



Földes László
megjelent kötetei:

<http://adatbank.transindex.ro/cedula.php?kod=1829>

http://adatbank.transindex.ro/html/alcim_pdf12409.pdf

ISBN 978-606-981-162-7



BURJÁN EMIL - FÖLDES LÁSZLÓ ESZTÉTIKAI ELŐADÁSAI

FÖLDES LÁSZLÓ

**ESZTÉTIKAI
ELŐADÁSAI**

ÖSSZEÁLLÍTOTTA BURJÁN EMIL

BURJÁN EMIL
FÖLDES LÁSZLÓ ESZTÉTIKAI ELŐADÁSAI

F&F INTERNATIONAL
Gyergyószentmiklós, 2022

Borítóterv: Burján Gál Enikő

© Burján Emil 2021

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BURJÁN, EMIL

Földes László esztétikai előadásai/ Burján Emil. -
Gheorgheni : F & F International, 2021

ISBN 978-606-981-162-7

821.511.141

Nyomdai munkálatok:

F&F INTERNATIONAL Kft., Gyergyószentmiklós

Felelős vezető: Ambrus Enikő ügyvezető igazgató

BURJÁN EMIL

**FÖLDES LÁSZLÓ
ESZTÉTIKAI ELŐADÁSAI**

2021

FÖLDES LÁSZLÓ ESZTÉTIKAI ELŐADÁSAI

ANGYALOSSY GYÖRGY,
(GAZDÁNÉ) OLOSZ ELLA,
FERENCZ ERNŐ,
ERDEI ANNA ÉS
ADORJÁNI ENDRE

kolozsvári képzőművész hallgatók lejegyzései alapján
(az 1956-57-es, 1958-59-es, 1965-66-os, 1966-67-es és az
1971-72-es tanévből)
kompilálta Burján Emil
(1986-ban)

1922-1973

Áthallgatóztunk tünt falaid mögé.
Élő tömegsír lett a terem, hová
nem venni búcsút összegyűltünk
sorfalat állva haláloed ellen.

Hír jött: mi vár rád, s hogy bekövetkezett:
szívünkbe kondult néma harangja s itt
már túlvilág vagy – rétegekben
füst, levegő, zene áll fölötted.

Szép, mert igazság tiszta beszéded és
oktatni fogjuk. „Aere perennius”?
Az, hogy műved jövőnkbe épül,
mint TE s a rák az agyagba, Földes
László

Burján Emil

Földes László (Arad, 1922. jún. 26 – 1973. jan. 10., Kolozsvár) – irodalomkritikus, szerkesztő. Földes Mária férje. A középiskolát Aradon és Budapesten végezte, a kolozsvári Bolyai Tudományegyetemen lélektan-filozófia szakon 1947-ben szerzett tanári képesítést. 1947 és 1953 között az egyetem lélektani, majd filozófiai tanszékén tanársegéd, ill. lektor, 1953-tól pedig a kolozsvári Képzőművészeti Főiskola és a Zenekonzervatórium esztétikatanára. Még egész fiatalon a romániai magyar irodalom fejlődése szempontjából fontos funkciókat tölt be: tanári állása mellett 1950 és 1956 között az Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó kolozsvári fiókjának főszerkesztője, 1956-tól pedig az Utunk főszerkesztője; hosszú megszakítás után, 1970-től ismét alkotónak, széles körű érdeklődésének megfelelő szerkesztői munkát végzett mint a bukaresti A Hét főszerkesztő helyettese.

Első kritikai írását mestere, Gaál Gábor közölte az Utunkban 1947-ben. A forradalmi romantika s a vele hovatovább össze-
szövődő dogmatizmus természetesen rányomják bélyegüket kritikai indulására; korai cikkei nem annyira az elemző-készséget, mint inkább az irodalompolitikai rátermettséget bizonyítják. Az 50-es évek második felétől született kritikái, esszéi, irodalomtörténeti igényű pályaképei nemcsak szemléletileg haladják meg előző bírálatait, azok publicisztikai állásfoglalását, összefoglaló jellegű műfaji felméréseit, hanem – alapos filozófiai és irodalmi műveltségét, modern lélektani felkészültségét kamatoztatva – többnyire közvetlenül polemizálnak a proletkultus szemlélettel, az irodalmi vulgarizálással. Létay Lajos költészetének beható elemzésében például az idillizmus művészeti kártékonyására is figyelmeztet (1957). Papp Ferenc írói megújulásából pedig a dogmatizmus tehetségsorvasztó hatásának tanulságát mutatja ki (1967). *Dsida Jenő költészete* c. terjedelmes tanulmányában (1957) az elsők között kísérli meg a két háború közötti romániai magyar irodalom örökségének árnyaltabb átértékelését, bár a formaelemzés elnagyolása miatt az eredmény még nem egyértelmű. Kitűnő elemzőkészségét elsősorban Szabédi László és Horváth Imre költői életművének, Lászlóffy Aladár első verskötetéinek értelmezésében, bírálatában érvényre-sítette, ahol a költészet logikailag megragadható, kategorizálható elemei meghatározó szerephez jutnak. Különösen Szabédi-tanulmányában (*Az egészség akartam*, 1956) sikerül „az értelem puritán

szigorát” a forma-elemek dialektikus rendjében kimutatnia. Lászlóffy-elemzésében már-már egy önálló József Attila-tanulmány körvonalai villannak fel, s a József Attila utáni modern magyar líráról fogalmaz meg benne ma is megszívlelendő igazságokat.

