

AZ ESZTÉTIKÁBAN ÉS A MŰVÉSZETBEN ZAJLÓ IDEOLÓGIAI HARC NÉHÁNY ASPEKTUSA

K. M. DOLGOV

Az utóbbi években az irodalom és a művészet, az esztétika és a kultúra egyre aktívabban kapcsolódik be az ideológiai harcba. Ez a terület a „friss” eszmék sajátos forrása lett, amelyből a burzsoá ideológusok megpróbálják a társadalmi átalakulás „modelljét” elvonni.

Megérett az idő arra, hogy az utóbbi időben született burzsoá és revizionista koncepciókat tudományos bírálat tárgyává tegyünk.

Ehhez a kritikához nagy segítséget kapunk Marx, Engels és Lenin elméleti örökségéből.

E. Husserl — a modern filozófia egyik legnagyobb hatású szellemi atyja — filozófiájának elemzésén keresztül megvizsgáljuk, hogy a polgári gondolkodás hogyan vesztette el utolsó reményeit és törekvéseit arra, hogy helyreállítsa tudományos státuszát és presztízsét, hogyan szakított a tudományos logikával, a racionalizmussal, a gondolkodót művésszel, a filozófiát axiológiával, az igazság keresését új értékek keresésével váltva föl.

Követőjének, a francia M. Dufrenne filozófus és esztéta példáját elemezve látni fogjuk, hogyan mondanak le a polgári filozófia képviselői a reális helyzet tudományos elemzéséről, hogyan jutnak féltelen irracionalista előítéletek hatalmába, filozófiai szubjektivizmushoz, politikai kalandorsághoz, amelyek az emberi kultúra megsemmisítésére ösztönöznek.

G. della Volpe olasz marxista filozófus művét elemezve igyekszünk értékelni azt a kísérletet, amely megpróbálja egyeztetni a marxizmussal a manapság divatos szemiotikát, szemantikát, nyelvészetet.

*

Husserl egész életében egy univerzális, tudományos, „örök filozófiát” akart megalkotni, hogy segítségével legyőzze a polgári kultúra válságát. „Kopernikuszi fordulatot” akart végrehajtani a filozófiában.

Hogy megvalósítsa a filozófiában a „kopernikuszi fordulatot”, azaz kidolgozza az új „örök filozófiát”, Husserl Platónhoz, Descartes-hoz és Kanthoz, az általuk fölvetett problematikához fordul azzal a céllal, hogy azt megértse, megoldja és továbbfejlessze.¹

Hogyan teremt kapcsolatot Husserl a hagyomány kiválasztott forrásaival? A fenomenológia feladata, hogy a filozófiát szigorú tudománnyá tegye. De a szigorú tudományosságnak Husserlnél különös értelme van: az emberrel való

¹ Lásd E. Husserl: *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*; „Husserliana”, I, Haag 1950.

megingathatatlan kapcsolat. Ahol ez az embert meghatározó értelem elveszett, veszélyben az igazság. Éppen innen származik a mindennapi tudat, a közvetlenül látható iránti tisztelet, amely úgy tételeződik, mint a legmagasabbrendű, amely igazán tartalmazza az emberi értékeket.

Husserl váratlan utat választ arra, hogy garantálni tudja a tudat tevékenységének összekapcsolását az emberi értelemmel. Hogy az ítélő tevékenység magasabb céljait biztosítsa (Kant terminusaival élve), hogy ne engedje meg ennek pozitivistá intencióit, Husserl megkísérli egységes, értelmezhető egészbe újra összekapcsolni az érzékiséget az ítélettel, a szubjektív élményt a fogalommal. Husserl számára a tárgy filozófiai megítélésének igazságát garantálja a tárgy feltétlen összekapcsolása a szubjektummal és a szubjektum érzéseivel.

