

FIGYELŐ

A generatív grammatika filozófiai háttere

A generatív grammatikai iskola megteremtője és legjelentősebb teoretikusa Noam Chomsky 1966-ban rövid nyelvfilozófiai munkát adott közre *Kartéziánus lingvisztika* címmel.¹ Ez a könyv ráirányítja a figyelmet azokra a filozófiai megfontolásokra, amelyek a generatív grammatika által végrehajtott szaktudományos fordulatot vezették. Igaz: Chomsky korábbi írásaiban sem mulasztotta el hangsúlyozni, hogy az új lingvisztikai irányzatot nem technikai részproblémák, hanem a nyelv egészéről alkotott filozófiai feltevések hívták életre, de ez az első mű, amely összefüggően kifejti ezeket a szempontokat.

A *Kartéziánus lingvisztika* a XVII–XIX. századi nyelvfilozófia racionalista tendenciáival foglalkozik. De nem tartozik a szigorú értelemben vett történeti munkák közé: zárszavában maga Chomsky hívja fel a figyelmet a tárgyalás töredékességére, arra, hogy olyan nagyhatású filozófusok, mint Kant, kimaradtak az áttekintésből, viszont a racionalista hagyományok folytatójaként szerepel olyan, más vonatkozásban határozottan irracionalista beállítottságú gondolkodó, mint a romantikus A. W. Schlegel. Ennek a könyvnek láthatóan nem az a feladata, hogy értékelje a nyelvfilozófia és lingvisztika fejlődésének egy korszakát, hanem az, hogy a generatív grammatika saját filozófiai bázisáról adjon áttekintést. Kifejtésmódjának történeti jellege annak a következménye, hogy ez a filozófiai álláspont fő vonásaiban nem más, mint a XVII–XIX. századi nyelvfilozófia bizonyos uralkodó nézeteinek felújítása.

Az alábbiakban a *Kartéziánus lingvisztika*ban kifejezett alakra hozott filozófiai nézeteket legáltalánosabb lingvisztikai következményeket kívánjuk röviden ismertetni.

*

A XX. századi lingvisztikát — szemben a racionalista hagyományokhoz visszanyúló generatív grammatikával — két összefüggő vonás jellemzi: szigorúan leíró és empirista jellege. Az az állítás, hogy a grammatika a nyelv leírására korlátozódott, a következőt jelenti: a grammatikusok megelégedtek azzal, hogy megjelölik a mondatok strukturális egységeit és bemutassák azokat a lehetséges kapcsolatokat, melyeket ezek közt az elemek közt a kérdéses nyelv megenged. Más szóval a nyelv mondatait mint grammatikai kategóriák sorát jellemezték. Nem tették fel azonban azt a kérdést, hogy milyen szabályok segítségével, milyen mechanizmusok révén rendeli hozzá a beszélő és a hallgató az adott mondatokhoz ezt a strukturális jellemzést, továbbá, hogy hogyan szűri ki a gyerek a nyelvi környezetében hallott véges számú mondatból ezeket a szabályokat (melyek azután elvileg végtelen sok új típusú mondat megértésére és produkálására teszik képessé). Ezek a kérdések nem véletlenül kerültek el a grammatikusok figyelmét. Ahogy *Magyarozó modellek a lingvisztikában*² c. tanulmányában Chomsky rámutat, a hagyományos grammatika megengedhetetlen módon támaszkodott a szubjektum nyelvi intuíciójára, arra a képességére, hogy a felsorolt példák alapján megragadja a nyelv szabályszerű összefüggéseit. Ezzel a nyelvhasználat döntő momentumát egyszerűen kiteszékelte a lingvisztika területéről. A probléma azonban éppen az, hogy milyen szabályok, milyen műveletek

¹ N. Chomsky: *Cartesian Linguistics. A Chapter in the History of Rationalist Thought*. Az N. Chomsky és M. Halle által szerkesztett *Studies in Language* c. sorozat első kötete. Harper & Row, New York—London 1966.

² Vö. N. Chomsky *Explanatory Models* c. tanulmányával. Megjelent az E. Nagel, P. Suppes és A. Tarsky által szerkesztett *Logic, Methodology and Philosophy of Science* c. kötetben. Stanford 1962.

rendszere húzódik meg a nyelvi intuíción mögött, hogyan lehet teljes képet adni a nyelv működéséről anélkül, hogy a lingvisztikán kívüli területre hivatkoznánk. Világos, hogy pusztán — a fenti értelemben vett — strukturális jellemzés segítségével (illetőleg ezzel adekvát nyelvi adatok alapján) csak az tanulhatná meg a nyelvet, aki már tudja, aki már rendelkezik azzal az implicit „teóriával”, melyet a grammatikusok nyelvi intuíciónak neveznek.

A nyelv empirista felfogása a leírásra való korlátozódás következménye. Mivel a grammatikusok csak hallgatólagosan tételezték fel, de soha nem vizsgálták meg a nyelv funkcionálása mögött rejlő „teoretikus” konstrukciót, az a látszat keletkezett, mintha a nyelvhasználat nem volna több egy asszociatív mechanizmusnál. Eszerint a nyelv elsajátítása a nyelv elemeinek a megfelelő tárggyal vagy tényállással való párosításán alapszik. (Például a felnőtt azt mondja, „baba”, és odaadja a gyereknek a babát. Ennek a szituációnak többszöri ismétlődése révén a gyerek összekapcsolja a szót a dologgal, számára a „baba” a baba nevévé válik.) A következetes empirizmus szerint a mondatok megtanulásával sem lényegesen más a helyzet, csak itt a beszélő egy összetett nyelvi formát rendel hozzá egy bonyolult tényálláshoz. Az empirista felfogásban teljesen elsiikkad a nyelvnek az a sajátossága, hogy tagolt *rendszer* alkot, hogy valamennyi elemének elsajátítása és működése az egész rendszeret implikálja. S ha az empirista nyelvelméletek valamiképpen mégis számolnak a nyelv szisztematikus jellegével, ezen csak az elemek valamilyen strukturált együttesét (pl. a hangok fonetikai rendszerét) értik, nem azt, hogy a konkrét nyelvi aktusok mögött egy „teória”, *összefüggő, általános szabályok* rendszere húzódik meg.

Az asszociációs koncepciónak azonban szembe kell néznie azzal a problémával, hogy nemcsak a már hallott nyelvi formák ismétlésére, hanem új mondatok létrehozására és megértésére is képesek vagyunk. Az empirizmus híve — pl. Bloomfield — erre azt feleli, hogy a mondatok megtanuláskor nemcsak egyes mondatokat párosítunk a megfelelő tényállással, hanem a hasonló mondatokból analógia révén kiszűrjük a mondatfelépítés *szabályait* is.³ De, veti ellene Chomsky, „könnyű megmutatni, hogy az új események, melyeket mondatoknak fogadunk el és értünk meg, azokkal a mondatokkal, melyeket már ismerünk, a formális (vagy szemantikai vagy statisztikus) hasonlóságnak vagy a grammatikai váz azonosságának semmilyen egyszerű fogalma révén nincsenek kapcsolatban. Generalizációról beszélni ebben az esetben tökéletesen üres és értelmetlen dolog”.⁴

Ráadásul a szabályosság az a fajtája, amelyről egy asszociációs tanuláselmélet egyáltalán számot tud adni, semmiképpen sem felel meg annak a módnak, ahogy a normális felnőtt ember a nyelv szabályait használja. Asszociatív úton kialakítható a viselkedés valamilyen szabályszerűsége: minden *A* szituáció *B* reakciót, minden *A'* szituáció *B'* reakciót fog kiváltani stb. De a szabály-„használatnak” van egy másik formája is, amely jól jellemezhető a matematikai műveletekkel kapcsolatban. Mikor mondjuk azt, hogy valaki elsajátította a szorzás szabályát? Akkor-e, amikor képes arra, hogy — például — asszociatív hozzárendelje a 2×4 szimbólumhoz a 8 szimbólumot? Nyilván nem. Attól, aki tudja a szorzás szabályát, nemcsak azt követeljük meg, hogy elvégezze mindazokat a műveleteket (és csak azokat a műveleteket végezze el), melyek megfelelnek ennek a szabálynak, hanem azt is, hogy egy hibásan elvégzett műveletről meg tudja állapítani, hogy hibás, és meg tudja mondani, hol a hiba. Arról mondjuk, hogy tudja, hogy $2 \times 4 = 8$, aki arra az állításra, hogy „ $2 \times 4 = 9$ ” azt feleli: „Tévedsz, mert $2 \times 4 = 4 + 4$ (a szorzás ismételt összeadás), és $4 + 4 = 8$, számolj utána.” Ebből két következtetést vonhatunk le. Először: van egy viselkedési forma, melyet a közönséges *szabályszerű* viselkedéssel szemben *szabályt követő* viselkedésnek nevezhetünk. Másodszor: ez utóbbi a műveletek rendszerbe integrálódását feltételezi (a fenti esetben a szabály tudatos alkalmazását ez összeadás és a szorzás közti szisztematikus összefüggések tették lehetővé). A szabályt követő viselkedést az különbözteti meg a pusztán szabályszerű viselkedéstől, hogy a szubjektum nemcsak az azonos szituációban való azonos reakcióra képes, hanem arra is, hogy bírálja, megítélje a reakciót.⁵ Lényegében véve ilyen viselkedés a normális felnőtt ember nyelvhasználati is: „A nyelv normális birtoklása nemcsak végtelen számú egészen új mondat megértésének képességét jelenti, hanem azt a képességet is, hogy felismerjük és alkalomadtán interpretáljuk is a normától eltérő mondatokat.”⁶ De a matematikai és a nyelvi szabály alkalmazása között van egy különbség, amely azon

³ Vö. L. Bloomfield: *Language*. New York 1933.

