

Polgári esztétikai irányzatok 1848-tól a századfordulóig

Elméleti-történeti áttekintés

ZOLTAI DÉNES

Hegel nagyszabású szintézisével lezárul a polgári esztétika progresszív, klasszikus korszaka; Engels ismert Feuerbach-tanulmányának a német klasszikus filozófia Hegel utáni „felbomlásával”, „alkonyával” kapcsolatos megállapításait teljes joggal vonatkoztathatjuk az esztétikára is.

A dialektikus történetfelfogás természetesen nem ismer abszolút, előzmény nélküli kezdeteket és abszolút, következmény nélküli végpontokat. A történeti folyamat szükségképpen kontinuitás, fejlődésív, és nem elszigetelt pontok véletlenszerű összege. Az esztétikai gondolat fejlődéstörténete is azt igazolja, hogy a progresszió eszméivel, egyáltalán a társadalmi haladással szembe forduló burzsoázia nem valamiféle nullpontról kiindulva teremti meg a legújabbkori reakció világképét, és az is kétségtelen, hogy a későpolgári ideológia regresszív alapjellege a polgári esztétikában sem zárja ki olykor éppenséggel jelentős részeredmények elérését a szaktudományos kutatás kisebb vagy nagyobb területén. Csupán egy-két példát az ilyesfajta eszmétörténeti folytonosság jelzésére. A l'art pour l'art elmélete nem minden alap nélkül hivatkozhatott Kant ellentmondásos esztétikai koncepciójának a formalizmus felé néző oldalára; a klasszikus korszak művészetelméleti kutatásainak jól ismert felemás megoldásai és következetlenségei természetesen bizonyos kapcsolódási pontokat kínálnak még az egyértelműen tudománytalan torzítások számára is. Másfelől értelmetlen dolog lenne tagadni a regresszív korszak pozitív megoldásainak jelentőségét. Ha például Nietzsche élesen bírálja a wagneri zenedrámák „demokratikus közönségességét”, akkor e bírálatban az arisztokratikus ízlés eszményítése mellett jelen van a klasszikus esztétika egy lényeges eleme is: Nietzsche joggal kifogásolja a mű felépítésbeli „logikájának” hatásvadász „retorikával” való helyettesítését, s a szerkezet dezintegrációjának kritikai jellemzésében közel kerül a romantikus kompozíció szétesettségét bíráló Hegelhez — akinek dialektikus világképéről pedig egyébként a legnagyobb megvetés hangján nyilatkozott.

„Dekadencia” — idézőjellel és idézőjel nélkül

Az akadémikus esztétikatörténetírás mindig is különleges előszeretettel kutatta fel az ilyesfajta kapcsolódásokat. Az evolucionista-liberális történet-szemlélet kedvenc rögeszméje szerint „semmi sem új a nap alatt”, s ezért az eszmék történetében sincsenek minőségi fordulatok. Ugyanez a filiszteri szemlélet jelentkezik az evolucionizmus látszatra szellemesebb, valójában talán még laposabb és üresebb változatában, amely szerint minden korszak

egyszerre tud többet és kevesebbet az előző korszaknál. A mérlegelő értékelést ilyen alapon felváltja az „egyrészt-másrészt” jegyében történő méricskélés, a dialektikát kiszorítja a mindenféle újat relativizáló eklektika. A Gilbert—Kuhn-féle nemrég magyarul is kiadott esztétikatörténeti összefoglalás mintapéldáját nyújtja az ilyen módszernek: jelzi ugyan az esztétikai kutatás témáiban és jellegében a XIX. század második felében bekövetkező változásokat, ámde lényegüket abban látja, hogy a kutatás a „metafizika” korszakából átlép a „tudomány” korszakába. Ilyen előfeltevések mellett a történeti ábrázolás leszűkül az „előnyök” és „hátrányok” relativizáló egybevetésére.

Marxista történetfelfogásunk ezzel szemben 1848-at igazi korszakhatárt jelző dátumnak tekinti a polgári gondolkodás történetében. Ha negatív értelemben is, de ez esetben valóban minőségi fordulatról van szó: a polgári ideológia dekadens korszakának beköszöntéséről.

Ami mármost a dekadencia kifejezést illeti, manapság kiváltképpen a modern művészet körüli vitákban gyakran találkozunk olyan véleménnyel, hogy már e fogalom maga is problematikus, a dogmatikus idők elavult jeliszava, amely a korszerű művészeti törekvések szektás és konzervatív megbélyegzésére szolgált. Valóban, e fogalmat a negyvenes és ötvenes évek dogmatizmusa sokszorosan kompromittálta. Ennek ellenére a dekadencia valóságos kultúrtörténeti szerepének elsúlytalanítása, sőt létének az a tagadása, ami a mai vitákban egyre gyakrabban felbukkan, csak negatív előjelű fonákja a joggal bíralt szektás kultúrpolitikai törekvéseknek és dogmatikus esztétikai nézeteknek.

Mindenesetre vakvágányra futtatja a probléma elemzését, ha a dekadencia jelenségeit csupán a művészeti kultúra területén vizsgáljuk, s megelégedünk mindenféle dekadens kulturális tünet voltaképpeni táptalajáról: a kései polgári ideológia világnézeti alaptendenciájáról. Marx éppenséggel a polgári közgazdaságtan fejlődését elemezve mutatta ki a dekadens ideológiai áramlatok előtörését és uralkodóvá válását. Miután feltárta a klasszikus polgári közgazdaságtan múlhatatlan történeti érdemeit (a munkaérték-elmélet alapjainak kidolgozását, a termelési és az elosztási viszonyokat meghatározó osztályviszonyok „cinikus” megértését stb.), egyszersmind képet adott a klasszikus iskola szükségszerű bomlásáról, a vulgáris közgazdaságtanban eluralkodó hanyatlásról is. Ennek legfőbb oka a polgári társadalom osztályviszonyaiban beállott eltolódás, nevezetesen a burzsoázia és proletariátus osztályharcának előtérbe kerülése és a további fejlődést meghatározó jellege. A proletariátustól megrettent burzsoá osztályérdek — mutat rá a marxi elemzés — megkondította a lélekharangot a tudományos polgári közgazdaságtan felett. „Most már nem arról volt szó, hogy ez vagy az az elméleti rendszer igaz-e, hanem arról, hogy a tőkének hasznos-e vagy káros, kényelmes-e vagy kényelmetlen, közrendellenes vagy sem. Az önzetlen kutatás helyére a fizetett fontoskodás lépett, az elfogulatlan tudományos vizsgálódás helyére a rossz lelkiismeret és az apologetika rosszhiszeműsége.” Elvileg ugyanez a fordulat jellemzi a klasszikus filozófia bomlási folyamatát. A fennálló rend közvetlen vagy közvetett védelme itt is nagyszabású „visszavételhez” vezet: a materializmus és a dialektika felszámolásához, az osztálytársadalom pozitivistá módon lapos vagy irracionalista módon mitizált igazolásához.

Az apologetikus szándék természetesen a művészetek területén is romboló hatású: nem fér össze a társadalomkritikai realizmus módszerével, s

egyre inkább szembekerül a polgári művészet klasszikus korszakának humanizmusával is. E folyamat voltaképpen művészeti területeivel, a műalkotás formaproblémáit illető következményeivel külön foglalkozunk. Itt csupán annak a ténynek megállapítására kell szorítkoznunk, hogy a marxi értelemben vett ideológiai hanyatlás a polgári művészet 1848 utáni fejlődésére sem maradt hatás nélkül. A világ kozmikus gyökerű káoszát és értelmetlenségét hirdető irracionalista művészet csakúgy, mint a filiszteri komfortérzést sugalló giccs végső soron reakciós társadalmi megbízatást teljesít, a klasszikus polgári művészet időtálló esztétikai-formai hagyatékát éppúgy elkótyavetyéli, mint ahogyan nemet mond a bontakozó új szocialista művészet humanista világlátásából kisarjadt formakultúrára.

Itt azonban elengedhetetlenül szükségessé válik, hogy különbséget tegyünk ama módok között, ahogyan a dekadens ideológia a különböző tudományokba, illetve a művészet különböző területeire behatol. Általánosságban szólva: a társadalomtudományok területén, kiváltképpen a filozófiában történetileg gyorsabban és eredményesebben hódít teret az objektív valóságtól való elfordulás tendenciája, mint a művészetekben. A művészet mindenkor osztályjellege ugyanis bonyolultabb, áttételesebb módon érvényesül, mint az ideológiailag egyértelműbben kötött filozófiai diszciplínáké vagy akár a társadalomtudományoké. Plehanov Bourget-val, Knut Hamsunnal vagy Merezkovszkijjal kapcsolatban okkal és joggal mondhatta: „az osztály (ti. a burzsoázia) élményeitől ihletett művészet hanyatlásnak indul”. Ugyanakkor tévedett, amikor a dekadencia művészeti eluralkodását úgyszólván megmásíthatatlan végzetnek tekintette, amely a polgári osztályhelyzetből, illetve ennek ideológikus és társadalmi-pszichológiai következményeiből kikerülhetetlenül adódik. Ezzel szemben Engels pl. Ibsenben, Lenin Tolsztojban éppen a nagy művészet erejét dicsérte, amely a művészet fejlődésére kedvezőtlen körülmények között is előtört, s az élet mély és átfogó tükrözése révén magában a műalkotásban tette lehetővé az antirealista és antihumánus ideológiák leküzdését.

Továbbá: a művészet sajátos ábrázolási módjával van összefüggésben az az ismert tény is, hogy dekadencia és művészi humanizmus párviadala gyakran egy életművön belül, sőt bizonyos esetekben egyetlen műalkotáson belül is megfigyelhető. Hadd utaljunk itt csupán kiragadott példának Wagner zeneszerzői életművére. Nem nehéz felismerni ebben a Tristan és a Mesterdalnokok világának úgyszólván minden zenedrámájában végigvonuló nagy küzdelmét, a romantikából kisarjadt irracionalizmus és a romantikus éjszaka-kultuszt leküzdő, népi hangvételű zenei realizmus nagy párharcát, amely ugyancsak a Mesterdalnokokban dőlt el egyértelműen Hans Sachs sarastrói humanizmusának javára, ám az emberellenes valósággal való szembenállás indulata még a Tristant is megóvja attól, hogy problémamentesen dekadens művé váljon. Ismételjük: másutt kell számot adnunk azokról a változatos lehetőségekről, amelyekkel az 1848 utáni művészet is rendelkezik a hanyatlás ideológiájának leküzdésében, s nem itt kell tárgyalnunk a későpolgári művészet valóban dekadens alapjellegű műveinek belső — formai és stílári — problematikáját sem. E helyütt csupán a fejlődés és a visszafejlődés egyenlőtlenségét, a művészeti hanyatlás nem-fatalisztikus jellegét kívántuk nyomatékosan hangsúlyozni.

