maga partikularitásából nembeli lényé emelkedik a művészi élményben — a műélvezetet is tartalmazza, és egyremegy, hogy a szórakozás felé milyen irányban, a közönséges vagy a kifinomult élvezet felé bontják fel. Ezek közös gyökerét Vitányi

Iván igen jól megmutatja. Az esztétikai elv szórakozás felé való felbontásának e két véglete feltételezi egymást. Kétségtelen, hogy a „szórakoztató művészet” kialakulása előnytelenül hatott az „igazi művészet” fejlődésére, mert a bonyolultabb és kevésbé közérthető forma felé taszította. Bár igaz, hogy a kapitalizmus alapvetően művészetellenes, s e tendencia valamilyen módon a polgári kornak minden alkotásán nyomot hagyott, mégis döntő különbség, hogy a művészi elv harmonikus megvalósulásától elhajló tendencia a katartikus élmény „Változtasd meg élted!” attitűdjét kifejező „Sollen”-jének jegyében, vagy annak feladásával valósul-e meg.

Vitányi Iván így ír: „Az 'igazi' és 'nem igazi' művészet... egymásnak fordított tükröképe, csak együtt létezhetnek. Az 'igazi művészet' fogalma csak akkor alakulhat ki, ha létrejön valami 'nem igazi' is, és viszont, a 'nem igazi' léteinek feltétele, hogy vele szemben olyan művészet álljon, amelyet 'igazi'-nak vagy 'tisztának' is tartanak.” (76. o.) Meg kell azonban jegyezni, hogy a fogalom kialakulása nem érinti a fogalom tárgyának létét. A „nem igazi” művészet léte nem az „igazi” művészet létéből következik szükségszerűen, hanem azokból a társadalmi viszonyokból, amelyek az „igazi” művészetet eltorzítják. Ez a szociológiai szükségszerűség esztétikai szempontból semmit sem ment.

A nem igazi művészet értelmében használja a szerző a „giccs” fogalmát, melynek funkciója szerinte az, hogy „elválasztja egymástól a művészet valóságtükröző és emocionális szerepét, illetve, hogy mind a kettőt meghamisítja” (81. o.), a valóságtükröző és emocionális szerep egységének megbomlása azonban a „szórakoztató művészet” egészére jellemző, s már ez is elegendő arra, hogy ne tartsuk igazi művészetnek. A giccs ennek a művészet alatti területnek is egy alsóbb szintje. Ezzel kapcsolatban utalni kell Vitányi Iván könyvének egy tárgyi tévedésére. Lukács György „belletrisztika”- és „giccs”-fogalmát azonos tartalmúnak veszi, holott Lukács a rokonnások feltárása mellett a kettőt pontosan el is határolja (l. Lukács György: Az esztétikum sajátossága. Akadémiai Kiadó, 1965. 768—771. o.). A differenciálatlanság nem is marad következmények nélkül Vitányinál. Amikor a XVIII. sz.-i angol szentimentális-erkölcsös regényeket, a többi között Richardson műveit a mai értelemben vett giccsnek nevezi, kiderül, hogy a giccs fogalmának differenciálatlansága a szociológiai és esztétikai módszer összekeveréséből származik. Ha a „szórakoztató művészet” helyet kap az esztétikum szférájában, ez nemcsak egyes művek értékének indokolat-

lan felemeléséhez, hanem mások hasonlóan indokolatlan leszállításához is vezet. Való igaz, hogy ezek „szentimentalizmustól és erkölestől csöpögő” művek, de ez a tény éppen az esztétikai és művészetszociológiai elemzés egységében nyer sajátos értelmet. Richardson regényeinek érzelmissége, emócionális túltelítettsége elsődlegesen nem szórakoztató funkciójú, hanem az első nagy kísérlet, hogy az irodalom kifejezze — Lukács György szavaival — „a polgári mindennap életének érzésteljes bensőségét”. Ezek az idealizáltan túlfeszített érzelmek nem a katarzis egyik mozzanatának túlbujánzását jelzik, hanem éppen egy új, magasabbrendű katartikus élmény megformálása felé mutatnak. Richardson nem a bestseller „úttörője”, hanem sajátos módon — a vele szembenálló Fieldinggel együtt — a kritikai realista regény előhírnöke. Ugyanakkor, amikor a szerző Richardstont esztétikai szempontból egyoldalúan és mereven leértékeli, az esztétikai közelítés megkerülésével a detektívregényt kiemeli a giccs mélységéből. Így érvel, Kolozs Pál gondolatát elfogadva: „Ha elismerjük, hogy a műfaj logikai játékot nyújt, nincs oka annak, hogy ezt eleve kizárjuk a művészetből.” (120. o.) A logikai játék azonban mint esztétikai kritérium nem meggyőző. A szerző egyéb érvei: Čapek, Dürrenmatt és Graham Green. Ez azonban a művek elemzése nélkül: „argumentum ad hominem”.

Vitányi Iván könyvének elvi-esztétikai részén tehát egy állandó kettősség húzódik keresztül. Az esztétikum lényegének és a katarzis elvének értelmezésében éppúgy, mint az esztétikai és a szociológiai nézőpontok keveredésében. Ez végül is abban csúcsosodik ki, hogy a III—V. fejezetben, ahol a „közkeletű művészet” formáit tárgyalja (a dzsessztől eltekintve) lényegében csak a „szórakoztató művészetéről” beszél.

A cirkusz, operett, varieté, kabaré, revű, musical, társasági tánc — mindezek éppen a szerző idézett meghatározása értelmében szórakoztató műfajok. Már a könyv tárgyának megjelölésekor is két, tartalmilag és terjedelmileg egyaránt különböző fogalom szerepelt. A „szórakoztató művészet” esztétikai kategóriáját már akkor felcserélte a „közkeletű művészet” szociológiai kategóriájával. S ez utóbbi nemcsak tágabb, hanem minőségileg is más. Természetesen a közhasználatú művészet nem szorul védelemre, hiszen pusztán a népszerűsége okán senki sem vonja kétségbe a művészi értékét — más kérdés azonban az, hogy a kapitalizmusban az elidegenedett ember a művészet helyett gyakran narkotikumot, szórakoztató, él-

vezeti cikket igényel. A „szórakoztató művészet” léte a kapitalizmusban szükség szerű, akár az elidegenedés — de ugyanolyan negatív.

Miután a szerző bebizonyította, hogy a közkeletű művészet alkotásai között lehetnek értékes művek — amit, hangsúlyoznunk kell, senki sem tagad —, a konkrét történeti részben csupán a szórakoztató műfajok termékeit sorolja közéjük.

Először a színpadi művészet „közkeletű formáiról” ír. Ismerteti történetüket és értékeli őket. A cirkuszról helyesen állapítja meg: „Ez a műfaj kívül esik a művészet határain, a szórakoztató művészetén is.” (127. o.) Ezután az operett elemzése következik. Vitányi Iván szerint ez a műfaj nyújtott művészileg magasrendűt és értékeset. Mint mondja: „a kor két legnagyobb operettszerzője, Johann Strauss és Jacques Offenbach, a bécsi és a párizsi nagyoperett reprezentánsai, méltó helyet foglalnak el a zene egyetemes történetében is.” (130. o.) Vitányi ellentétes tendenciákat felmutató, „bonyolult szellemi magatartást” tükröző életművük alapvető ellentmondásaira is igen jól rámutat. Kár, hogy csak rámutat, de nem konkretizálja őket alaposabb elemzésben. Mert általánosságban ugyan helyesen mondja ki, hogy Strauss és Offenbach korszaka után megindult az operett hanyatlása, de a hanyatlás sajátos műfaji ismérveinek széles körű elemzése hiányában bizonyos műveket, melyeknek tartalmatlansága nem közvetlenül szembetűnő, túlértékel, s így nemcsak Strauss és Offenbach életművének értékeit akarja megmenteni a művészet számára, hanem az operett „ezüstkorának” magyar alkotásait is: „... a magyar operettkomponisták muzsikája színvonalas, értékes zene, jelentős szakmai értékei vannak, s megtalálja az utat a közönséghez”. (133. o.) Az utóbbi kitételől eltekintve ezt az állítást is csak műelemzések bizonyíthatnák, ezt azonban a szerző mellőzi. Ugyanakkor utal arra, hogy a magyar operett fellendülése a századfordulótól szorosan összefügg Bartók és Kodály, sőt az egész „második reformnemzedék” mozgalmával. „Ennek társadalmi okai vannak” — mondja a szerző, és ez kétségtelenül igaz. De lehetetlen észre nem venni, hogy Molnár Ferenc és a magyar operett ellenkező oldalról reagál ugyanazokra a társadalmi jelenségekre, mint Ady és Bartók. A zeneakadémiai végzettség azonosságánál (melyet a szerző a színvonal bizonyítására említ) sokkal fontosabb az az éles ellentét, amely nemcsak „magas művészet” és „közkeletű művészet”, hanem művészet és nem-művészet ellentéte. Az operett története rohamos távo-  
lás a zene művészi voltától. Ezen a

folyamaton pedig lényegében az sem változtatott, hogy „pozitív társadalmi mondanivalóval” töltötték meg. Ez a mondanivaló nem segített az operetten, ezzel szemben saját magát kompromittálta.

A varieté műfaját Vitányi Iván lényegében szintén kirekeszti a művészetből, bár egyes művészeket jelentőseknek tart. Erre még a revü tárgyalásakor visszatérünk.

A kabaré, mint a szerző helyesen írja: „a szórakoztatás keretei között nagyobb szerepet juttatott a művészetnek, az intímabb hatásoknak, a demokratikusabb törekvéseknek.” (143. o.) Ez a bonyolult és hatékony műfaj mélyebb, kimerítőbb elemzést igényelne, mint amelyet a könyvben kap. Kétségtelen, hogy a szórakoztató műfajok között ebben a legtöbb a lehetőség progresszív politikum megnyilvánulására. Éppen ezért a haladó politikai kabaré helyét valószínűleg a művészi szféra határára, művészet és publicisztika között jelölhetnénk ki.

A revü, amely nagy átlagában „a látványos-erotikus irányzatot követte”, mint ebben a szerzőnek igaza van, dicsekedhet jelentős művészekkel (Chevalier, Fernandel, Yves Montand stb.). Itt azonban azt a sajátos jelenséget figyelhetjük meg, amely egyébként az előadóművészet igen régi, de egyes korokban eluralkodó vonása, hogy nem az előadott anyag, hanem az előadó személyisége és előadásmódja vált ki művészi hatást. Ha zenei szempontból megvizsgáljuk Yves Montand vagy Edith Piaf számait, esztétikai szempontból általában teljesen értéktelenek. S ezt megerősíti az a tény, hogy ezek a zenedarabok kevésbé jelentős előadók tolmácsolásában többnyire lelepleződnek, ami nem mondható el például egy Bach-fugáról vagy Schubert-dalról. Egyes művészek képesek a jelentéktelen anyagot olyan szociális és esztétikai tartalommal interpretálni, hogy előadásuk, de csakis személyes előadásuk „itt és most”-ja az esztétikai szférába emelkedik.

A színpadi műfajok közül végül a musical tárgyalja a könyv. E műfaji kategória tartalma ma még vitatott, helye nincs pontosan kijelölve. Vitányi Iván elsősorban az operetthez való viszonyában elemzi mint olyan műfajt, „amely összetevőit tekintve hasonlít az operetthez, de amely tartalma és felépítése szerint újszerű”. (157. o.) A tartalmi újszerűséget a haladó tartalom kifejezésének lehetőségében jelöli meg. E tekintetben a szovjet „operett”-re és az amerikai West Side Storyra hivatkozik. Az utóbbi művet tartja egyébként a szerző a műfaj legméltyőbb reprezentánsának, és joggal. Így ír róla: „A *West Side*

*Story* ízig-vérig tragédia, de koreográfiai és zenei téren is igen érdekes alkotás. Jerome Robbins koreográfiai bajos lenne a 'könnyű műfaj' kategóriájába beszorítani; ez a kompozíció kiemelkedő alkotása a XX. század egész táncművészetének. Leonard Bernstein zenéje szintén rendkívül érdekes és értékes, egyik legjobb példája a dzsesszen és a közhasználatú zenén épülő, s mégis a legmagasabb igényeket is kielégítő muzsikának.” (156. o.) Kétségtelen, hogy a „West Side Story” magasan kiemelkedik az amerikai musicalok átlagából, sőt, mint Vitányi Iván helyesen megállapítja, a táncok is a könnyű műfaj kategóriájából. Éppen mert kivételes műről van szó, világosan mutatja az itt fellépő tendenciákat. Bernstein zenéje azért múlja felül a szokvány musical-zenét, mert intonációjában egy kritikai hangot üt meg egyrészt a műfajjal, másrészt az ábrázolt társadalmi tendenciákkal szemben.