A „vissza a tárgyakhoz” jelszó az előfeltétel nélküliség követelményét fejezi ki. A fenomenológia tárgyai nem vethetők egybe sem a kanti érzékelés tárgyával, sem az ítélet fogalmaival. Kimerítő „önmagában elégséges voltuk” révén az ész eszméihez állnak közel, de minden tartalmi korlátozás nélkül. Husserl a tárgyat a magasabb „önmagában elégséges” érték rangjával ruhazza föl: minden tárgya önmagában hordja az értékelő regulátort, az értelmi konstitúciót és a szubjektum, természetesen a transzcendentális szubjektum érzékiségének tételezését. De hiszen a kanti szubjektum mintegy kettős támasztékon alapul: az empirikus valóság látja el tartalommal az érzékiséget és az ítéletet, eltekintve a megismerhetetlen maradéktól. Az ész közvetítésével fölfogja magasabb emberi küldetését — „nem feledkezik meg istenről”.

Másképp fest a szubjektivizmus Husserlnél: azáltal, hogy a valóságot eliminálja, a külvilágtól utasítást nem kapó, a magasabb értéket önmagában hordó tárgy, mintegy önmagából generálja ezeket az értékeket, önmagából termeli ki a tárgyi világ sokszínű „kötését”, amely rendelkezik a valóság, az empiria és az elmélet fölé emelt általános jelentésű igazság rangjával. A fenomenológiai ítélet tárgyainak e különös státusza a platóni „eidoszok”-hoz vezet. Valóban, ontológiai státuszukat tekintve hasonlóak, van hasonlóság a felépítésüket tekintve eredeti modellekben, és a valóságtól való függetlenséggel felruházott önálló gondolati képződményekben (képzetekben).

A hasonlóság ezzel ki is merül. A platóni eidoszok, ezek az ontologizált eszmék, az érzéki dolgok előfeltételei funkcionálisan függenek össze egyes érzéki dolgokkal — Husserl fenomenológiája számára a valóságos világ mintha nem is létezne. De ezek a modellek genezisüket és funkciójukat tekintve különbözőek.

De a platóni eidoszoknak és a husserli tárgyaknak megvan a maguk esztétikai vonatkozása, ami elkerülte Husserl és interpretátorai figyelmét. Csak Platón eidoszában a művészi, esztétikai elv mint az eszme anyagi, konstruktív megformálása jelentkezik: hiszen az eszme a dolog „paradigmá”-ja, „mintája”, mintegy az alkotó építészeti terve. Husserl „tárgyaiban” viszont ugyanez az elv (a nyugat-európai esztétika szellemében) úgy jelentkezik, mint az eszme tételezése a szubjektum érzékiségében. Husserl eidosza — az eszmét létrehozó absztrakció és a tárgyat konstituáló intenció eredménye; forrása — a tudat immanens aktivitása. Esztétikai jellegét nem anyagi-művészi realizációja adja, mint Platónnál, hanem a teljes intellektuális-emócionális tevékenység képzetalkotó funkciója.

Husserl eidoszaiban benne van a szubjektív élmény, a tárgy teljes értelme, az értelem, amely tartalmilag és alakilag meghatározza a tárgyat, elválaszthatatlanul a tárgy eszméjétől. Következésképp Husserl nem egyszerűen az ideát ontologizálja, mint Platón, hanem az idea szubjektív élményét.

Hogy pontosabban megvilágíthassuk a változások lényegét, amelyek segítségével Husserl meg akarja menteni a polgári „tudományos” filozófiát az összeomlástól, szándékosan választottuk elemzésünk tárgyává Husserl és a filozófiai hagyomány (Platón, Kant) kapcsolatának általánosan elismert mozzanatait — a transzcendentális szubjektumot és az eidoszok ontologizálását. Valóban, a tudományos filozófia történetében egyedülálló eset a filozófiai ítélet tárgyává tenni a gondolkodás pillanatában jelentkező emocionális jellemzőket, az elgondolandó élményének feltételeit — az *egész* intellektuális-emocionális aktust.

Hiszen ez a művészet kiváltsága, ez a művészi tudat történelmileg meghatározott területe, amelynek elméleti alapját az esztétikában találjuk.