Más a helyzet akkor, ha nem a szoros értelemben vett művészi gyakorlat útvonalát, hanem ideológikus reflexének, a filozófiai művészetelméletnek a későpolgári társadalom körülményei közötti sorsát vizsgáljuk. Az esztétika

tudományát ugyanis — lévén maga is filozófiai diszciplína — közvetlenebbül érinti az ideológiai dekadencia. Jól megfigyelhetjük ezt az 1848 utáni évtizedek azon jelentős művészeinek életművében, akik ilyen vagy olyan formában, esetleg műkritikusként (Baudelaire) vagy éppen személyes levelezésükben (Flaubert) kísérletet tettek a korszak művészeti problematikájának elvi-elméleti feldolgozására is. A legtanulságosabb ebben a tekintetben Wagner esztétikai gondolatainak 1848 utáni fejlődésgörbéje. A XIX. század nagyhatású operakomponistája nem véletlenül „keveredett bele” a 48-as forradalom eseményeibe, nem véletlenül vett részt a német forradalmi progresszió radikális élcsapatának művész-képviselőjeként a 40-es évek osztályharcaiban a barikádnak ezen az oldalán. Híres koncepciója a „jövő műalkotásáról”, az „összművészetről”, a feuerbachi materialista humanizmus talaján fogant, s a polgári művészet „elidegenedésének” leküzdésére irányult. Ám az 1849-es „igazi szocialista” Wagner az emigrációban hamarosan Schopenhauer hatása alá került, s ifjúkori romantikus antikapitalizmusa kiegészült az objektív történelmi valóság eredendő értelmetlenségének, mindenféle politikai cselekvés céltalanságának irracionalista elméletével. Az „összművészet” koncepciója ennek megfelelően alakult át. Az egykori forradalmár most már a történelem ellentétének felfogott mítoszt tekinti a nagy művészet ideális tárgyának, s az „összművészet” lényegének az egyes műfajok és művészetek közötti határvonalak eltörlésének romantikus eredetű programját, kiváltképpen pedig az objektív drámai konfliktus „zenei” feloldásának szükségességét állítja a figyelem homlokterébe. Nietzsche szellemesen jellemezte ezt a páfordulást a következő szavakkal: *bene navigari, cum naufragium feci* (jól hajóztam, s egyszerre csak hajótörést szenvedtem). Ez a hajótörés persze több, mint egyéni balsiker. „Wagner a német polgárság útját járta: a forradalomtól a csalódásig, a pesszimizmusig és valami rezignált, a Hatalom által védett bensőségig.” (Th. Mann.) Viták tárgya, hogy ez a hajótörés miképpen befolyásolta művészi fejlődését. Azt azonban aligha lehetne vitatni, hogy a Schopenhauer kalauzolásával megtett világnézeti fordulat végzetesen romboló hatású volt a zeneszerző esztétikai-elméleti munkásságában: művészetfelfogásából kiölte a plebejus demokrata nézeteknek utolsó elemeit is.

Az 1848 utáni polgári esztétika történetét vizsgálva éppen ezért nem hagyhatjuk figyelmen kívül a klasszikus korszak eszméinek hajótörését. Csak e nagy „visszavétel” keretén belül világíthatunk rá a továbbfejlődés egyenetlen útvonalaira.

Az esztétikai pozitívizmus

Az 1848 utáni fordulat egyik legkézzelfoghatóbb jele, hogy az esztétikai kutatások területén is előretört és uralkodóvá vált a pozitivista irányzat.

Kiindulópont a művészetelmélet vonatkozásában is August Comte ismert kultúrtörténeti koncepciója volt. Eszerint az emberiség a külvilág megismerésének történetében a teológiai, majd a „metafizikai” szakasz végigjárása után a polgári civilizáció eredményeképpen végre eljutott a „pozitív” világkép korszakába. Az első két szakaszban — úgymond — „transzcendens” okokkal magyarázta a világot: isteni közbeavatkozást tételezett fel a természet jelenségeinek működése mögött (teológiai korszak), vagy általánosságban feltételezte, hogy vannak a jelenségvilágon túl fekvő oksági összefü-

gések (ezt nevezi Comte „metafizikának”, s idesorolja az objektív idealizmust csakúgy, mint a materialista világnézetet). A pozitívizmus lényege ezekután az volna, hogy a megismerés a jelenségek szabatos leírására korlátozódik, a tudomány lemond a lényegi összefüggések kutatásáról mint „metafizikáról”. E metafizika-bírálat látszólagos világnézeti pártatlansága természetesen alig több felszíni látszathál. A pozitívizmus csak programjában követelte a materializmus és az idealizmus egyidejű túlhaladását, valójában ismeretelméletileg szubjektív idealista fenomenalizmust és agnoszticizmust képviselt, s a fennálló polgári rend „pozitív” leírására törekvő, a társadalmi élet gazdasági alapzatát (és vele az osztályviszonyokat) zárójelbe tevő szociológiájával végső soron a kapitalista rendszer igazolásának és védelmezésének álláspontjára helyezkedett. Marx egyik alkalmi megjegyzése, mely szerint a „kritikátlan pozitívizmus” nem kevésbé „kritikátlan idealizmussal” fonódik egybe, hatványozottan érvényes a comte-i koncepcióra.

Ugyanezt mondhatjuk az 1848 utáni évtizedekben elinduló és a 70-es években már úgyszólván az egész „katedraesztétikát” elborító pozitívizmus-hullámról is. A metodikai programot Theodor *Fechner* nagyon világosan körvonalazta, amikor a „rég”, „metafizikus” *Asthetik von oben* (a „felülről” kiinduló esztétikával) szembeszegezte a művészetelmélet új modelljét, az *Asthetik von unten* (az „alulról” felfelé haladó esztétikát). Látszólag csupán arról van szó, hogy a klasszikus, német idealizmusban, elsősorban Hegelnél valóban érvényesülő spekulatív irányzatot kívánták felszámolni, s a szép „metafizikájából” kiinduló, deduktív „levezetések” helyett szerették volna meghonosítani a művészet empirikusan adott, tapasztalatilag hozzáférhető tényeinek induktív jellegű vizsgálatát. Ám a spekulatív módszernek ez az egyébként jogos és legtöbbször tanulságos bírálata egyszersmind tagadja az esztétikai problémák bármilyen ismeretelméleti-filozófiai megközelítésének létjogát és lehetőségét, nemet mond az esztétika világnézeti alapjára és jellegére általában.

Legalábbis az *Asthetik von unten* metodológiája meghirdette a világnézetileg semleges, eldönthetetlen filozófiai előfeltevésektől, „prejudiciumoktól” mentes művészetelmélet programját. Maga Fechner — egyébként a kísérleti lélektan egyik megalapítója — ugyanakkor bizonyos kísérleti módszerekkel e program megvalósítására is kiterjedt és alapos kutatásokat folytatott. Elsősorban a szépnek minősített tárgy keltette tetszés pszichológiai jelenségeivel, a befogadói ízlésítélet e pszichikai „atomjaival” foglalkozott; a vizsgálat alapjául bizonyos kísérleti módszerek szolgáltak. Elgondolása szerint ilyen módon eljuthatunk az esztétikai tetszés bizonyos alapelveihez. Ezek közül a legfontosabbak: a különfésleg szerves egysége, az összhang, az „igazság”, a világosság, az asszociáció elve és i. t.

Kár lenne tagadni, hogy az így kibontakozó experimentális esztétikai kutatások fontos adalékokat szolgáltathatnak bizonyos ízlésítéletek, művészi vagy befogadói magatartástípusok stb. vizsgálatához, eredményeiket nemcsak a művészetpszichológia vagy a művészetszociológia hasznosíthatja, hanem az esztétika is. Semmi kétség: azok az experimentális vizsgálatok például, amelyekről a magyar származású François Molnár számolt be az 1964-ben Amsterdamban megrendezett Nemzetközi Esztétikai Kongresszuson, a festészeti kompozíció ún. figyelemirányítási elvének jobb megértését mozdítják elő (rendkívül sokoldalú felmérés alapján felvázolja azokat a tipikus szemmozgásokat, amelyekkel képzőművészeti kompozíciók szemléleti befogadása

jár). Hasonlóképpen fontos eredményekkel járt pl. a tonális érzék experimentálisan megalapozott elemzése a zeneesztétikában, és a példák számát tetszés szerint növelhetnénk.

Ennek ellenére kérdéses marad, hogy lehetséges-e a tudományos kutatásokat gátló spekuláció leküzdése pusztán az experimentálás és az induktív módszer proklamálása révén. Először is: az indukció — akár teljes, akár részleges — bizonyos „pozitív” tények, „elemi” adottságok megfigyeléséből és leírásából kell, hogy kiinduljon. Ámde ezek csak látszatra jelentenek tovább nem bontható elemi „tényatomokat”. Kiváltképp a művészet sokrétű világában nyomban felmerül az elemi „adatok” értelmezésének szükségyszerűsége. Mindenekelőtt meg kell határozni az elvi különbséget a mindennapi élet *kellemes* jelenségei által kiváltott tetszés és a művészeti *esztétikum* (szép, tragikus, komikus stb.) észleléséhez kapcsolódó ízléstitélet között. Fechner — saját módszertana alapján — erre képtelen volt: ez már az esztétikum sajátosságainak, ezen belül a művészet és valóság ismeretelméleti viszonyának a tisztázását igényelte volna. És a nyitva hagyott kérdés mégiscsak kérdés marad; a pozitivisták művészetfelfogás az interpretációs-világnézeti elemet a legegységibb „adatok” legközvetlenebb megközelítéséből sem tudja kiküszöbölni. Aligha véletlen, hogy már a 70-es, 80-as években különbséget kellett tenni „pszichológiai”, „fiziológiai”, „szociológiai” stb. művészetelméletek között, mégpedig aszerint, hogy a művészet elemi tényeit lélektani, biológiai, társadalmi vagy egyéb „adottságoknak” tekintették. Az esztétika természetstudományos orientációja, amelyre a pozitivisták oly büszkén hivatkoztak, már első lépésként a filozófiai esztétika rendszertani alapjainak megrendítését eredményezte. A pozitivisták esztétika ilyen módon belekapcsolódik a klasszikus polgári filozófia 1848 után egyre szélsőségesebb dezintegrációs folyamatába.