Mint kritikus a „szellemi reflexek”-ben éli ki magát. Eredeti gondolatai irodalomról, színházról, képzőművészetről nem rendeződnek szilárd rendszerbe, tanári előadásai, szerkesztői kezdeményezései (főként a könyvkiadói munkában és az Utunk-szerkesztés éveiben), írásban rögzített vagy szóbeli vitákban elhangzó érvei viszont közvéleményformáló erejűek voltak, jelentős tényezők a fiatal művésznemzedék szemléletének alakulásában.

Kötetben kevés anyagot hagyott maga után. Tóth Sándorral sajtó alá rendezte Gaál Gábor filozófiai, társadalomtudományi és a marxizmust összefoglaló egyetemi jegyzeteit (Kv. 1947); kritikai életművének jelentős része ma is csak a korabeli lapokban szétszórva található, s önmagával szembeni szigorúságát tanúsítja, hogy a romániai magyar novella első évtizedének átfogó elemzését tartalmazó könyve kéziratát éppúgy félretette, mint ahogy egyetlen, életében megjelent tanulmánykötetéből (*A lehetetlen ostroma*, 1968) kizárta az 50-es évek derekáig írt összes tanulmányait. Egy második tanulmánykötetének befejezésében halála akadályozta meg. {**Elvek és viták** címmel Tóth Sándor szerkesztésében 1983-ban jelent meg.}

Nekrológiában így jellemzi Deák Tamás: „Szenvedélyes volt az elvontságban is. Szerette az elvontságot, a szellemi tornát, a filozófiai tréfát, a mutatványt, a bravúrt. Ha majd a bírálatairól írunk, nem szabad megfeledkeznünk Földesnek erről a mondhatni élvezeteg örömről az absztrakciókban, mert talán ebben volt a <legmodernebb>, ő, a nagyon modern ember.”

(K. L.)

Huszár Sándor interjúja:

A KRITIKUS OSTROMA

– *Könyved miért A lehetetlen ostroma?*

– Mert a cím mögött az irodalomról vallott legmélyebb meggyőződéselem rejlik. Azt hiszem ugyanis, hogy az irodalom és a művészet általában annyit ér, amennyire a lehetetlent ostromolja, a soha meg nem valósíthatót, egyszóval az eszményt. Adva van ugyanis a lét egyrészt, másrészt pedig a létezés körülményeivel elvileg soha ki nem békülő lelkiismeret, amely mindig eszményt fogalmaz a kényszerúségbe beletörődő emberiség számára: a humánus mércéjét, az abszolútumot. A lét ilyenformán a meghatározottság, a kényszerúség birodalma, a humánus mércéje azonban a szabadság tartományából való. Szerencsés történelmi feltételek között a kettő megközelítheti egymást, de olyan szerencsés feltételeket eddig még nem hozott létre a történelem, hogy tökéletesen azonosak lennének, s megfogalmazott eszményre már ne is legyen szükség, mert eszményi maga a valóság. Ez a vélekedés, lehet nem felel meg tökéletesen a hegeli megfogalmazásnak, mely szerint: a szabadság felismert szükségyszerúség. A hegeli szabadság eszmény az élet determináló erőit gyakorlati okossággal irányító emberekre szabott, de nem elégítheti ki a művészt, aki arra született, hogy sose törődjék bele abba, ami adva van, akkor se, ha ez jobb a történelmi előzménynél. Röviden szólva a cím – *A lehetetlen ostroma* – a mindenkori valósággal szemben hirdetett mindenkori abszolútum igénye... Akinek esze van, tudja, hogy az abszolútum megvalósíthatatlan, de akinek lelkiismerete van, az nem mondhat le hirdetéséről. Ez véleményem szerint az irodalom mindenkori feladata: nem a körülményekhez való alkalmazkodásra, hanem a lelkiismeret szabadságára való készítés. Szabadságon, a társadalmi szabadságon túlmenően a lélek, a szellem szabadságát, a személyiség integritását értem. Ilyen értelemben nemcsak az az író ostromolja a lehetetlent, aki a forradalmat hirdeti, hanem az is, aki a tavaszról, a gyerekéről ír, az egyén önmegismeréséről, érzelmi-lelki feltárulkozásáról.

– *Tehát az abszolútum, vagyis a szabadság az emberiség történelme során valósul meg?*

– Szerintem az emberiség történelme során – nem valósul meg. Nem, mert az egyre magasabb szinten kialakuló valóság talaján újabb elérhetetlenségek felé mutat, s akkor a művész, szemben a gyakorlati emberrel, aki a viszonylagos fejlődést veszi számba, ismét a lehetetlent ostromolja.

–*Mindez, amit elmondottál, Antigonét juttatja eszembe. Ennek az emberi-művészi igénynek Antigoné az irodalmi megtestesítője?*

– Antigoné és Élektra, Oidiposz és Oresztész, Ikarosz és Prométheusz, Romeo és Hamlet és Ádám. És Sziszüphosz, akit nem véletlenül parafrázál oly sűrűn a mai egzisztencialista irodalom, mint ahogy nem véletlen, hogy Nietzsche óta szakadatlan a modern európai gondolkodásban a naptól halálra perzselt hősök történetének újrafeldolgozása, mert ők az őspéldái a mindenkori adott valósággal szemben a mindenkori eszmény lázadásának.