Ilymódon Husserl a filozófiai tradícióhoz való fordulás pillanatában esztétizálja a filozófiát. A szubjektív élményt a fogalommal, az érzékletest a racionálissal összekapcsolva, a filozófiai vizsgálat tárgyait a művészet alakjaihoz közelíti, amelyek valóban rendelkeznek a fogalom általános jelentésével és a szubjektív élmény egész struktúrájával. Vagyis, a „filozófiai ítélet” nem tudatosított eszménye Husserl szerint a művészi gondolkodás, a művészet.

A valóságos probléma — a polgári kultúra és tudomány katasztrofális dehumanizációja, az agyközpont, a filozófia zsákutcája, válsága, felkészületlensége az általános válság előidézte problémák megoldásához, a modern racionalizmus zavarossága és erőtlensége, ahogy Husserl fogalmaz —, nos, ez a valóban reális, veszélyes szituáció a fenomenológia atyjában félelmet kelt minden absztrakcióval, még a tudományban elkerülhetetlenül szükséges bármilyen felosztással szemben is: a *teljes* emberi gondolatot akarja megtartani.

Hogy a filozófia és a filozófálás humánus méreteit biztosítsa, Husserl mint az igazság biztosítékait vonja be a megismerő tevékenységbe, a tudat bármiféle tevékenységébe az emocionális-akarati jellemzőket. Eközben mondjuk a pszichologizmusnak és a relativizmusnak, a szubjektivitásnak és az emócionálisnak, amelyek az emberi értelmet garantálják, és a tárgyak megítélését kísérik, általános jelentésűeknek kell lenniük. De hiszen az emberi értelem általános jelentése és megismételhetetlensége, ennek teljessége és feltétlen implikálása a tudat megismerő és minden más tevékenységében, a *művészetben* valósítható meg, és ott meg is valósul. Tehát Husserl a filozófiai ítéletet a művészi, és nem a tudományos megismerés mintájára értelmezi. A művészet szoros kapcsolatban áll a valósággal. Az általános jelentés és igazság biztosítja a valósággal való kapcsolatot. Innen való Husserl érdeklődése a logikai és gnoszeológiai problematika iránt, de más mondanivalóval, más értelemmel és más céllal. Hiszen a művészetben a szubjektivitással való ismeretség mint a valóság tükrözése valósul meg, a művészi megismerés forrása, hitelességének biztosítója a valóságos élet. De az epoché zárójelbe teszi a társadalmi gyakorlatot éppúgy, mint az elméletet.²

A szubjektivitás Husserl filozófiájában nélküli Kant archaikus vonásait, ugyanakkor elvesztette azokat a kapcsolatokat is az objektivitással, amelyek a königsbergi gondolkodó filozófiáját jellemezték. A fenomenológiai redukció olyan úrt teremt, amit csak ontológiai konstrukciókkal lehet betölteni. Ez egy ontológiai homunkulusz, amelyet születésekor elválasztottak a realitástól, és egy kiagyalt, érzékeny feletti időbe és térbe zártak, amelynek semmi köze a valósághoz, a valóságos történelmi időhöz és térhez.

² Lásd E. Husserl: *Erste Philosophie* (1923–24), II. Teil, *Theorie der phänomenologischen Reduction*; „Husserliana”, VIII, Haag 1959.

A transzcendentális fenomenológia segítségével Husserl igen súlyos válságból akarta kivezetni az európai filozófiát és kultúrát.³ Ebből azonban semmi sem lett, mivel „örök filozófiája” a polgári filozófia csak egy „invariánsának” bizonyult, amely nem legyőzte, hanem árnyalta és elmélyítette a válságot. Igaz, Husserl fenomenológiájának eszméit fölkapták tanítványai, akik igyekeztek ezeket alkalmazni az emberi tudás különböző területeire, különösen az irodalomra, művészetre, esztétikára.