⁴ N. Chomsky: *Review of Skinner Verbal Behavior*. *Language*, 35 (1959) —

⁵ W. S. Sellars: *Science, Perception and Reality*. New York 1963. Ld. még A. N. Leontyev: *A pszichikum fejlődésének problémái*. Kossuth, 1964.

⁶ N. Chomsky: *Current Issues in Linguistic Theory*. Hága, 1964.

alapszik, hogy a matematikát már egy nyelv (a köznyelv) ismeretében sajátítjuk el. A matematika (és valamennyi, a mindennapi nyelv alapján elsajátított rendszer) szabályai előre, explicit módon megadhatók. A nyelv szabályait azonban magukból az interpretált mondatokból kell kiszűrni, mert a mindennapi nyelvhez képest nincs metanyelv, amelyen őket meg tudnánk fogalmazni. Ezért a nyelvi szabály az átlagos beszélő számára nem explicit, s így a nyelvhasználat kritikája sem a szabályra való közvetlen utalásban áll. De ez a dolog lényegén nem változtat.

A lingvisztikai empirizmus korlátai csak egy másik filozófiai álláspont alapján tárhatók fel. Ez a filozófia a nyelvhasználatnak azokból a vonásaiból kell hogy *kiinduljon*, melyekhez az empirizmus nem tud *eljutni*. Chomsky és a generatív grammatika más képviselői számára a klasszikus (XVII–XVIII. századi) racionalizmus nyújtja azokat a filozófiai előfeltevéseket, amelyekre támaszkodva megragadhatók és kiküszöbölhetők a szokásos, empirista lingvisztika fogyatékoságai. (Nyilvánvalóan ez a filozófiai igény a magyarázata annak az érzékenységnak, amellyel Chomsky felfedezi a nyelvprobléma centrális szerepét a racionalizmus megalapozásában. Tudomásunk szerint ő mutatott rá elsőként arra, hogy a nyelv nem csupán egyike a racionalista ismeretelmélet által érintett területeknek, hanem az a pont, amelyre az állat (gép) és ember, kiterjedt és gondolkodó szubsztancia szembeállítására épül.)

A racionalista lingvisztika kiindulópontja a nyelvhasználat aktív, „teremtő” jellege. A nyelv birtokosa nemcsak már hallott mondatokéval reprodukciójára képes, hanem arra is, hogy a nyelvben lehetséges valamennyi — elvileg végtelen sok — új mondatot megértse és elő tudja állítani. Az új mondatok hangsúlyozásának döntő jelentősége van. Nem akkor mondjuk, hogy valaki tud egy nyelvet, amikor a már ismert mondatok megismétlésére képes, hanem akkor, amikor képes arra, hogy korábban sohasem tapasztalt mondatokat hozzon létre és értsen meg. Az állat is betanítható bizonyos nyelvi alakulatok szabályszerű reprodukciójára, de csak az ember tud elvileg új, még elő nem fordult kombinációk megalkotásával új közléseket tenni.

Ebből olyan további feltevések következnek, melyek homlokegyenest ellenkeznek a nyelvhasználat empirista-behaviorista felfogásával. Ha a nyelvhasználat legszembezőkébb sajátossága, hogy az emberek véges számú elem szabad kombinálásával új mondatokat hoznak létre és igen ritkán ismételnék már hallott kifejezéseket, akkor a nyelv funkcionálásának függetlennek kell lennie az ingerkeltők útján történő kontrolltól és megerősítéstől.⁷ Ez az — impliciten már a klasszikus racionalizmusban meglevő — érv Chomskynak talán legerősebb ellenvetése a Skinner *Verbal Behavior*-jában kifejtett hagyományos behaviorista nyelvpszichológiával szemben. Skinner úgy véli, hogy a mondat használatának helyességét a megfelelő tárgyi szituáció kontrollálja. Chomsky szerint azonban ennek az állításnak nem lehet objektív értelmet adni. „Ugyanarra” a szituációra (pl. egy barna széket látok) a legkülönbözőbb verbális reakciókat adhatom: „Barna”; „Ez szék”; „Nagymamámnak is ilyen széke volt.”; „Ülj le.”; „Elég régi bútordarab.” stb. Hogy a tárgyi szituáció milyen oldala „kontrollálja” a kijelentést, az csak akkor dönthető el, amikor már tudjuk, hogy a végtelen lehetséges „verbális reakció” közül melyik valósult meg. De akkor a kontrolláló tényállás a kimondott nyelvi példány függvénye, s így nincs értelme a beszéd stimulus-kontrolljáról beszélni.

A nyelv produktív természetének további következménye, hogy nemcsak közvetlen felszólítás, cselekvési utasítás kifejezésének eszköze lehet, hanem tisztán kognitív tartalmak, gondolatok szabad megfogalmazására is alkalmas. S — ezzel a legszorosabb összefüggésben — képessé teszi az embert arra, hogy adekvát módon reagáljon radikálisan új szituációkra (amelyekben a megtanult viselkedési sémák asszociatív ismétlése nem lehetséges), sőt hogy virtuális, empirikusan jelen nem levő szituációk vonatkozásában is tájékozódjék.⁸

A nyelv természetére vonatkozó racionalista filozófiai feltevések gyökeresen új szaktudományos koncepciót tesznek szükségessé. E feltevések értelmében az adekvát nyelvléírás egy olyan elmélet lesz, amely számot ad arról a tényről, hogy az ember véges verbális tapasztalata alapján — hiszen a beszélő számára adott mondatok száma mindig véges — egy szabályrendszerrel sajátít el, amely képessé teszi elvileg végtelen számú új mondat produkálására és megértésére. E követelmény megértéséhez meg kell különböztetni a beszélő kompetenciáját (a nyelvi szabályrendszerre vonatkozó implicit tudását) tényleges teljesítményétől (performance). A nyelvelmélet feladata nem lehet kevesebb, mint hogy a beszélő kompetenciáját reprodukálja. Így a szó technikai értel-

⁷ N. Chomsky: *Cartesian Linguistics*. 5. o.

⁸ Uo. 13. o.

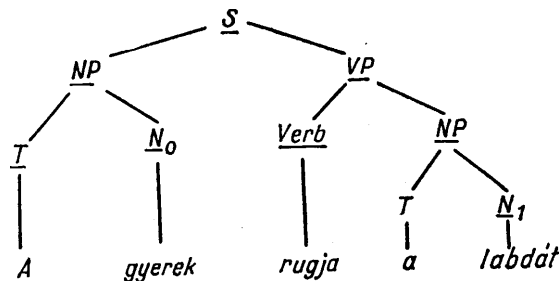
mében „a nyelvelmélet mentalista, mivel ennek a szellemi realitásnak a felfedezésével foglalkozik, amely az aktuális viselkedés alapjául szolgál.”⁹ A beszélő kompetenciáját reprodukáló szabályrendszer megalkotása többféleképpen történhet, több olyan szabályrendszer képzelhető el, amelyek kielégítik azt a követelményt, hogy a nyelv összes (végtelen számú) jól felépített mondatát — és csak azokat — létrehozza. Így a nyelvelméletnek azon túl, hogy számot ad a beszélő kompetenciájáról, azt a kiválasztási stratégiát is jellemeznie kell, amelynek segítségével a beszélő a lehetséges grammatikák közül kiválaszt egyet, vagyis elsajátít egy nyelvet.

Jelenleg egyetlen olyan szabályrendszer — a generatív grammatika transzformációs modellje — ismeretes, amely a nyelvi kompetencia adekvát leírásának tekinthető. Azokról a kritériumokról, amelyeket a kiválasztási stratégiának tartalmaznia kell, még igen keveset lehet mondani, pillanatnyilag úgy látszik, hogy a legfontosabb kritériumnak az egyszerűséget tartják.¹⁰

A generatív grammatika Chomsky-féle transzformációs modellje¹¹ szintaktikai, szemantikai és fonológiai komponensből áll. A szintaktikai komponens olyan formális rendszer, amely egy nyelv mondatainak halmazát mint interpretálatlan szimbólumláncokat hozza létre, létrehozva egyidejűleg e szimbólumlánccok strukturális leírását is. A szintaktikai komponens autonóm, mert megalkotása nem tételezi fel sem a szemantikai, sem a fonológiai komponensét. A szemantika és a fonológia ezzel szemben a szintaxis függvényei, szabályaik a szintaxis által létrehozott szimbólumláncon operálnak, ezeket interpretálják.