–*Ezek szerint Antigoné Szophoklész írói önvallomása?*

– Amennyiben önvallomás minden irodalmi eszme, a valóság pedig csak ürügy annak elmondására. Ne essék azonban félreértés, amiért a fentebb felsoroltak mind tragikus példák. Az eszményi abszolútum meghirdetése legkristályosabban ezekben fogalmazódik meg, de nemcsak ezekben. A tragikomikus Akakij Akakijevics vagy Don Quijote, a heroikus Aeneas vagy Mucius Scaevola, a szívderítő magyar Lúdas Matyi, a román Păcală, a flamand Till Eulenspiegel mind ezt az eszményt célozza valamilyen módon. Sőt még a satirikusan nevetségesben vagy az ártatlan bájban fogant gondolat is.

–*Mennyiben bonyolítja ezt a tételt az az általad is megfogalmazott ellentmondás, hogy az általánosan humánus Antigonénak az adott társadalmi-történelmi helyzetben Kreónnal szemben, aki az államiséget képviseli, nincsen igaza?*

– Antigonénak igaza van ideálisan. Csak reálisan nincs igaza. Meg is fordíthatjuk: Kreónnak nincs igaza ideálisan, de ami a valóságot illeti, az ő oldalán áll az igazság. Mondhatnám úgy is: Kreón a meghatározottság igazságát képviseli, Antigoné a személyiség szabadságáét. Kreónt tudomásul kell venni, hirdetni azonban Antigonét kell. Más kérdés – bár ez már túlságosan elméleti, ne mélyítsük tovább –, hogy a szabadságvágy a maga kiüttlanságában sűrűn keresi a megoldást tulajdon meghaladott

múltjában. Ez gyakori az antik görögök óta a romantikusokon át napjainkig.

– *Mindeddig világirodalmi példákról volt szó, hogyan viszonyulnak az itt elhangzottak könyvedhez, amely szinte kizárólag hazai irodalmi jelenségeket értékel?*

– Remélem, könyvem címe fedi valamelyest a tartalmát. Irodalmunkban mindig is azok a jelenségek érdekeltek, amelyekben felfedeztem valamit eszmény és valóság ellentmondásának megragadásából. Ahol velem egybecsengően, ott méltatóan beszéltem róluk, ahol beletörődés, szkepticizmus, apologetika vagy pesszimizmus okából velem ellentétben, ott tiltakozóan foglalkoztam velük. Még csak annyit: az eddigiekből talán kiderül, hogy ott teljes a rezonancia köztem és a mű között, ahol azt hallom ki az írásból, amit magam is hiszek: a világ sokkal jobbá nem tehető, de annál inkább nem szabad lemondanunk a megjobbításáról. Ezért is szeretem a jelenkori világirodalomból legjobban Camust.

– *A jelek szerint azonban mégis a hazai írókat szereted legjobban, hiszen Camus-ról nincs is írás a kötetedben.*

– A hazaiakhoz értek a legjobban. Ugyanis a kritikai műkedvelést – mint a dilettantizmust általában – gyűlölöm. Az ember tegye hasznossá magát. Mi újat mondhatnék én a világirodalom klasszikusairól vagy jelenkori nagyjairól? Az elmondottak ismétlésének pedig semmi értelme, még akkor sem, ha jámbor ismeretterjesztő haszonnal rendelkezik. A hazai irodalmi jelenségekhez, remélem, belülről értek, ennek az irodalomnak kortársa és részese vagyok. Erről, ha egyéb – úgy értem, saját fogyatékoságomból fakadó – akadálya nincs, mondhatok érdemlegeset. Éppen ezért fájlalom, hogy hiányzik a kötetből néhány név: Bajor, Kányádi, Szilágyi Domokos és Palocsay Zsigmond neve. Csak magam vagyok hibás érte, mégis csonkának érzem emiatt a kötetet. Akiket eszmeileg egyetértően ennyire szeretek, azoknak nem volna szabad hiányozniuk könyvemből.

– *Arról beszéltél, mi hiányzik abból, amit szeretsz, mondd hát azt is el, a megjelent anyagból mit szeretsz?*

– Inkább mégis arról beszélnék, hogy mit nem szeretek. Mindenekelőtt: életben, irodalomban egyaránt viszolygok a heterogenitástól, márpedig könyvem meglehetősen heterogén.

Úgy értem: tematikailag. Eszmeileg, remélem, nem, mert az már eklekticizmus volna. Bevallom: ha a kiadó engedi, a nyomdából veszem vissza a kötetet. Talán egy-másfél évi munka hiányzik, hogy a meglevő anyaghoz még egyszer ennyit hozzáírva valami olyasmit prezentálhattam volna, ami jelenkori hazai irodalmunk egységes, bár tematikailag korántsem teljes képe lehetne. Akkor *Irodalmunk jelenkora* címmel tehettem volna közzé, a következő ciklus-beosztás szerint: 1. költők, 2. elbeszélők, drámaírók, 3. problémák és jelenségek. Így kialakulna valami, ami nekem is tetszene. S ha mégsem alakult ki, valamiképpen ez is a lehetetlen ostromához tartozik.

– *Így is sokat késett a kötet, hiszen már húsz éve írsz, és ez első könyved.*

– Ez viszont már a kényszerűség birodalmához tartozik. A teljességről és az abszolútumról vallott igényeim szerint várhattam volna még húsz évet. Volt miből selejteznem, hogy a végén ne legyek megelégedve. Rengeteg rossz minőségűt írtam a múltban. Okát magamban is megtalálhatom, nemcsak a körülményekben. Lehet, túl nagy véleménnyel vagyok az irodalom hatásáról, s ezért úgy érzem: semmint nem nagyon jelentőset, inkább semmit se adjak közre ezentúl.