A „kopernikuszi fordulatot” Husserl a filozófiai ismeret szubjektívizálásával, a filozófiai megismerést a művészi szubjektívizmushoz való közelítéssel hajtotta végre. Nem véletlen, hogy élete végén a „filozófiatörténet költészetéről” („Dichtung der Philosophiegeschichte”) álmodozott. A művészi-esztétikai pozíciókra való nem tudatosított áttérést Husserl nagyszámú tanítványa és követője felkapta és továbbfejlesztette. Különböző beállítottságú fenomenológiai-egzisztencialista kontextusokban különbözőképpen interpretálták. Heideggernél az emberi hagyomány romboló kritikájának hídfőállásává vált; Jaspersnél pedig új remények forrása lett, hogy a „tengelyidő”, azaz az 5–6 ezer évvel ezelőtti kultúra és művészet szellemében átértelmezik a filozófiát.

A kultúra művészetben alapuló modellje igen elterjedt a fenomenológiai koncepciókban. Egyes esetekben a művészetet a társadalmi-kulturális gyakorlat élő paradigmájának, az egész mai kultúra szellemi-*értelmi* generátorának tekintik. Más esetekben a művészet őseredetiségéhez való „visszatérést” posztulálják. Megint mások megpróbálnak leszámolni az egész emberi kultúrával: előtérbe kerül a kultúra teljes megsemmisítésének követelménye, hogy azután létre lehessen hozni az abszolút „új” művészetet és „új” kultúrát, amelyek segítségével végre lehet hajtani a mai társadalom „forradalmi” átalakítását.

Ebben a vonatkozásban igen jellemző a francia Michel Dufrenne filozófus és fenomenológus-esztéta koncepciója, amelyet a „Művészet és politika” c. előadásban fejtett ki a VII. Nemzetközi Esztétikai Kongresszuson (Bukarest, 1972. augusztus 28–szeptember 2.). Ez újabb lépés a Nyugaton mostanában divatos kultúr-nihilizmus felé, és a „hagyományos” polgári humanizmustól az anarchista forradalmisághoz való fordulatot jelenti.

Dufrenne koncepciója inkább politikai, mint tudományos jellegű: forradalmi úton föltárnai az új társadalom építésének mechanizmusát, és szoros összefüggésben a művészet elméletével és gyakorlatával megmutatni e forradalom megvalósításának lehetőségét az ipari kapitalista társadalomban. Vagyis, fölvezetni a mai kapitalista társadalom forradalmi átalakítását; e forradalmi átalakulás modelljét nem az önmagukat lejáratott polgári politikai, filozófiai, szociológiai stb. elméletekben keresve, hanem abban az éltető forrásban, amely Dufrenne mély meggyőződése szerint a társadalom és az ember forradalmi átalakulásának kimeríthetetlen lehetőségeit rejtje magában, és amelynek neve: Művészet.

Dufrenne előterjeszti a „kulturális forradalom” eszméjét, amelyet az „új” művészet ihletett — az ellenművészet, amely megkoronázza a kultúraellenes tevékenységet és előkészíti a politikai forradalmat. Hiszen Dufrenne elgondolása szerint az egész mai művészetet, a polgári, reakciós művészetet is, meg a szocialista, haladó művészetet is, és általában az egész kultúrát meg kell semmisíteni. Ez egyaránt vonatkozik múlt és jelen kultúrájára és művészetére:

³ Lásd E. Husserl: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie; „Husserliana”, VI, Haag 1954.

ezek már rég „elpolgáriasodtak”, egyezsége léptek az elnyomással, ezért sürgősen föl kell őket számolni.

Helyénvaló emlékeztetnünk a polgári kultúra két kultúrájáról, a haladóról és a reakcióról szóló lenini tanításra. Lenin azt tanítja, hogy a múlt és jelen haladó kultúrájából minden igaz értéket át kell venni és tovább kell fejleszteni. A szocialista országokban végbement igazi kulturális forradalmak tökéletesen igazolták a kultúráról és a kulturális forradalomról szóló lenini tanítás helyességét.

De teljesen természetes, hogy ez a tanítás nincs ingyére a polgári ideológusoknak (sem a „baloldaliaknak”, sem a „jobboldaliaknak”) — a „forradalom” és a kultúra saját koncepcióit igyekeznek kialakítani.