A szintaxis két alapvetően különböző részt, formációs és transzformációs komponenset tartalmaz. A formációs komponens szimbólumok véges sorából véges számú szabállyal, ún. újraírási szabállyal véges számú szimbólumláncozt vezet le. Az újraírási szabályok általános formája: $A \rightarrow B+C$. A levezetés mindig a mondat elemzetlen szimbólumából indul ki, minden újraírási szabály tovább elemzi egy lépéssel az eredetileg elemzetlen mondatot, míg végül eljutunk a levezetés utolsó szimbólumláncához, a teljesen elemzett mondatához. A rendszer szimbólumai két csoportra — terminális és nem terminális szimbólumokra — oszlanak. Terminálisnak azt és csak azt a szimbólumot nevezzük, amelyik nem fordul elő újraírási szabály bal oldalán. Ezzel a megkülönböztetéssel a kategóriaszimbólumokat és a lexikont választottuk szét. Egy mondatot akkor tekintünk teljesen elemzettnek, amikor eljutottunk a levezetésben egy olyan szimbólumláncig, amely csak terminális szimbólumokat, azaz szótári egységeket tartalmaz.

A hagyományos grammatika eszközeivel a mondat strukturáját egy mondatfával lehet ábrázolni. Példul „A gyerek rúgja a labdát” mondatét a következővel:



(A szimbólumok jelentése: S = mondat, NP = nominális frázis, VP = verbális frázis, N₀ alanyesetben álló főnév, N₁ = tárgyesetben álló főnév, Verb = ige, T = névelő.)

Egy mondatfa mindazokat a grammatikai relációkat kifejezi, melyek jellemzését egy strukturális leírástól megköveteljük. Ez azt jelenti, hogy a formációs komponens

⁹ N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge 1964. 4.

¹⁰ Az egyszerűség értelmezéséről lásd M. Halle. *Phonology in a Generative Grammar*. Word, 18. 54–72 (1962).

¹¹ Vö. N. Chomsky: *Current Issues in Linguistics Theory* és N. Chomsky: *Topics in the Theory of Generative Grammar*. A Z. Seboek által szerkesztett *Current Trends in Linguistics* c. sorozat III. kötetében. Hága 1966.

valamilyen módon ilyen mondatfákat kell hogy hozzárendeljen a levezetett szimbólumláncokhoz. A generatív grammatikában a következő szabályokkal lehet létrehozni a fenti mondatot:

- (I) $S \rightarrow NP_0 + VP$
- (II) $NP_0 \rightarrow T + N_0$
- (III) $VP \rightarrow Verb + NP_1$
- (IV) $T \rightarrow a$
- (V) $N_0 \rightarrow \text{gyerek}$
- (VI) $Verb \rightarrow \text{rúgja}$
- (VII) $NP_1 \rightarrow T + N_1$
- (VIII) $N_1 \rightarrow \text{labdát}$

Levezetés:

- | | |
|--|--------|
| S | (I) |
| $NP_0 + VP$ | (II) |
| $T + N_0 + VP$ | (III) |
| $T + N_0 + Verb + NP_1$ | (IV) |
| $a + N_0 + Verb + NP_1$ | (V) |
| $a + \text{gyerek} + Verb + NP_1$ | (VI) |
| $a + \text{gyerek} + \text{rúgja} + NP_1$ | (VII) |
| $a + \text{gyerek} + \text{rúgja} + T + N_1$ | (IV) |
| $a + \text{gyerek} + \text{rúgja} + a + N_1$ | (VIII) |
| $a + \text{gyerek} + \text{rúgja} + a + \text{labdát}$ | |

Belátható, hogy a levezetés alapján minden nehézség nélkül felállítható az előbbi mondatfa, ami azt jelenti, hogy a levezetés a mondatot strukturális leírásával együtt hozza létre.

A formációs komponens szabályai a természetes nyelv mondatainak csak egy körülhatárolt részét — nagyjából az egyszerű, aktív kijelentő mondatokat — generálják. (Ez a generatív grammatika létrejötte előtt egyáltalán nem volt világos. Az amerikai deskriptív nyelvészet minden számottevő modellje kimutathatóan ekvivalens ezzel a formációs komponenssel (Phrase Structure Grammar), vagyis nem alkalmas a természetes nyelvek teljes leírására.)¹² Ezeket a szabályokat, az általuk létrehozott szimbólumláncokat és mondatfákat a továbbiakban a szintaxis mély struktúrájának nevezzük. A nyelv valamennyi bonyolultabb alakulata ezekből az egyszerű szerkezetekből jön létre, transzformációs szabályok segítségével. A transzformációs szabályok egy vagy több ilyen egyszerű szerkezeten végeznek műveleteket, ezekből új, származtatott szimbólumláncokat hoznak létre. Az a transzformáció például, amelyik a cselekvő mondatokat szenvedővé alakítja, egy szimbólumláncon operál. Egy beágyazó transzformáció viszont *legalább két* szimbólumláncot tételez fel. Például a „Péter, akit János bemutatott nekem, Zanzibárba utazott.” mondat egy olyan beágyazó transzformáció eredménye, amelyik a „János bemutatta nekem Pétert” mondatot beágyazza a „Péter Zanzibárba utazott” mondatba. A beágyazást elvileg tetszőleges hosszúságban lehet folytatni: „Péter, aki elvégezte a bölcsészkart és akit János bemutatott nekem, Zanzibárba utazott” stb.

A beszélőnek az a képessége, hogy végtelen számú mondatot értsen meg és hozzon létre, a több láncra épülő transzformációkon alapul. A transzformációs szabályok és a velük létrehozott, származtatott szimbólumláncok alkotják a szintaxis felszíni struktúráját.

Minden grammatika, amely nem tesz különbséget mély és felszíni struktúra között (márpedig egyetlen grammatika sem tehet, amelyben nincs transzformációs komponens), megoldhatatlan nehézségekkel találja szemben magát. Lássunk ezekből néhányat:

— Csak ad hoc módon konstruálhatja meg azokat a bonyolultabb szerkezeteket, amelyek transzformációt tételeznek fel. Így viszont a mondatok struktúrája között más összefüggést, mint azonosságot és különbözőséget nem tud megállapítani. Kénytelen a nyelv mondatainak halmazát végtelen számú, egymással össze nem függő struktúrák összegének tekinteni. Így azonban képtelenség megérteni, hogy hogyan sajátít el a beszélő egy nyelvet. (Ez az igény persze — mint láttuk — a deskriptív nyelvészetben fel sem merült).

— Az „Apám szidása fáj nekem” mondat a beszélő intuíciója szerint kétértelmű. A transzformációs grammatika ezt azzal magyarázza, hogy az adott felszíni struktúra „Apám szidása” része a mély struktúra két különböző szimbólumláncon alapul: „Apámat szidja valaki” és „Apám szid engem”. A felszíni struktúra nem mutatja, hogy melyik láncból jött létre, ezért kétértelmű. Ha a mély és felszíni struktúra megkülönböztetése hiányzik egy grammatikából, a beszélőnek a kétértelműségekre vonatkozó intuíciója megmagyarázhatatlan marad.

— Egy további nehézségre a szemantika ismertetésekor térünk ki.

¹² Vö. N. Chomsky: *Syntactic Structures*. Hága 1957 és P. Postal: *Constituent Structure: A Study of Contemporary Models of Syntactic Description*. Bloomington 1964.

Eddig azt próbáltuk érzékeltetni, hogy a generatív grammatika szabályrendszere hogyan hozza létre egy nyelv valamennyi jól felépített mondatát. A nyelvhasználat azonban — ahogy erre korábban utaltunk — nemcsak végtelen számú mondat létrehozásának és megértésének képességét jelenti, hanem azt a képességet is, hogy felismerjük és interpretáljuk a normától eltérő mondatokat. Meg kell még vizsgálnunk, hogy miben áll a beszélőnek ez a képessége, és hogyan ad számot erről a generatív grammatika. Nézzük meg a következő mondatokat:

1. A kutya megeszi a csontot.
2. A kutya megeszi a bánatot.
3. Kutya a megeszi bánatot a.

A beszélő intuíciója szerint 1. szintaktikailag helyes, 3. összeegyeztethetetlen a a szintaxis szabályaival, 2. valamilyen módon a kettő között van. Ha a grammatika megkülönbözteti a szintaxisban az elvont és konkrét főneveket, akkor számot tud adni a beszélőnek a 2.-re vonatkozó intuíciójáról: 2. azért tér el a szintaxis normájától, mert elvont főnevet kapcsol az „eszik” igéhez, holott a norma szerint konkrét főneveket kellene. Ilyen és hasonló alárendelt kategóriák minden nehézség nélkül beépíthetők a szintaxisba, és ezáltal reprodukálni lehet a beszélő kritikai tevékenységét, ha az a mondat szerkezetére vonatkozik.

A beszélő azonban nemcsak a szerkezetek létrehozásában és megítélésében kompetens, meg is érti a mondatokat, jelentést tulajdonít a szerkezeteknek. Például „A kutya megeszi a csontot” és „A zsiráf látja a kutyát” mondatokat nem fogja azonosnak tekinteni, bár struktúrájuk azonos. Azonosnak minősíti viszont a „The boy hit the ball” és a „The ball is hit by the boy” mondatokat, annak ellenére, hogy struktúrájuk különbözik. Több értelműnek tartja a „Kínában lóg a mandarin” mondatot, pedig szintaktikai struktúrája teljesen egyértelmű, és nem fogadja el érvényes mondatnak a következőt: „A színtelen zöld eszmék dühödten alszanak”, holott szintaktikai felépítése kifogástalan. Ahhoz tehát, hogy elméletünk mindazt leírja, amit a beszélő tud, egy szemantikai részt is kell tartalmaznia. A szemantikai komponens speciális felépítésű szótárból és szemantikai szabályokból áll. Ezek ismertetésére nem térünk ki,¹³ csupán azt a kérdést vizsgáljuk meg, hogy miért kell a szemantikának a mély struktúrára épülnie. Nézzük a következő egyszerű eseteket.