Meg kell azonban jegyezni, hogy ez a hangvétel csak a destruktív, elemberteledett, brutális erő ábrázolásában nyilatkozik meg, a zeneszerző nem viszi következetesen végig, a lírai, a pozitív érzelmek ábrázolására képtelen, feladja pozícióját, és kommersz szentimentalizmusba fullad. Így a mű intonációs egysége — amely például a „Koldusoperá”-ban kritikailag következetesen megvalósul — itt széttörik, művészet és nem-művészet egyetlen művön belül folyó harcáról tanúskodva. Mindez nem jellemzi a műfaj egyéb termékeit, amelyekben az intonációs egység csak negatív, a slágerzene színvonalán valósul meg, s így a „West Side Story” pozitív tendenciái inkább a „könnyű műfaj” határain túl mutatnak.

Látható, hogy a színpadi művészet közkeletű formái Vitányi elemzésében azonosulnak a szórakoztató műfajokkal, sőt a „West Side Story”-tól eltekintve a vidám műfajokkal. Nyilvánvaló, hogy a színpad egyéb közkeletű műveinek és az irodalom tömegek által olvasott részének elemzése nélkül nem kaphatunk a közkeletű művészetéről helyes képet. Az Olaszországban az operettet is helyettesítő opera, az angol munkások által olvasott Byron-és Shelley-versek figyelembevétele nélkül (és még sorolhatnánk a példákat) nem beszélhetünk a népszerű művészetéről. Teljességet adni 230 oldalon lehetetlen, de lényeges vonásoktól nem lehet eltekinteni.

A szerző által elemzett műfajok közül lényegében csak a dzsessz az, amelynek bizonyos irányzatai művészi értéket képviselnek. Ez a kezdetben népi művészet két áramlatra szakadt, a népi és a kommerciális dzsesszre. Az utóbbi nem nevezhető művészetnek, a népi dzsessz azonban egy-

részt a munkásfolkloirt termékenyítette meg, másrészt — koncertműfajjá válna — a dzsessz legjelentősebb szakembereinek véleménye szerint fel fog szívódni a „komoly zenébe”. Itt tehát az igazi, művészi dzsessz közösségi és önálló irányzata figyelhető meg.

A társasági táncról helyesen állapítja meg a szerző, hogy a tánc módja fontosabb, mint maga a tánc. Valóban, a társasági tánc sokkal inkább a táncművelés, mint az esztétika problémája, a tánc tartalma legalább annyira etikai, mint esztétikai kérdés. A könyv jól megvilágítja a társasági táncnak ezt a határeset-jellegét.

Befejezésül újra csak hangsúlyoznunk kell: Vitányi Iván könyve műfajteremtő jelentőségű, és fontos lépést tett előre a közkeletű művészet lényeges és elhanyagolt kérdésének kidolgozásában. Eredményei nélkülözhetetlen kiindulópontot jelentenek a további kutatások számára. Ezen felül nyilvánvalóvá teszi, hogy az esztétikában sem a művészet-szociológiai, sem a komplex kutatási módot nem lehet megkerülni, s a megoldáshoz is hasznos tanulságokkal szolgál mind eredményeit, mind fogyatékosait tekintve. A legnagyobb veszély, amelyet a szerző sem tudott következetesen elkerülni, a komplexitás eklekticizmussá torzulásának lehetősége, márpedig e buktatók leggyőzöse a módszer termékenységének záloga.

Vitányi Iván könyve még egy fontos tanulsággal szolgál. A művészet problémáinak történelmi vizsgálata szükségessé teszi az elidegenedéssel szemben esztétikai konkretizálását. A szerző felvetette a kérdést, ebből indult ki, de magát a folyamatot nem kísérté végig. Pedig a művészet e vonatkozását nem lehet önmagában, különösen nem a „szórakoztató művészetre” leszűkítve vizsgálni, hanem csakis a művészet

egészére ható elidegenedési folyamat elemzésén belül. Az elidegenedés, amely marxizmusban értelemben „az ember lényegének és létezésének elszakadása, ellentéte” (Márkus György), a művészetben mint az esztétikum lényegének és létezésének elszakadása, ellentéte jelentkezik. Az elidegenedés a művészet egész szférájára kifejti hatását, a szakadás azonban különböző fokozatokban valósul meg. A „szórakoztató művészet” ennek a szakadásnak csak egyik, de nem egyetlen módja, s ennek a szakadásnak önmagában is sok fokozata van. Ez megköveteli a kategória differenciált felfogását — s ennek a könyv alapján véve eleget tesz —, igazi tartalmát azonban csak e kategórián túlemelkedve, a művészeti elidegenedés összefolyamatában lehet megállapítani. Ennek a magasabb szinten történő differenciálásnak és elemzésnek — melyhez az út a konkrét műelemzésen át vezet, és amellyel a szerző adós marad — alapja az embernek az emberi nemhez való viszonya, amely a művészetben a katarzistikus folyamaton keresztül jut kifejezésre. A „szórakoztató művészet” a katarzist kiiktatja, illetve alkatarzissal helyettesíti, és ezzel szentesíti az elidegenedettséget és önmaga művésziatlenségét. Ezért nem szentesítheti az esztétika a „szórakoztató művészetet”. Üldözni természetesen szelmalomharc lenne hiszen csak az elidegenedés ellen folytatott társadalmi méretű harc fogja felszámolni. Az izlés türelmes fejlesztésével, a fokozatok és átmenetek messzemenő figyelembevételével kell mind közelebb hozni a művészethez, de ennek a nagy és áldozatos nevelőmunkának egyik rugója és biztosítéka a határok pontos ismerete. A „szórakoztató művészet” „igazi művészet” válásának egyik feltétele éppen „nem igazságának” tudata.

Fodor Géza

## Herbert Read: A modern festészet<sup>1</sup>

A mű, amely „A Concise History of Modern Painting” címmel eredetileg 1959-ben jelent meg Londonban, egykori világ-sikere alapján hat év múlva magyar fordításban is megjelent.

A kiadó szempontjai „a magyar közönség tájékoztató vágya” és a szerző „tárgyilagos elemzése”, amelyekhez a „számos történelmi adalékon és dokumentumon kívül”, amelyet a bemutató sorok emlegetnek, bizonyára még a terjedelem (egy kötet), az áttekinthető felosztás, a rövid, világos

meghatározások és az olvasmányos stílus is hozzájárult. Read könyve összefoglalás, rövid történet, sok évszámmal, sok névvel, ugyanakkor mégsem száraz lexikonszerű — életet lehel bele a hangsúlyozottan első személyben elmondott ítéletalkotás, a különböző véleményeknek és kutatásoknak az az egyensúlya, amely az angol kritika- és esszéirodalom oly jellegzetes sajátossága.

Igazi „concise history” Read könyve, az oxfordi és cambridge-i történelmi kézikönyvek legtömörebb típusából, ahol a két

<sup>1</sup> Corvina, 1965. 365 o.

város hagyományai közti különbséget már csupán az angol olvasó tudja érzékelni. Az e hagyományokhoz hű szerző éppúgy igyekszik elkerülni a rövid kifejtésekből adódó felszínességet, mint a túlságosan elvont konstrukciókra építő elméleti következtetéseket. R. I. Collingwood angol történetfilozófus megállapításai, amelyekkel mint nyitó akkorddal a szerző a könyvét elkezdte és utolsó fejezetében lezárja, éppúgy csupán mottóként szerepelnek, mint egy ügyesen alkalmazott Keats- vagy Blake-idézet, vagy a tárgyalt jelenségek összevetése az Erzsébet-kori drámairodalommal, ami már Collingwoodnál is tipikus angol vonás. Read azonban, bár a bevezetőben bizonyos művészetfilozófiai módszert ígér, s időnként fel is használja Fiedler, Jung vagy Cassirer néhány megállapítását, még az általa teljes mértékben elfogadott megállapításokat sem használja elég differenciáltan, s inkább csak formálisn vonja be áttekintésébe. Általában egész anyagfeldolgozására jellemző ez a formalizmus, s ezért az első olvasásra talán nagyvonalúnak és átfogó érvényűnek érezhető művet a tárgyalt anyag ismeretében sok helyütt túlegyszerűsítettnek s sok lényeges problémát elkerülőnek érezzük. Lényegében neopozitivistá történelmi feldolgozásának nincs semmi biztosan körvonalazható elvi alapja, így elvi eredménye sem, amit különben saját maga is elismer, amikor azt írja, hogy „semmi törvényyszerűséget nem tudott találni abban a folyamatban, amelynek történetét vizsgálja”. (12. o.)

Nem mondható, hogy Herbert Read álláspontja azért alakult így, mert időben túl közel áll a XX. század európai festészetének próbálkozásaihoz — ő ugyanis ezzel mentegetőzik. A távolságot, amely a művészeti mozgalmak célkitűzéseitől és a tárgyalt festők elméleteitől elválasztja, mindig is érezte. Nem fogható rá az sem, hogy csupán egyetlen művészcsoporthoz tartozott, még akkor sem, ha feltűnően nagy terjedelmet szentel az absztrakt expresszionizmusnak, amely még az 50-es évek közepén is Nyugat-Európa és főleg Amerika élő, divatos irányzata volt. Tárgyilagos kritikája, amellyel tárgyalja, eloszlat minden gyanút arra nézve, hogy a prosperálását igyekeznek elősegíteni, inkább csupán a probléma aktualitása miatt tárgyalja súlyban és terjedelemben túl hosszsan. Ez az aránytalanság nem jelent egyetértést, csupán a megértés szándékát.

Általában az egész könyvre jellemző, hogy határozottan elutasítja azokat a nézeteket, amelyek szerint az egész modern művészet lényegében romlott és destruktív. „Századunk művészei — írja — ... általánosságban mindig tudatában vannak a

reájuk háruló erkölcsi kötelezettségnek, amely végeredményben egész civilizációnk létalapja. ... Ha egyes művészegek gyakran támasztottak is zavart az általános célkitűzésekben, a modern festészet legjelentősebb képviselői — Cézanne, Matisse, Picasso, Kandinsky, Klee, Mondrian és Pollock — mindig tudatában voltak korunk problémáinak.” Ez a megállapítás, ha első felében magán is viseli az angol morál jellegzetes ívét, fontos lépést jelent a modern festészet kérdéseinek taglalásában, hiszen határozott bizalmat és elismerést szavazott meg a század elején a modern civilizáció nyugati társadalmának periferiáiról induló „gyanus” művészeknek, akiket a kritika és társadalom egyaránt bizalmatlanul fogadott. Read ezzel szemben az új eredményt, az új stílust keresi, ezért kicsit mentegetőzve, de szigorúan kizár minden olyan jelenséget és művészt, amelynek és akinek a hagyományos művészet céljához, funkciójához, módszeréhez szinte valami köze van. Read elfogadja és felhasználja forrásába a művészek szándékait és megfogalmazásait, ebben különbözik például Hans Sedlmayr meglehetősen agresszív szembenállásától és konokul érvényesített visszautasításától mindannak, ami új és lázadó, korábbi normákat bomlasztó jelenség a XX. század művészetében. Read „festészeti stílustörténetet” akar csinálni, „specifikusan modernet keres”, de — talán éppen az összefoglaló szempontok hiányában — (már művének közepén, az 5. fejezetben) csupán a nagy egyéniségekhez jut el — s végkövetkeztetésében is csak a nagy egyéniségek eredményeit ünnepli. Az az alap, amelyet Paul Klee egy idézett mondatában vállal magáénak, hogy „az új művészet nem a látható visszatükrözése, hanem a láthatóvá tevés”, kevésnek bizonyult az új festészet specifikus stílusjegyeinek megállapítására, s az irányzatokat külön-külön bemutató Read adós marad a beigért festészeti stílustörténettel. A „specifikusan modernet”, az újat elsősorban a kifejezőeszközökben keresi, a tárgyat, a „látható világot” konstansnak, állandónak fogja fel, s azt, hogy az új formákat milyen tartalmi, gondolati indítékek, milyen világszemlélet szülte, nem is próbálja felkutatni. Nem keresi a korábbi korszak művészetével és gondolkodásmódjával összekötő szálakat sem, pedig egyetlen művészeti stílus sem keletkezhet előzmények nélkül.