Ugyanakkor a rendszer-gondolat alkonya csak egyik tünete a módszer belső ellentmondásosságának. Érdemes közelebbről szemügyre venni azokat a végső alapelveket, amelyeket kísérleti eredményeinek általánosításával Fechner megfogalmazott. Legtöbbjük ugyanazoknak az esztétikai alapkategóriáknak formai variánsai, amelyekkel a klasszikus esztétika is operált. Ha Fechner a sokféleség szerves egységét vagy Helmholtz a dur-moll tonalitáson alapuló zenei gondolkodást a képzőművészeti, illetve zenei ízléstitéletek végső axiómái között emlegeti, ebben a tekintetben „alulról” ugyanolyan elvekhez jut, mint pl. a festői vagy zenei kompozíció szerkezet törvényeit kutató Hegel, aki kísérletet tett az érett polgári művészet belső törvényszerűségeinek általánosítására. Míg azonban Hegelnél — legalábbis a múlt, a művészetek korábbi fejlődésére nézve — érvényesül a történetiség elve (habár a spekulatív módszer, mint tudjuk, e téren is torzulásokhoz vezetett), addig a pozitívizmus rejtett premisszáként minden fejtegetésébe becsúsztatja a művészetet alkotó vagy befogadó szubjektum állandóságát, belső „természetének” — így szép-érzékének is — fiziológiai-pszichológiai (vagy éppen szociális jellegű) változatlanosságát. Mert mit ér a valóságban például az az „előfeltevés- és spekulációmentes” módszerrel megállapított tétel, mely szerint az aranymetszés az esztétikailag kitüntetett arányrendszer, amely leginkább képes esztétikai érzelmek létrehívására? Egyes pszichológus-esztéták (Groos, Wundt, Witmer, Pierson) már Fechner korában rámutattak a módszer belső ellentmondásosságára. Hamarosan kiderült például, hogy a hagyományos kínai és japán festészet a hosszúkás és keskeny képfelületeket részesíti előnyben, s az esztétikai tetszés „pszichikai atomja” Keleten olykor éppenséggel az európai ízlés ellen-

tétje. Ugyanez a kérdőjel rajzolódott ki Helmholtz fiziológiai hangtana mellett, amikor később a XX. század első évtizedében szélesebb körben kibontakozódott az Európán kívüli zene és a kelet-európai folklór zeneelméletileg is megalapozott kutatása. Helmholtz vagy Rieman zeneelméleti alapvetése természetesen nagyjelentőségű felfedezésekhez jutott el a fiziológiai akusztika terén. Amikor azonban a fizikai felhangrendszerre visszavezetett dur-moll-tonalitás konszonanciatörvényeiben jelölték meg a zenei szépség pszichikai-fizikai alapjait, akkor elzárták a zeneesztétika előtt a zenei érzék és a zenei szép történetiségéhez és társadalmiságához vezető utat: abszolutizálták és szépségkánonná emelték az experimentális vizsgálatok elvégzésének helyén és időpontjában megfigyelt hangrendszer sajátosságait. Mert amit Helmholtz a belső füljáratokban elhelyezkedő Corti-féle szerv idegrostjainak tulajdonított, az korántsem valamiféle természetadta tulajdonsága egy „természetes” szubjektum zenei hallásának; a zenei harmónia mindenkor történeti törvényeit nem a természet, hanem a mindenkor társadalmi-történeti sajátosságokkal rendelkező objektum-szubjektum-viszony szabja meg. Éppen az tehát, amit az „alulról” kiinduló elmélet tabuvá tett.

A „pozitív” módon adott jelenségek experimentális jellegű leírására szorítókozó esztétika következképpen semmivel sem kevésbé dogmatikus, mint a spekulatív irányzat. A pozitivista művészetelmélet filozófia-ellenes („metafizika-ellenes”) módszertani alapállása és történetietlensége képtelennek bizonyult az esztétikum valóságos sajátosságainak, a valóságos esztétikai kategóriáknak, e kategóriák belső rendjének és törvényszerű összefüggéseinek tudományos feltárására. Ezért nem lehet teljesen meglepő számunkra, hogy a pozitivista esztétika — miközben élesen bírálja a klasszikus rendszereket, elsősorban a hegeli művészetfilozófiát — barátságosan megértő, sőt gyakran rokonszenvező magatartást tanúsított a „metafizikai” megalapozású formalista koncepciók iránt. Herbart és Zimmermann kiindulópontját, nevezetesen a művészetet a priori-metafizikai lényegének feltételezését Fechner természetesen nem tette a magáévá. Ámde az a Zimmermannál kíváltképpen határozott törekvés, hogy a szépséget teljességgel formai proporcionális viszonylatok eredőjének tekintsék, a tartalmát pedig — Kant bizonyos elgondolásaihoz visszakanyarodva — az esztétikai hatás teljességgel közömbös elemének, a pozitivisták számára sem volt idegen gondolat. Fechner végül is „alulról” igazolta az aranymetszésnek azt az abszolutizálását, amelyre először a formalista Zeising vállalkozott, Helmholtz és Riemann pedig ugyanúgy kanonizálta a dur-moll-tonalitást, mint Eduard Hanslick, a zenét „hangozva mozgó formá”-nak definiáló zenekritikus, Herbart és Zimmermann esztétikai párt-híve.

A naturalizmus elmélete

Ebben az összefüggésben kell kitérnünk az 1848 utáni korszak egyik nevezetes művészeti mozgalmának, a naturalizmusnak elméleti alapvetésére is. Itt a világnézeti alapállás sajátos irányba fordul: Zola kísérletet tett az általa megteremtett francia naturalista regény alapelveinek — mindvégig a pozitívizmus alapján maradó — általánosítására, úgyszólván személyes ars poetica jellegű és mégis általános érvényűnek hirdetett összefoglalására.

Itt sem foglalkozhatunk részletesebben azzal a kérdéssel, hogy mennyiben lehet ezt az írói személyiség teremtette elméleti teljesítményt a valóságos művészi gyakorlat adekvát megfogalmazásának tekinteni. A naturalista mozgalmat a művészet tényleges történeti fejlődésében természetesen terhelik a hanyatló polgári világkép kölöncei. A marxista esztétika számos képviselője teljes joggal hangsúlyozza, hogy a naturalizmus egészében véve a XIX. századi kritikai realista módszer válságából és bomlásából született. Éppen ezért tarthatatlan a realizmusnak és naturalizmusnak a XX. századi polgári esztétikában megszokott azonosítása (Vö. Lukács György *Balzac, Stendhal, Zola* c. tanulmánykötetét). Emellett azonban az újabb kutatások rámutatnak arra is, hogy a mozgalom jelentős képviselői bizonyos módosításokkal átvették a klasszikus polgári realizmus társadalomkritikai szemléletét is, amelyet a fiatal Hauptmann-nál, Zolánál, de kiváltképpen Maupassant-nál a nyárspolgáriság elleni lázadás erős indulata motivál.

A relatív jogosultság mozzanata Zola elméleti álláspontjából sem hiányzik. Bár a művészetet a „metafizika” nyűgje alól ő is a comte-i elképzelés alapján kívánta felszabadítani, mégis indokoltan kifogásolja a romantikus irodalom idealizáló, absztrakt emberábrázolását. Ámde Zola pozitív programjából kiderül, hogy voltaképpen a kritikai realizmus módszerével is szakít. Saját regényírói módszerének kifejtése során ugyan hivatkozik többek között Balzac példájára. Például a *Betti nénit* a „kísérleti regény” mintaképének tekinti, mert szerinte Balzac Hulot báró alakjában azt „vizsgálja”, milyen pusztítást vihet véghez a szerelmes ember természete, szenvedélyvilága a maga környezetében. A regény mármost „e kísérlet pusztja jegyzőkönyve”. Semmi kétség: a balzaci realizmusnak ez az áttértelemzése a perdöntő ponton téved; nem veszi ugyanis tekintetbe, hogy Balzac típusai társadalmi lények, akiknek személyisége elsődlegesen társadalmi viszonyaikban alakul ki, mégpedig nem a miliő mechanikusan determináló hatására, hanem saját aktivitásukban, amellyel környezetükre maguk is visszahatnak, s ezt formálva maguk is formálódnak. Zola ezzel szemben az embert hangsúlyozottan természeti lénynek tekintette. „A kísérleti regény — írja saját művészeti eszményéről — a század tudományos fejlődésének egyik következménye; folytatja és kiegészíti a fiziológiát, amely viszont a vegytanra és a fizikára támaszkodik; az elvont, metafizikai ember tanulmányozását a természeti ember, a fizikai és kémiai törvények kormányozta, a környezet befolyása által determinált ember tanulmányozásával cseréli fel...”

E naturalista emberfelfogás kialakulásában — a Taine-féle miliőelmélet mellett — szerepet játszott a természettudományos kutatás fellendülése, a kísérleti módszerek széles körű elterjedése a XIX. sz. második felében. Zola éppenséggel Claude Bernard *Bevezetés a kísérleti orvostudományba* c. művét (1865) tekintette a tudományos művészetelmélet módszertani modelljének. Mindemellett a művészet és a kísérleti természettudomány módszereinek azonosítása korántsem a művészet voltaképpeni tárgyául szolgáló emberi valóság mélyebb mozgástörvényeinek művészi megjelenítésére ösztönzött. A tudomány és a művészet elvi azonosítása — pontosabban: a művészileg ábrázolt emberi tevékenység motivációjának biológiai értelmezése — végső soron egyértelmű az emberi valóság felszíni jelenségeinek abszolutizálásával. Az átöröklés és a megváltoztathatatlanak tekintett külső környezet ilyen módon a személyiség kikerülhetetlen végzete, s a természeti lényként felfogott ember ki van szolgáltatva ösztöneinek és az emberi lét állatias vonásait rögzí-

tő külvilágnak. Lemaître, a *Germinal* kritikusa, az emberben levő áliatiaság pesszimista eposzának nevezte Zola híres regényét. Zola szellemes riposztot adott impresszionista módon pszichologizáló kritikusának: „Az ön véleménye szerint az ember főszerve az agy; én úgy találom, hogy a többi szerv is lényeges szerepet játszik!” Eddig Zolának van igaza; a válasz joggal gúnyolódik a romantikusan idealizáló emberfelfogáson. Amde ha ugyanakkor Zola dacos magabiztossággal elfogadja Lemaître meghatározását, ez a tény azt is jelzi, hogy a naturalizmus emberképe csak formális ellentéte (tehát ennyiben kiegészítője) a romantikus szépítés gyakorlatának. A biologizáló szemlélet csakúgy, mint a pszichologizmus az emberi lényeg központi magjától vonatkoztat el: a társadalmiságtól és az öntevékenységétől.

Ez teszi érthetővé a naturalista iskola állásfoglalását a tipizálás és a cselekményvezetés alapelveiről. Maupassant a romantikával szemben megintcsak joggal hangsúlyozza, hogy az íróilag ábrázolt emberi cselekvés nem maradhat motiválatlan. „Szabad-e egy elbeszélés kellős közepén téglát ejtenünk valamelyik fontos szereplőnk fejére?” A művészi cselekményvezetés — állapítja meg helyesen — minden új mozzanatnak igényli az indoklását, sőt az írói előkészítést; a művészi kompozíció tehát bizonyos értelemben kizárja a „meglepetést”. Ebből az alapelvből viszont arra következett, hogy a művészet nem tűri meg a kivételes jellemvonások vagy szituációk szerepeltetését. A tipizálás ilyen módon kizárja a kiélezés módszerét. „A tegnapi regényíró — állapítja meg Maupassant, teljesen Zola szellemében — az élet válságait, a feszült lelki és érzelmi helyzeteket válogatta ki és beszélte el. A mai regényíró viszont a normális szív, lélek és elme hétköznapi történetét írja meg...” Talán felesleges itt részletesen beszélnünk arról, hogy a típusnak ez az átlaggá szűrkítése ellentétben van nemcsak a Balzac-féle regény tipizálásmódjával, hanem a maupassant-i novellisztika realista művészi gyakorlatával is.