1. The picture is painted by a real artist.
2. The picture is painted by a new technique.

Ahhoz, hogy e mondatok jelentését megértsük, tudnunk kell, hogy 1.-ben a real artist” a „paint” alanya, a „picture” a „paint” tárgya; a 2.-ben, amelynek struktúrája látszólag azonos 1.-ével, a „picture” szintén a „paint” tárgya, de a „new technique” nem alanya a „paint”-nek, az alany hiányzik. A mondattani relációkat, amelyeket összekuszál a felszíni struktúra, a mondat mély struktúrája világosan mutatja, a mély struktúrában egyértelműen meg lehet határozni ezeket a relációkat. Pl. alany minden olyan NP, amelyik közvetlenül az *S* szimbólum alá van rendelve. Tárgy minden olyan NP, amelyik közvetlenül egy VP alá van rendelve, azon keresztül pedig az *S* szimbólum alá. A szemantika interpretációs szabályai a mondattani relációk alapján kapcsolják össze a szavak jelentését, ezért szükséges, hogy a szemantika a mély struktúrára épüljön. Itt kell utalni ismét arra a nehézségre, hogy azok a grammatikák, amelyek nem különböztetik meg a felszíni és a mély struktúrát, a származtatott mondatok mondattani relációit a legjobb esetben is csak ad hoc szabályokkal állapíthatják meg, ami kérdésessé teszi, hogy lehetséges-e egyáltalán ezekhez a grammatikákhoz szemantikát rendelni.

A generatív grammatika fonológiai komponense a felszíni struktúra szimbólumláncait hozza fonetikailag helyes formára, olyan formára, ahogy normálisan elhangzanak. A fonológia problémái nem perdöntő jelentőségűek a deskriptív nyelvészet és a generatív grammatika összevetésénél. Ezért a generatív grammatika fonológiai komponensének ismertetésére még olyan vázlatos formában sem térünk ki, mint azt a szintaxis és a szemantika esetében tettük.

Befejezésül szeretnénk érinteni egy olyan problémát, amely nem tartozik közvetlenül a generatív grammatikához, de annak következménye: a nyelv elsajátításának racionalista elméletét. Chomsky ezen a területen is a klasszikus racionalizmus hagyomá-

¹³ Lásd J. J. Katz & A. J. Fodor: *The Structure of a Semantic Theory*. Language. 39. 170—211. (1963), és J. J. Katz & P. Postal: *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions*. Cambridge 1964.

nyait, nevezetesen az értelmi képességek „velünk születettségéről” szóló tanítást újíttja fel. Milyen érvek szólnak a racionalista *innata*-elmélet mellett?

Már beszéltünk arról, hogy a nyelv-elsajátítás empirista, asszociációs elmélete alapján nem lehet eljutni azoknak a szabályoknak a rendszeréhez, amelyek segítségével végtelen számú új mondat generálható. Amikor a gyerekek egy nyelv véges számú mondatát hallva kialakítják grammatikai kompetenciájukat, nem *reprodukálják* azt, ami számukra a tapasztalatban *adott*, hanem bonyolult — bár tudattalan — hipotézis-alkotást végeznek. Ahhoz, hogy egy ilyen hipotézis-alkotással a „betáplált” mondatokhoz hozzá tudják rendelni a megfelelő grammatikát, Chomsky szerint már rendelkezniük kell a nyelv implicit, általános „teóriájával”, amely generálja a speciális grammatikákat, megadja azokat a szabályokat, amelyek segítségével a grammatikák strukturális leírásait párosítani kell az egyes mondatokkal, és valamilyen módszert ad annak eldöntésére, hogy az adott mondatokat melyik grammatika írja le a legadekvátabb és legegyszerűbb módon. Hangsúlyozzuk, hogy ez a „teória” Chomsky szerint csupán implicit: azaz nem több valamilyen fiziológiailag rögzített készségnél, amely csak a „verbális tapasztalat” hatására válik működő, tényleges „elméletté”. De valamilyen formában velünk születettnek kell lennie ahhoz, hogy véges számú mondatból ki tudjuk szűrni a nyelv grammatikáját.

A racionalista *innata*-elmélet felújításának komoly jelentősége van: világossá teszi a nyelv-elsajátítás asszociációs elméletének tarthatatlanságát, és hozzájárul a velünk született és tanult képességek közti éles — és a modern pszichológia által egyáltalán nem igazolt — szembeállítás megszüntetéséhez is. A pszichológia és a fiziológia fejlettségének mai színvonalán azonban ez az elmélet nem több — és nem is lehet több — pusztá tautológiánál. Adott egy probléma: az ember elsajátítja a nyelv szabályainak rendszerét, és ez a tény az empirista tanulás-elmélet alapján nem magyarázható. Chomsky a nehézséget úgy oldja meg, hogy azt, amit (a rendelkezésre álló magyarázat szerint) nem lehet megtanulni, egyszerűen velünk születettnek nyilvánítja, vagyis az egész problémát áttolja a pszichológia területéről a fiziológia területére. De a fiziológia ma még nincs abban a helyzetben, hogy megkísérelje ellenőrizni az *innata*-hipotézist, hogy feltegye azt a kérdést: hogyan öröklődik (ha öröklődik) az az általános elmélet, amely a konkrét nyelv grammatikájának megalkotását lehetővé teszi. Ezért az egyetlen evidencia amellet, hogy ez az elmélet velünk született, az, hogy elsajátítjuk a nyelvet. De éppen ezt akartuk megmagyarázni. Az *innata*-hipotézis semmi többet nem tartalmaz, semmi több nem következik belőle, mint aminek a magyarázatára szánták. Jelenlegi állapotában a racionalista *innata*-elmélet — mivel nem lehet fiziológiailag ellenőrizni — inkább féretolja a nyelv-elsajátítás problémáját, semmint aktuálisan orientálna a megoldás irányába. Ma épp ilyen joggal állíthatunk fel más magyarázó-hipotézist, egy nem asszociatív, nem empirista tanulás-hipotézist. Ilyen elmélet lehetősége rejlik nézetünk szerint a szovjet történeti pszichológiai iskolának az *interiorizáció*ról szóló tanításában.¹⁴ Mindebből nem következik, hogy velünk született mechanizmusok egyáltalán nem játszanak szerepet a nyelv-elsajátításában. Az individuális fejlődése magától értetődően feltételez öröklött funkciókat, s feltételezi, hogy érsük dinamikája befolyásolja az elsajátítás menetét. De az már korántsem ilyen nyilvánvaló, hogy a nyelv egész elmélete velünk született.

*

Egy régi, terméketlenné vált elmélet kritikája, azoknak a tényeknek a felfedezése, amelyek ezt az elméletet cáfolják, mindig új elméletet, új filozófiai bázist feltételez. De a fordulat mögött rejlő filozófiai álláspont nem mindig tudatosul — s ez megnehezíti a határok megvonását, az új koncepció körvonalainak éles megrajzolását. A generatív grammatika által végrehajtott fordulat határozottsága nem utolsó sorban filozófiai tudatosságán alapszik.

Hogy a generatív grammatika programjából mi bizonyul helyesnek és megvalósíthatónak, az természetesen empirikus kérdés, a tudomány jövő gyakorlata ad rá választ. De az biztos, hogy — éppen filozófiai tudatossága révén — forradalmasítónak hat a lingvisztika (és talán nem csak a lingvisztika) egész további fejlődésére.

Kis János és Pap Mária

¹⁴ В. Л. С. Выготский: Мышление и речь. Москва 1934, valamint P. Ja. Galperin, *Az értelmi cselekvések kialakulására irányuló kutatások fejlődése*. Magyar Filozófiai Szemle 1966/1. sz.