Az egyéniség szerepének kiemelése pedig, ami különben néhány igen vonzó, szinte miniatűr monografikus betétet jelent a könyvben, elmossa a festészeti mozgalmak kialakult formanyelvének közös sajátosságait, amelyeket a szerző, időnként túl-

ságosan lebecsülően, a modorosság vagy az eklekticizmus kategóriájába sorol. Szigorú ítéletét, bár egyes esetek és jelenségek indoklák, mégis túlságosan tértelenmíetlenné érezzük — a többi között az általa is egyetemes stílusirányzatnak felfogott art nouveau-Jugendstil-szeccszíó néven ismert századfordulói szintetikus törekvésekkel szemben — s elmosódottak, fel nem tártnak a másfél évtizeddel később a szeccszíóval teljesen leszámoló, egyetemes stílusigény-nyel fellépő konstruktívizmus elemzését. A konstruktívizmust szinte légüres térbe emeli nála az a két elválasztó fejezet, amelyet a feltétlen előzmény, a kubizmus ismertetése után beiktat, ahol az utolsó gondolatok szintén a kubizmus manieriz-mussá válásával foglalkoznak, nem pedig a konstruktív továbbfejlesztés lehetőségével. Mindez megfelel a textusként elfoga-dott collingwoodi koncepciónak: „Amint a mozgalom elérte kiteljesedését, máris a biztos hanyatlás veti előre sötét árnyékát.” A mozgalmakat, a festészeti irányzatok létrejöttét, virágzását és hanyatlását Read így nemcsak a történeti eseményektől és az őket létrehozó társadalomtól elválasztva tekinti át és analizálja, hanem — az össze-kötő láncszemeket gyakran figyelmen kívül hagyva — sokszor az egymás melletti vagy az egymást követő irányzatokat is elég élesen elválasztja egymástól. Így az anyag és az események ismeretéből nem is tud levonni „semmi kézzelfogható törvény-szerűséget”, de szinte metafizikus törvény-ként tiszteli a stílusok felvirágzására és hanyatlására kidolgozott elméleteket, ame-lyeket részjelenségekre is általánosít.

Az „eleve meglevő törvényszerűségek” „érvényesítése” időnként még az időrendet is felborítja Read évszámokkal különben igen pedánsan „felszerelt” összefoglalásá-ban, melyben azonban a kronológia mégis aránylag kevésbé alkalmazott rendszerezési szempont. Nemcsak olyan, talán még meg-bocsátható apró ugrásokat tesz időben, mint hogy például Piet Mondrian geomet-rikus konstruktívizmusát előbb tárgyalja, mint Kazimir Malevits szuprematizmusát (amelynek a számára „korai dátumát” az orosz művészet alaposabb ismeretének hiá-nyában különben is alig tudja megma-gyarázni). Az expresszionizmus időrendje is többször felbomlik, Kokoschka neve pél-dául csak az utolsó fejezetben kerül elő. De nem az ilyen apró történeti bukfencek érintik elsősorban kellemetlenül a a kor-szakot ismerő olvasót, hanem az irányzatok és a történeti események igen laza ok-okozati összefűzése, amit Read azzal igyekszik indokolni, hogy „A művészet-történetet... magának a művészetnek a terminusaival kell megírni, hangsúlyozva a

vizuális formák fokozatos átalakulását. Ez azonban nem jelenti, hogy lebecsüljük azokat a társadalmi és intellektuális er-őket, amelyek a romantikus irányzat kez-dete óta a nyugati világ civilizációját át-alakították.”

A „nyugati világ” megjelölés ismét egy gyengéjére mutat a könyvnek. Az időbeli bizonytalanság mellett — a kutatások mai állása szerint — a művészeti központok meghatározása is hiányos, illetve elégtelen. Read igazán mélyen és alaposan elemzi Párizs mellett München jelentőségét és középponti helyét az első világháború előtti európai piktúrában. Münchenre vonatkozó adatai és megállapításai sokszor, sok összefüggésben visszatérnek, időnként szinte didaktikus szempontú ismétlésnek vagyunk hajlandók felfogni a Neue Künst-lervereinigung és a Blauer Reiter több-ször is előadott történetét. Adós marad viszont Read Európa több fontos művé-szeti központjának jellemzésével. A háború alatti Zürich, majd a Dada berlini, kölni, hannoveri megjelenésének története még szépen exponált, bár rövidebben elemzett része a könyvnek, Drezda szintén nem maradt ki, bár nem túl markáns, érdekes szempontokat találunk a New-York-i iskola történetéhez is, hiányzik viszont a század-fordulói Bécs, Péterváry és Moszkva. Hogy Budapest s a magyar avant-garde moz-galmak említés sem nyernek, ezért nem a mozgalmak, sem Herbert Read, hanem egyedül a magyar művészettörténetírás felelős. A bécsi századforduló története azonban már Read könyvének megjele-nése előtt is összefoglalást kapott Peter Selz „German Expressionist Painting” című könyvének erre vonatkozó fejeze-tében (Los Angeles 1957.), és forrásai még korábban is ismertek voltak, Read mégsem használta ezeket a forrásokat. A XX. század eleji orosz festészeti mozgalmak bemutatá-sát pedig teljesen mellőzte, a forradalom alatti avant-garde kibontakozását pedig csupán Kandinsky 1915-ös hazatérésével magyarázta. Ezek a megállapítások ma már, több alapvető tanulmány és könyv megjelenése után, teljesen elavultak. (Nem ártott volna a fordítás szerkesztőjének erre jegyzetekben utalni.) Camilla Gray a „The Great Experiment: Russian Art” (New York 1962) című könyvében finom analízissel és nagy jelentőségű adatanyaggal mutatja be az orosz festészet töretlen, ön-álló fejlődését a szeccszíótól a konstruk-tívizmusig, amelyre a nyugat-európai köz-pontokkal való közvetlen kapcsolat, de nem egyoldalú, hanem kölcsönhatás jel-lemző. A könyv szerzője számára Kelet-Európa alig ismert terület, s ez — tágabb értelemben — ismét a történeti szempon-

tok figyelmen kívül hagyása. Nem is első, hanem második világháború utáni helyzetet és állapotokat vetíti ki a század első két évtizedének elemzésekor. A hiányokat nem lehet egyszerűen a „realisztikus művészetek kihagyásának” tulajdonítani, hiszen az új irányzatok éppúgy megszülettek Keleten, mint ahogy Nyugaton továbbélt, s újra meg újra megjelent a realizmus. A realizmus XX. századi fejlődésének felismerését talán túlzás lenne Readtól számonkérni, de még a XIX. századi realizmus stílusfogalmát is eléggé leszűkítettén és kevésbé differenciáltan használja, és csupán arra, hogy egyes művészeket és csoportokat tárgyalásából kirekesszen. Az egyes művészek kihagyása azonban még csak nem is következetes Readnál. Riverát, Orozót, Siqueirost kirekeszti, mert „elsősorban propagandista programot tettek magukévé művészetükben, és kívül estek azon a stílusbeli evolúción, amely engem itt kizárólag foglalkoztat”. Az utóbbi megállapítást azonban cáfolja, hogy stílárisan a Readnál kihagyott mexikóiak sem a XIX. századi realizmusból, hanem Cézanne-ból és Picasso kubista korszakából indultak ki, olyan teljességigénnyel, csupán magasabb társadalmi tudati szinten, mint a Read könyvében szintén nem szereplő Henri Rousseau, és stílusban hasonló szintézist teremtettek, mint Picasso a klasszikus korszakában, vagy még inkább olyant, mint 1920 után Fernand Leger, akit Read nemcsak belevesz könyvébe, hanem a modern mozgalom egyik legfőbb alakjának nevez. Read ugyanakkor alaposabb elemzés nélkül idézi Leger nyilatkozatát arról, hogy nem akarja elveszíteni a kapcsolatot a realitással. Diego Rivera munkássága a legszorosabban összefügg Leger-ével, tanítómesterének pedig Cézanne-t, Picassót és Rousseau-t jelöli meg. Ezeket a tényeket azonban Read ismét figyelmen kívül hagyja.

A naív művészek — elsősorban Henri Rousseau — kihagyása mögött valami igen konzervatív „tanult művész” eszményt érzünk Readnál, amely pedig a XX. században nemcsak azért idejét múlta, mert a tárgyalt korszak művészeinek nagy százaléka autodidakta, hanem azért is következetlenség, mert Read az érzés spontán kifejezésének stílusformáló jogát elsődleges principiumnak tekinti. Így önmagának mond ellent, amikor a naívokat kirekeszti. Henri Rousseau festészete pedig olyan inspiráló erőt jelentett az új század művészeinek, hogy egyáltalán nem személyének varázsa, hanem alkotásainak problematikája foglalkoztatta komolyabban a kubistákat, expresszionistákat, sőt a szürrealistákat is, ezért kihagyása történeti

szempontból nem megengedhető. A Read által oly nagyra becsült Vaszilij Kandinsky még nem volt ilyen finnyás Rousseau megítélésében, s a Read által nem idézett elméleti írásaiiban Rousseau festését mint az absztrakcióval teljesen egyenrangú ellenpólist emlegeti, mint a reális világ tárgyainak pontos ábrázolásával fontos szellemi tartalmakat közvetítő előadásmódot. Igaz, hogy Kandinsky, Readdal ellentétben, a realizmust nem zárta ki az új törekvések köréből, sőt a legnagyobb tisztelettel ír a tárgyi világ, a szerves élet, az ember megjelenítőiről, még akkor is, ha a saját festészetében a tárgy nélküli absztrakció mellett dönt. Így Kandinsky, a művész, akit elfoglaltságra jogosíthatna az általa létrehozott új világ, tárgyilagosabb, mint Read a történész, akinek szándéka volt a tárgyilagosság.

Mindezeket az aránytalanságokat és következetlenségeket azonban elfelejteti velünk a könyv egy-egy finom részlemezése vagy egy-egy, Read által különösen kedvelt művészegyeniség lelkes bemutatása. A legárnyaltabb és legegzaktabb a kezdő fejezet Cézanne-elemzése. A festészeti manifestumok túlzásaival ellentétben Read figyelemre méltóan azt is megmutatta, hogy mi az, ami Cézanne klasszikus művészetét az avant-garde irányzatoktól elválasztja.

„Az áttörés” című fejezetben Matisse művészetének interpretálása ragad el, a szerző friss meglátásaira utal Cézanne és Matisse merész összevetése s Matisse és az expresszionisták párhuzama is. A kiemelt idézetek hitelesen jellemeznek, és minden spekulációnál jobban rávilágítanak a művész egyéniségére.

„A vad megszelídült.” Ez a kötet talán legrövidebb és legtalálóbb mondata. A Vadak (Fauves) nyersen induló kifejezőművészetének alakulása az új színharmónia, az artisztikum és a derű irányába ennél tömörebben és jobban nem is jellemezhető. Szinte nosztalgikusnak hat Read hosszas időzése Matisse 1908-as jegyzeteinél, amelyekben a művész a rend = a forma világossága s a kifejezés = az érzékelés tisztasága egyensúlyát fejtegeti.

Az absztrakt expresszionizmus, amelyvel Read — mint Jákob az angyallal — az egész kötetében birkózik, hogy megértse és hatalmába kerítse, Matisse eszményeinek teljes ellentéte. Read azt is észreveszi, hogy az absztrakt expresszionizmus, főleg pedig amerikai megjelenése, ösétől, a Matisse-t oly nagyra becsülő Kandinsky tiszta színkompozíciójától is messze került, a zavaros ösztönéleti automatizmushoz. Érezhető, hogy Read egyedül Pollock személye iránt érez vonalmat, ügyes pillanatfelvételt villant fel róla, de ő is kevésbé áll hozzá közel, mint Kandinsky vagy Klee.

Paul Klee a hármás monografikus fejezet legbensőségesebben jellemzett alakja. Picasso gazdag egyéniségének bemutatása a kronologikus tábla ellenére is kissé elnagyolt, Kandinskyé alapos és részletes, de kicsit távoli — Klee azonban érezhetően Read legjobban kedvelt művészei közé tartozik. Tiszteli Klee szerénységét, elmélyült gondolkodását, költői képzeletvilágát, szorgalmas munkáját és hitét. Klee „az ihlet forrásaival hatolt, és mint erjesztő munkálkodik kultúránk szívében” — írja Read, és képelemzések helyett több bekezdést közöl Klee írásaihoz. Felvillanyozók ezek a híradások a nálunk mindig csak kevesek által becsült és sokszor félreértett művész gondolatairól, amelyek szinte minden megismerésre vonatkozóan általánosíthatók, s a művészet problémáiban el igazító erejük: „Semmit sem lehet erőszakosan siettetni.” — írja Klee — „A dolgoknak növekedniök kell egyre fölfelé. És ha egyszer mégis elérkezne a nagy mű alkotásának ideje, annál jobb. Tovább kell kutatnunk. Egyes részleteket már felfedeztünk, de nem az egészét. Még mindig hiányzik a legfőbb erőnk: a nép nem támogat minket. Mi azonban a népet keressük. Megkezdtük ezt a Bauhausban. Olyan közösséggel kezdtük, amelynek mindegyikünk azt adta, amije volt. Többet nem tehattünk.” (175. o.)

Herbert Read könyvét sok mindenben el lehet marasztalni. Természetszerű is ez egy ilyen régen megjelent rövid összefoglaló tanulmánynál, amelynek alapja és célja nem is az anyaggal közvetlen foglalkozás, hanem a kutatások eredményeinek általánosítása és népszerűsítése. Elgondolkoztató, hogy ezt az évekkkel egyre fokozódó elavultságot sem a kiadó — amely egy utószóval kritikai kiadással tehetné volna a művet —, sem a magyar kritika nem vette észre, és könyvet egyértelmű lelkesedéssel fogadta, jobbára még a mélyreható szemléleti ellentéteket is agyonhallgatva. El kell ismernünk viszont, hogy Herbert Read a gondosan összeválogatott idézeteivel, meggyőző hangú interpretálásával igen sokat tett a modern művészet népszerűsítésében.