Néhány évvel ezelőtt Dufrenne még azért a művészetért hadakozott, amely ünnep, szertartás, orgia lenne; az emberek visszatérése a természetes testvériséghez; azért a művészetért, amely egy másik, emberibb társadalmisághoz vezetne. Most a művészetről inkább mint játékról beszél, de már a civilizáció archaikus formáihoz való visszatérés nélkül, az „önirányítás és automatizáció” színvonalán folyó játékról. Dufrenne arról akar meggyőzni, hogy az általa javasolt „kulturális forradalom” értelmet ad a politikai forradalomnak; a politikai forradalmat a „kulturális forradalom”, mint kultúraellenes tevékenység, az „új” művészet: az „ellenművészet” által ihletett „ellenkultúra” készíti elő.

Mindez erősen emlékeztet a kínai „kulturális forradalomra”: ugyanazok a „burzsoáellenes”, „ultraforradalmár”, „ellenkulturális” jelszavak, az „új” forradalom és kultúra fejlődéséről szóló deklarációkkal álcázva. Igaz, van egy különbség — Dufrenne „döntő és permanens” „kulturális forradalmat” hirdet. De nála sokkal korábban ezt hirdette Trockij. Dufrenne álláspontja tehát egyáltalán nem új, hanem filozófiai-esztétikai terminológiába öltöztetett neotrockizmus.

A totális forradalmat hirdető „baloldaliság” konformizmusnak és opportunizmusnak bizonyul, amennyiben a forradalmi tevékenység Dufrenne saját bevallása szerint a „rendszer spontán szabotálására” redukálódik, nem pedig a társadalom gyökeres szociális-gazdasági és politikai átalakítását jelenti. Ebben az esetben a politika nélküli társadalmi osztálytartalmát, a forradalom — politikai tartalmát; az „ultraforradalmiság” álforradalmiságnak bizonyul, az elméleti szubjektivizmus politikai kalandorsággá válik, a parttalan liberalizmus és „demokratizmus” pedig fölfedi kispolgári-anarchikus lényegét.

Ilymódon a „kulturális forradalom” újkeletű koncepciója, amelyet állítólag az „új” művészet ihletett, a gyakorlatban kispolgári elméletnek bizonyul, amelyben kifejezésre jut az anarchista, lényegét tekintve polgári radikalizmus válsága a modern ipari kapitalista társadalomban

*

A filozófusok, esztéták, művészettörténészek és irodalomtörténészek egy részénél tapasztalható rajongás a szemiotika és a nyelvészet iránt egyelőre semmilyen kézzelfogható eredményt nem hozott.

Azok a kísérletek sem túlságosan sikeresek, amelyek megpróbálják összeegyeztetni (többnyire mechanikusan) a dialektikus materialista módszert a szemantikával, szemiotikával, strukturálizmussal.

Galvano della Volpe nagy olasz marxista filozófus kísérletét fogjuk áttekinteni, aki a dialektikus módszert akarta összeegyeztetni a szemantikával. Erre a

kísérletre érdekes és komoly könyvében, „Az ízlés kritikája”-ban vállalkozott („Critica del gusto”, Feltrinelli, Milánó 1964).

A költészet és művészet szemantikai kulcsát kutatva G. della Volpe helyesen mutat rá a romantikus és idealista nyelvészet komoly hiányosságaira (Crocétól N. Hartmannig, Richardsig stb.), amelyeket az újabb nyelvészet teljesen világosan kimutatott (Saussure stb.). Ez a hiányosság abban áll, hogy rendkívül egyoldalúan és elvontan egy olyan bonyolult és alapvető tényt, mint a természetes beszédet, ennek egy elemére, a beszélő beszédtevékenységére vagy szubjektív tevékenységére redukálnak; teljesen figyelmen kívül hagyva a nyelvet, mint társadalmi-történelmi intézményt, a verbális jelek egységes rendszerét, amely nélkül a beszélő emberek kölcsönös megértése teljességgel elgondolhatatlan és lehetetlen.

A költészetnek és tudománynak, művészetnek és tudománynak az ész és érzelem, általános és különös, absztrakt és konkrét gnoszeológiai dichotómiáján alapuló elvont szembeállítását G. della Volpe az általa konstruált „szemantikai dialektikával” akarja legyőzni.