Wilhelm Worringer: Absztrakció és beleérzés — és magyarországi visszhangja

Amikor 1906—7-ben egy müncheni fiatal művészettörténész a doktori disszertációját írta, majd kiadta szerény előszóval, amelyben hangsúlyozta, hogy művét vitáinak száma, maga sem gondolta, hogy ókori és középkori példákkal igazolt elmélete a XX. századi művészet egyik nagy felfedezésének elemzésévé válik. Csak a harmadik kiadás (1910) előszavából láthatjuk, hogy már tudatosodott benne az aktualitás: büszkén hangoztatja, hogy művét „nemcsak művészettörténészek számára írta”, hiszen mondanivalója „a művészek új célkitűzéseivel találkozik”. „Semmi sem lehet nagyobb elégtétel és megerősítés számomra — írja ekkor —, mint az a párhuzam, amely munkám és az új ábrázolásmódok felé forduló művészek spontán felfedezései között fellelhető.” A disszertáció az évek folyamán sok kiadást ért meg, egyes megállapításai szinte közhelyekké váltak, s közvetlenül vagy közvetve igen sok művész és teoretikus írásaira hatottak. Kevésbé váltak ismertekké a gondosan felépített elmélet részletei és összefüggései az elődök (filozófusok, történészek) munkájával, s gyengéit is inkább csak a szaktudósok (régészek, történészek) mutatták ki az új kutatások alapján. A művészek és a modern művészettel foglalkozó teoretikusok csak a manifesztumok számára lényeges elemeket szívták magukba és terjesztették tovább. Worringer esztétikai rendszerét alapjaiban bírálja Lukács György *Az esztétikum sajátossága* c. művében,¹ Worringer teljes bemutatását s a kor művészetével való konkrét összefüggéseit azonban nem tekinti feladatának. „Természetesen nem elemezhetjük itt összes esztétikai nézeteit — írja —; csak mellékesen jegyezzük meg, hogy ezzel a szembeállítással (Abstraktion und Einfühlung — Sz. J.) eleve állást foglal az ellen, hogy a művészet a valóságot tükrözi vissza, mivel az absztrakcióval nem a valódi művészi realizmus fogalmát állítja szembe, hanem a szubjektivistikus-impressionista, „beleérzés”-t.”² Joggal érzi pontatlanságnak az Einfühlung (beleérzés) megfogalmazást Lukács Worringernél, az ellentétpár összefüggéseit azonban elismeri és elemzi, természetesen a dialektika módszerével. Lukács esztétikájában ellenkező előjeltű értékrendszer lelhető fel, mint Worringernél, s így, bár nem állítja metafizikusan szembe „a visszatükrözés elvont formáit” (Abstraktion) és a „mimézist” (átfogóbb, pontosabb, mint az Einfühlung), Worringerrel ellentétben az utóbbit tartja magasabbrendűnek. „Eddigi fejtegetéseink megmutatták — írja —, hogy a visszatükröződés elvont formái, amelyeket a világot alkotó mimézis bekebelez, nemcsak antinómikus ellentétben nem állnak a mimetikus-realista tendenciákkal, hanem termékeny ellentmondásosságuk következtében éppen arra hivatottak, hogy ezeket felerősítsék.”³ Worringer viszont többször is hangsúlyozza azonosulását a romantika óta egyre elterjedtebb nézettel, amely szerint a matematika a legmagasabbrendű művészet, feltétlen elsőbbséget biztosít rendszerében az absztrakt, geometriai formáknak.

Bár a Worringer és a Lukács által használt fogalompárokat nem lehet közös nevezőre hozni, észrevehető, hogy az élesebb megkülönböztetés mindkettőjüknél a művészet-történelem folyamatában egyre erősebben észlelhető szétválási folyamat megfigyelése alapján jött létre. Az általa helyesebbnek vélt felismerés alapján történő bírálattal az esztéta-filozófus az állásfoglalását véglegessé nyilváníthatja, ezzel kapcsolatos nézeteit befejezettnek tekintheti, a művészettörténész számára azonban szélesebb körű vizsgálódás szükséges, hogy feltárhassa egy filozófiai-esztétikai mű kapcsolatát korának művészetével, s ez egyúttal az elméleti szempontból már nem önálló jelentőségű jelenségek figyelembevételét is igényli. Ehhez mindenekelőtt szükséges a műben kifejtett összes nézetek megismerése, sőt egy ponton valamiféle beilleszkedés a mű gondolatvilágába, majd bizonyos disztinkció a művészettörténeti források sajátos értelmezése céljából. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a felfogók, befogadók általában sem dolgozták fel soha teljesen és tudományosan, mindenre kiterjedő kritikával a rájuk ható műveket, a tudományos-ideológiai műveket pedig különösen nem, egyes megállapításokkal mindenben azonosultak, bonyolult elméleti konstrukciókat viszont figyelmen kívül hagytak vagy egyszerűsítettek. A kor esztétikai értékeinek születésénél mégis babáskodtak e művek, ha nem is voltak okaik, sem egyenlő jelentőségű megfelelőik. Ezek a párhuzamok és ellentmondások,

¹ A tárgyalandó művek adatai: Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung* (München 1908. első kiad.); magyar fordításban Koczogh Ákos *Az expresszionizmus* (Gondolat, 1964.) c. könyvében jelent meg néhány részlete *Absztrakció és beleérzés* címmel. Ezzel a címmel szerepel Lukács György *Az esztétikum sajátossága* c. művében is (ford. Eörsi István: Akadémiai Kiadó, 1965.), ahol Lukács a disztóművészet sajátos vonásait és az ezzel kapcsolatosan kialakult korábbi nézeteket tárgyalja. (315—321. o.) Egyéb említések: Herbert Read *A modern festészet* c. könyvének fordításában (Corvina 1965.) megtartották a német címet, a fordítást nem érezték pontosnak. Kevésbé szerencsés Mario de Micheli *Az avantgardizmus* c. könyvében (Gondolat 1965.) az „Elvontság és áthatás” fordítás. I. m. 119. o. ford. Szabó György).

² Lukács: Id. mű I. köt. 315. o.

³ Uo. 465. o.

amelyek a kor filozófiai irányai és a mellettük vagy ellenükre létrejött műalkotások értékei között fellelhetők, éppen az elméleti megismerés és a műalkotások konkrét és bonyolult világa közötti minőségi különbséget jelzik. Századunk művészetének megértéséhez ma is kulcsmű maradt Worringer tanulmánya, noha történeti szerepének vizsgálatánál gondosan szét kell választanunk eleven, tudatformáló megállapításait s a pedáns, túlmagyarázott, sokszor heterogén elemekből álló elméleti konstrukcióját, amelyet éppen kisebb határfoka miatt felesleges túlértékelnünk.

A magyarra nehézkesen fordítható fogalompár a (Heinrich Wölfflin által a művészettelméletben alkalmazni kezdett) a priori fogalompárok sorába illeszkedik, de Worringer-nél minden korábbinál nagyobb idő- és térbeli terjedelmet fog át — ő az emberiség egész művészeti tevékenységét felosztja e két fogalom alapján. Worringer elméletének másik fontos előzménye Alois Riegl munkássága, s a Riegl által bevezetett Kunstwollen (művészetakarás, más fordításokban művészet-, ill. formateremtő erő) elsődlegességének elfogadása a korábban Semper által meghatározott anyag-technika-használati cél összefüggésén nyugvó művészet-fogalommal szemben; műve lényegében a Riegl által konstruált Kunstwollen két különböző megjelenési formáját és ezek jellemzőit tételezi fel és kutatja.

Worringer kiindulópontja a műalkotások esztétikumának és a természeti szépnél a különválasztása. Megállapítja, hogy a „műalkotás önálló organizmus, amely egyenlő értékű a természettel”, s hogy a „természeti szép nem lehet a műalkotás feltétele, még akkor sem, ha a megalkotás során értékes tényezője is a műnek”. E szétválasztásnak a századforduló idejére már elengedhetetlenül végbe kellett mennie az elméletben is, hiszen azt a gyakorlat, a művészeti termelés már néhány évtizede előlegezte. Worringer nem jut el addig a gondolatig, hogy a műalkotás mint a természetet is újjáalkotó ember műve nemcsak egyenlő értékű a természeti széppel, hanem értékesebb, több is ennél, sőt a természeti szép társadalmi-emberi voltának gondolata sem merül fel benne. Így nem veszi észre, hogy természeti széppel szembeni állásfoglalása egy korábban kialakított társadalmi szép elleni tiltakozás. Merev kategóriákban való gondolkodásának megfelelően nem megy bele az összefüggések részletes vizsgálatába, hanem szinte automatikusan rögzíti elméletében a rohamosan fejlődő ipari-technikai társadalom esztétikájának fő tendenciáját: „... a természeti szép esztétikájának törvényei nem alkalmazhatók a művészet-re”. E kérdést a Kunstwollenrel kapcsolatban is tárgyalja, mégpedig így: „Naiv gondolat lenne, ha feltételeznénk, hogy a Kunstwollen (céltudatos törekvés, amely a műalkotás kezdetén jelen van, s amelynek eredménye különböző korokban más és más) a képzőművészetben csupán abban a vonatkozásban szerepelhet, hogy célja a természeti képhez (előképhez) való közeledés.”

Worringer azonosítja magát August Schmarsow művészet-meghatározásával, amely szerint a művészet az ember állásfoglalása a természettel szemben; hasonló, csak más-más jellegű ilyen állásfoglalásnak tekinti a tudományt, a vallást stb. Worringer az állásfoglalás fő tendenciáját azonosnak tartja a kultúra, a szellemi élet összes területén, specifikumait nem kutatja, hiszen mindenképpen könnyebb és kényelmesebb számára a Kunstwollen általános fogalmának átvétele.