A magyar fordítás nem mindig pontos és érzékletes, a véletlen gondatlanságon túl a magyar művészettörténeti s általában az esztétikai terminológia kidolgozatlansága miatt sem. A magyar szakirodalom beiktatása a Read által közölt bibliográfia adatai közé nemcsak helytelen kiadói „népszerűsítő fogás”, hanem megtevesztő is, hiszen nem valószínű, hogy ezeket az írásokat Sir Herbert Read olvashatta. Célyszerűbb lett volna függelékként közölni.

Szabó Júlia

## Abraham Edel: Az etikai ítélet. A tudomány felhasználása az etikában<sup>1</sup>

Utolérni, tettenérni, leleplezni a „proteuszi mozgékonyssággal” hol metodológiai, hol logikai, hol metafizikai, hol nyelvi formát öltö etikai relativizmust — eközben kimutatva ellenpólusának, az etikai abszolútizmusnak tarthatatlanságát is —, vázolni az etika és a tudományok kölcsönkapcsolatának egyes vonatkozásait és mindezzel megalapozni az elméleti etika, de éppígy a köznapi tudat erkölcsi ítéleteinek objektivitását is, ez Edel törekvése ebben a művében. És éppen ez a ritka — majdnem egyedülálló — kritikai állásfoglalása az etikai szubjektívizmussal, álobjektívizmussal szemben és pozitív törekvése a szaktudományok eredményeinek etikai interpretálására teszi Edelt a marxista etikusok haladó pogári szövetségésévé.

Edel szövetségésünk, mert meglátja, amit egyedül a marxista etika tudatosít a maga teljességében, hogy ti. a „király meztelen”. Meglátja, amint erre bevezető

mondatunkban már utaltunk, hogy ahol nyelvi, hol metafizikai, stb. formát öltö „etikai elméletek” számára ezek a különböző mezek relativista álláspontjuk mentsévarai. Meglátja, hogy az analitikus etika különféle válfajai de éppígy az egzisztencializmus is a világ relativista etikai értelmezésének merő formái, míg a tartalom maga végső fokon változatlan marad, jelentkezzék akár a „szolga helyett úr”-rá emelt nyelvi elemzés scientista akademizmusában, akár abban a metafizikai relativizmusban, az egzisztencializmusban, amelynek témája a tiszta tudattal önkényesen értékeket választó egyén. Talán felesleges is volna hangsúlyozni Edel e felismerésének jelentőségét, ha a marxisták között nem vált volna kétségessé az utóbbi időkben a dekadencia egységes fogalomköre, illetve ennek határai. Edel nem használja a dekadencia fogalmát, nem úgy értelmezi ezeket az elméleteket mint a polgári elméleti

<sup>1</sup>Ethical Judgment. The Use of Science in Ethics. The Free Press of Glencoe, 1955. 348 o.

etikai hanyatlás megnyilvánulásait — ez természetes is —, de egyértelműen elméleti bomlásterméknek, valamiféle reziduumnak tekintik őket. És miközben az „önkényes relativista” tudományellenes, tudománytalan közhelyeit analizálja, objektíve egy frontba kerül a dekadencia ellen következőket harcot folytató marxistákkal.

Edel szövetségeseink, mert felismerte, hogy csak az etikai relativizmus és abszolutizmus pozícióinak felszámolása teszi lehetővé a szakítást a hamis absztrakcionizmussal, amely szakítás elengedhetetlen feltétele az etika modern tudományos megalapozásának. Hiszen ezek az elméletek lényegükben a könnyebb ellenállás vonalán mozgó deklaratív leíráselméletek; így pl. a leírás siktján rögzítik az értékválasztás önkényes aktusát kísérő érzéseket, vagy a pusztán tényyszerűség síkján szögeznek le, hogy az emberek ellentétes erkölcsi nézések mellett foglalnak állást, s „ezért”: „n. . .denkinek igaza van a maga szempontjából”, „az egyik ember által választott érték sem magasabbrendű, mint a másiké”, félretelva az igazság kérdését az erkölcsben az erkölcsi vitákat úgy írják le, mintha a győztes fél pusztán nagyobb retorikai jártasságának köszönhetően győzelmet; a döntést úgy ábrázolják, mintha az egyén teljesen tiszta tudattal, jóformán vagy teljesen strukturálatlan szituációban hozná meg elhatározását; az etikai terminusok jelentését a szubjektum adott döntési szituációjára való vonatkozással akarják megadni.

Metafizikai vagy analitikus dogmatizmus, leíráselmélet? Igen — a dogmatizmus és a deskripció a dekadenciának egyszerre természetes közege és konklúziója, hiszen éppen a látszatok kézpénznek vétele, meghatározott típusú látszatok analízis nélküli fétisizálása, és minden, az e fétisek lerombolását célzó törekvés metafizikus vagy naturalista hibaként való elítélése, a tudományos és a laikus közvéleménynek ebben az irányban való befolyásolása szükségessé teszi — mint ezt Edel munkája is tanúsítja —, hogy az etika és a tudományok szövetségének kialakításával párhuzamosan kell leleplezni az éppen e dogmatikus közvetlenségük miatt tudománytalan elméleteket. Továbbá, az etika tudományos alapjainak kiszélesítése nemcsak a hamis dogmák megtörésével jár együtt, hanem egyben lehetővé teszi az etikai tételek, terminusok elemzését, illetve az egyéni életérzések ábrázolására leszűkült etikai tematika kiszélesítését.

Edel a dekadencia naturalista ellenfele; etikai naturalista, mert álláspontja szerint — minden a transzcendenciára apelláló vagy ezt elutasító, de az emberek valóság-

gos világtól elvonatkoztató, absztrakcionista koncepcióval szemben — az erkölcsöt magából az emberi életből, érdekekből, szükségletekből, célokból kell levezetni. Következésképpen vállalja a hírhedt „természeti hiba” elkövetését, azt ti., hogy az értékeket, normákat, ideálokat a létezőből kísérelje meg kibontakoztatni, objektívításukat, érvényüket az emberi szükségletekben indokolja meg. A tudományos és a gyakorlati érdekek egysége is csak így módon tudatosulhat: Edel szerint a relativizmus leküzdése a tudományos eredményekre épülő etikai koncepció megalapozásával párhuzamosan egyszerre szabadítja meg az etikát a spekulatív-dogmatikus tilalomfaktól, és nyújt, ha nem is „részletes térképet”, de „iránytűt” a gyakorlat és az értékelés erkölcsi szférájában, megalapozva pl. azokat az alapvető ideálokat, amely egy „minimális közös emberi erkölcs” lényegét alkotják.

Hogy egységes feladatról van szó, annak ábrázolására és realizálására Edel szerencsés formát választott. Értékelve a relativizmus különböző megnyilvánulásait (az erkölcsi tapasztalat egyedisége, szubjektivitása, s így az értékek „realitásának” tagadása, az erkölcsi jelenségek sokfélesége, a konfliktusok általánosíthatatlan szubjektivitása stb.) arra a következtetésre jut, hogy ezek még csak egy leíró szintet jelentenek meg, míg a relativizmus lényege, hogy „ezek bizonyos értelemben végsők, redukálhatatlanok, kibékíthetetlenek, hogy nincs olyan minta vagy általánosítás, amelynek a változatos és az egyedülálló pusztán különböző megnyilvánulásai volnának; hogy a konfliktusokat sohasem lehet megoldani; hogy nincs az individuum izoláltságát megtörő erkölcsi híd. Röviden, hogy nincsenek közös erkölcsi kérdések, és mindezekben túl, nincsenek közös erkölcsi válaszok. . . Meghatározatlanság — úgy tűnik, ez az etikai elmélet relativista pozíciójának magva.” (30. o.) Edel tudja, hogy a meghatározatlanság teljes kiküszöbölése illúzió — a tényeket, a reális életet magát zárójelbe tevő etikai abszolutizmus naiv hite — de éppígy látja a teljes meghatározatlanságot hirdető vagy erre gondolatlan közvetlenséggel építő etikai relativizmus ellenkező előjelű, de hasonló elméleti felszínességét. A két pozíció különben egyaránt az etika hamis autonómia törekvését realizálja: hiszen ha az erkölcsi problémákra — a minden helyzetre egyaránt érvényes általános erkölcsi parancsok egyszerű lebontásával — minden válasz adott, illetve e problémák eleve megválaszolhatatlanok, akkor az etika jogosulttan zárkózik el mindenfajta „külső”, „idegen” tudományos kérdésfelvetéstől, ered-

ménytől stb. Így Edél számára a teljes meghatározottság abszolutista pozíciójának visszautasítása, a teljes meghatározatlanság relativista álláspontjának fokozatos leszűkítése a tudományok releváns eredményeinek etikai értelmezésével egyszerre jelenti tehát az etika hamis autonómiára való törekvésének felszámolását és az etika tényleges gyakorlati funkciójának megalapozását.

A könyv gondolatmenete tehát a tudományok etikai interpretálása során a relativizmus által hirdetett teljes meghatározatlanság fokozatos leszűkítése, egészen addig a pontig, amíg ez a meghatározatlanság egyáltalán leszűkíthető, tehát addig a pontig, ahol már a valóság és az értékelődöntő tudat valóságos ellentmondásából fakadó — időleges, meghatározott jellegű, feloldható — meghatározatlanságról van szó. Edél a meghatározatlanság e reális forrásait elemezve Deweyhoz kapcsolódva arra a megállapításra jut, hogy e források az ember elé táruló, az emberi viszonyok, célok alkotta „problémamező” változékonysága és bonyolultsága, nem megfelelő fogalmaink, nem kielégítő tudásunk és a célok konfliktusai. A meghatározatlanságnak ezek az objektív és szubjektív elemei éppúgy megelőzhetik az ítélethozatalt és a döntést, mint ahogyan ezek folyamatában jöhetnek létre, ill. sokasodhatnak meg.

Ez az absztrakt váz, amelyben Edél a meghatározatlanság kérdésének reális problémáit felveti, valóban termékenynek bizonyul. Mindenekelőtt azért, mert lényeges elemként tartalmazza az ember gyakorlati-megismerő funkcióinak egységes értelmezését. Az ítéelő és a tevékenységei tartalmát meghatározó egyén problémáit Edél mint egységes kérdést tárgyalja; a gyakorlati megismerés és a megismerő döntés kérdései ezen az egységes sémán belül merülnek fel. Szó sincs tehát a megismerés és az akarat elveinek szétválasztásáról; Edél másutt is kifejezetten tiltakozik a tudományos és a normatív kérdésfelvetések merev szeparációja ellen — ahogyan egész koncepciója a normatív érvénytelenség tudományos etikáról is egyértelmű állásfoglalás a megismerés és az akarat, más vonatkozásban a tények és az értékek világának lényegi egysége mellett.

Az értékelő és az akaró ember számára tehát a meghatározatlanság egyszerre fakadhat objektív és szubjektív forrásokból. Azáltal, hogy Edél a problémamező strukturális céljai közé sorolja az egyén céljait is, az értékelésre és a döntésre beállítódott tudat tárgya olyan valóságként nyer ábrázolást, melyben a „legyen!” eleme is szerepet játszik. Ha folytatni akarjuk Edél gondolatmenetét: a megtervezett

cselekvés (és eredménye) előlegezett képeként a megvalósítandó is egyik eleme a problémamezőként tükröződő valóságnak. Mégpedig nem akármilyen eleme: a döntésre készülő tudat számára a „legyen!”-nek ez a mozzanata az emberi viszonyok, körülmények, elvárható történések rendező elve. Eppen a célok konfliktusai mutatják, hogy ellentétes célok esetén maga a problémamező egésze is ellentétesen strukturálódik; más-más képzet alakul ki a valóságos és a megvalósítandó viszonyáról, más lesz a létező-lehetséges-megvalósítandó formájában tükröződő valóság képe. A ránk-vonatkoztatott problémamező: megannyi egyedi, meghatározott mozgástér keretében változékony, a célok és a normák tehát immanensen hatnak; e problémamező formájában képzelet el, gondolja át és értékeli a tudat a tevékenységének terepét mint számára való létet. A problémamezőben s a problémamezőt ítélte és realitássá, „cselekedett valósággá” változtató értékelésben is tettben a célok és a normák tehát immanensen hatnak; az osztályérdekek által meghatározott gondolt-értékelt lét éppoly ellentmondásos, mint maga a gyakorlat s ellentétes vonatkozásokban realizálódó viszonylatai.