A „kísérleti regény” koncepciója a művészi alkotó tevékenység újszerű értelmezésével is a pozitivizmus bélyegét hordja magán. Zola szerint az igazi művész elsődleges feladata a megfigyelés és a „kísérletezés”; a regényíró kora erkölcsének „jegyzője”, egyszersmind „kísérletező moralista”, aki bizonyos szituációk teremtésével „experimentálisan kutatja, miként viselkedik valamely szenvedély valamely társadalmi környezetben”. A műalkotás nem más, mint e kísérlet objektív hűségű protokollja. Így válik a szükség erőnné. Mert Zola voltaképpen a kifejlett polgári társadalom művészenek kényszerű helyzetét idealizálja itt; pozitív eszménnyé mitizálja az életen kívül álló, az élet szenttelen megfigyelésére korlátozódó író pozícióját. A művészi magatartás ily módon, elvi lényegét tekintve, elkülönül az életet valósággal megélő „gyakorlati ember” tényleges érdekeitől. „Nem szükséges felháborodnunk vagy helyeselnünk... Mi csak kísérletezők vagyunk, nem pedig kísérletezők és gyakorlati emberek egy személyben. Meg kell elégednünk azzal, hogy felkutatjuk a társadalmi jelenségek determinizmusát, s a többit a gyakorlati emberek gondjára bízuk...” Az írói objektivizmusnak ez a szélsőséges megfogalmazása szervesen következik az embernek mint a művészet tárgyának a naturalista értelmezéséből. Ha Zola az embert mint természeti lényt tekinti a művészi megformálás voltaképpeni objektumának, akkor az ehhez legmegfelelőbb művészi magatartás valóban az lesz, amely a természettudományos kutatás modelljét veszi alapul. Ez esetben a művészi szubjektivitás, az ábrázolt jelenség iránti — világnézeti gyökérzetű — szimpátia és antipátia csak felesleges külön, amely zavarja a megfigyelést és a „kísérletezést”.

Természetesen az objektivizmusnak ezt a szélsőséges programját a művészi tevékenység eleve nem válthatja maradéktalanul valóra. Talán a legvilágosabban éppen a zolai életmű bizonyítja ezt — saját szándékai ellenére. Éppen a *Germinal* idején tett híres nyilatkozata — „mostanában, valahányszor új tanulmányba kezdek, beleütközöm a szocializmusba” — igen pontos szavakkal jelzi a valóság valóban művészi visszatükrözésének szükségképpeni dialektikáját: az objektív valóság feltárása elszakíthatatlan egységben van a társadalmi-történeti folyamatok főirányának valaminő érzékeltetésével, s ez előfeltételezi az értékelő, válogató, kiemelő stb. írói szubjektivitás megszüntethetetlen jelenlétét a műalkotás által elénk tárt világképben. Ezért nem véletlen az sem, hogy az a Zola, aki — Proudhonnal vitatkozva — még kategorikusan tagadta a művészet bármiféle társadalmi megbízatását, öreg korában félretolta a megfigyelésre korlátozódás programját, s a híres Dreyfuspörben megírta híres röpiratát, a demokratikus progresszió ügye mellett lándzsát törő *J'accuse*-ét. Ezzel személyes példát mutatott arra, hogy a jelentős művész művészeti tevékenységéből a közéleti-társadalmi szféra nem kapcsolható ki, hogy az írói magánszemélynek és a tevékeny ember összszemélyiségének korábban általa meghirdetett elkülönítése nem valósítható meg. És mindez magyarázat arra is, hogy Zola vagy más naturalisták mikor és miért tudtak kitörni saját koncepciójuk szűk korlátai közül. Ennek ellenére: a művészi objektivitás és szubjektivitás valóságos dialektikáját Zola elméleti szinten sohasem tudta megfogalmazni. Ismeretes definíciója szerint „a műalkotás nem más, mint a természetnek valamely darabja, ahogyan azt egy temperamentum szemüvegén nézik”. A művészi tevékenység természetelvű értelmezését itt kiegészíti az a szubjektivizmus, amely az alkotó egyéniség művét a társadalmi gyakorlattól elszigetelt magánemberi személyiség az egyéni érzésvilág, temperamentum stb. kifejezésének tekinti. A pozitivista világnézeti előfeltevések itt is elzárják a megoldáshoz vezető utat.

A szimbolizmus mint oppozíció és mint kiegészítés

A naturalista iskola virágkora a 80-as évekre esik; Zola a legfőbb elméleti művét, a *Kísérleti regényt* 1880-ban adta közzé. A pozitivista művészet-felfogás képviselői azonban csak rövid ideig léphettek fel a konzervatív irányzatokkal szakító úttörők szerepében. Stéphane Mallarmé szalonjában már 1878-ban kialakult az ifjú költőknek és művészeknek az az új csoportja, amelyet szimbolistának nevez az irodalomtörténet. A szimbolisták fellépése mármost egyáltalán nem maradt el a naturalisták mögött az újat-kezdés szenvedélyes akarásában. Ámde a kritika fő céltáblája ezúttal nem a „metafizikai” — romantikus és kritikai realista — emberfelfogás, hanem éppen ellenkezőleg: maga a naturalizmus és a pozitívizmus.

Ami az új mozgalom filozófiai alapjait illeti, George Vanor már 1889-ben jelezte az antinaturalista oppozíció világnézeti motívumát: „Zola úr mondta valahol, hogy csődbe jut a szimbolizmus, mert nincs filozófiája. Zola úr tévedett. Az illusztris naturalista író még mindig Auguste Comte pozitívizmusánál tart, meg Spencerék, Stuart-Millék adatszerű kompilációinál. Nem ismeri Renouvier fenomenalizmusát, sem a legújabb metafizikusok tudományos spinózizmusát. Napjainkban a tudomány és a filozófia minden jelenséget egyetlen egységes lényegre igyekszik visszavezetni, amelynek egyszerű módosulá-

sai alkotják az érzékelhető életet.” Vanor teljes joggal utasította vissza a szimbolista mozgalom filozófiai megalapozatlanságának vádját. Renouvier-re való hivatkozása ebben a vonatkozásban még nem perdöntő; a XX. századi perszonalizmusnak ez a francia előfutára a neokantianizmus egyfajta francia változatát képviseli, s magánvaló kantai koncepciójának tipikusan szubjektivistá értelmezésével voltaképpen a pozitivizmus ismeretelméleti előfeltevéseinek határain belül marad, s csak a személyiség kategóriájának teistavallásos értelmezésével válik élete végén egy új típusú irracionális képviselőjévé. Sokkal fontosabb Vanor hivatkozása a „legújabb metafizikusokra”. A szimbolizmus esztétikájának filozófiai megalapozásában ők játszották a főszerepet: az 1871-es Kommün leverése utáni depresszióban elterjedő miszticizmus, az újralfelfedezett XVIII. századi Swedenborg „teozófiája”, a kései Schelling és Schopenhauer metafizikája, mindenekelőtt pedig a XX. századi irracionálizmust közvetlenül inauguráló Henri Bergson filozófiai-pszichológiai koncepciója.

Bergson már doktori értekezésében (*Idő és szabadság — tanulmány a tudat közvetlen adatairól*, 1889) élesen bírálta azt a pozitivizmust, amely az ún. asszociációs pszichológiában rejlik, s amely a pszichikai tevékenységet elemi képzetek — mintegy pszichikai atomok — egyesülésére és szétválására, a képzetek társításának mechanizmusára akarta visszavezetni. A mechanikus asszociáció koncepciójának az az egyébként rendkívül szellemes vitatása ugyanakkor Bergsonnál egybefonódik a racionális megismerés, a diszkurzív gondolkodás mondhatni denunciáló elutasításával. Bergson itt Kant agnoszticizmusát újítja fel, de radikálisan irracionalista változatban. Eszerint a külvilág lényegének megragadására irányuló értelem szükségképpen csődöt mond; a diszkurzív megismerés sohasem képes megközelíteni a létezés ősalapját. Ez a világlényeg ugyanis elvileg más természetű, mint a képzetek hálójába befogott jelenségvilág; nem térbeli pontok összege, nem is a háromdimenziós anyagszerkezethez kötött, fizikailag értelmezett időpontok sora, ahogyan ezt a mechanisztikus szemlélet elképzei, hanem egyfajta „élan vital” „lendület”, „teremtő fejlődés”, a mozgásnak egy sajátos típusa, amelyet a fizikai mozgásformától élesen elhatárolva Bergson tartamnak (*durée*) nevez. Ezt az anyagtalan, „tisztá” tartamot mármint szerint csakis a „hiteles” megismerés szerve, az intuíció — a tárgyat közvetlenül átélő, a tárgyba a szubjektumot beleélő tudati aktus — ragadhatja meg.

Semmi kétség, Bergson valóban „új metafizikával” szolgált; a pozitivistá világkép prózai „józsága” — lapossága — után felvázolta a lényeg megragadásának azt a világképét, amely túlmegy a felszínen, de nem a valóság valóban tudományos megismerésének, visszatükrözésének a jegyében, hanem egy új típusú filozófiai mítoszt és gondolatköltészetet teremtve. Bergson ennyiben kielégítette azoknak az értelmiségi köröknek világnézet-szükségletét, amelyek lázongtak a polgári mindennapok prózai szürkésége ellen, de lázongásuk megmaradt a polgári rend *alapjainak* hallgatólagos, spontán elfogadásának keretei között. A „klasszikus” agnoszticizmus „modern”-irracionalista újrafogalmazása ilyen módon a polgári rend közvetett védelmének már Schopenhauer-nál megismert irányzatába illeszkedik: világnézeti kereteket teremt a fennálló valósággal szembeni elégedetlenségnek — a radikális tagadás illúzióját megőrző — levezetésére.

Ezek azok az általános világnézeti keretek, amelyek között a szimbolizmus esztétikai elmélete és gyakorlata mozoghat. Az alapállás itt is kritikai

jellegű: Mallarmé, csakúgy, mint Zola, a hanyatlás lényeges tüneteit mutatja fel a kortárs polgári művészetben. Ahogyan a naturalista esztétika joggal pellengérezte ki a romantikus-idealista emberszemléletet, úgy Mallarmé is okkal nyilatkozik a megvető gúny hangján a filiszter ízlésnormáiról, a mindennapok prózájában magát jól érző polgárság érzelmi komfort-követeléséről. A naturalizmussal és a pozitívizmussal való szembefordulást ilyen módon elvileg ugyanaz a társadalomkritikai alapállás motiválja, mint a naturalista mozgalom antiromantikus nézőpontját.