*

G. della Volpe gondosan tanulmányozta Saussure-t és Hjelmslevet; újra felfedezi a modern nyelvészet axiomatikáját, és a jel önkényességének és konvencionálisának elvét átviszi a költészetre és az irodalomra általában, feltételezve, hogy a költői nyelv jele számára, éppúgy mint a nyelvészeti jel számára, különböző saját szerkezete. Ez az eltévelyedés nemcsak gyakori melléfogásokhoz vezet, hanem egy fantasztikus konstrukciót eredményez: az új „Laokoon”-t. A jel — amely a nyelvtől és a költészettől eltérően, a zenében, festészetben, építészetben és szobrászatban *nem* egyezményes (!) — strukturális jellemzője, a művészet osztályozásának *alapja*. Ezeknek a művészeteknek a struktúrája mérhető, jelentéssel rendelkezik, sőt az építészetben pl. — a zenével összevetve — a jel struktúrájának „erősödésében” fokozatosságot fedez föl. A teljes szemantikai, szerves-szemantikai kontextualitás kritériuma (a művészi gondolat mintegy rabja a műalkotás kontextusának), amelyet a költészet kivételével minden művészetre alkalmaz, lehetőséget ad a filozófusnak és az esztétának a helyes kérdésfeltevésre a műalkotás lefordíthatatlanságáról egyik művészet nyelvéről a másikra — mindegyik művészet a maga módján oldja meg a kor esztétikai feladatait, önálló helyet foglalva el a felépítményben.

De a költői nyelvi jel specifikumának semmibevétele nagymérvű következtetésben és erőszakoltságban bosszulja meg magát, amelyektől G. della Volpe nem tud megszabadulni a költői és irodalmi alkotások elemzésekor. Így kiderül, hogy mivel a jel közömbös a jelentés szempontjából, jobb ha a költői fordítás szó szerinti. És nemcsak a jelentés nehezen megragadható árnyalatai miatti óvatosságból, hanem azért is, mert a vers hangformája „esetleges”, közömbös a tartalomhoz képest. Szemléletes az a vita, amelyet G. della Volpe folytatott Brèmond-nal Malherbe verséről, amikor az „anapsztusok költői „zenéjének” délibábját kergetve” a „tisza költészetnek” e harciosa kinyilvánítja a gondolat semmibevételt a költészetben. Itt G. della Volpe megdöbbenő süketséget árul el a költői érték egyik vitathatatlan összetevője: a hangzás iránt, feltételezve, hogy a vers esztétikai értéke kizárólag a fogalom — a metafora közvetítője — logikai kifogástalanságán alapul. Ez nem „elszólás” a vita hevében. Szerintünk

Galvano della Volpe nem érti a vers hangzásának specifikumát. Az egész érvelés, amely megfosztja a „hangképet” az „esztétikai mítosztól”, a nyelvészetre tekint: azzal, ahogy „az impresszionista kritika érzelmességével tönkreteszti a költészet konkrét-racionális szigorúságát”, G. della Volpe a versnek, mint „tipikus többértelműségnek”, mint sajátos értelmi tevékenységnek — amely számára idegen vagy mindenesetre közömbös a hangzás megformálása, mint ahogy a beszéd tartalma közömbös a nyelv fonetikai síkja iránt — szűken racionalista értelmezését állítja szembe.

A költészet „zenei” értelmezése véleménye szerint nem helyénvaló és mint a hedonizmus megnyilvánulása túlélte önmagát. Hogy az esztétikai ízlés eme eltévelyedésével végezzen, G. della Volpe elemzi a vers melódiáját, és arra a következtetésre jut, hogy ez a zene, amely skandálva érzékelhető a legjobban, épp a verbális mondat ellenkezője. Azt, hogy a vers zenei mondatának nem a magában vett mérték az ekvivalense, hanem a ritmikai-szintaktikai intonációs egység, nem is sejtí.