Edél valóságérzékét jellemzi, hogy a problémamező kérdését fel sem vető etikai abszolutistákkal és relativistákkal szemben felismeri, hogy nem a tiszta erkölcsi tudat áll szemben az örök-általános erkölcsi parancsokkal, s hogy nem az épp ily tiszta tudat döntési aktusai határozzák meg a tettnek az adott pillanaton túl nem mutató „erkölcsi értékét”. Látja, hogy hibás, abszurd az etikai relativizmus álláspontja, amely az értékelés és a tevékenység erkölcsi tartalmát mint pusztán szubjektív relációt értelmezi, melynek magábanvaló tartalma, az itt és moston, a számomra való szubjektíve hasznosnak, kellemesnek, „erkölcsösnek” érzetben túlmenő jelentősége nincs. S azt is, hogy épp ily abszurd e tartalmakat tiszta magánvalóként értelmezni, amely semmilyen viszonyban nem áll az emberek világával. Az értékelés és a döntés ismeretelméleti és pszichológiai kutatása valójában csak ilyen talajon lehet hatékony — szemben az etikai abszolutizmus apriorizmusával, de éppígy szemben az etikai relativizmus „fél-apriorizmusával”.

Nem tud azonban lehatolni a kérdések társadalmi-filozófiai forrásáig, a problémamező vonatkozásában pl. nem ismeri fel, hogy a célokban ellentétes érdekek hatnak, s hogy az etikai igazságelméletnek kiindulópontját mindenképpen a célok-normákká alakult érdekek szerkezetének, jellegének kutatásában kell kijelölni.

Már ezen az elvont síkon is érzeteti hatását az, hogy Edel nem teszi vizsgálat tárgyává a modern társadalmak osztályszerkezetét, nem veszi figyelembe az érdekek és az erkölcsi tartalmak osztályjellegét, a polgári osztályérdek és erkölcsi vetületeinek alakulását. A filozófiai elemzés sem kellőképpen elmélyült; a „tudományos empirista” Edel nem veszi tekintetbe, hogy a relativizmus leküzdése nem valósulhat meg a relációk problémájának filozófiai-etikai elemzése nélkül. És a társadalmi-filozófiai tisztánlátás hiányosságai nyilván mélyen összefüggnek: mert pl. világos, hogy a relativizmus álláspontjára valóban jellemző a meghatározatlanság, de éppen azért, mert — egy részizagyságot abszolutizálva, eltorzítva — az érdekekre vonatkozott értékelés és tevékenység tartalmait hic et nunc önkényes-szubjektív relációknak értelmezi; az erkölcsi tartalmak szükségyszerű emberre-vonatkoztatottságában nem látja meg az általánost, az újratermelődőt, a szükségyszerűt. Elemezve az etikai relativizmus forrásait (az erkölcs emberi termék, a fejlődés, a változás általánosságának gondolata, az individualista egoizmus, a hatalomért való harc, a mechanisztikus pszichológiai és nevelésemlétek, a kulturális relativizmus, a legújabb analitikus etikai irányzatok) Edel több fontos gondolatot fejt ki, ám hiányzik a relativizmus társadalmi, társadalmi pszichológiai és filozófiai elemzése. Pedig a modern etikai relativizmus egyik fő vonalának, az angolszász irányzatoknak útja közvetlenül és egyértelműen általános filozófiai, ismeretelméleti premisszákból indít, és a relativizmus pozíciójának kidolgozása elméleti szinten jelentette meg a polgári ideálok elértéktelenedését a köznapi tudat területén. Úgy tűnik továbbá, hogy a kulturális relativizmus elmélete — az etikai relativizmus szociológiai és antropológiai forrása — kisebb szerepet játszik a jelenkori etikai relativizmus kialakításában és főként fenntartásában, újjátermelésében, mint azt Edel értékeli. A viszony és a szubjektivitás, a szubjektívitás és a szubjektívizmus fogalmának differenciált értékelése nélkül lehetetlen a relativizmus álláspontjának felszámolása, ez viszont megköveteli az elemzés elmélyítését a fent jelzett irányokban. Bármennyire szerencsés kiindulópont is tehát — mint említettük — a meghatározatlanság kérdésének felvetése, középpontba állítása, hiányzik e centrális fogalom magyarázata, elemzése.

Itt e kérdésnek csak egyik lényeges vonatkozására térhetünk ki. A dekadenciában azért nem lehetséges meghatározott, általánosítható válasz az erkölcsi kérdésekre mert a szubjektívitás elve a modern polgári

filozófiai fejlődésben álobjektivitássá vagy szubjektívizmussá torzult, hiszen az ember társadalmi lényegét vagy mint transzcendens magánvalót ábrázolja, ennek hamis abszolutista igényeivel, vagy pedig tetszőlegesen értelmezhető, merőben szubjektív, pillanatnyi érvényű relációnak, amely eleve lehetetlenné tesz mindenfajta általánosítást. Az etikai abszolutizmus e hamis transzcendens általánosságot akarja racionális színezetű törvényeivel érvényre juttatni; a logikai és a pragmatikus következetesség elve (az ellentmondás törvényének megtartása az ítélkezés és a tevékenység során) az érdekek és célok ellentétét kiegyenlítő harmónia-elv, az érdekeket hasonlóképpen összeegyeztető „arany szabály” — megannyi kísérlet arra, hogy az emberek reális társadalmi-osztályáltalánosságát kizárva ún. empirikus énjükkel szemben transzcendens-tiszta általánosságukra, erkölcsi lényegükre apelláljanak. Az etikai relativizmus pedig éppen ennek a hamis transzcendens általánosságnak semmisségét ábrázolja, amikor az emberi szituáció általánosíthatatlanságát vallja, amikor az ember gyakorlati-értékelő viszonyát merőben privát ügynek írja le, ítéleteinek logikai kezdetét, a jogosult és kommunikálható premisszákat létét tagadja, és éppígy kétségbevonja az ítélet és a tevékenység erkölcsi vonatkozásának általánosítható igazságtartalmát, a mérték és a hierarchia fogalmait az erkölcsben.

E két véget: mindenkinek egyet kell értenie — semmiben sem érthetünk egyet (közös nyelven kell beszélnünk — csak privát nyelvünk lehet) nyilván csak úgy küzdhető le valóban hatékonyan, ha létrejöttük sokoldalú elemzése az erkölcsi kérdésfelvetések általánosíthatóságának, meghatározottságának és igazolhatóságának konkrét elemzésében teljesedik ki.

Edel egyaránt beszél az erkölcsi ítéletek; döntések általánosíthatóságáról, meghatározottságáról és közös voltáról. Ezek között azonban különbséget kell tennünk. Az általánosítható és a meghatározott válasz feltételeinek kidolgozása, igazolása valóban minden tudományos igényű etika feltétele. Ám épp így feltétele annak az etikának, amely a tudományos igényt konzekvensen meg is valósítja, hogy a közös és a nem-közös, ellentétes válaszok meghatározottságát és szükségességét egyaránt igazolja, tehát hogy megfelelő különbséget tegyen a közös választ visszautasító relativista egyedi „válasza” és a válaszok közös voltát az általánosíthatóságtól megkülönböztető, korántsem relativista osztályválasz közt. Egyszerre kell tehát megalapozni és korlátozni az erkölcsi ítéletek általánosíthatóságát.

Teljesen egyetértünk Edellel abban, hogy az ítéleteket „az egész történelem és pszichológia által kell megalapozni”. E cél természetesen túl is haladja az ítéletek megalapozásának feladatát, egy szisztematikusan igényű általános etika kifejtésére a történelem és a tudományok etikai interpretálása nyújt csak lehetőséget. De maradjunk most csak az Edel által felvetett kérdésen belül: így redukálható a relativizmus által centrálisnak tartott meghatározatlanság a jogosult és periferikus meghatározatlanságra.

Amikor Edel az etikai abszolútizmus, de mindenekelőtt a relativizmus elleni polémiaja után sorra veszi, hogyan, milyen értékben csökkentik az egyes tudományok eredményei a meghatározatlanság terét, fő célja akkor is azoknak az irányzatoknak a megcáfolása marad, amelyeknek célja „az etika elválasztása a természeti és az emberi viszonyok totalitásától, és külső vagy transzcendens értelmezése”.

A meghatározatlanság csökkentésének lehetőségeit mindenekelőtt a biológia síkján vizsgálja, és a pszichológián és a szociológián át jut el a történelemhez. Edel szerint az ember szociális-történelmi lény, ezt a koncepcióját azonban nem viszi következetesen keresztül. A történeti, sajátosan emberi fejlődés természeti feltételeinek vizsgálata nyilván eltorzul akkor, ha tisztán a biológiai problémák síkján végezzük. Maga Edel több helyütt is utal arra, hogy az erkölcsi tartalmak sohasem lehetnek tisztán biológiaiak, a biológiai perspektíva csak alapot nyújt az erkölcsi kérdések értelmezése számára, amit azután csak az összes idevágó tudományos eredmények bevonása tehet teljessé. Törékvése a biológiai perspektíva síkján arra irányul, hogy az embert s vele együtt az erkölcsi jelenségeket „naturalizálja”, de ez a naturalizáció csak akkor lehet helyes, ha — hogy úgy mondjuk — egybefonódik, alárendelődik a „szocializációnak”, különösen akkor, ha arra gondolunk, hogy Edel először e perspektíva keretében emeli ki az erkölcs funkcionális szerepét, az erkölcsnek az emberi együttélés fennmaradásában betöltött szerepét. Amennyire egyet kell érteni azzal, hogy sokoldalúan megindokolja a relativizmussal és az abszolútizmussal szemben: amióta az értékelés létrejön az emberi élet fejlődése során, azóta jogosult megkérdőjelezni minden törekvés, érték, elmélet stb. értékét, továbbá, hogy az értékek sohasem lehetnek transzcendens az egzisztenciális folyamatokhoz viszonyítva, hogy sohasem egy abszolút szabad, „meztelen én” választja meg értékeit, hanem alapvető szükségletekkel, impulzusokkal bír, az emberi

együttélés meghatározott formái közt tevékeny lény, hogy végül az erkölcsöt nem lehet az egyéni akarat merőben individuális érvényesítésének magyarázni — úgy nem érthetünk egyet azzal, hogy ezeket a kérdéseket az ember naturalizációjának keretében tárgyalja. Pontosabban: minden biológiai, fiziológiai, antropológiai, pszichológiai adalék az erkölcs genezisének, funkciójának és az emberi létmódnak megértéséhez csak akkor lehet hatékony, ha kiindulópontja, állandó gravitációs pontja a történelem, azaz a munkaeszközök termelésének első aktusával az önmagának az egyetlen létező, társadalmi-történelmi létmódot kialakító ember.

A pszichológiai adalék vonatkozásában Edel hangsúlyozottabban emeli ki, hogy a társadalmi és kulturális elemek nem egyszerű toldalékai a pszichológiának, hanem szerves részei. A modern pszichológia legnagyobb érdemének éppen azt tartja, hogy túlnöve az individuumb-centrikusságon felismeri a magatartásmódok típusainak társadalmi-történelmi meghatározottságát, azaz, ahogyan ezt Edel egy konkrét példán illusztrálja: „egy szélsőséges versengő-siker társadalomban a kizsákmányoló magatartás válik a kívánatos cél elérésének reális eszközévé, . . . míg azt az embert, akit az üzleti ügyekben humánus megfontolások befolyásolnak, gyakran ostobának tekintik.” Edel a továbbiakban a relativizmussal polemizálva veti fel a valóságos és a vélt értékek ellentétének kérdését, a helyzetről kialakított hamis és adekvát tudat ellentétének kérdését, végül a személyiség fejlődésszintjei olyan objektív kritériumainak kidolgozását sürgeti, amelyek pszichológiai alapon egyben normatív szerepet töltenének be (pl. érettség, normalitás). Ismét csak a relativizmussal szemben a moralitás tartalmának változatlan elemeit kutatva kritikailag értékeli az alakpszichológiának a szituacionális jelentésről kialakított koncepcióját. Eszerint egy tett eltérő értékelése csak abból fakad, hogy eltérő szituacionális jelentése van, az értékelés belső törvénye eszerint az a „független változó” szerep, amelyet a jelentések minden értékelésben betöltenek. Edel rámutat, hogy ez az antirelativista kísérlet végül is a relativizmust igazolja: hiszen ahány szituacionális jelentés, annyiféle jogosult értékítélet. Továbbá helyesen jegyzi meg, hogy hasonlóan leírt és értelmezett szituációból ellentétes erkölcsi értékítéletek fakadhatnak. Valóban, a szituacionális jelentésemletről az következik, hogy minden egyes értékítélet mechanikusan leképezi a tett érték tartalmát, mintegy közvetlenül leolvasva róla az adott kontextusban való

jelentését. Az értékelés folyamata így kiiktatódik: a jelenség közvetlenül feltárul a szubjektum számára. Az objektív jelentés problémája voltaképpen feloldódik a szubjektum számára való aktuális értelem kérdésében.