A polgári rend elutasításának motívuma kiváltképp kézzelfogható a szimbolista líra talán legjelentősebb francia mesterének, Baudelaire-nak költői ars poeticájában. Más összefüggésben már utaltunk arra, hogy Baudelaire, a lírikus, megragadó erővel villantotta fel a Daumier-képviselte új művész-típus radikálisan új szépségeszményét. Baudelaire, a kritikus, lényegében ugyanilyen szellemben mutatott rá a torznak, a diszharmonikusnak az 1848 utáni progresszív művészet szépségeszményében kifejlődő elemeire: „A szép mindig bizarr. Nem állítom, hogy akartan, kiszámítottan bizarnak kell lennie, hisz így az élet félresikerült torzszülöttje lenne. Úgy értem, hogy mindig van benne valami meglepő, valami naiv, akaratlan, öntudatlan bizarrság, és éppen ez az, ami a Szépnek sajátos szint kölcsönöz.” És Baudelaire ezt a bizarrságot — mint a „banális” szépség ellentétét — korántsem *pour épater les bourgeois*, a bohém polgárpukkasztás jegyében követelte meg. Képzőművészeti tárgyú kritikáiban például a Gavarni és Daumier képviselte „bizarr” módon karrikírozó művészetet a balzaci kritikai realizmus szerves folytatásának, az *Emberi színjáték* adta korrajz grafikai-festői változatának tartotta, Goyát pedig így jellemezte: „Kétség kívül nagy művész, művei gyakran ijesztőek. A vidámságba, a kedélyességbe, a cervantesi idők spanyol szatírjába modernebb szellemet vegyít, vagy legalábbis olyan szellemet, amelyet a modern kor kedvel: a megfoghatatlan iránti nosztalgiát, kiengesztelhetetlen ellentéteket, az emberi arc és lélek iszonyatos eltorzulását, az emberét, kit a körülmények állattá aljasítottak.” A felszín és a felszíni „banális” szépség elutasítása Baudelaire-nél még a nagy kritikai realizmus defetiszizáló módszerének lényeges elemeit is magában foglalta.

Másfelől 1848 bukása sajátos irányt adott e költői criticizmusnak. Persze, Baudelaire-nél, a költőnél nincs szó olyasfajta hajótörésről, mint amelyet Nietzsche a korábban idézett összefüggésben Wagner életművét jellemezve megállapított. A polgárság vezette forradalmak korszakának lezárulása azonban nála is akadály a kritikai realista világkép elméleti megértésének és az új helyzetet figyelembe vevő továbbfejlesztésének. Elég itt, ha csupán a művészi dandyzmust meghirdető elképzelésére gondolunk. Eszerint a modern művész csakis akkor ismerheti meg az „elképesztés örömet”, ha szemefényeként őrzi eredetiségét, s életmódjától költői gyakorlatáig megtalálja a módot, hogy „kiváljon a tömegből”. Az így felfogott dandyzmus Baudelaire saját szavai szerint egyfajta vallás, melynek főparancsa: „lerombolni, elpusztítani a közönségest”. A teljes emberség, a tevékeny ember autonómiája utáni nosztalgia azonban itt már kilátástalan vágyálomként jelentkezik, s ezért fokozatosan elveszti világnézeti-tartalmi konkrétságát egyre elvontabbá halványul. Baudelaire-ből azonban még nem hiányzott teljesen az a belátás, hogy kora átmeneti korszak. A dandyzmus a tömegből kiválás költői programja, ezért szerinte „többnyire azokban az átmeneti korokban tűnik fel, amelyekben a demokrácia még nem vívta ki teljes hatal-

mát, amikor az arisztokrácia még nem gyengült el egészen...” A költői magatartás arisztokratizmusa ilyen módon „a hősiesség tündöklése hanyatló korokban”, olyan művészi magatartás, amely tudatában van átmenetiségének. Gondoljunk a művész-lét megragadó baudelaire-i jelképére, *Az albatroszra*. Mindmáig megőrizte evokatív erejét ez a vers, mert kivételes tisztasággal ábrázolja az átmeneti kor teremtette tragikus meghasonlást.

Mallarménál, a szimbolista líra ars poeticájának legnagyobb hatású megfogalmazójánál már éppen ez az átmenetiség-tudat tűnik el, hogy felváltsa a költői egyedüllet és magány már-már öntetszelgő védelme és örök érvényűvé tétele. Ez a hangsúlyváltás minden bizonnyal összefügg azzal a ténnyel is, hogy Mallarmé már 1871 után, az első proletárdiktatúra-kísérlet, a párizsi Kommün bukásának alapélményével lépett fel a művészi életben; s ez az élmény az ő nemzedéke számára talán még leverőbb volt, mint a flaubert-i *Érzelmek iskolája* főhőse, Frédéric Moreau nemzedéke számára (így Baudelaire számára is) az 1848-as forradalmi periódus lezárulása. Mallarmé alapjában véve romantikus antikapitalista: a művészetben az utolsó lehetőséget pillantotta meg a gyűlölt kalmárvilág, a polgári hétköznapiok tagadására. A költő szerint csak úgy fejezheti ki megvetését a kor társadalmi rendje iránt, ha „sztrájkba lép vele szemben”, s következetesen elhárítja magát a korrupció külvilág minden csábításától. Magányában ezután feltárul előtte — úgymond — a létezés rejtelmes — racionálisan, szavak útján kifejezhetetlen — lényege és értelme.

A magatartás itt már átcsap az ismeretelméleti mitológiateremtésbe, amelynek lényegét és végeredményét Bergsonnál már megfigyelhettük. A létezés, a valóság belső lényege Mallarmé szerint is kifürkészhetetlen titok, csak egyfajta irracionális-kultikus megközelítéssel elérhető misztérium. A művészet most a modern kor kiválasztottjainak ezoterikus vallása. Mallarmé gyűlölete már nem az embert elaljasító körülmények ellen összpontosul, mint a Baudelaire-é, hanem a „profán tömeg” ellen, amely demokratikus közönségességgel betolakodott a művészet szentélyébe. „Ilyenformán minden jöttment azonnal belegázolhat minden remekműbe, s még nem találtak ki, amióta csak költők vannak, az ilyen alkalmatlankodók elhárítására valamilyen szeplőtlen nyelvet — hieratikus formulákat, amelyeknek száraz tanulmányozása megvakítaná az avatatlant és ösztökélné a szerencsétlen kitartókat; s ezek a betolakodók most belépőjegyként tartják kezükben az ábécét, amelyből olvasni tanultak! Ó, hajdani misekönyvek arany csatjai! Ó, papirusz-tekercek sértetlen hieroglifái!”

A költészet voltaképpeni feladata mármost nem az lenne, hogy logikailag tagoltan — bergsoni szóval: közvetetten, diszkurzív okfejtéssel — próbálja meg kifejezni a kifejezhetetlent, a lét kozmikus misztériumát, hanem az, hogy nyelvi eszközökkel *teremtse*: alkossa meg a létezés legbensőbb, lényegi titkának művészi analógiáját. Ehhez azonban az eszközöket is magának kell előállítania. Híres „kedd esti” rögtönzött előadásában Mallarmé megkülönböztette a nyelv két funkcióját: a logikait és az evokatívat, a hétköznapi és a költőt, a „jelentéssel” és a „sugárzó”. A művészetnek ilyen módon eleve semmiféle köze a külvilághoz és annak bárminő tudati visszatükrözéséhez. A művészi munka nem más, mint az összes tárgyi vonatkozásától, tárgyias közléstartalmaitól elkülönített nyelvi anyag tiszta megformálása. Mallarmé híres tétele szerint „a verset nem gondolatokkal, hanem szavakkal írják”, vagyis versben csak olyat szabad megírni, ami értelmes prózában nem mond-

ható el, ami egyesegyedül önmagában, titkokat revelláló titokzatosságában hordja értelmét.

A mallarméi program ezen a ponton természetesen a l'art pour l'art igazolásába torkollik. Amde ebben a tekintetben megkülönböztető sajátossága, hogy nem ismeri el a költői Én önkifejezésének romantikus elvét, s a lírai szubjektívizmust egyfajta misztikus álobjektivitással kívánja helyettesíteni — valahogy úgy, mint a naturalista objektívizmust a művészi temperamentum szűrőszerepével kiegészítő Zola. Mallarmé szavaival: „A tiszta műalkotás azt is jelenti, hogy maga a költő eltűnik a kifejezési formákból, s átengedi a kezdeményezést a szavaknak...” A szavak költői elrendezése mármost a racionális jelentés szempontjából lehet bármilyen önkényes, ha zenei hangzásuk szükségszerűnek hat, akkor a vers épatál, meglepetést okoz — meglepetést, ami Baudelaire ismert tétele szerint a művésziesség (a bizarr, nem-banális szépség) egyik fő ismérve.

A polgári hétköznapok elleni lázadás, a filiszteri lét vulgaritásának megvetése ilyen módon átcsap a költészet bárminő társadalmi megbízatásának tagadásába és egy új típusú, tárgyiatlanná oldott költői nyelv megteremtésének programjába. A valóság felszínének blöffjével a szimbolizmus esztétikája a titokzatos világlényeg érzékeltetésére hivatott költői szómágiát szegte szembe. A bergsoni irracionalizmus ezáltal egy minden irányban kiépülő művészetelmélet alapjává vált: a vulgáris és a szellemi, a racionális és az irracionális valóság megkülönböztetésével nemcsak a művészet tartalmi oldalát kívánta jellemezni (ez már Schopenhauer esztétikai koncepciójában megtörtént), hanem magának a formának problémáját is radikálisan új értelemben tette fel és válaszolta meg. Mallarmé költészettana után a legfejlettebb formában foglalja össze a XIX. századi polgári esztétika irracionalizmusát. Ezért is vált a XX. század művészeti dekadencia egyik legtöbbet idézett elméleti tekintélyévé.

A mallarméi aforizma, mely szerint a költeményt nem gondolatokkal, hanem szavakkal írják, mindamellett nemcsak a lírai műfaj elméletében jelentett fordulatot, hanem úgyszólván valamennyi műfaj és művészeti ág esztétikájában. Degas — sok tekintetben az impresszionista festészet protagonistájaként — ugyanebben a szellemben hangsúlyozta, hogy festeni nem eszmékkel kell, hanem színekkel. A naturalista természetelvűséggel való leszámolás általános tendencia a századvég polgári művészetében.

Érdemes itt külön is megfigyelnünk, hogy ezekben a költői, festői stb. nyelv abszolút sajátosságát hirdető elméletekben milyen fontos szerepet játszik a zeneművészet példájára való hivatkozás. Nemcsak Paul Verlaine *Ars Poetica*-ja követel „zenét, csak zenét”, az új szimbolikus költészettől. Mallarmé azt javasolta, hogy „felejtsük el a zene és az irodalom régebbi megkülönböztetését, hogy legyen zene és az irodalom „ugyanazon jelenség két váltakozó arca”. A szimbolizmus elmélete éppen a zeneiség követelményére hivatkozva adott magyarázatot a konzervatív kritikában felpanaszolt „homályra”, „rejtelmességre”, a racionális szójelentés szándékos elfátyolozására, ami közismert módon a szimbolikus líra egyik fő formai jellegzetessége volt. Valéry 1920-ban éppenséggel abban jelölte meg a szimbolista mozgalmat voltaképpení úttörő jelentségét, hogy az „visszavette a zenétől, ami a költészet sajátja”.

A zenének ez a középpontba állítása természetesen nem vadonatúj dolog. Már a korai romantika — Tieck, Wackenroder, Novalis — is a zenei

nyelv „tárgyiatlanságára” hivatkozott, amikor felvette a küzdelmet a felvilágosodás materialista tükrözésméletével. Az is kétségtelen, hogy a zenét valamennyi művészet ideáltípusává emelő irracionálisban — Novalisnál csakúgy, mint Schopenhauernál, az ösztönművészet koncepcióját eredeti forradalmi elemeitől „megtisztító” Wagnernél csakúgy, mint Verlaine-nél vagy Mallarménál — az objektív világ megismerésének agnosztikus tagadása és a valóság lényegi összefüggéseinek mitologizálása jelenti a legfőbb világnézeti motívumot. Ugyanakkor nem minden tanulság nélküli annak megfigyelése sem, hogy ezek a filozófiai-világnézeti motívumok hogyan alakítják át az esztétikum lényegi sajátosságainak és szerkezeti vonásainak hagyományos polgári koncepcióját.