Noha a műalkotások létrejöttét feltételezése szerint az abszolút Kunstwollen és az individuum felismerései egyaránt elősegítik, az állásfoglalás iránya, módja, formája mindig az egykorú emberiség pszichikai igényeivel függ össze, amelyeket hol a kozmoszsal való pszichikai viszonyok, hol — egyetlen szóval — Weltgefühlnek (világérzés) nevez. Fontos és még feltáratlan területnek tekinti a stílusigények pszichológiáját. Új szempontok szerinti művészettörténetet kíván, amely nem azt kutatja, hogyan *tudták* egyes korok művészei anyagi kultúrájuk adott fokán céljaik eléréséhez gondolataikat művészi formában kifejezni (Geschichte des Könnens), hanem azt, hogy milyen gondolatokat milyen szándékkal, milyen igények kielégítésére *akartak* kifejezni (Geschichte des Wollens). (Worringer a Kunstwollen társadalmi produktumnak fogja fel, de a társadalmi folyamatokat nem analizálja.) Korában a „Geschichte des Könnens”, amelynek megfelelője a pozitivistikus művészettörténetírás, a tudomány fejlődése szempontjából már szűkösnek bizonyult, míg a másik fajta művészettörténet, amely bár elvileg a nem létezőt, a soha létre nem jöttet, a csupán tendenciájában meglevőt is számításba veszi, a kultúra és a kor összes forrásainak feltételezett ismeretében, filozófiai irracionálitása ellenére is sokoldalúbb, elmélyültebb korszakismerethez, fontos kutatási eredményekhez vezetett a szak-tudományban. S hogy e módszerre később téves általánosítások is épülhettek majd, Worringer előtt még nem lehetett nyilvánvaló. A művészettörténetírás e fajtájában már fontos előzmény lehetett Worringer számára Riegl későrómai és ókeresztény művészetrel foglalkozó műve.⁴ Kettejük felfogása között csupán az a különbség, hogy míg Rieglnél belső formai fejlődés eredményeképpen váltogatják egymást a Kunstwollen különböző megjelenési formái, Worringer-nél a Weltgefühl szabja meg létezésük formáját, jellegét.

Figyelemreméltó az a meglátása, hogy a Kunstwollen akkor nyilvánul meg absztrakcióban, az organikus világtól való elvonatkoztatásban, amikor az ember és a kozmosz között súrlódások keletkeznek. A súrlódás, az összeütközés, a világérzésben, világképben elhaltasodó konfliktusok nyomán speciális szellemi „tériszony” jön létre, s ez szüli az elvont, geometrikus, örök érvényű törvények iránti vágyakozást. Ekkor a művészetben eltávolodnak a valóság véletlenszerű, önkényes jelenségeitől, s közelednek a szükségszerűhöz, a geometrikus axiómák formáihoz, amelyek a nyugalom és rend iránti igényt kielégítik.

Az absztrakció egyben a világkép emancipációjának eszköze. Az őseMBER számára — mint erre gyakran hivatkozik — a zavaros, titokzatos és ijesztő világ jelenségei a művészetben az elvonatkoztatás, az absztrakcióra, rendre törekvés állásfoglalását válthatták ki. Hasonló helyzetbe került az európai ember — mint írja — a tudás halmain, a racionális fejlődés csúcsán, ahol gyámoltalanul áll, és visszafordul a félelem felé. Itt érkezik el Worringer kora művészetének egyik fő tendenciájához. „Az absztrakcióra törekvés az ember azon nagy belső nyugtalanságának következménye — írja —, amelyet a külvilág jelenségei idéznek elő, és minden ezzel kapcsolatos képzet erősen transzcendens színeztű.” Worringer később az elsőnek bevezetett fogalompárhoz társítja a transzcendens és immanens, majd a spirituális és szenzuális fogalompárokat. A transzcendens formát az organikusval való konfliktus határozza meg, míg az immanens forma a természetközelséget, a dolgok és emberek panteisztikus kapcsolatait feltételezi. A harmadik fogalompár, amelyet azonban csak 1919-ben megjelent tanulmányában használ,⁵ világosan elárulja, hogy egész rendszere az anyag és tudat viszonyának felfogására vezethető vissza, de idealizmusának elismerését hiba lenne elméletének teljes elvetésével és főleg történelmi szerepének fel nem ismerésével „nyomatékosítani”.

Worringer az absztrakciót és a természeti formákhoz való közeledést és a természeti formákba „beleérzést” elvben egymást kizáró ellentéteknek fogja fel, de megjegyzi, hogy a gyakorlatban a művészettörténelemben a két tendencia keveredését, illetve rétegződését észlelhetjük. „Mindaddig nem beszélhetünk tiszta absztrakcióról — írja —, amíg valamilyen természeti tárgy szerepel előképül.” Riegl nyomán a természeti képtől legnagyobb eltávolodást, az abszolút Kunstwollen „legtisztább” kifejeződését az ornamentikában látja.

A teljesen tárgynélküli — később nonfiguratívnak nevezett — képzőművészeti alkotás Worringer fejtegetéseiben még csak tendenciaszerűen szerepel. Annál nagyobb reveláció lehetett számára, amikor tanulmánya megjelenése után alig egy-két évvel létrejöttek Kandinszkij, majd Kupka, Mondrian és Malevits első nonfiguratív alkotásai. Worringer számára azonban már az expresszionizmus művészete is teljes igazolás, és ezt bizonyítéknak tekinti arra nézve, hogy művének „témája a jelen — amely a forradalom a természethez kötött művészet fogalma ellen . . .”⁶

Worringer határozottan nagyobb ellenszenvvel emlegeti alapfogalmai közül az Einfühlungot. Ezt a fogalmat más teoretikusoktól veszi át,⁷ s eléggé leegyszerűsítve használja. Mikor elődei munkásságát ismerteti, kiderül, hogy a *beleérzés* elméletének fel-találói nem az esztétikum létrehozásával, hanem felfogásával, appercepiálásával kapcsolatban dolgozták ki rendszerüket. Az Einfühlung általuk kidolgozott fogalma a Worringer által oly élesen szembeállított természeti és művészeti szép felfogására egyaránt alkalmazható lett volna.

Az Einfühlung teoretikusai, írja Worringer, az esztétikai szubjektívizmus alapján „már nem az esztétikai tárgy alakjából, hanem a szemlélő alany magatartásából indulnak ki, feltételezve, hogy minden érzékekkel felfogható tárgy addig létezik számomra, amíg a tárgy és az én felfogóképességem létezik”. Worringer tehát, mint látjuk, nem tesz különbséget a tetszőleges tárgy kiváltotta esztétikai élmény és a műalkotás felfogása között. Nem választja el egymástól az alkotási folyamat és a befogadás mozzanatait sem, s a mű objektivitását is teljesen eltünteti. A befogadói folyamat abszolutizálásával — Lipps teóriái alapján — ugyan megkísérli a műalkotásokban fellelhető organikus jegyeket megmagyarázni, de az ember és mű viszonyát mégsem tudja pontosan meghatározni.

A beleérzés mint esztétikai átélési mód Lippsnél így fogalmazódik meg: „Az esztétikai élvezet a tárgyra áthelyezett önélmélet. Esztétikusan élvezni annyit jelent, mint egy rajtam kívülálló érzéki tárgyban önmagamát élvezni, abba magamat beleérezni. . . .’Az, amit ebbe a tárgyba beleérzek, egész egyszerűen élet. Az élet pedig erő, belső munka, törekvés és megvalósítás. Az élet egyszóval: tevékenység, mozgásban levő törekvés vagy akarat.”⁸ Lipps az alany és tárgy viszonyát úgy magyarázza, hogy a tárgy az álta-

⁵ Alois Riegl: *Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Wien 1901.

⁶ Wilhelm Worringer: *Kritische Gedanken zur neuen Kunst*. München 1919.