Attérve az erkölcsi jelenségek kulturális-szociális értelmezésére, a kulturális relativizmus kritikája során — az összemérhető, közös, általános elemeket keresve — kiemeli, hogy a társadalmak változatlan szükségleteiből (a természet feletti kontroll, a munka megszervezése stb.) bizonyos alapvető értékek, ideálok fakadnak, amelyek alkalmasak az értéktételek meghatározatlanságának csökkentésére. (Ilyen alapvető közös ideálok alapján ítélnék el pl. az 1930-as év élelmiszerpusztításait.) Azok a függőségi, oksági, funkcionális és tartalmi összefüggések, amelyek a gazdasági, társadalmi, kulturális viszonyok között fenn állnak, az adott társadalmon belül csökkentik az ítélet meghatározatlanságát. A transzkulturális értékelés alapja pedig a minden társadalomban invariáns elemek, s így az erkölcsi-kulturális formák összemérhetőek, értékelhetőek — a kritérium: mennyiben elégítik ki a szükségleteket, járulnak hozzá a haladáshoz stb. Hamis az a tétel, hogy a társadalomtudós nem hozhat értékítéletet; nemcsak értékítéletet hozhat, hanem kategórikus ítéletet is, azaz a tevékenységnek mintát szabó normát. Így a tevékeny társadalmi elkötelezettség tudományos alapokra épülhet. A meghatározatlanság további csökkentését a történelmi perspektíva szolgáltatja: a természet feletti hatalom növekedése (amely szervesen összefügg az önmagunk fölötti kontrollal) alapján ítélnék meg maguk a társadalmak is. Mindazokat az eredményeket, amelyek a tudományok etikai interpretálását összegezik, az értékelő bázis fogalma sűrítí; ez az egész emberiség érdekeit veszi számításba, és ennek az értékelő bázisnak individuális vetülete a személyiség érték-bázisa. Ily módon minden emberi alkotás — beleértve magukat az etikai elméleteket is — értékelés tárgyát szolgáltatja, és a mérték: mennyire járul hozzá a kor centrális törekvéseinek megvalósításához. A mindig fennmaradó reziduális meghatározatlanság kérdésére pedig csak egy lehet a válasz: az alkotó magatartás magasabbrendű, mint a tiszta passzív-receptív, a nem-aktív-szemlélődő vagy a közömbös, „ahogy lesz úgy lesz” magatartás.

Talán felesleges is rámutatni: Edell koncepciójából hiányzik a különös mozzanata, a relativista pusztán egyedijével szemben csak az ily módon nagyon is kétséges közöst, általánost, változatlant sze-

gezi szembe. Mert világos, hogy ismét csak más értelemben, mint azt a relativista véli, de létezik az erkölcs terén az a „végső meg-nem-egyező”, amely pozíciót — mint pusztán relativista álláspontot — Edell lépten-nyomon meg akar cáfolni. És ezért, bármennyire is megkísérli Edell a meghatározatlanság leszűkítését — hiszen már a biológiai perspektíva síkján is azt a következtetést vonja le, hogy az atomháború elkerülését célzó, pusztán továbbélési etika („purely survival ethics”) is alapját képezné egy közös emberi erkölcsnek, s így a béke megvédésének pozíciójából minden társadalmi intézményt, gyakorlatot, egyéni jellemvonást meg lehet erkölcsileg ítélni —, ez a leszűkítés több vonatkozásban is illuzórikusnak bizonyul. Bármennyire is egyetértünk vele abban, hogy a természet feletti növekvő uralom centrális kritérium, vízvonalasító jellegű, mégis az a kérdés, hogy vajon a termelőerők a társadalmi viszonyok feletti kontroll keretében fejlődnek-e és ezen — a persze állandóan alakuló, viszonylagos — összhangon belül valósul-e meg a magunk feletti uralom — vagy pedig szétesnek, önállósulnak-e ezek az oldalak, és így a legsúlyosabb társadalmi ellentmondások arán valósul-e meg a természet feletti növekvő uralom, s utópikussá, magánügygyé szűkül a magunk feletti kontroll.

Inkább arra szeretnénk még utalni, amit Edeltől, a relativizmus szenvedélyes és pártos kritikájától tanulhatnak a marxista etikusok. Mindenekelőtt arra, hogy nem fogadja el a látszatokat és keresi forrásaikat, nem fogadja el ezeknek az elméleteknek önmagukról alkotott hamis tudatát (és terjesztett hírvérsét) s kutatja e hamis tudat forrásait. Nyilván egyedül a marxisták számára lehetséges, hogy Edeltől is tanulva, kimutassák, hol fogadja el éppen ő maga szükségszerűen még mindig a látszatokat. Továbbá, éppen a „tudományos empirizmus” hiányosságai is felhívják a figyelmet a filozófiai elemzés elmélyítésének fontosságára: meg kell tudományosan indokolnunk, hogyan jut el az emberi tudat a tények világából az értékek világába, miért tarthatatlan a „van-legyen!” hírhedt kettősségének elmélete, hogyan transzformálódnak az érdekek célokká, a célok normákká, hogyan kell megfelejteni az erkölcsi jelenségek objektív jelentése és személyiségi értelme közti viszony kérdését — hogy csak néhány fontos, Edell által is érintett, de kifejtetlenül hagyott problémára hivatkozzunk.

Végül: Edell szisztematikus igényű kísérlete az etika és a tudományok szövetségének körvonalazására egyérelműen arra ösztönözheti a marxista etikusokat, hogy

szakítva az etikai kérdések tárgyalására eléggé jellemző spekulatív-normatív vagy leíró kifejtéssel, kísérleljenek meg a nehezebb ellenállás vonalán haladni. — Nem térhettünk itt ki e szövetség konkrét formáinak, megvalósítási módjának elemzésére, de ez itt nem is lényeges, értelme és jelentősége csak abban az esetben lesz, ha e szövetség elvi alapjainak kifejtése a marxista etikán belül is megvalósul.

Még egy reflexió. Edel, mint mondtuk, nem látja az etikai relativizmust létrehívó társadalmi, társadalmi pszichológiai tényezőket, nem látja a köznapi gyakorlat és tudat uralkodóvá vált tartalmainak teoretikus visszfényét ebben az irányzatban. Az ideálok, értékek, normák objektivitását, hierarchiáját igenelni és vázolni elméleti etikai szinten jogosult, helyes — amennyiben az erkölcs terén van objektivitás,

van igazság, van hierarchia —, de ennek az elméletnek gyakorlati-normatív hatékonyságában bízni: ez az álláspont egyszerre előfeltételezi és teszi lehetetlenné annak a későpolgári társadalomnak megértését, amelynek gyakorlatából spontán közvetlenséggel burjánzik a relativizmus. A társadalomkritika élének bizonyos eltempultsága, úgy látszik, szükséges eleme egy *szisztematikus* törekvésű, normatív hatékonyságra is számító etikai koncepció kialakításának. A félgazságok önmagukban meghasonlottak. Adorno, a későpolgári társadalom krízistüneteinek több vonatkozásban élesszemű kritikusa, e meghasonlottság másik oldalát jeleníti meg akkor, amikor *Minima Moralia*-t — *gondolatszülánkokat* — vázolt fel, a *Magna Moralia* parafrázisával élve...

Makai Mária

## Universals of Language<sup>1</sup>

A középkorban merült fel először az a gondolat, hogy a nyelvek sokféleségük ellenére lényegében azonos struktúrával rendelkeznek. Ezt elsőnek Roger Bacon fogalmazta meg, abban a formában, hogy aki tudja egy nyelv grammatikáját, az tudja bármelyik másikét is, függetlenül attól, hogy érti-e a kérdéses nyelvet. Hasonló gondolattal a XVII. században, a Port Royal tankönyvek sorozatában megjelent grammatikában találkozunk; ez a koncepció általános nyelvtan néven vált ismertté és elterjedté a felvilágosodás korában. Az általános nyelvtan, azon túl, hogy megállapította a nyelvek lényegi egyezését, magyarázatot is keresett erre a tényre. Magyarázata azonban a gondolkodás logikai formáinak és a nyelv formáinak közvetlen azonosításán alapult. A koncepció ebből eredő fogyatékoságait fokozta az is, hogy a szerzők az összes nyelvek lényeges tulajdonságait néhány európai nyelv ismeretében (és elsősorban a latinra alapozva) próbálták megállapítani. A XIX. század elején kialakuló történeti nyelvtudomány kezdettől fogva elvetette az általános nyelvtan gondolatát. Egyrészt a nyelvek az a történelmietlen felfogása, amely jellemző volt az általános nyelvtanra, és amely a gondolkodás korlátozott, történelmietlen felfogásából eredt, összeegyeztethetetlen volt a történeti nyelvtudománnyal, másrészt viszont, a történeti nyelvészetből idegen volt a nyelvek a struktúra felőli megközelítése. A XX. században a

nyelvtudomány központi kérdésévé a nyelvrendszer jellege, illetőleg ennek a rendszernek adekvát, formális leírása vált. A nyelvek ez az új felfogása kedvezően hathatott volna az általános nyelvi kategóriák kutatására, ezt azonban akadályozta az amerikai leíró nyelvészetben uralkodóvá vált merev empirizmus, az a törekvés, hogy a nyelvi adatokat előfeltevések nélkül, mindenfajta konceptuális séma nélkül közelítsék meg. A legújabb grammatikai elméletek tudatosan szembefordulnak ezzel az empirizmussal. Ennek hatására egyre erősebb az igény a nyelvi univerzálisok elméleti státusának tisztázására, gyakorlati felkutatására. Ezt az igényt fejezi ki a Greenberg szerkesztésében megjelent tanulmánygyűjtemény, amely egy 1961-ben, az univerzálisokról tartott konferencia anyagát adja közre.

A kötet legtöbb szerzője az univerzálisok gyakorlati felkutatását tűzte ki céljául. Csak Roman Jakobson foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy mi az univerzálisok jelentősége a nyelvtudományban, elsősorban a tipológia szempontjából: Az univerzálisok felfedezése és a tipológia fejlődése szorosan összefüggnek, feltételezik egymást. A tipológia célja a nyelvek osztályozása. Ezt olyan módon kívánja elérni, hogy regisztrálja a különböző nyelvek és nyelvcsaládok azonos és eltérő tulajdonságait. Azok a tulajdonságok, amelyek minden nyelvben megtalálhatók, a nyelv univerzális tulajdonságai, ezekről szólnak az univerzális

<sup>1</sup>Ed. by Joseph H. Greenberg. Report of a Conference held at Dobbs Ferry, New York, April 13—15, 1961. The MIT Press, Cambridge, Mass. 1963. 269 o.

kijelentések. A nyelvi univerzálák felhalmozódása során azonban kiderül, hogy ezek nem elszigetelt kijelentések, hanem rendszert alkotnak. Az univerzálák rendszere az általános grammatika, vagyis a nyelv struktúrájának leírása. Ez a struktúra megmutatja, hogy melyek a nyelv szükségszerűen összetartozó vonásai, s így viszonyítási alapul szolgál a rendszerezés számára, azaz feltárása lehetővé teszi, hogy a tipológia a tények puszta regisztrálása helyett rendszeres leírássá, a szó valódi értelmében vett tipológiává váljék.

De az általános grammatikának a tipológia fejlődésében betöltött szerepén túl más jelentősége is van: alapját és előfeltételét képezi egy általános nyelvelmélet kidolgozásának. Ennek az elméletnek — mint minden más elméletnek is — a rendszer ellentmondásmentes leírásán kívül magyarázatot is kell tartalmaznia, mégpedig annak a magyarázatát, hogy a nyelvi rendszer miért olyan, amilyennek a leírás mutatja. A magyarázatot annak a szerepnek az elemzésén keresztül kell kialakítani, amelyet a nyelv a társadalmi kommunikáció folyamatában játszik. Mivel a nyelv minden emberi társadalomban ugyanazt a funkciót tölti be, a magyarázat is arra kell, hogy vonatkozzék, ami az emberi nyelvben közös, el kell tekintenie a nyelveknek a valóságban létező sokféleségétől, a kifejezésben megmutatkozó eltéréseiktől, vagyis csak az univerzálák rendszerén alapulhat.

A kötet függeléke (Memorandum Concerning Language Universals), amely a konferencia kiindulópontját képezte, J. H. Greenberg, Ch. Osgood és J. Jenkins közös munkája, definiálja az univerzália fogalmát, valamint csoportosítja a nyelvi univerzálákat logikai formájuk és tartalmuk szerint. Univerzálának nevezünk minden olyan kijelentést a nyelvről, amely érvényes az összes nyelvre. Ezek a következő formájúak: „(x) x E L ⊃ . . .” vagyis, „Mind az  $x$ -re igaz, hogy ha  $x$  nyelv, akkor . . .” A Memorandum az univerzálák logikai szerkezete szerint hat altípust különböztet meg, ezek közül három létezését, három pedig valószínűségét állapít meg. A kötetben szereplő univerzálák kimerítő logikai elemzését B. A. Uspenszkij végezte el. (Вопросы языкознания, 1963/5.)