Tudtommal a szimbolizmus teoretikusai az elsők, akik a „jelentés” fogalmát teljes tudatossággal bevezetik az esztétikai kategóriák rendszerébe. E kategorialis újítás alapelvét már Baudelaire megadta, amikor Fourier híres analógiaelméletének, de méginkább Swedenborg már említett misztikus koncepcióinak szellemében kimondta: „minden forma, mozgás, mennyiség, szín, illat egyaránt jelentős, kölcsönösen *korrespondáló*. . .” A világ ezek szerint „az *egyetemes* analógia kimeríthetetlen tárháza”, egyetlen roppant egység, amelyben minden egyes jelenség felidézett minden más jelenséget. Baudelaire-nél ebből az életérzésből első pillanatra Goethére emlékeztető, megragadó természetpoézis keletkezett. *Kapcsolatok* c. versében például így idézi elénk a dolgok egyetemes vegyrokonságának képét:

Templom a természet: élő oszlopai
időnkint szavakat mormolnak összesűgva;
Jelképek erdején át visz az ember útja
s a vendéget szemük barátként figyeli.

Ahogy a távoli visszhangok egyberingnak
valami titkos és mély egység tengerén,
mely, mint az éjszaka, oly nagy és mint a fény,
egymásba csendül a szín és a hang és az illat.

(Ford. Szabó Lőrinc)

Baudelaire azonban *elméleti* írásaiban ebből a Goethe spinozizmusára emlékeztető életérzésből a művészi alkotás sajátosan szünesztéziás jellegére következtet: a képzetek szerinte rejtélyes módon lépnek egymással kapcsolatba, egy színeképzethez a legmeghökkenőbb önkényességgel társulhat pl. valamely hang- vagy illatképzet és így tovább. Ez lenne a „korrespondenciák” elmélete, a szimbolizmus elméleti alapvetése. Rimbaud ilyen előfeltevések alapján már programmá akarta tenni az összes *érzések* „összszavazását”, hogy ily módon eljussunk az „ismeretlenhez”. Goethénél, és részben még Baudelaire-nél is, a természet jelenségei emberies vonásokkal rendelkeztek, s a költő annyiban volt „hieroglifák” megfejtője, amennyiben költőileg „lefordította”, s a művészeti öntudat közegébe áttette a természet emberies jelentését. Rimbaud, és még inkább Mallarmé, már újszerű értelemben várja el a költőtől a világ „jelentésének” kibetűzését. A desiffrirozás náluk éppenséggel nem az emberi tartalmak artikulált kimondását jelenti, hanem az öntudatlan mélytengeri világba való alámerülést, a dolgok mélyén lappangó „okkult” mozzanat, rejtelmesség szünesztézis útján való érzékeltetését.

Itt merül fel a zeneiség modelljének kérdése. A polgári esztétika klasszikus korszakában természetesen egy pillanatra sem volt kétséges, hogy a zene messze több, mint „hangozva mozgó formák” rendszere (mint ezt Hanslick hírhedt formalista tétele 1854-ben — Hegellel közvetlenül is vitatkozva — kimondta). Diderot vagy Hegel a zenének tartalmi-felidező képességet tulajdonított; szerintük a zenei formáknak emberre vonatkoztatott, a tartalmas emberi bensőség mozgalmait (affektusokat, érzelmeket) kifejező jelentésük van s ezt a jelentést máig is figyelemre méltó eszközökkel igyekeztek a kortárs polgári zenében felmutatni. Ha viszont a szimbolisták hivatkoznak a zenére mint a művészetek ideáltípusára, akkor hallgatólagosan feltételezik, hogy a zene „jelentése” a fenti értelemben vett korrespondenciák ősi-mágikus talajából hajt ki. A zene azért a legtökéletesebb művészet szerintük, mert a legtárgyatlanabb, mert felidező ereje nem az objektív valóság visszatükröződésével, hanem a rejtett „megfelelések”, titokzatos korrespondenciák intuitív érzékeltetésével függ össze.

A hivatkozás elsődleges alapjául itt természetesen már nem a klasszikus kompozíció szolgál. Verlaine *Ars poeticája* is az „olvadó”, tovaáradó” dallamot kéri számon a költőktől, a kadenciák zártságát feloldó, az egyes hangszerek hangszíneit letompító „Árnyalatot”, amelyben világos kontúrú emberi jellemek-érzelmei rajta helyett csupán a rejtett világlénnyel korrespondáló hangulatok derengenek fel. Semmi kétség: itt nem Mozart, hanem inkább Wagner a példakép, vagy éppenséggel a francia földön érlelődő impresszionista zene. Debussy mindig tudta, hogy mit köszönhet a szimbolista mozgalomnak.

A zenei jelentésnek ebből az újszerű értelmezéséből természetesen nem hiányzott a szimbolistáknak ez a jogosult pátosza, amellyel a naturalizmust, egyáltalán a természetelvű művészetfelfogást bírálták. Ferdinand Brunetiére 1888-ban találóan írhatta: „Abban a korban, amikor a *naturalizmus* örvén a dolgok külső kontúrjának pusztá utánczójává degradálták a művészetet, a *szimbolisták*... újra megtanították a fiatalságot arra, hogy a dolgoknak lelkük is van, amelyeknek a testi szem csupán a burkát, a fátylát vagy az álarcát fogja fel. *Egy táj — lelkiállapot*... ez azt jelentené, hogy korrespondenciák, rejtett affinitások, titokzatos azonosságok vannak a természet és miközöttünk, s hogy csak úgy közelíthetjük meg lényegüket, ha a dolgok belsejébe hatolva meg tudjuk ragadni őket. Ez tehát a *szimbolizmus* alapelve, ez valamennyi miszticizmus kiindulópontja vagy közös eleme, s ez az, amit érdemes lenne beledagasztani, mint az élesztőt — bocsánat a szóért —, a naturalizmus keletlen masszájába.”

Ez a beledagasztás megtörtént: a szimbolista líra elsőként vállalkozott arra, hogy a naturalizmus természetelvűségét a misztikus korrespondenciák elvének szellemében kiegészítse és így túlhaladja. Itt sem lehet feladatunk e vállalkozásnak — a szimbolizmus költői gyakorlatának — elemzése és értékelése. Ismét csak utalni szeretnénk arra, hogy ilyenfajta kiegészítés nem hiányzott teljesen a naturalista irodalomból sem; gondoljunk Zola regényeinek már Brandes megfigyelte szimbolikus kinövésére, vagy a drámaíró Gerhart Hauptmann „naturalista” és „szimbolikus” törekvéseinek bizonyítottan egylénnyelű, közös gyökérzetére. Végül nem foglalkozhatunk ebben az esztétikatörténeti összefüggésben azzal az izgalmas kérdéssel sem, hogy bizonyos konkrét történelmi körülmények és társadalmi-ideológiai feltételek között a szimbolizmus ars poeticája nem zárta ki, sőt elemeiben lehetővé tette

a költői realizmus nagy tradícióinak magasabb szinten történő, a társadalmi valóság új, bonyolultabb szerkezetét visszatükröző továbbfejlesztését. Gondoljunk Ady költészetének Révai József által elemzett sajátosságaira vagy az impresszionista irányzatoknak a festészet és a zene századvégi megújódásában játszott — persze nem minden ellentmondás nélküli — szerepére.

Jelenleg a polgári művészetelmélet történeti útjára kell összpontosítanunk figyelmünket. Ez esetben azonban kétségtelen tényként kell számolnunk azzal, hogy e szimbolikus korrespondencia elmélet — bár joggal bírálja a természetelvűséget — végül is képtelen tudományos színvonalon megoldani az esztétikai formák „jelentésének” problémáját, s még azokat az értékes gondolati elemeket is feladja, amelyek a klasszikus polgári esztétika megoldási kísérleteiben — pl. Goethénél és Hegelnél — kialakultak. A művészet valóságtükröző jellegének idealista tagadása itt már nyílt szubjektívizmussal és a szubjektívizmust álobjektív köntösbe burkoló mítosz-teremtéssel párosul. A korrespondenciák tana a legszélsőségesebb ellenpólusa a valóság esztétikai elsajátításával kapcsolatos ismert marxi koncepciónak.

A „beleélési elmélettől” az „absztrakció” elméletéig

A polgári művészet szemléletnek ez a regresszív metamorfózisa kiváltképp szemléletes formában tárul elénk, ha a korrespondencia elmélet általános esztétikai megfogalmazásának sorsát tesszük a vizsgálat tárgyává. Mert az általánosítás nem sokáig váratott magára: Theodor Lipps *Ästhetikje* (1903, 1906), majd Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlungja* (1908) kidolgozza, illetve továbbfejleszti az úgynevezett beleélési elméletet, s ezzel megteremti az átmenetet a későpolgári esztétika egyre teljesebbé váló dezintegrálódásához és önfelbomlasztásához, a tudományos művészetfilozófia általános dekadenciájához.

A kulcsszó már Lippsnél a „beleélés” (*Einfühlung*) fogalma. Az új kategória története, mondhatni, egyetlen cseppben tárja elénk a tengert, a polgári művészetfelfogás feltartóztatlan hanyatlását.

A „beleélés” szó a művésztörténész Robert Vischer leleménye, aki apjának, Theodor Vischernek kései esztétikai állásfoglalását igyekezett e kategóriában összegezni. Mármost Theodor Vischer még a Hegel-iskola nagy nemzedékéhez tartozott; nagyszabású *Esztétikája* eredetileg azzal az igénnyel íródott, hogy rendszeres formában kifejtse, illetve bizonyos pontokon konkretizálja Hegel esztétikai előadásainak gondolatvilágát. Bár ez a kifejtés igen gyakran a hegeli dialektikus történetiségről lemondó ellaposításnak bizonyult, még mindig rejtett benne annyi érték, hogy *A tőke* fetisizmus-elméletén dolgozó Marx fontosnak látta egyes részeinek alapos kijegyzetelését. M. Lifsic és Lukács György ezzel kapcsolatban kimutatta, hogy Marxot különösen érdekelte az a Vischer által felvetett kérdés, hogy a szubjektumnak van-e és mennyiben van aktív szerepe a szép keletkezésében. Lifsic meggyőzően bizonyítja, hogy a marxi felfogás nemcsak a politikai gazdaságtan területén, hanem az esztétikában is magában foglalja a fetisiztikus polgári elképzelések leleplezését. Jól tudjuk: a gazdasági élet olyan kategóriáiról, mint az áru, a pénz stb., a *Tőkében* kiderül, hogy lényegük más, mint látszatuk — nem „dolgok”, hanem csupán dolgok által közvetített emberi viszonylatok. Ugyanilyen alapon kritika tárgya kell hogy legyen az *esztétikai* fetisizmus

is, amely közvetlenül a dologi világnak (a magukbanvett természeti jelenségeknek stb.) tulajdonítja a szépség minőségét, s képtelen megérteni a társadalmiságában valóságos ember aktív szerepét az esztétikum létrehozásában. Nos, a Marx által is kijegyzetelt helyeken Vischer ugyan csupán az általános kérdésfeltevésekig tud előnyomulni, de azt legalább felismeri, hogy a természeti szép lényegét lehetetlen a tárgy közvetlen dologiságából levezetni. Az esztétikum és az ember tárgyi tevékenysége közötti összefüggés viszont hétpecsétetes titok maradt számára.