– *Ám a kritikus nemcsak emlékművet emel, utcát is kell sepernie.*

– Tegye bár egyiket vagy másikat, tulajdon emlékművén dolgozik. Mint ahogy a szépíró is, írjon bár tárca-novellát vagy folyamregényt, szintén életművét építi.

– *Az eddigiekből tehát mi vonható le kritikai írással kapcsolatos eszményeidet illetően?*

– Hosszú volna kifejtteni. Foglaljuk pontokba: 1. Ha az irodalom valamilyenképpen az élet reflexiója, akkor az irodalom kritikája az élet kritikájával kezdődik. Ehhez szigorúan ragaszkodom. 2. Ami az első pontból következik: a kritika legyen elfogult; elfogult esztétikai eszményei javára. Ez is tetszik, az is tetszik alapon jelentős irodalombírálat nem születhetik. Más kérdés viszont, hogy a jó kritikus ezt is érti, azt is érti. 3. Kompetencia nélkül nincs irodalomkritika. A kompetenciának van egy tárgyi és van egy alanyi mozzanata. Az elemzés legyen objektív, az értékítéletnek viszont szubjektívnek kell lennie. 4. A jó irodalomkritikus maga is művész, akárcsak a szépíró. A jó kritika

újráfogalmazhatatlan, akár a novella. Viszolygok a tankönyv-stílusú kritikuskóttól.

– *E pontokba szedett ars poeticából rengeteg kérdés következne, maradjunk mégis csak egynél: kapcsolódhat-e egy kritikus egy nemzedékhez?*

– Kapcsolódhatik. És kapcsolódik is, sajnos, sűrűbben a kelleténél. Jobb szeretem, ha egy áramlathoz kapcsolódik. A nemzedéki igény nagyobbbrész csak látszat. Ha viszont nem az, akkor is nagyon mulékony. Az még senkit sem tett jelentössé, hogy az első világháború idején tizedmagával volt húszéves. Picasso egy korosztályhoz tartozik, de nem egy korosztályt, hanem korszakot képvisel; nagy nemzedékét Matisse-al, Braque-kal, Fernand Léger-vel együtt kubisták néven, tehát áramlatként tartja számon a művészettörténet. A Groupe 47-ben sem az a fontos, hogy abban az évben egy korosztályként jelentkeztek, hanem, hogy azonos valóságfeltáró és eszmei igénnyel léptek porondra. Az angol „dühöngő ifjak” megnevezésből akár ki is maradhatna az „ifjú” minősítés, a dühös tiltakozás mozzanata fogja össze, s ezért irányzatként tartoznak együvé, nem generációként.

– *Könyved valóban magán viseli azt a stílárís műgondot, amit igényként említettél, egy jelenség azonban, úgy érzem, magyarázatra szorul: mi az oka annak, hogy bár könyved írásai esszéisztikusak, egyik sem esszé?*

– Ez, sajnos, tény. Irigylem az esszéistákat, akik egy töredékből építményt tudnak emelni, egy villanást tartós fénné tudnak varázsolni. Én, sajnos, analitikus fajta vagyok és némi-képpen szintézisre törekvő. Az ilyen hajlandóság már eleve a tanulmány felé kényszeríti az embert. Nem azért művelem az elemző bírálatot és a tanulmányt, mert az irodalomkritika legmagasabb rendű változatának tartom, hanem mert mást nem tudok. Meggyőződésem szerint a zeneszerző sem azért komponál szimfóniát vagy zenekari versenyművet, mert kiszámította, hogy az értékesebb, mint a dal vagy az induló. Fogadjuk el tehát, hogy az irodalomkritikus e tekintetben is író, és éppen annyira alkati kérdés nála, hogy esszét ír-e, tanulmányt vagy irodalom-történetet, mint mondjuk a drámaíró esetében, akitől szintén nem lehet megkövetelni, hogy írjon lírai verset is. Az esszére emlé-keztető stílus nálam szintén alkati. Ki nem állhatom a tudós-

kodást, a körülményeskedést és főleg azt a hiedelmet, amit a taplókedélyűek szeretnek fenntartani, miszerint a tárgy keze-lése csak akkor komoly, ha az előadás módja szárazon tárgyilagos. Az irodalom élmény. Irodalomról élménytelenül és élményközvetítés nélkül nem érdemes beszélni. Ha az elemzés tudományos igényű, attól még a közlés lehet akár fecsegő is. Ezt ismét önvédelemből mondom, mert amennyire alkati sajátosságom, hogy csak elemezni tudok, ugyanúgy alkati kényszerből írok úgy, ahogy beszélek.

– *Az új kötetedre ismét húsz évet várunk?*

– Ha megint beleütközöm ostoba teljesség-igényembe, akkor igen. Ha képességeim utolérik igényeimet, akkor meglepszem a kötelező horatiusi kilenc évvel.