A nyelv inhomogén természetű abban az értelemben, hogy elemei hierarchikusan felépített struktúrákba rendeződnek. Ezt a tényt tükrözi a tudománynak az az eljárása, hogy szintekre osztja a nyelvet, megkülönböztetve fonológiai, grammatikai (szintaktikai) és szemantikai szintet. Az univerzálák tartalmi felosztása ezekhez a szintekhez igazodik. A szintek elkülönít-

tése a nyelv tudományos megközelítésének előfeltétele, ugyanakkor azonban egyszerűsítést jelent, a nyelv valóságában ugyanis a szintek nem válnak el élesen, hanem kölcsönösen összefüggenek, feltételezik egymást. Az univerzálák rendszerében az összefüggések láthatóbbá válnak, mint amilyenek egy konkrét nyelv leírásában, legalábbis a grammatika és a szemantika vonatkozásában. Ennek a ténynek az oka a szükségszerű módszertani különbségekben rejlik. Egy univerzális grammatikai kategória meghatározása ugyanis csak annak a feladatnak a leírásával történhet, amelyet a kommunikáció szempontjából a nyelv rendszerében betölt, vagyis úgy, hogy jelentést tulajdonítunk neki, szemantikusan közelítjük meg. Ugyanaz a grammatikai kategória nyelvenként különböző eszközökkel valósul meg (különböző kódjai vannak), és egy adott nyelv anyagában — mivel más grammatikai elemekkel szembeállítható — meghatározható formálisan, pusztán alaki sajátosságai alapján, anélkül, hogy jelentését figyelembe vennénk. A konkrét nyelvek módszertani megközelítések ezért kevésbé áttetsző a grammatika és szemantika szoros összefüggése.

A továbbiakban a tartalmi felosztásnak megfelelően ismertetünk néhány univerzálát. Az első a fonológia területéről való, és több szerző is említi (Ch. F. Hockett, a Memorandum). A fonémák — a kifejezés legkisebb elemei — különböző artikulációs-mozzanatok egyidejű előfordulásai. Az artikulációs mozzanatok ellentétes párokba rendeződnek (zöngéség — zöngétlenség, nazalitás — oralitás stb.). Egy nyelv fonémarendszere az artikulációs mozzanatok viszonylag kis készletének különböző variációiból áll. Minden nyelvre jellemző, hogy ezeknek a mozzanatoknak a kombinációs lehetőségeit nem használja ki maximálisan, a kihasználás 50 százalék körül ingadozik. Erre a jelenségre az információelmélet szolgáltat magyarázatot (redundancia).

A fonémák rendszerszerűségével Ch. A. Ferguson cikke foglalkozik. A rendszerszerűséget az a tény bizonyítja, hogy az artikulációs mozzanatok kombinációi között — szorosabb vagy lazább — függőségi viszonyok vannak, ami azt jelenti, hogy bizonyos kombinációk meglétéből következtetni lehet más kombinációk meglétére.

A grammatikai univerzálák kutatását J. H. Greenberg nagy terjedelmű tanulmánya képviseli. Greenberg a grammatikai elemek osztályainak lehetséges sorrendjét vizsgálja. Kimutatja, hogy a sorrend megszemlélésével hatással van bizonyos grammatikai eljárásokra, például arra, hogy egy

nyelvben a toldalékok suffixumok, prae-fixumok vagy infixumok lesznek-e.

A kötet leggondolatébresztőbb munkája Weinreich írása a szemantikai univerzáliról. Charles Morris jeleméletéből kiindulva megállapítja, hogy a jelek minden nyelvben két nagy csoportra oszlanak. Az egyik csoportba tartoznak a deszignátorok, amelyeknek van jeltárgyuk (az, amit jelölnek); a másik csoportot a formátorok alkotják, azok a jelek, amelyeknek nincs jeltárgyuk, hanem implicit utasítást tartalmaznak egy művelet elvégzésére. (Külön problémát jelent az a tény, hogy bizonyos jelek részben formátor, részben deszignátor természetűek, de ezek tanulmányozásához előbb tiszta formában kell megvizsgálni mindkét csoportot.) Weinreich a szemantika jelenlegi fejlettségének egyik okát abban látja, hogy a kutatások eddig főleg a jel—jeltárgy viszony vizsgálatára korlátozódtak. A formátorok osztályát — amennyiben mégis foglalkoztak velük — leszűkítették a logikai állandókra. Ezzel szemben Weinreich kimutatja, hogy minden nyelvben megvannak a következő formátor csoportok: 1. Pragmatikai operátorok. Ezek a beszédnek azok a komponensei, amelyek megmutatják, hogy a beszédaktus állítás, felszólítás vagy kérdés-e, valamint jelzik a beszélőnek a beszéd tartalmához való viszonyulását. 2. Deiktikus jelek. Ezek olyan jelek, amelyek utalást tartalmaznak arra a beszédhelyzetre, amelyben felhasználásra kerülnek. A beszédhelyzethez tartozó elemek közül utalhatnak a beszélőre vagy a hallgatóra, a beszéd idejére stb. 3. Kijelentésoperátorok. Kijelentéseken végzendő egyszerű (negáció) vagy bináris (implikáció, ekvivalencia) szemantikai műveletekre tartalmaznak utasítást. A természetes nyelvekben szinte mindig pragmatikai operátorokkal összefonódottan jelennek meg. 4. Kvantorok. A természetes nyelvekben az argumentumra, a függvényre és deiktikus jelekre is vonatkozhatnak. 5. Végül a formátorok csoportjába tartoznak még a metanyelvi jelek és műveletek. Ezek a nyelvről szóló kijelentések megalkotására szolgálnak.

A továbbiakban Weinreich felhívja a figyelmet arra, hogy a szókészlet struktúrájára vonatkozó univerzálialkalmazásához meg kell oldani a poliszmia és a homonimia problémáját. A poliszmia jelek lehetséges jelentései egy diszjunkciós sorban helyezkednek el, amelyből a kontextus alapján választjuk ki a megfelelő jelentést. Homonim jel esetén ugyanahhoz a jelhez két vagy több diszjunkciós sor tartozik. A különböző nyelvek szókészleteinek összehasonlításakor ahhoz, hogy

azonosságot állapíthassunk meg, nem elég azt felderíteni, hogy egy tárgynak van-e egyáltalán neve az összehasonlított nyelvekben, hanem azt is meg kell vizsgálni, hogy a jelentések milyen diszjunkciós soraiban fordul elő a jeltárgy, milyen poliszmiaiban „részesedik”.

Charles F. Hockett tanulmánya az univerzálialkalmazás felosztásának egyik csoportjába sem illeszthető be. Ő a nyelvvel egészében mint kommunikációs rendszert veti össze az állati kommunikációs rendszerekkel. A rendszer egészére vonatkozó univerzálialkalmazás természetesen szorosan összefüggnek az egyes szintek univerzális tulajdonságaival, ezeken alapulnak. Ez a megközelítés az általános nyelvelmélet szempontjából gyümölcsöző, amely — mint az ismertetés elején kifejtettük — a nyelv mibenlétét a nyelv teljes viszonyhálózatának és a társadalmi kommunikáció összefüggéseinek feltárásán keresztül magyarázza meg. Annak okát, hogy Hockett cikke a kiindulás ellenére sem mondható szerencsésnek, a módszerében kell keresni. Azért hasonlítja össze az állati kommunikációs rendszereket az emberi nyelvvel, hogy felfedezze azokat a sajátosságokat, amelyek csak az ember nyelvét jellemzik, s így alkalmasak lennének az emberi nyelv meghatározására, definiálására. Csak hogy nem olyan tulajdonságokat keres, amelyek minden állati kommunikációs rendszerből hiányoznak, de megvannak az emberi nyelvben, hanem olyanokat, amelyek hiányoznak legalább egy állati kommunikációs rendszerből, de másokban meglehetnek. Így az eredmény két szempontból is tökéletlen. Az emberi nyelv definiálására elégségesek azok a tulajdonságok, amelyek csak az emberi nyelvben vannak meg; azok, amelyek az állati kommunikációs rendszereket is jellemzik, nem definicionális értékűek, vagyis feleslegesek. Viszont az állati kommunikációs rendszerekről sem derül ki, hogy van-e valamilyen közös tulajdonságuk, hogy egy-egy rendszerüket mi jellemzi. Csupán annyit tudunk meg, hogy a méhek kommunikációja ilyen, a tuskés pikóé meg olyan vonásokban tér el az emberi nyelvtől. Ebben a vonatkozásban tehát a felsorolt tulajdonságok elégtelenek. A Hockett által ismertetett 16 sajátosság között csak egy olyan van, amely kizárólag az emberi nyelvre jellemző; a nyelv reflexivitása, ami azt jelenti, hogy a nyelvben lehet a nyelvről beszélni. A másik univerzális tulajdonság, amely szintén csak az emberi kommunikáció sajátja — a hazugság lehetősége — elsődlegesen nem nyelvi természetű, bár kétségtelenül vannak nyelvi alapjai. A méhek kommunikációs rendsze-

reben például ugyancsak megvan a hazugság elvi lehetősége; a méh eltáncolhatná, hogy a mézlelőhely öt kilométerre északra van, holott valójában hat kilométerre délkeletre van; hogy nem tesz így, az nem kommunikációs rendszere lehetőségein múlik.

A konferencián részt vett egy néprajztudós — Joseph B. Casagrande — és egy pszichológus — Charles Osgood — is, akik értékes észrevételeikkel szintén hozzájárultak a nyelvi univerzáliaiak problématicájának tisztázásához.

Casagrande az antropológia és a nyelvtudomány viszonyáról és amerikai fejlődésük sajátos összefonódottságáról szól cikkében. Mindkét diszciplína szempontjából jelentősnek tartja a nyelvi univerzáliaiak felfedezését, és rámutat arra, hogy az univerzáliaiak rendszerének kiépülése lehetetlenné teszi a Whorff-hipotézis nyelvi relativizmusának fenntartását. (A Whorff-hipotézis szerint minden nyelv sajátos, csak rá jellemző nyelvművelés a

valóságot, meghatározza az egy nyelvet beszélő emberek „világképét”. A különböző nyelvek által determinált világképek egymással összemérhetetlenek.)

Osgood-tanulmányának legérdekesebb részében — tudományelméleti kérdésekkel foglalkozik. Elemzi az amerikai leíró nyelvészetben Bloomfield hatására elterjedt empirizmus korlátait. A kötet szerzői közül ő fogalmazza meg legvilágosabban a szakítást ezzel az empirizmussal, kifejtve, hogy helye a tudománytörténet múltjában van, és a nyelvtudományban is fel kell hogy váltsa a hipotetiko-deduktív módszert. A nyelvi univerzáliaiak vizsgálatát e fejlődés jelentős állomásának tekinti.

A kötet tanulságait összegezve azt mondhatjuk, hogy mind kérdésfeltevéseiben, mind egyes megoldásaiban értékes kiindulópontul szolgálhat a további kutatás számára, amelynek egy általános nyelvelmélet felépítéséhez kell vezetnie.

Pap Mária

## Einstein és a kozmikus vilárend<sup>1</sup>

A könyv szerzőjének, Lánzos Kornélnek pályája a budapesti Műegyetemről, ill. a szegedi egyetemről indult. A húszas években több német egyetemen dolgozott, egy ideig Einstein munkatársaként. Hosszabb amerikai tartózkodás után most a dublini Institute for Advanced Studies professzora. Nemzetközi hírtű matematikus és elméleti fizikus. Tudományos munkásságának nagyobbik részét az általános relativitáselmélettel foglalkozó cikkek teszik ki.

Legújabb könyve a Michigani Egyetemen 1962-ben tartott hat előadását tartalmazza, némi kiegészítéssel. Az előadásokat laikusoknak tartotta, így ismeretterjesztő jellegűek, mégis — mint minden tehetséges tudós műveit — a szakemberek is haszonnal és élvezettel olvashatják.

A könyv mondanivalója — a relativitáselmélet mesteri népszerűsítése mellett — az, hogy Einstein teljesen visszavonult, magányos szelleme korunk pozitivistá tudományával szemben a dolgok mögötti lényeg kereső — polgári terminológiával élve „metafizikus” — álláspontot képviselte. Ha e magatartást korunk nem is értékeli kellőképpen, a jövő meghozhatja az elégtételt. „Nem lehetetlen — írja Lánzos —, hogy a filozófus-költő Friedrich Nietzsche szavai állnak Einsteinre: 'És csak ha majd

valamennyien elfelejtettetek, akkor fogok visszatérni hozzátok.”