ános apperceptiáló tevékenység által az alany szellemi tulajdona lesz, s így a tárgy alakja az Én tevékenysége által megformált alak. Ennek alapján tudja Worringer a Lipps és elődei által kidolgozott elméletet a műalkotásra alkalmazni. Egyrészt önigenlésnek, ön-élvezetnek nevezi a beleérzést, másrészt, ismét az ellenpólussal szembeállítva, kijelenti, hogy amikor tevékenységvágyunkat egy másik tárgyba éljük bele, individuális létünket a beleérzés arányában feladjuk. Így az élvezet, önigenlés egyszersmind én-elvesztés is. Ugyanakkor viszont az absztrakcióban, a jelenségvilág kuszaságából való eltávolodásban és elvonatkoztatásban mint a véletlenszerűvel való szembeszegülésben az ember vitalitásának kiterjesztését látja. Nem tisztázza, hogy „a tevékenység, mozgásban levő akarat, belső munka”, amely Lipps szerint a *beleérzés* jellemzője, hogyan van jelen az elvonatkoztatásban, amely így valójában az „objektivált önélvezet” másik formájának tekinthető, s ezen az alapon a két fogalom nem is választható el egymástól. Ha Worringer következtetését az élvezet-én-elvesztés és a vitalitás kiterjesztése szembeállításának tekintetében a végsőig vinnénk, arra a pontra kellene jutnunk, hogy az absztrakcióra törekvő képzőművészeti értékeinek születésénél sem az alkotó, sem a befogadó — noha akaratát kiterjeszti, vitalitását fokozza — érzékletes élményt, élvezetet nem nyer. Ezt azonban, mint majd a későbbiekben látni fogjuk, nemcsak a művek vitatják, de az alkotók is másként látják. A beleérzés fogalma Worringernél elődeihez képest — de önmagában is — kevésbé körülhatárolható, az ellentétpár egyik tagjául nehezen alkalmazható, még kevésbé azonosítható egyfajta művészi kifejezésformával egyszerűsítés és torzítás nélkül. Sajnos Worringer ezt is megteszi. Tanulmánya második fejezetében kijelenti, hogy a Kunstwollen két pólusának, az elvont törvényszerűt kereső absztrakciónak és a beleérzésnek a Kunstwollen produktuma felé fordulva a naturalizmus és a stílus fogalma felel meg. Szerinte a naturalizmus — éppúgy, mint az Einfühlung — közeledés az organikus élőhöz, a természet ünneplése, öröm kifejezése, konfliktusmentes és kiegyensúlyozott. A stílus ezzel szemben absztrakció, időtlen, örök, abszolút és kristályszerűen anorganikus. Ez a párhuzam Worringernél túlegyszerűsített és sokféleképpen cáfolható. Mint már kifejtettük, az első fogalom párt ellentétét sem teljesen egymást kizáró, hiszen egyrészt az absztrakció pszichikai nyugalomteremtése is részben szubjektív belső tevékenység eredménye, másrészt a beleérzés is érvényesít bizonyos elvonatkoztatást — a stílus és naturalizmus bevezetésénél és azonosításánál tehát már legalább négy oldalról megtámadható heterogenitás keletkezik. Lipps felosztása sokkal szerencsésebb, amikor a befogadó én szempontjából pozitív és negatív Einfühlungról beszél. Észrevehető, hogy Worringer az Absztrakción fogalmát — pszichikai tartalmát tekintve — egyrészt a negatív Einfühlung világgal való sűrűlődségét és konfliktusát alapul véve alakítja ki, míg másrészt a Riegl és mások által használt stílusfogalomból konstruálja. E fogalomhasogatás korának az igénye, és az Absztrakción eredményeinek az Einfühlung fölé helyezése is kifejezi a kor művészetének fő pszichikai stílusigényét és fejlődési tendenciáját.

*

Worringer művének legközvetlenebb utóda Vaszilij Kandinszkij elméleti munkássága.⁹ München és a rokon jellegű érdeklődési kör minden feltételezést igazol erre nézve. Bár Kandinszkij poétikusabb és kevésbé doktrinér, alapjaiban egyezik Worringer elméletével. Alapfogalom-párját (grosse Abstraktion és grosse Realistik) nem nehéz összevetni az Absztrakción és Einfühlunggal, bár mint gyakorló művész szerencsésen elveti a realizmussal helyettesíti az alkotó processzusra nehézkesen alkalmazható beleérzés fogalmát. Az *Über das Geistige in der Kunst* c. művét magyarázva kifejti, hogy a képzőművészet nem pszichikai állapotokat fejez ki csupán, hanem önmagukban megálló, *anyagi tárgyakat* teremt. Ezekben vagy a látható tárgyak jegyeit formálja újjá (grosse Realistik), vagy a „tárgyak belső csengését” teszi láthatóvá (grosse Abstraktion). A két fogalom között nem tételez fel egymást kizáró ellentétviszonyt, hanem megállapítja, hogy a két pólus között az absztrakt és reális különböző összecsengésének sok kombinációja található meg. Kandinszkij a műveiben nagy megbecsüléssel beszél a realizmusról, ha nem is választja útját. „A tisztá művészi, az absztrakció — írja — kifejeződhet a tárgyszerűben”, de hozzáteszi, hogy „Ma már nem ez az eszmény, mindkettő önálló életet kezdett.” Kandinszkij nem értékeli egymás fölé vagy alá a két pólust, hanem teljes egyenlőséget tesz köztük, s hangsúlyozza, hogy mindkét forma ugyanazt a célt szolgálja. A nyugtalanság, konfliktus, sűrűlődség és a „térizony” Weltgefühl helyén, amely Worringer szerint

⁹ Uo. 56. o.

⁷ Előzmények: Paul Stern: *Einfühlung und Assoziation in der modernen Kunst*. München 1897., ezenkívül Robert Vischer, Friedrich Vischer, Volkelt, Groos, Siebeck és Theodor Lipps művei. Worringer Lippsnek a *Zukunft* 1906 januári számában megjelent összefoglaló tanulmányát veszi alapul.

⁸ Idézi Koczogh Ákos: Id. mű 124. o.

az „Abstraktion” előfeltétele, Kandinszkij az absztrakciót a világ lényegének közvetlen kifejezésében látja, s a világ lényege nála a kozmosz részeinek összecsengése, harmóniája, amelyet a tárgy nélküli forma a maga teljes szépségében közvetlenebbül tud kifejezni, míg a tárgyszerű csak a dolgok burkán át sejteti. A belső csengés — Kandinszkij elméletének legfontosabb és legfinomabban költői része — már nagyon messzire távolodik Worringer élettelen, hideg kristály-eszményétől, s Lipps esztétikai szubjektivizmusát is elkerüli. A kor igényelte közelítés a világ, a dolgok lényegéhez így nem surlódás, konfliktus lesz a művész számára, hanem izgalmas felfedezés és öröm. Az absztrakció elméletének ez a változata különösen a század második évtizedében igen elterjedt volt, s fontos erőforrást jelentett a művészek számára.

Worringer viszonylag korai felismerései ellenére „tériszony” elmélete nem terjed el, a félelem, az elidegenedés problémája tudatosan csupán az első világháború utáni művészgenerációnál merül fel, s a tipikusan két világháború közötti irányzat, a szürrealizmus alapja lesz. Az expresszionizmus egyes képviselőinél érezhetők hasonló tendenciák, de éppen a vitalitás kiterjesztésének hangsúlyozásával, ami az expresszionizmusban döntő érv, a teljes felülemelkedés és a félelem legyőzésének érzése dominál. Az 1910-es években, amikor a századforduló dekadenciájának tendenciái szemmel láthatóan egyre inkább saját ellentétükbe csapnak át, Worringer elméletének negatív Einfühlungra épített részei visszhangtalanok. Helyette pozitív újat-akará, új rend, új művészet teremtésének erős szándéka él, amely akár minden régivel való szakítás árán, akár a képzőművészet által még soha nem vállalt feladatok kitűzésével (a nem látható láthatóvá tévése vagy a negyedik dimenzió érzékeltetése stb.) igyekszik fontos szerepet kapni a század nagy szellemi erőfeszítéseiben. Az arányok és a társadalmi szerep lehetőségeinek és korlátainak tekintetében való teljes bizonytalanság erőiket sokszorosan meghaladó feladatok felé hajtja a művészeket, de a fejlődés e szakaszában ez még nem lesz nyilvánvaló, sőt épp az ellenkezőjét érzik. Ezeket a manifesztumokban különböző oldalakról megközelített gondolatokat foglalja össze szemléletesen Kandinszkij az 1910–1912 között írt elméleti műveiben. Az új kifejezési lehetőségek felfedezésekor érzett öröm és a teljesen irreális feladatok sikeres megoldásába vetett bizakodás pontosan tükrözi e művekben a tizes évek európai művészetének fő törekvéseit. A tudományos szempontból így sok következtetlenséget is tartalmazó művek mégis megbecsülendő értéket őriznek az utókor tudománya és művészete számára, s hogy terveik az elkövetkező évtizedekben nem mindenben válhattak valóra, az nemcsak belső ellentmondásaiknak, hanem az első világháborúnak, majd ezt követően az európai társadalom és kultúra torzulásainak és tévutainak, pl. a fasizmus létrejöttének, köszönhető.

*

Magyarországon viszonylag kevesen reagáltak ezekre a művészetelméleti írásokra. Worringer könyvéről, noha Európa-szerte elterjedt és sok nyelvre lefordították, nálunk egykorú méltatás — úgy tűnik — nem született. Kandinszkij művének volt néhány egykorú érdemes olvasója,¹⁰ de elemzés, értékelés nem követte. Az absztrakcióval kapcsolatos elmélet — s célját tekintve különösen a Kandinszkij-féle variáció — közvetett és kevert formában erősen érezteti hatását a *Tett* és a *Ma* folyóirat cikkein, különösen a *Ma* húszas évekbeli bécsi kötetein. Ebből a körből nő ki többek között a magyar művészet-történetírás teoretikusnak-kritikusnak egyaránt méltó művelője, Kállai Ernő, aki egész munkássága alatt módszeresen alkalmazza és variálja tovább feldolgozási szempontul Worringer ellentétpárjait. A kortárs művészek munkáinak elemzésénél,¹¹ a magyar művészet sajátos pszichikumának feltárásánál és a jövő tendenciáinak kijelölésénél egyaránt érezhető Worringer megállapításainak hatása. Nem tértünk ki Worringer bemutatásánál, mivel ez nemcsak az ő elmélete, a klimatikus, földrajzi viszonyok és a Weltgefühl általa is hangsúlyozott összefüggéseire, amelyeket Kállai szintén megpróbál a magyar viszonyokra vonatkoztatva elemezni. Kállai a temperamentumról szólva a magyar művészet jövőjét egy eruptív erővel telített expresszív naturalizmusban látja, amely tendenciájában az elvonatkoztatás felé mutat, de szenzuális földhöz tapadása nem enged elszakadni az organikustól. Kállai az abszolút absztrakcióhoz képest, amely ekkor (a húszas években) elméletben és gyakorlatban már egyaránt létezik, hátramaradottabbnak érzi a magyar művészetet, de sajátosságait és értékeit nem késik felfedezni és magyarázni. A pszichikai stílusigények fogalma erre mindennél jobban alkalmazható. Kállai minden

¹⁰ Szempontunkból a legfontosabb Kandinszkij, *Über das Geistige in der Kunst* (München 1912) c. műve, ezenkívül *Über die Formfrage* c. tanulmánya (megjelent a *Blauer Reiter Almanach* 1912-es kötetében).