1968

Földes László: *Elvek és viták* (27-32)

BEVEZETÉS

Az esztétika egy elméleti-filozófiai tantárgy, művészetekkel foglalkozó tudomány. A tudományokat lehet tanulmányozni 1. az általános rendszerezés szempontjából, és 2. Fejlődéstörténeti szempontból. Az általános rendszerező esztétika tisztázza a fogalmakat. Az általános rendszerező tudományok inkább az egzakt tudományok, esetükben elegendő az illető tudomány mai szintje, nem szükséges a történeti fejlődés követése. A társadalom-tudományok esetében nem lehet kizárni a történeti fejlődést. Az esztétika társadalomtudomány, tanulmányozása szükségessé teszi a történelmi múlt ismeretét, hisz történelme során alakultak ki a különböző fogalmak. Nem lehet csak az ismeretek mai szintjéről beszélni, mert ezek sokfélék, meghatározott világnézeti jegyek (egzisztencializmus, materializmus) teszik különbözővé őket. Ha szükséges, lehet rendszerező tudományként tanulmányozni az esztétikát, jóllehet az esztétika történelmi és társadalmi determinációjú tudomány, egyes fogalmak létébe beletartozik a történetiség. Az esztétika a szépség legáltalánosabb törvényeinek a tudománya. Miután a szépség legjellegzetesebb megnyilvánulási területe a művészetek, így ezeket tárgyalja leginkább! A művészetek minden egyes kérdésére megoldást ad. Például a művészetek társadalmi szerepe, a művészi kép jellege (valamennyi művészet kép útján közül), a komikum kérdése – zene, tánc, képzőművészet, irodalom terén megtalálható.

A művészetek együtt rengeteg közös kérdést vetnek fel. Az esztétikát három nagy problémakörre osztjuk (csak mi, szubjektíven).

1. az esztétikum – a művészet és a társadalom viszonya

2. a műalkotás elemzése

3. a művészet mint fejlődéstörténeti jelenség

1. az esztétikum – a művészet és a társadalomviszonya

Az esztétikum – a művészet és a társadalom viszonya ** A művészetek eredete (munka, mágia, művészet) ** A művészet kialakulása ** A művészet helye a társadalomban ** A művészet mint a felépítmény része ** Haladó hagyományok és a művészi örökség átvétele ** A művészet társadalmi szerepe ** A

művészet osztályjellege ** A művészet irányzatossága, határesetben pártossága ** A művészet nevelő szerepe ** A művészet szerepe a valóság tükrözésében (a művészet a valóság megismerésének sajátos módja) ** A művészet tartalmi és formai sajátosságai ** A sajátos művészi tárgy ** A sajátos művészi tartalom ** A sajátos művészi forma ** A művészi kép alapformáiról

2. a műalkotás elemzése

A művészetek sajátosságai, avagy a művészeti ágakról **A művészetek anyaga ** A művészetek kifejezőeszközei ** A művészetek felosztása kifejezőeszközeik, illetve egyéb szempontok alapján ** A művészetek témavilága ** A tartalom és forma kérdései ** A tartalom és forma dialektikája általában ** A művészi tartalom forma-meghatározó szerepe ** A tartalom és a forma a művészetben ** A művészi tartalom összetevői: téma, eszme ** A művészi forma összetevői: belső és külső formák ** Belső formák: kép és szerkezet ** Külső formák: műformák, műfajok, kifejezőeszközök ** Az alapvető esztétikaikategóriák és a nekik megfelelő ábrázolási módok ** A szép, a derűs és a fenséges megnyilvánulásai, a rút és a torz megnyilvánulásai ** A tragikum és a tragédia ** A komikum és a szatíra

3. a művészet mint fejlődéstörténeti jelenség

A művészet fejlődés-fogalmainak tisztázása** Ábrázolási módszerek ** Áramlat (irányzat) ** Stílus ** Alkotási módszerek a művészet antik és szimbolista korszakában ** Áramlatok és irányzatok az ókorban, a középkorban és a reneszánszban ** Az ún. történelem feletti realizmus-felfogás bírálata ** Művészi magatartásformák a realizmus kialakulásáig ** A szocialista realizmus ** Realizmus és romantika ** A realizmus tradicionális formáinak felbomlása ** A kései romantika ** Akadémizmus ** Naturalizmus **Impresszionizmus ** A jelenkori nem realista áramlatok

AZ ESZTÉTIKUM – A MŰVÉSZET ÉS A TÁRSADALOM VISZONYA

AZ ESZTÉTIKA TÁRGYA

A művészetelmélet tárgyának kialakulási folyamata történelmi folyamat, évszázadok kellettek hozzá, a valóságban jelentkező szépségről, törvényeiről az emberi gondolkodás léte óta szó van. Először megfelelő ismeretanyag, méghozzá pontos, általánosításokra felhasználható ismeretanyag kellett felgyűljön, csak így válhatott szaktudománnyá. Általában minden tudomány esetében így van, tehát az esztétikánál is.

Esztétika = érzéletek tudománya, a XIX. század elején alakult ki. Baumgarten nevezi esztétikának (doktori disszertációjában használja, de még nem tudomány). Vajon addig nem volt felgyűlve egy hatalmas anyag? De igen, még antik gondolati öröksége is volt az emberiségnek, már évezredekkel azelőtt is foglalkoztak ezekkel a kérdésekkel, de még akkor nem alakult ki mint önálló tudomány. A klasszicizmus idején sem létezett, a múlt század második felében vált önálló szaktudománnyá, ekkor tudta csak pontosan körülhatárolni magát, felmutatni tárgyát, ekkor vált ki a filozófiából. (A filozófiából ki nem vált ágak: etika, gnoszeológia.) Időszámításunk előtt a VIII-V. században csak egységes tudomány volt a filozófia, az ókori görögöknek szinkretikus, tagolatlan egységben létező ismeretanyaga volt, ide tartozott minden fajta emberi ismeret az emberi megismerés kezdetén. Már akkor is igen pontos ismeretekkel rendelkeztek (geometriai, orvostudományi, retorikai, stilisztikai ismeretek), ezek mind a filozófiához tartoztak. A tudományok még nem váltak szét, a részletek differenciáltsága nem jött létre, az ős-szinkretikus egység első formája a mágia volt.