Igy a költészet specifikumára és a tudománytól való különbségére vonatkozó elképzelés nem jut messzebbre, mint ahogy a nyelv-beszéd analógiája megengedi. A művészet jellegzetesen többértelmű, a tudomány pedig jellegzetesen egyértelmű tipikusság. Érthető nyelven ez azt jelenti, hogy a művészet és a tudomány a maga módján absztrahálja az anyagi-valóságost, azaz az empirikus valóságot. A művészet logikai értelmi műveletei a mű kontextusában rögzítettek, a gondolat saját kontextusa „foglya”, amely többértelműségét biztosítja. Szemben a tudományos vagy a filozófiai szöveggel, a poétikai szöveg szemantikai önállósággal rendelkezik, saját alkalmazása és kibontakozása érdekében heterogén „kontextusok” halmazát értelmezi.

Azért kellett leírunk a terminusokat, hogy világossá váljon „Az ízlés kritikája” metodológiai kulminációja, amely megkoronázza a „szemantikai” esztétika kutatási eredményeit (szívesebben neveznénk lingvisztikai esztétikának, mint igazi strukturális-szemiotikai esztétikának). A kritikus parafrázis metodológiai elméletéről, a szemantikai dialektikáról van szó, amelynek segítségével, filozófusunk véleménye szerint, a műalkotást történelmi emberi teljességében, történelmi, társadalmi és poétikai értelmének teljes gazdagságában lehet bemutatni; és ami a fő, segítségével legyőzhető művészet és tudomány metafizikus szétszakítása; pontosabban e metodológiai elmélet verifikálásáról van szó a „szemantikai kulcs” segítségével. G. della Volpe az esztétikai kritikát, mint dialektikus „parafrázist”, azaz a műalkotás mozgékony és rugalmas elemzésének eszméjét tételezi, amely lehetővé teszi, hogy egyidejűleg tudatában legyünk a művészi eredménynek — a műalkotás egészének, és genetikai előfeltételének —, amely teljes különösségében létrehozta a mű realitását, történelmi alapját; nem feledkezve meg az adott korszak művészi és logikai gondolkodásának kölcsönös összefüggéséről.

A dialektikus parafrázis elve meglehetősen termékeny, a következtetések, amelyekhez eljut — pl. hogy „a poétikai igazság egyúttal mélyen társadalmi is (konkrét-történelmi — *K. D.*), következésképpen a valóság igazsága” — vitathatatlanok. De maga a módszer és a bizonyítási eljárás a „szemiotikai kulccsal” — a művészet specifikumának erőszakos eltorzítása, hogy gnoszeologikusan azonosítsák a tudománnyal.

A tudomány és művészet metafizikus szétválasztását G. della Volpe meglehetősen egyszerűen győzi le: a jelentés szintjén, a csupán különbözőképpen szervezett értelmi egységek nyelvi közösségének segítségével; ezek az egységek

könnyen mennek át egymásba. A „szemantikai dialektika” a közvetítő nyelv révén megengedi a tudományos fogalom költői értelmezését és viszont.

Az olasz gondolkodó közeledését a költészethez szűk gnoszeológia, a képnek a fogalomhoz való lefokozása jellemzi (mint emlékszünk: a nem nyelvi művészetek mentesek jelük strukturális mérhetőségének művelete alól).

Hogyan értelmezi G. della Volpe az ideális metaforát? Mint tökéletes megismerő konstrukciót, bár Vicóval együtt elmúlt a „lingvisztikai” esztétika ideje. Szerinte a művészi hatás, a kép szépsége közvetlenül hitelességétől függ. A kép komponenseinek viszonya annyira racionális, hogy engedelmeskedik az ellentmondástalanság elvének, állítja G. della Volpe. A költészet legmegbízhatóbb garanciájának a kép következetes paralelizmusát tartja, Burns versét említve példának („a sápadt hold lebukik a fehér hullám mögött és az én időm is lejár”). Hogy mindez mennyire támadható, mennyire csaloéka ez a logika: egy tetszőlegesen kiválasztott másik művészeti tényt kell venni! Pl. nem nagyobb hatású-e az ún. fordított paralelizmus eszköze, amely a népdal olyannyira elterjedt fogása, vagy az egyenes kontraszt (pl. Baratyinszkij: „Klimonenak”, Byron . . .) És milyen logikai analógiát kell találnunk a groteszk, az ironia, a paradoxon, a kontraszt számára, hogy igazoljuk az ezekkel az eszközökkel elért költői hitelességet?