¹¹ Ruttkai György: *Egy aktivista festő vallomásai* (kézirat). Írója ebben említést tesz arról, hogy Kassán, a Múzeum könyvtárában, már az 1910-es évek második felében olvashatók voltak Worringer és Kandinszkij művei.

kifejezőmód vizsgálatát indokoltnak tartja, de észrevehető, hogy mértéke kedvezőbb az elvontsághoz közeledő művészeknél. Nem állít fel rangsort a különböző korok stílusai között, s nem hisz semmiféle haladásban sem — szerinte minden stílus az emberi alkotóerőnek (Kunstwollen?) és az örök szépségnek más-más megnyilvánulása. Valóságfogalma Worringeréhez képest változik, és a törvényszerűvel azonosul. Ez már jellegzetesen későbbi fázis a modern művészet teóriái között. „A valóság — írja — a dolgok tárgyi homlokzata mögött rejlő struktúrák és örök szövvénye és működése.”¹² Az absztrakció sem azonosul már nála az anorganikussal, hanem a természet rejtett arcát jelenti, amelynek felkutatása a művészet célja. Worringer elmélete nála a konkrét művészeti termeléshez alkalmazkodva átalakul, és munkássága évtizedei alatt változó formákban jelentkezik. Kállai művészettörténeti munkásságának feldolgozása még a jövő kutatási feladata, de Worringerhez való viszonyait feltétlenül ki kell emelnünk.

Worringer elméletéről részletes elemzést, sőt kritikát is találhatunk Dési Huber István elméleti írásai között. Dési Huber teoretikus igénnyel dolgozza fel Worringer, Semper, Riegl, Lipps elméleteit, s megpróbálja a marxizmus dialektika segítségével Worringer „alapjában helyes felismeréseit társadalmilag bizonyítani”. Rendkívül érdekesen szabja át Dési Huber a Kunstwollen fogalmát. Szerinte a Kunstwollen: „belsőnkben élő formateremtő erő, ami viszont természetben és társadalomban elfoglalt helyzetünkből folyik”. Írásának címéből¹³ is kiderül, hogy e formateremtő erőt igen szoros kapcsolatba hozza a világnézettel, majdhogynem azonosítja vele. A művészetről adott meghatározása is worringeri alapokon nyugszik: „a művészet primaer életszükséglet, feladata az ember belső életének egyensúlyban tartása”. Dési Huber a nyugtalanító jelenségek sorában hangsúlyozottan kiemeli a társadalmilag nyugtalanító jelenségeket, megállapítva: „Azok az ellentmondások, amelyek a mindenkori társadalmakban fellelnek, nemcsak az elnyomott, de az uralkodó osztályt is kínozzák, nyugtalanítják és arra ösztönzik, hogy élet- és társadalmi formáit kikristályosított és örökéletű művészeti formákkal igazolja.”¹⁴

Dési Huber a modern művészet keletkezésének körülményeit is Worringer alapján magyarázza: „Összeütközés, beteges feszültség áll fenn a termelőerők és társadalmi viszonyok közt, gátlások jönnek létre, neurózis keletkezik és a művészet ebben az esetben ebből a neurózisból táplálkozik, törekvése nem egyéb, mint azoknak a hiányoknak a pótlása, amik értelmi és érzelmi világunkban támadtak . . .”¹⁵ Dési Huber kortünetnek fogja fel, de önmagukban nem ítéli el a művészeti izmusokat, sőt szemben áll azokkal a marxista teoretikusokkal, akik „történelmi szükségszerűség helyett polgári individualizmust, vagy éppen bolondériát látnak bennük.”¹⁶ Szellemesen hozza összefüggésbe a worringeri Weltgefühl és a társadalom viszonyait: „Tehát az ember pszichéje voltaképpen csak függvénye a természetben és társadalomban elfoglalt helyzetének, azt viszont mindig az anyagi ismeretek, s a mindenkori termelőerők fejlettségi foka határozza meg, mennyire tudják azok szükségleteit kielégíteni, s így biztos, nyugodt, belső életet, vagy kínzó nyugtalant adni. Ez a két tényező az, amely az ember művészetakarását szabályozza, s azt a momentán viszonyoknak megfelelően egyszer az organikus — élethű — máskor az elvont — törvényszerű felé hajtja.”¹⁷ Dési Huber nagy vonalaiban pontosan követi Worringer gondolatmenetét, a társadalmi fejlődésre, termelőerőkre vonatkozó nézeteit inkább kiegészítésül, magyarázatul alkalmazza.

Megállapítható, hogy Dési Huber esztétikájának elemei olvasmányai alapján közvetlen addícióval kapcsolódnak egymáshoz, a homlokegyenest eltérő rendszerek, elméletek összevetésénél az ellentmondásos részeket elhagyja, s a számára elfogadható megállapításokat egymás kiegészítésére, magyarázatára alkalmazza. A történeti háttér elemzésekor s egy-egy művész munkásságának bemutatásakor egyaránt fontos szempont nála az absztrakció — beleérzés fogalompár, de számára nem tagjainak éles szembenállása, hanem a szintézise az eszményi művészet. Ez Dési Huber korszakalkotó Derkovits- s Nagy István-értékeléséből is kiderül, s hogy maga is erre törekedett, azt saját művészi munkája is bizonyítja. Számára nem eszmény „a természethez kötött művészet ellen lázadó exdreszionizmus”, mint Worringer számára. A XX. század eleji törekvések közül a legnagyobb tisztelettel a formaépítő-elemző kubizmusról ír, mint amely a törvényszerűt a

¹¹ Kállai Ernő: *Új magyar pikúra*. Bp. 1925.

¹² Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*. Bp. 1947.

¹³ Dési Huber István: *A művészetről*. Képzőművészeti Alap Kiadványai, 1959. (Tanulmánykötet Oelbacher Anna előszavával *A művészettörténet forrásai* sorozatban.) E válogatásból cikkünkhez elsősorban a *Világnézet mint formateremtő erő a képzőművészetben* (19—22. o.) c. írás adott anyagot (megjelent 1930-ban a *Forrás* c. folyóiratban).

¹⁴ Uo. 22. o.

¹⁵ Uo. *A képzőművészet és a társadalom változásai*. Uo. 49. o.

¹⁶ Uo. *A festészeti „izmusok” bírálatához*. Uo. 23. o.

legvilágosabban kifejezi, de megfigyelhető nála az is, hogy már ezt az irányt is csupán kora művészete előzményének tekinti. Másrészt viszont, bár többször nosztalgiával és őszinte vágyakozással említi az „anyag és szellem”, „kozmosz és társadalom”, „egyén és közösség” eljövendő egységét, harmonikus viszonyát, óvakodik a jövő igazságosabb társadalom konfliktusmentesebb művészetét az organikus természetelvűséggel azonosítani. (Ez a Worringer rendszerében oly fontos helyet betöltő azonosítás furcsa és sajnálatos módon a harmincas évektől kezdve a szocialista művészet teoretikusainál jobban elterjedt, mint Worringer idealista követőinél!) Általában Dési Huber gyakorlatban bírálja Worringert, amikor minden vonatkozásban tagadja az örökérvényű formák és törvények létét, valamint az abszolút nyugalmi állapotot, s minden utópiamentes tisztánlátással idézi a marxizmus ismeretelméletére vonatkozó találó megállapítást: „... minden történeti szakasznak megvannak a saját törvényei. Mihelyt az élet túlélte egy adott fejlődési szakaszt, s átlépett egy adott szakaszból a másikba, más törvények irányítása alá kerül.”¹⁸

Dési Huber a véletlen és a szükségszerű marxi dialektikája alapján veti el azt a felfogást, hogy az esztétikum keretei egy mechanikus társadalmon- és természetfelfogás alapján meghatározhatók, lehatárolhatók. Esztétikai elmékedéseinek merészsége kutatási módszereinek amatőr jellegét is feledteti. Worringer-értékelése érdekes kísérlet a modern művészet ideológiai hátterének feldolgozásához, s ez számunkra, minden szerénysége mellett is, fontos szempontokat nyújt.

Worringer művészetelméleti műve már fél évszázada aktuális. Bár ma már elsősorban történészek kutatási segédeszközzé vált, teljes magyar fordítása és bővebb elemzése mégis fontos láncszem lehetne századunk művészetének esztétikai-történeti feldolgozásában.

Szabó Júlia

¹⁷ Uo. *Világnézet mint formateremtő erő a képzőművészetben*. Uo. 20. o.

¹⁸ Uo. *A festészeti „izmusok” bírálatához*. 35. o. Dési Huber idézte Marxnak a *Tőke* második kiadásához készült utószavából került a cikkbe. Marx itt egyetértően idézi egy pétérvári lap elemzését.