Arisztotelész filozófiai rendszere: „Ta fizika” = metafizika – természeti és természetén túli ismeretek összefoglalása. Hogyan váltak szét a kutatási területek, önálló szaktudományként válva ki a filozófiából? A mai szaktudományok mindenike a filozófiából differenciálódott ki, megfelelő minőségű, jó általánosításokra

felhasználható ismeretanyag felgyűltével törvényszerűségeket alakított ki magának egy-egy kutatási ág és kivált a filozófiából. Minél egyszerűbb a kutatási ág, annál hamarabb válik önállóvá. Az esztétika (a szociológiával és a lélektanral együtt) elég későn, a XIX. század végén legutolsóként vált ki a filozófiából, még 90 évvel ezelőtt filozófiának számított. A lélektan elszakadt teljesen a filozófiától, alkatánál fogva az esztétika filozófiai beszervültsége megmaradt. Társadalmi és tudományelméleti tényezők (akadályok legyőzése) határozzák meg a különválás idejét, korábbi vagy későbbi voltát. Oka kettős, mindkettő egy-formán lényeges, de az első a determináló: 1. az esztétika társadalmi tudomány, felépítményi, ideológiai jellegű. – 2. ismeretelméleti vonatkozásai vannak. Az ismeretek megfogalmazása előtt ezek az akadályok állnak.

Társadalmi és tudományelméleti akadály, ami a megismerés előtt áll. Vannak olyan ismeretek, amelyek nem közömbösek a társadalomra, annak felépítményére nézve, így a társadalom, az uralkodó osztály akadályozza ezek kialakulását vagy érvényesítését. Archimédesz törvénye, és általában a technikai ismeretek nem társadalmi érvényűek, nem érintik a társadalmi rétegeket, felfedezésüket nem akadályozza a társadalom, már a rabszolgatartó társadalomban kialakulhattak. A fizikának elég volt az optika, a mechanika és kevés mágnesesség-tan, amit birtokolt, hogy kilépjen és önálló kutatási területté váljon. De ellenállás volt egy olyan felismeréssel szemben például, hogy „a társadalom az osztályharcok története”, ami visszahat a társadalomra, amelyben felfedezték. Így legkönnyebben a természettudományok váltak ki, vagy a nem felépítmény jellegű tudományok (nyelvtudomány). Egyes természettudományos igazságoknak is társadalmi nehézségeket kellett legyőzniük érvényesülésükig (Darwin, Galilei), mert ideológiai következményű megállapításaik károsak lehetnek az uralkodó társadalmi rendszerre. De ebben az esetben nem a természettudományt magát, hanem a társadalmi-filozófiai következményeit vétőzták meg. Ideológiai következmény például a Földközponthú és a heliocentrikus világkép mérkőzése (Brecht: Galilei).

Tudományelméleti akadály, ismeretelméleti vonatkozások

Az ismeretelméleti tárgy bonyolultságából ered, ez az ellenállás nagyobb vagy kisebb, attól függően, hogy mennyire bonyolult a vizsgált terület. Bizonyos ismeretek megszerzése nem ütközik nehézségekbe, itt a tudományelméleti nehézségek is kisebbek. Például a földrajzkönyv megközelíthetőbb, mint az atomfizika, tehát a mozgásformák bonyolultsága is befolyásolja a velük foglalkozó tudomány kialakulását. A rendkívül súlyos tudományelméleti és társadalmi kérdésekbe ütköző ismeretanyag később válik ki a filozófiából. Tudományelméleti tényező a megismerés (az egyik anyagban tükröződnek a másik anyag tulajdonságai), az esztétikai jelenség a mozgásnak egy ilyen bonyolult formáját képviseli, így csak a XIX. század második felében válhatott ki a filozófiából. (A filozófia ma: lételmélet, ismeretelmélet, logika.) Az esztétika, mivel egyetemes általánosításokkal foglalkozik, ma is nagyon szoros kapcsolatban van a filozófiával, sohasem szakad el teljesen tőle.

A MATERIALISTA ESZTÉTIKÁIG MEGTETT ÚT

Az esztétika tárgya maga a művészi alkotás. A művészet társadalmi jelenséggé vált, azóta a gondolkodunk így felőle. Időszámításunk előtt az V. századig a művészet még nem társadalmi jelenség, abban a században válik társadalmi jelenséggé s azzal egy időben vele kapcsolatban a gondolatokat is felszínre hozza. Periklész korában vált ez lehetségessé, amikor az állam irányítja a művészetet, összegyűjtik a régi mondákat és kialakulnak a homéroszi énekek, ezek nagy része Homérosz előtt is megvolt. Athénben megszervezik a játékokat. Tehát az állam az, ami megszervezi a művészi munkát is. Ez hozza létre az első esztétikai általánosításokat is, ez a kor csak a művészetről gondolkodás hajnala. Arisztotelész: a művészetnek társadalmi szerepe van. Az első észrevételtől (Szophoklész, Simonidész) egészen Arisztotelészig az esztétika, ha nem is mint tudomány, megvolt a maga határozott tárgyával, amely a valóságot tükröző társadalmi tevékenység. Ez a tárgy volt és maradt az óta is a művészet

anyaga. A művészi gyakorlat sohasem mondott le arról, hogy a valóságot tükrözze.