De G. della Volpe nem veszi észre racionalitásának korlátait. A „költői emberi igazság”, a „költői igazság”, a „költői gondolkodás” kategóriák mintha akarata ellenére lopóznának be, és semmit sem mondanak a tudósnak. „Kant előtt rejtve maradt a metafora nyelvi, intellektuális természete” — állítja filozófusunk, és nem veszi észre a számára végzetesnek bizonyuló formula — „a művészet nyelve” — metaforikusságát.

Kritikátlan bizalma saját nyelvészeti, gnoszeológiai kutatása iránt időnként elhomályosítja történelmi érzékét. Így például G. della Volpe elveszti a történelmi perspektíva érzéklését a G. Vicóval az ógörög eposz művészi általánosításának természetéről folytatott vitában. Vico felteszi, hogy az antik költői műalkotás sajátosságai a mitológiai gondolkodás sajátosságait ismétlik. G. della Volpe elsajátítja Vicótól a képek megismerő jellegéről szóló elképzelést, de nem veszi tudomásul, hogy a megismerés egy sajátos típusáról van szó, bár úgy tűnhet, hogy neki, mint a tudat történelmi morfológiája hívének, ezt értenie kellene. A lingvisztikai eszközök csak rombolják azokat a kétségtelen eredményeket, amelyeket az olasz marxista a történelmi materialista dialektika irodalomra (költészetre) és művészetre való alkalmazásának köszönhet.

*

Fontos, hogy helyesen értékeljük a strukturalizmust és ideológiáját. A strukturalizmus alkalmazása az egzakt (konkrét) tudományokban (biológia, etnográfia, nyelvészet stb.) — egy dolog. Más dolog azonban a strukturalizmus bevezetése a társadalomtudományokba. Látni kell, hogy veszélyes következményekkel jár, különösen amikor egyetemesnek, néha pedig a kulturális és társadalmi jelenségek kutatásának egyedül lehetséges módszerének tüntetik föl. A strukturalizmus lényegében semlegesíti, depolitizálja a kultúrát, és így a marxizmus ellen fordul. Elég annyit mondanunk, hogy az olyan jelenségeket, mint osztályharc, történetiség, humanizmus, a dialektikáról nem is beszélve, a strukturalisták „ideológiának” tartják, amelytől meg kell szabadulni. Ez az „ideológiaelle-

nesség” valójában dialektika-, történelem- és humanizmusellenességet jelent (L. Althusser „elméleti antihumanizmusának” formájában). A konkrét társadalmi-történelmi tartalmat a struktúra morfológiája, a valóságos problémák tartalmát az episztemológia váltja föl.

A valóságos problematika és kutatási folyamata formalizálódik; a dialektikáról való lemondás a kultúra és termékei társadalmi funkcióinak semmibe vételéhez, az alkotó személyiségnek a műalkotás létrehozásában játszott szerepének tagadásához vezet.

Míg a művész-értelmiség köreiben terjedő „ellenkultúra” a kultúra dekadenciáját és degenerálódását igazolja, a strukturalizmus a szcientizmust ösztönzi, aktivizálja.

Végző soron, az ellenkultúra az igazi kultúra ellen, a strukturalizmus és avantgardizmus a marxizmus és a dialektika ellen, a modernizmus a realizmus ellen irányul.

*

Elemzésünk megmutatja, hogy a marxista filozófusok fő feladata a művészet és a kultúra terén abban van, hogy sikeresen alkalmazzák a materialista dialektika módszerét az emberi létevékenységeknek ebben az igen fontos szférájában felmerülő konkrét jelenségek elemzésében; egyedül a dialektikus módszer képes kideríteni és számításba venni a kultúra és művészet kölcsönhatásának bonyolult mechanizmusát a társadalmi kapcsolatok egész rendszerében, és meghatározni valóságos szerepüket az ember és az emberi társadalom megváltoztatásában.