Jellemző mármost, hogy az *Esztétikában* megfogalmazott fenti kérdést Vischer a későbbi fejlődése folyamán egyre inkább a szubjektivizmus és az irracionális szellemében válaszolja meg, s ily módon mesterétől, Hegeltől, fokozatosan visszatér Kanthoz, az ízlésítélet kanthi elemzésének legnegatívabb vonásaihoz. 1866-os nagy *Önkritikájában* már ezt állítja: „Az esztétikának már az első lépésnél meg kell semmisítenie azt a látszatot, mintha volna szépség a szemlélő szubjektum hozzájárulása nélkül. Röviden szólva: a szép a szemléletnek egy meghatározott fajtája.” A művészet ezek szerint egyszerűen a művészi fantázia, a „tisztá szemlélet” terméke. Ez a szubjektivizmus azután 1873-ban, az *Önkritika* folytatásában és 1887-ben, *A szimbólum* c. tanulmányban az irracionalista mítosz-teremtés elemeivel egyesül. A késői Vischer-művek a külvilágot végső soron megismerhetetlen, irracionális misztériumnak fogják fel. Az ember mármost a tudományban és a művészetben nem *megismeri* ezt a külvilágot, hanem *beleviszi*, projiciálja saját gondolatait és érzelmeit, s ezzel rendet teremt a rendetlenségben. „Az eszményi szemlélet beleviszi az objektumba azt, ami nincs benne.” A művészet ezért a kései Vischernél a mítosz egyik fajtája, újfajta vallás a civilizatórikus fejlődésben vallásos hitét elvesztő modern ember számára.

Vischer ilyen módon személyes fejlődésében is végigjárja az utat a XIX. század első évtizedeinek klasszikus esztétikai rendszereinek progresszív megoldásokban gazdag hagyatékától egészen a XX. század első évtizedének leplezetlen dekadenciájáig. Theodor Lipps az ő szellemében teremtett részletekbe menően kifejtett, egységes esztétikai koncepciót a beleérzés-elmélet alapján.

Lipps pszichológiai értelemben beleérzésnek nevezi a legprivátabb emberi bensőség tartalmának, főként az egyéni érzelmeknek kivetítését a külvilág tárgyaira. Mármost szerinte ez a pszichológiai jelenség kulcsot ad azoknak az esztétikai „szimpátiaérzéseknek” megértéséhez, amelyeket már a lélektani esztétika — főként Fechner és Wundt — előtérbe állított. Az esztétikai élvezet elengedhetetlen előfeltétele ugyanis az a mechanikus képzettársításoktól *elvileg* különböző, eredeti és spontán pszichológiai aktus, amellyel az alkotó és a befogadó mintegy lelket önt a tárgyba, hogy így egyfajta „együttérző szimbolizmussal” saját Énjének emocionális állapotát „olvassa ki” az objektív valóságból. Innen Lipps alapvető tétele: *az esztétikai élvezet nem más, mint objektivált, a tárgyba áttett önelvezet*. A szépség következésképpen nem rendelkezik semmiféle objektivitással, az esztétikum lényegét autonóm módon a szemlélő szubjektumnak a külvilággal szimpatizáló szemlélete, a külvilággal azonosulni tudó és akaró emocionális alaphangulata teremti.

Nem nehéz felismerni a lippsi álláspont ismeretelméleti lényegét. A „beleélés” kategóriája természetesen egy szubjektív idealista koncepció szerves eleme, s fő funkciója az, hogy a válságba jutott természetelvűség indokolt bírálata után nemet mondjon a materialista visszatükrözési elméletre általában, hogy a klasszikus esztétika objektivizmusát a látszólag psi-

chológiai-tudományos megalapozottságú szubjektivizmussal váltsa fel. Van azonban ennek az elméletnek egy olyan oldala is, amely a polgári esztétika XX. századi továbbfejlődésének katalizátorává vált, s ezért különös figyelmet érdemel. Lipps ugyanis az esztétikum keletkezését annak az embernek „szimpátiaérzéséből” igyekszik levezetni, aki bele *tudja* élni magát a külvilágba, *aki jól érzi magát* a maga világában, mert harmonikus viszonyt tudott létesíteni saját Énje és az objektivitás hatalmai között. Semmi kétség: a beleélési elmélet társadalmi-ontológiai alapja egy olyan harmóniaélmény, amelyet teljes joggal nevezhetünk filiszterinek. A XIX. század második felének rohamos kapitalista fejlődése a liberális polgári tudatban, mondhatni, újratermelte azt az ideológikus illúziót, hogy a személyiség harmonikus fejlettsége megvalósítható a polgári rend keretei között, sőt: csakis ott valósítható meg igazán. Lipps tétele, mely szerint az esztétikai élvezet objektivált önelvezet, mondhatni szemléltető illusztrációja lehetne Marx ismert megállapításának: az ember önelidegenedés élettényét átéli a burzsoá és a proletár is, csupán azzal a különbséggel, hogy az egyik jól érzi magát benne, a másik forradalmasodó magatartással felháborodik rajta.

Ámde a történelem „cselvetései” közé tartozik, hogy a felháborodás attitűdjének hamarosan kialakult egy sor nem-proletár, polgári-kispolgári változata is. A szabadversenyos kapitalizmus homlokszat-harmóniája természetesen a polgári értelmiség legműveltebb, a látszat és lényeg különbségére érzékenyen reagáló rétegei előtt sem rejthette el teljesen a társadalmi fejlődés mélyében érlelődő válságokat, azokat az ellentmondásos élettényeket és kulturális tüneteket, amelyek az osztálytársadalmi rend végső, polgári formájának küszöbön álló borulásáról árulkodtak.

Ebben a tekintetben a szimbolizmus költői gyakorlata már felmondta a filiszterséggel való szövetséget. A kultúrkritikai oppozíció leghatásosabb válfaja azonban Nietzsche filozófiájában és esztétikájában jött létre.

Nietzsche esztétikáját természetesen nem lehet elválasztani megteremtője történetfilozófiai alapkoncepciójától. Kiindulópontul az egész polgári dekadencia legrejtettebb titkát kifecsező schopenhaueri irracionizmus szolgált: az akarat tagadásának ismert mítosza. Nietzsche már nem érthette be azzal a rezignációval, amely Schopenhauer szerint a valóság mélyén rejlő akarat, a vak ösztön tevékenységét szemlélő ember eszményi életmagatartása. Passzív, szemlélődő karakterét megváltoztatva ezért meghirdette a hatalomra törő akarat (Wille zur Macht) új típusú, „aktivista” mítoszat. Eszerint a történelem legfőbb mozgatóereje a létért és a hatalomért vívott küzdelem, egyáltalán az emberben élő ősi ösztönök törekvése a gátlástalan önérvényesítésre; ez pedig magában foglalja annak lehetőségét és szükségességét, hogy a hatalom birtokosai könyörtelen határozottsággal leigázzák és kizsákmányolják a tömegeket. Ebből fakad a legelső kultúrfilozófiai következtetés: nagy kultúra csak a rabszolgaság talaján, az arisztokratikus elit műveként jöhet létre. Éppen ezért Nietzsche elfajulásnak tartotta a polgári korszak demokráciáját, mivel ez szerinte túl sok szabadságot hagy meg a tömegek politikai és kulturális aktivitására, s felidézi a valóságos tömeguralom lehetőségének képét. A jövő feladata mármint annak az emberfeletti embernek (Übermenschnek) kitenyésztése, aki magában leküzdi a „gyengék” morálját, elveti az egyenlőség és testvériség liberális elveit, a mai demokráciát és az esetleges holnapi szocializmust, s ha kell, bűnök és háborúk árán biztosítja a magasabbrendű faj egyeduralmát a földön. Nem lehet kétséges

előttünk, hogy ez a kultúrfilozófia a XIX. század utolsó évtizedeiben rendkívüli érzékenységgel anticipálta az imperializmus korszakába lépő burzsoázia érdekeinek elméleti igazolását, s végső soron a fasizmus ideológiai előkészítésévé vált.

De megjelölte a XX. századi polgári esztétika egész sor irányzatának mozgásterét is. Nietzsche már fiatal korában, a klasszika filológia egyetemi tanáraként felvázolta az antik görög kultúra új elméletét: a klasszikus humanizmussal, a Winckelmanntól Hegelig ívelő progresszív polgári antikvitásképpel a legélesebb ellentétben az ún. dionüszoszi elvet tekintette a hellén világszemlélet és művészet legfőbb elemének. Dionüszosz ebben az értelmében Apollón mitikus ellenalakja, a mértéktelenség és a mámor, a misztikus és irracionalista elragadtatás istene. A „dionüszoszi” művészet ősi mintaképe a zene, valamint a „zene szelleméből született” tragédia. Bennük az emberi létezés alvilági és éjszakai oldala, az ösztönéletnek az emberi ész és érzelem által be nem világítható mélysége fejeződik ki. Ilyen módon ezek a művészetek eleve túlmutatnak azon a látszat-jellegű derűn és harmónián, amelyet az „apollóni” művészet, mindenekelőtt a görög szobrászat tár a műélvező elé. Innen a művészet továbbfejlesztésének programját adó végkövetkeztetés: a kultúra megújhodása csakis a dionüszoszi elv újrafelfedezésétől és középpontba állításától várható.

Az antikvitáshoz való viszony természetesen Nietzschénél is csak tünet, ahogyan az volt már a polgári esztétika klasszikus elméleteiben is. De tünetjellegében is dokumentálja a klasszikus korszak értékeinek azt a nagy „átértékelését”, a humánus eszményeknek azt a trónfosztását, amelyre Nietzsche — osztálya nagy ideológiai átalakulásának krónikásaként és még inkább prófétájaként — vállalkozott. Az új polgári művészetszemlélet ilyen módon erénnyé avatja a szükséglet, s elvileg deklarálja a szépség és a harmónia ellentétét. Ez a nagy „visszavétel” történeti pillanata, amikor detronizálják a klasszikus polgári humanizmus esztétikai alaptételét, és a barbár ösztönök világának antihumánus vonásaival igyekeznek feltölteni a formalisztikusan kiüresített, akadémiakusan megmerevedett esztétikum belső tartalmát. A dionüszoszi művészet koncepciója egyszerre mond nemet a visszatükrözés és a kathartikus hatás elméletére, a művészeti realizmusra és humanizmusra.