Az ókori demokrácia győzelme a reakciós erők ellen egyre inkább tért hódított. Athénben legyőzik a régi reakciós pártokat, Görögország többi részén még ezek a rétegek maradtak uralmon, így Platón világnézete maradt a rabszolgatartó demokrácia korában a rabszolgatartó demokrácia képviselője, tehát ezért reakciós. Platón a filozófiában az első rendszerező, ő az esztétikai valóságok legelső keresője is. A művészet társadalmi szerepét kétségbe vonja, ez a tagadás végső fokon az esztétikai gondolkodást szakította el reális, objektív tárgyától, a maga számára más tárgyat keres, arra kényszerült, hogy az absztrakt szépséggel kezdjen foglalkozni, mert kétségbe vonta a művészi képet. Ezzel a művészet egyik lényeges pontját hagyta figyelmen kívül és megfosztotta az esztétikát reális tárgyától. Platón filozófiai elvei idealista megalapozottságúak, szerinte az eszme az elsődleges, másodlagos az anyag (objektív idealizmus) ez meglátszik esztétikai elvein is. (*Nagy Hippíasz, Az állam, Lakoma*). Aki idealista, kénytelen lesz idealista szempontból nézni az esztétikát is. Szerinte a világ, mint anyagi valóság, az eszme inkarnációja, valahol van egy tiszta szellemvilág, a fogalmak világa, amely valamilyen emlékezet nyomán tükröződik tudatunkban, s ennek a szellemvilágnak csak árnyéka a jelenségek világa. Barlang-hasonlat: a barlang hátsó falához láncolt rabszolgák nem látnak ki, csak a nyílás előtt elvonulók árnyékát látják. Körülbelül így vagyunk mi is, élő emberek, ha a szellemi világhoz viszonyítjuk az anyagi világot, ez a viszony a tiszta szellemi lét és ennek az agyunkban való tükröződése között. Mi a szépség, kérddi, mi a megnyilvánulása? A szép lényege az eszmében van, a létező csak halvány tükröződése a szépségfogalomnak. Így a szépség jelenségeit nem keresi ebben az árnyék-világban, ezért elfordul a valóságtól, mert az nem teljes értékű. Így maradna a szépségnek még egy területe, a művészeté, de Platón ezt is elveti, nem szereti a művészetet, leértékeli, szerinte az ember elférfiatlanodását, elpuhulását okozza. A világ megismerése szempontjából nem értékeli, a művészetet valóság-utánzásnak nevezi (ez materialista vonás még az idealista látásmódban is). A jelenségek világa árny-valóság, az ember ezt képpen utánozza, kétszeres árnyképet teremt: a festmény az

árny-kép árnyképe. (A görög mimézis szó nem naturalista utánzás, hanem általánosító jellegű.) Miért kell az árnyék árnyékát megalkotni? A valóság lényegét szerinte a művészet nem tudja kifejezni. Az *állam* című művében leírja az ideális államot, kénytelen benne meghagyni azt a művészetet, amelyik dicsőítő, magasztos, fenséges, és az államot fejezi ki, csak a harcra, a bátorságra buzdító művészetet fogadja el, ellenezte például a hangszeres zenét, csak a markáns, derűs hangulatokat fogadta el. Közvetlen társadalmi megfontolásokból is elveti a művészetet, mivel nincs gyakorlati haszna, a művész értéktelenebb, mint a mesterember, aki nem az árnykép árnyképét hozza létre, hanem a szellem sugallatára dolgozik, az eredeti árny minta után egy hasznos árny-valóságot készít, a művész haszontalant. Ez a megállapítása kizárja a művészet szeretetét.

Platón szerint a valóságot nem illeti a szépség tulajdonsága, a művészi szép törvényszerűségeit nem tartja felfedezhetőnek, mert a szépség eszméje nem az anyagi világban van, a szépségről mint eszmei létezőről gondolkodik, ez pedig kizárja a szépség törvényeinek felfedezését. Egyetlen forrása a szépség tanulmányozására a pusztá, elvont spekuláció marad. Transzcendentális, érzék feletti spekuláció a tiszta fogalmi szépről megfogalmazott véleménye, ezzel csak zsákutcába lehet jutni, így ezen a talajon nem volt megfogalmazható semmilyen esztétikai tudomány.

A szellemtől szellemig való folyamatot ki kell nyitni, az idealisták megtették, de kerülő úton visszajutottak ismét oda. A platóni gondolatok később módosultak, az újplatonisták már nem annyira merevek az eszme és valóság elválasztásában: a valóságos világ jelenségeit vetik alá esztétikai elemzésnek. Rájönnek, hogy a valóságban rengeteg jelenség van, amely mind szépnek nevezhető, habár alkatilag különböző formában jelentkezik. Ezt nevezik a szépség heterogén természetének, – ahány jelenség szép, annyi tulajdonság teszi széppé (ha igaz!). Egy jelenséget valamely tulajdonság széppé tesz, de ugyanaz a tulajdonság nem biztos, hogy más jelenséget, tárgyat is ugyanúgy széppé tehet. A szépség oly különösen jelentkezik, hogy semmi sem közös azokban a tárgyakban, amelyeket joggal illetünk a szépség minősítésével. Tárgyak hordozzák a szépséget, de olyan módon hordozzák, hogy nem tudjuk, mi a közös bennük. Ez igaz, de a