A nyitó előadás („Albert Einstein nagysága”) adja meg a vezérmotívumot: „Számára a világegyetem volt a lényeges, és nem a világgal játszott játék. Ez a különbség választotta el legtöbb kortársától...” Einstein tudományos magatartása fejlődésen ment keresztül. A század első éveiben a Brown-mozgásról, a mozgó testek elektrodinamikájáról (ez a speciális relativitáselmélet), végül a fotoelektromos jelenség magyarázatáról írt cikkeiben az akkori legmodernebb problémák valamennyiéhez korszakalkotó módon szólt hozzá; a matematika iránt, Mach hatására, kételytel viseltetett. A speciális relativitáselméletben lefektetett ekvivalenciaelv gyorsuló rendszerekre való kiterjesztésének gondolata azonban megragadta, és elvezette az általános relativitáselmélet kidolgozásához. A gravitáció ezen Einstein-féle elméletét nem valamely új kísérleti tapasztalat értelmezése tette szükségessé, hanem lényegében spekulatív alapon jött létre, bár néhány jól ismert kísérleti tény szilárd alapján, amelyek valóságához nem fért kétség. Úgy vélte, e tények „...valamilyen *alapelv* emanációi, melyek a fizikai világban realizálódnak... Szemét a világegyetemre függesztette, s arra a lehetőségre,

<sup>1</sup>Cornelius Lanzos: Albert Einstein and the Cosmic World Order. Interscience Publishers, 1965.

hogyan ama végső magig hatolhat, amelyben valamennyi titok egyetlen világtörvény emanációjaként feloldódik s érthetővé válik.”

A mondanivaló Einsteinre, a stílus Láncozra jellemző. Az „alapelv”, a „világtörvény” kifejezés Einsteinnál a világ homályosan megérzett, de *anyagi* törvényszerűségét fejezi ki, míg Láncoznál idealista. Ennyiben tehát Láncoz is elhiszi Einstein sajátos terminológiájának idealizmusát.

A relativitáselmélet egyik központi gondolatának, a tér és idő téridővé való összeolvasztásának megértését a koordinátarendszer fogalmának szemléletes és élvezetes ismertetése vezeti be (2. előadás), míg a harmadikban magára a téridőre tér rá. E fejezet végén ismét visszatér a vezérmotívum: „Amikor a relativitás először színre lépett, az a tény keltett mély benyomást, hogy jól bevált, és szükséges rosszként kezdtek elfogadni. Később... megtanultuk, ... hogy az a lehetőség, hogy a világegyetemet egységes szempontból lehet megérteni, sokkal fontosabb, mint a megfigyelt tények puszta technikai leírása.” Ez Láncoznál ismét idealizálásra utal, míg Einstein az egységes szemléletmódot a világ anyagi egységétől nem választja el.

Az általános relativitáselmélet részletesebb ismertetését ismét előkészítő fejezet vezeti be: „Gauss geometriai felfedezései” (4. előadás). Az ötödikben („A Riemann-geometria és Einstein gravitációs elmélete”) nagyszerűen népszerűsíti a tenzornak, majd a metrikus alaptenzornak és a Riemann-tenzornak a fogalmát, s azt, hogy miként töltötte meg Einstein fizikai tartalommal Riemann geometriáját.

A téreylenetek azonban még nem jelentik az elmélet egyedüli nagyságát. „Egy olyan matematikai egyenletet lelni, amely illik a jelenségekhez, még nem jelent semmit. . . A törvény nem véletlenül éppen ez a törvény, lehetne valamely más törvény is. A törvény mindent átfogó és egyetemes *elvek* következménye, amelyek a világegyetemben hatnak. . . Így kell lennie’ — ez az új jelszó, nem pedig az, hogy ”így van.” Erre az idézetre is az egységes szemléletnél mondottak állnak.

A hatodik és egyben utolsó előadás összefoglalás, amelyre talán a következő idézet a legjellemzőbb: „Einstein hozzáállásának új vonása az volt, hogy ahol mások elszigetelt

jelenséget láttak, ő alapelvek működését ismerte fel.”

Tegyük fel Láncozzal a kérdést: igazolt-e Einsteinnek az a törekvése, hogy valamennyi jelenség egységes leírására alkalmas geometriát akart kidolgozni? Nem túl nagy ár-e a matematikai bonyolultság a magyarázható és magyarázandó tényekhez képest? Láncoz e kérdésre nem fizikai, hanem filozófiai választ ad: „...hajlamosak vagyunk ezt az árat megadni az *egységben* elért hatalmas előrehaladásért”. Láncoz Einsteinnek az egységes tételmelet megteremtésére irányuló erőfeszítéseit reálisan értékeli: ezek nem jártak eredménnyel, mert nem voltak meg a tudományos előfeltételei. Eközben a modern fizika (Láncoz idézőjelekbe foglalja ezt a kifejezést!) továbbra is a pozitívizmus jól kitaposott ösvényén halad, anélkül, hogy számításba venné Einstein egységesítő törekvéseit. Nem különös, hogy Láncoz nem vesz észre ellentmondást e két állítása között? Nem éppen arról van-e itt szó, hogy még nem jött el az ideje, a szükségessége az egységesítésnek? Hogy nem lehet a fizikát a „levegőben” művelni? S bármennyire egyetérthetünk vele Einstein nagyságát illetően, bármennyire tiszteljük is Einstein iránti rajongását, meg kell látnunk, hogy Einstein a húszas évektől kezdve teljesen elszigetelte magát a fizika hatalmas, új területeinek fejlődésétől, így az elemi részek fizikájától is, pedig bizonyos, hogy ott, de legalább ott *is* kell keresnünk a világ egységes elméletének alapjait. Láncoz, mint fizikus, bizonyára tudja ezt, de mint filozófus, e könyvben erről nem szól.

Általában helyeselhetjük, hogy Láncoz ilyen hevesen ellenzi a pozitívizmust, de attól félünk, a kísérleti alapokhoz való ragaszkodást, a tapasztalat által indokolt vagy alátámasztott elméleti kutatást is annak nevezi, s az elvont gondolkodást — igaz, csak helyenként — a tapasztalat fölé helyezi. Erre utalnak a fentebbi idézetek is.

A könyv epilógusában Einstein egyéb tudományos eredményeit összegezi. Az egyes előadások-fejezetek után nagyon érdekes, minden bizonnyal valóban feltett kérdések és a rájuk adott válaszok találhatók, és ez még eleve nebbé, még élvezetesebbé teszi a könyvet.

*Illy József*

## Gilbert Béville: Alkalmazott logika<sup>1</sup>

A cím után ítélve az ember azt gondolná, hogy a könyvben a logikai kalkulusoknak — vagy általában a formális logikáknak — az egyes tudományokban való alkalmazásáról vagy alkalmazhatóságáról lesz szó. A szerző azonban egészen más célt tűz maga elé, mégpedig azt, hogy a problémamegoldó gondolkodás logikájának ismeretelméleti szempontjait világítsa meg. A racionális—irracionális fogalom párt definiálatlan alapfogalmaknak használva abból a — meglehetősen önkényesen — logikai problémának nevezett ellentmondásból indul ki, hogy a világ egyrészt irracionális (zavaros, homályos stb.), másrészt racionális (technikai, szervezett stb.). Tartalmilag nem is foglalkozik tovább ezzel a „meglepő” ellentmondással, viszont azt következteti belőle, hogy a logika — mint a „racionális gondolkodás módszere” — a világ racionális szférájához tartozik, konkrétan: a logika a problémák megoldásának módszere. A problémák megoldásának pedig három eszméje van. Az első a kiindulás: a megfigyelés egészen a problémák felkutatásáig. A második a tulajdonképpeni problémamegoldás: a reflexió. A harmadik pedig a reflexió folyamán kidolgozott, kialakuló módszer alkalmazása: az úgynevezett alkalmazott reflexió az idea-tény viszony megváltoztatása. A könyv ennek megfelelően három nagy szerkezeti egységre oszlik: tudatos megfigyelés — reflexió — alkalmazott reflexió.

A megfigyelésnek fokozatai vannak. A tiszta megfigyelésben — ez az eset tulajdonképpen csak idealizáció — a gondolkodás teljesen passzív, nincs szerepe. A következő fokozat a valóság pusztán tudomásul vétele, itt a gondolkodás szerepe, aktivitása minimális. A gondolkodás tulajdonképpen csak a tudatos megfigyelésnél játszik aktív szerepet, illetve az aktivitás módszeres megfigyelést jelent, vagyis az adatok feldolgozását, de a megoldatlan problémák felkutatását is. Ez utóbbihoz azonban a módszeres megfigyelés sem elégséges, hanem szükségyszerűen *orientációnak* is ki kell egészítenie.

A megfigyelés egyfajta viszony tudatunk és a külvilág között. Ezt a sémát a szerző még tovább egyszerűsíti, és ideatény viszonyról beszél (tény: a külvilág egy elszigetelt tárgya vagy jelensége; idea az erről a tényről való tudás.) A tény-nyel kapcsolatos elsődleges viszonyunk: a nem-ismerése. A tényhez való tudatos viszonyulás lehet passzív — amikor is a

megfigyelés folyamata vagy eszközei nem deformálják a tényt —, ha a tény deformálódik, eljutottunk az *aktív megfigyeléshez*.

Ha meg akarunk bizonyosodni arról, hogy a számunkra megjelenő valóság egybeesik a tény (vagy a másvalaki ideája, amely számunkra tény) belső valóságával, akkor kettős — információ és cselekvés céljából való — megfigyelést kell folytatnunk, ez utóbbit a szerző tapasztalati, illetve pragmatikus megfigyelésnek nevezi. A más ideáit azonban nem figyelhetjük meg csupán mint pusztán tényeket, ezt a megfigyelést személyes reflexiónak kell kiegyezítenie. Ez a személyes reflexió kedvező vagy kedvezőtlen lehet. A megkülönböztetés alapja egy szubjektív hozzáállás. A kedvező befogadást akkor lehet elérni, ha „az ember azzal a szándékkal fogadja el a más ideáit, hogy hasznot húzzon belőlük”. Még kiélezettebben ezt úgy lehetne megfogalmazni, hogy az ember csak akkor érthet meg igazán egy tudományos vagy filozófiai problémát, ha személyes ügyévé vált.

A könyv második része a problémamegoldás orientációját követi. Ennek a szerző szerint két összetevője van: a statikustól a dinamikus felé haladó út, és az elemítől a teljeshez vezető. A statikustól a dinamikus felé való haladásnak megfelelően először a statikus realitás logikáját (tulajdonképpen a formális logika kategóriáit), majd a dinamikus realitás logikáját (a tények idő- és térbeli összefüggéseinek sémáját) taglalja, végül az elemi és — a teljessel foglalkozó — „globális” logikát. Az elemi logika feladata azoknak az alapvető fogalmaknak keresése, melyek az egyes tudományokban az összes többi fogalom alapját képezik. Ezek természetesen a különböző tudományokban, mások és mások. A globális logika tárgyalásánál a diszkurzív gondolkodás és az osztályozás problémáiról esik szó.

A tények osztályozásáról szólva megállapítja, hogy az osztályozásnak akkor van igazán jelentősége az ismeretszerzés folyamatában, ha egy tulajdonságaiban részlegesen ismert realitást ezen ismereteink alapján osztályokba sorolhatunk, és ez lehetővé teszi számunkra, hogy analógiával fölfedjük az ismeretlen jellemzőit.

A könyv harmadik nagy szerkezeti egysége az *Alkalmazott reflexió*. Az alkalmazott reflexió az idea—tény viszony megváltoztatása. Ennek két esete van: vagy az ideát közelítjük a tényhez, vagy a tényt az

<sup>1</sup> La logique appliquée. Édition Gauthier-Villars et Édition d'Organisation, Párizs 1962. 196 o.

ideához. Az utóbbi, a tény egy előre fel-  
állított sémához való közelítése csak akkor  
lehet helyes, ha a tény egy hipotézist  
igazol. Egy igazság lehet ugyan evidens,  
jelentősége azonban csak akkor van, ha  
igazolt, a legjobb igazolás az alkalmazás,  
azaz egy idea tényre való átalakítása.

Igényében a könyv annyiban kíván  
túlmenni a szokásos logikakönyveken,  
hogy a mindennap gyakorlatában is orien-  
tálni kívánja az olvasót. A szerzőnek ez a  
törekvése azonban — önkényes kiindulása  
miatt — nem járt eredménnyel.

*Erdélyi Ágnes*

**E szám szerzői:**

*Müller Antal*, az MTA Filozófiai Intézetének tudományos munkatársa,  
*Szabó András György*, az MTA Filozófiai Intézetének tudományos munkatársa,  
*Sándor Pál*, egyetemi tanár, az ELTE Dialektikus materializmus és logika tan-  
székének vezetője,  
*Heller Ágnes*, az MTA Önálló Szociológiai Kutató Csoportjának tudományos  
munkatársa,  
*Mihailo Marković* egyetemi tanár (Jugoszlávia),  
*Tordai Zádor*, az MTA Filozófiai Intézetének tudományos munkatársa,  
*Vas Ida*, az MTA Filozófiai Intézetének tudományos munkatársa,  
*Fodor Géza* egyetemi hallgató,  
*Szabó Júlia* művészettörténész,  
*Makai Mária*, az MTA Filozófiai Intézetének tudományos munkatársa,  
*Pap Mária* egyetemi hallgató,  
*Illy József*, az MTA Központi Fizikai Kutatóintézetének tudományos munkatársa,  
*Erdélyi Ágnes*, egyetemi hallgató.