A nietzschei kultúrkritika természetesen mindvégig hatástalan maradt volna, ha nem tartalmazná a kapitalizmus szabadverseny korszakának és e korszak filiszteri álkultúrájának rendkívül szellemes és általában jogosult bírálatát. Nietzsche ugyanis nemcsak a dekadencia későbbi, XX. századi formáinak volt prófétája és propagandistája, hanem egyszerismind éles szemmel látta és láttatta meg az ún. liberális korszak kulturális életének belső ellentmondásait is. Ma sem érdektelen feleleveníteni az egykorú polgári művészet filiszteri kisserűségét és közönségességét illető kritikáját. Hadd utaljunk ismét szenvedélyes fellépésére Wagner zenéjével szemben, amelyet pedig fiatalkori „romantikus” periódusában még mint a dionüszoszi elv ígéretes megvalósulását ünnepelt; ez a zene szerinte — csakúgy mint a romantikus művészet, a szimbolizmus vagy a naturalizmus — a hanyatló kultúra jellegzetes megvalósulása. Szellemesen és találóan jellemezte a benne testet öltő dekadenciát: egzaltált szubjektivizmusát éppúgy felismerte, mint filiszteri közönségességét, hatásvadász felfújtságát. A dekadens művészet nietzschei bírálatában kiváltképp tanulságos mindaz, amit a műalkotás belső megkomponáltságának hiányáról, valamint a színésziesség eluralkodásáról,

egyáltalán ez olesó szórakoztatásra való törekvésről megállapít. „Mi jellemez minden irodalmi dekadenciát? Az, hogy az egész nem él többé. A szó szuverén lesz, és kiugrik a mondatból, a mondat túlbujánzik és elhomályosítja az oldal értelmét, az oldal az egész mű rovására gazdag, az egész mű nem egész többé! A dekadenciában ez minden stílusra jellemző: az atomok anarchiája, az akarat szétbomlása, a morál nyelvén: „az egyén szabadsága”, politikai elméletté bővítése: „mindenki számára egyenlő jogok”. Élet, *egyenlő* étellelesség, az élet vibrációja és túlbujánzása viisszaszorítva a lehető legkisebb képződménybe; a maradék pedig *életszegény*. Bénultság, erőlködés, merevség mindenütt, *vagy*: ellenségeség és káosz: egyre szembeötlőbb mindkettő, mennél magasabb formába hatolunk a szervezethez. Az egész egyáltalán nem él már: toldott-foldott, méricskelt-mesterkelt, mesterséges képződmény.”

Idézetünkéből is kiderül azonban, hogy Nietzsche az általa joggal bíralt művészeti dekadencia igazi valósággyökereit nem tudta és nem is akarta megragadni. Történetfilozófiai alaptétele, mely szerint minden kultúra rabszolgaságon épül fel, valamint az ebből levezetett esztétikai alaptétele a „dionüszoszi” művészet magasabbrendűségéről végül is odavezetett, hogy a dekadencia kategóriáját a forradalmi munkásmozgalomra éppúgy szeretné vonatkoztatni, mint a Bismarck-rendszer képmutató polgári látszatsdemokráciájára, a realista művészet nagy klasszikus korszakait éppúgy szeretné diszkreditálni, mint a valóságos hanyatlás hazug álkultúráját. A *polgári* korszak kultúrkritikája ily módon paralizálja önmagát, és átcsap a múlt és a jövő minden humanista kultúrájának kritikájába *általában*. A „minden érték átértékelésének” elég lehangoló a végeredménye: „A zene és a tragikus mítosz egy nép dionüszoszi képességének kifejezői . . . ; mindkettő menti és igazolja e játékkal magának a „világok legrosszabbikának” létét is. . .” Ez nem több és nem kevesebb, mint a fennálló polgári rend esztétikai köntösbe bújtatott és közvetett védelme à la Schopenhauer.

És itt már a XX. század polgári művészetfelfogásának közvetlen előkészítésével van dolgunk. A szubjektív idealista ismeretelméleti alap megmaradt, de „kiegészült” az egyre antihumanistább mítoszokkal.

Lipps és a „beleélési elmélet” is ilyen módon lépi át a századforduló — az imperialista korszak — küszöbét, s válik a dekadens művészet mindmáig tevékeny műzsavezetőjévé.

A „korszerűsítés” munkájára ebben az esetben egy művészettörténész, Wilhelm Worringer vállalkozott. *Absztrakció és beleérés* c. könyvében Lippshez kapcsolódva ő is hangsúlyozza „az esztétikai szubjektivizmus” alaptételét, mely szerinti a szépség jegyében történő alkotás és befogadás a beleérésen mint objektívált önelvezeten alapul. Ez azonban — mint láttuk — feltételezi az ember é külvilág harmonikus kapcsolatát. Ámde az ember — egészíti ki Worringer az alapelvet — csak ritka, kivételes történeti pillanatokban *képzeli* magáról azt, hogy otthon van a világban. A klasszikus művészet szépség-kultuszával szemben a keleti művészet vagy a gótika *nem* az otthonérzést, a „világ-jámborságot”, hanem annak szöges ellentétét, a kozmikus szorongást (Weltangst) kívánta kifejezni. Worringer szerint ezek a korszakok a *beleélési* ösztön ellenpólusát, az *absztrakciós* ösztönt juttatják szóhoz.

Mit jelent ebben az összefüggésben az absztrakcióra való törekvés? Worringer nyomatékosan hangsúlyozza keletkezésének forrását és módszerét: „a külvilág jelenségei által kiváltott nagy belső nyugtalanságból” követke-

zik, s lényege az élettelen-szervetlen világ absztrakt törvényszerűségeinek expresszív megjelenítése.

Az „átértékelés” ezúttal is a nietzschei modellt követi. Worringer legalább olyan kritikusan áll szemben a görög antikvitás, a reneszánsz vagy a polgári klasszicizmus kultúrájával, mint Nietzsche az ún. apollóni művészettel; ugyanúgy a jövő előlegezését várja az újrafelfedezett egyiptomi ornamentikától vagy az északi gótikától, mint a „minden értékek átértékelője” tette ezt a dionüszoszinak nevezett kultúrtörténeti jelenségekkel. És természetesen Worringer fellépéséből sem hiányzik teljesen a relatív jogosultság eleme. Az európai művészeti fejlődés fővonalából kieső korszakok — főként a primitív művészet, a keleti népek ősi kultúrája vagy a gótika — tanulmányozásának elhanyagolása bizonyos tekintetben valóban összefüggött a liberális polgári világkép filiszteri komfortérzésével, a non plus ultra jellegűnek képzelt polgári civilizáció abszolutizálásával. Ámde egy dolog a történetiség szűkkeblű érvényesítése ellen szót emelni és más dolog az „európa-centrizmus” önmagában jogos bírálatainak ürügyével nemet mondani az európai művészeti kultúra fejlődésének csúcsteljesítményeire. Worringernél az utóbbi mozzanat dominál. Történeti orientációja világnézeti alapulásából következik: az említett korok újrafelfedezése egyszersmind zászlóbontás az emberi lét immanenciáját ábrázoló alkotói módszer, a realizmus elleni polgári küzdelemhez.

Az absztrakciós ösztön kategóriájával „korszerűsített” esztétikai szubjektívizmus úttörője tisztán látta, hogy az új esztétika legfőbb elméleti ellenfele az a visszatükrözési elmélet, amely Arisztotelészről a legújabb korig materializmus és humanizmus szerves kapcsolatát alapul véve határozta és határozza meg a művészet alapvető törvényszerűségeit. Ezeket Worringer — a XX. század polgári esztétikájának egyik alaphangját megütve — „banális utánzási elméletek” címszó alatt foglalja össze, s ahogyan a realizmust azonosítja a naturalizmussal, úgy a mimézisz antik elvét egy kalap alá fogja a beleélési elmélet állítólagos immanencia-tudatával és komfortérzésével. „A banális utánzási elméletek — olvassuk az *Absztrakció és beleérzés* 3. kiadásához függelékként csatolt egyik tanulmányában —, amelyekről esztétikánk sohasem szabadult meg (hála annak, hogy egész műveltségünk tartalma szolgálai módon függ az arisztotelészi fogalmaktól), vakká tett bennünket ama tulajdonképpeni pszichikai értékek iránt, amelyek minden művészi produkció *kiindulópontjai és céljai*.” Az arisztotelészi mimézisz-fogalom Worringerben a már említett „világjamborság”, az immanencia és otthonérzés képzetét társítja. „Az ember ösztöne azonban nem a világjamborság, hanem a félelem. Nem testi félelem, hanem a léleké. Egyfajta szellemi tériszony, amelyet a jelenségvilág tarka zűrzavara és önkénye vált ki.” Következésképpen az igazi, a *hiteles* műalkotás csakis kozmikus szorongás objektíválása lehet.

A „beleélési” elmélet az esztétikum lényegét az önélvezet tárgyiasításában vélte felfedezni. Worringer helyesbített: a művészet az objektívált szorongás. Az esztétikai szubjektívizmus első változata még csak a szimbolizmust és az impresszionizmust akceptálta az ún. modern művészetből. Worringer absztrakció-elmélete viszont a XX. századi művészeti dekadencia általános apológiája: a korai expresszionizmus éppúgy rá hivatkozott, mint napjaink tasizmusa vagy az ún. „non finito” jegyében alkotó irányzatok. A fordulat létrejött: a polgári művészetfelfogás a klasszikus esztétikai koncepció teljes dezintegrációjával magáévá tette a hanyatlás ideológiáját.

БУРЖУАЗНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ С 1848 ГОДА ДО КОНЦА ВЕКА

ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Д. Золтаи

Основная линия развития буржуазной теории искусства во второй половине XIX-го века доказывает общий распад буржуазной идеологии, хотя постановка эстетических проблем отдельными направлениями не лишена рационального зерна. Автор прежде всего анализирует основную позицию эстетики позитивизма, сформулированную в программе Фехнера *Ästhetik von unten*, затем касается теории натуралистического романа Золя. В дальнейшем он исследует понимание искусства символизмом как «оппозицию» натурализму и одновременно как «дополнение» к нему. В последней части статьи он проводит линию, которая ведёт от Липпса к Воррингеру, от теории «вчувствования» (*Einfühlungstheorie*) к теории «абстракции» и направляется в сторону буржуазной эстетики XX-го века. На этой линии развития он старается определить место Ницше в истории эстетики.

BOURGEOIS AESTHETICAL TENDENCIES FROM 1848 TO THE TURN OF THE CENTURY

A THEORETICAL-HISTORICAL SURVEY

by Dénes Zoltai

The main line of development of the bourgeois conception of arts in the second half of the 19th century proves the general decadence of the bourgeois ideology, although the aesthetical questions put by some tendencies do not lack a rational core. The author first of all analyzes the basic position of aesthetical positivism, which manifested itself in Fechner's program, the *Ästhetik von unten*, then turns to Zola's theory of naturalistic novel. After this author examines the conception of art of symbolism, as the "opposition", and at the same time "complement" of naturalism. In the concluding part of his essay the author draws the line which leads from Lipps to Worringner, from the theory of "empathy" (*Einfühlungstheorie*) to the theory of "abstraction", towards the bourgeois aesthetics of the 20th century. He endeavours to indicate also Nietzsche's place in the history of aesthetics in this specific line of development.