következtetés téves! Például: hegycsúcs — > ember — > emberi tett — > technikai alkotás: viadukt. Ezeket 1, 2, 3, 4 fajta tulajdonság teszi széppé külön-külön mindeniket (ötödik a műalkotás esete). Mindenik szép, mint önmagára jellemző. Azonban ez a megállapítás az idealistákat arra készíti, hogy elforduljanak a valóságtól, a szépség heterogén természetének megfelelően a valóságban annyi tárgy van, amely szép, hogy a szépség nem is a tárgyakban van, hanem a szépség élménye az egyén szubjektumából vetítődik ki a tárgyra. Így tehát elfordulnak a valóságtól, mert nem tudják kielemezni, ha ilyen bonyolult, nem a valóságot vizsgálják, hanem a művészet felé fordulnak. Ez nem baj, csak akkor tevődik fel a probléma, amikor tagadják, hogy a műalkotás a valóság tükrözése, és mind a szellem önkifejezését elemzik. Szerintük a művészet nem más, mint az egyén szubjektív esztétikai érzése, melyet a műalkotásra rávisz, egyszerű önkifejezés, a szubjektum kivetülése, tehát itt sem kereshető a szépség törvénye, az egyik tulajdonság az egyik tünevényre érvényes, azt teszi széppé, de a másik szempontjából semleges. Visszaérnek ezzel ahhoz a kérdéshez, hogy mi a szépség, de megmondani nem tudják, ezért a jelenségek misztikus, okkult (rációval meg nem közelíthető) tulajdonságait tekintik állandó szépség-kritériumnak. A művészetben sem tudják elvonatkoztatni a többi tulajdonságtól a tiszta szépet, így tehát visszajutnak oda, ahová Platón rövidebb úton jutott el, az elsődlegesnek adott eszméhez, a spekulációhoz. Ez nem idealista, hanem jellegzetesen objektív idealista felfogás. Vagy más megoldás: lemondanak a művészet tartalmi vonatkozásairól, kizárólag formát keresnek. Egy dal, egy festmény. Mi teszi mindkettőt széppé? Formai és vizuális harmónia. A szép megnyilvánulási formája így saját tartalmától elvonatkoztatott műalkotás, nem lehet szép, hiszen tartalmának harmonikus volta miatt szép a műalkotás. (Ez extra-esztétika.) Az objektív idealista megoldással sem lehet szépségtörvényt megállapítani. A szubjektív idealista esztétikák sem törődnek a világ törvényszerűségeivel, amelyek szépségélményt keltenek, az élmény önmagunkban van, mondják, egy belső esztétikai érzék kell hozzá. Az esztétika tárgyi meghatározásának útját így az idealizmus nem járhatja meg. A XVIII. századbeli idealista filozófia sem tudott megbirkózni ezzel a kérdéssel, ezt be is vallja, képtelennek tartja magát arra, hogy

rájöjjen a szépség forrására – okkult, misztikus jelenség a szépség, idáig jutott el. Ezek a nézetek mind a szaktudósnak az eredményei. Nem tudott kialakulni egy külön esztétika. Hegel úgy beszél az esztétikáról, mint a művészetben megnyilvánuló szépség a tudományáról. Ő maga is nem annyira a művészettel foglalkozik, mint a szépség elvonatkoztatott formáival. Bár kapcsolata van a művészettel, még nem visz az esztétika valódi tárgyához. Így kerül előtérbe a tiszta szépség keresése a XX. században. Az objektív valóságban a művészek tiszta értékeket nem hoztak létre, csak morális értékeket, de ezek nem esztétikai értékek, ez nem tiszta szépség. Ez a művészet heterogénsége. Le kell hántani a művészetről minden társadalmi sallangot, így jött létre a szépség metafizikája, mely teljesen elszakadt a művészettől.

Viszont materialista alapon sem lehet esztétikát létrehozni, ha az metafizikai, azaz mechanikus, dialektikátlan materializmus. Az alapvető kérdésben jó a kiindulópontjuk, tudják, hogy adott az anyag, első az anyagi valóság, a szellem csak annak következménye, az anyagi valóság objektívációja. De nem értik az összefüggésüket, a kölcsönhatást, nem tudják megoldani anyag és szellem dialektikáját, viszonyát. A mechanikus gondolkodásmód a jelenségek belső mozgását és fejleményeit nem látja, a világ nem ellentéteiből áll össze, nem lát átmeneteket anyag és szellem között, különválasztja egymástól. A mechanikus materialisták szerint az anyagi valóság meghatározza a szellemit, a szépség tulajdonságai a valóságban vannak, a valóság objektíve hordozza a szépségtulajdonságokat, a művészet pedig innen tükrözi a szépet. Helyes kiindulópont, hogy a szépség elsődleges forrása a valóság. Azonban a valóság szépsége és az ember szépségélménye között nagyon bonyolult út van, ugyanúgy az ember szépségérzéke és a művészeti alkotás között. S ezt az utat képtelenek megérteni. A szépség nem úgy van benne a valóságban, hogy az, mint objektív elem, kiemelhető lenne. A hegylanc szép, – én is benne vagyok ebben a szépségben, a szépség szubjektív is. Ezt a mechanikus materialista nem érti, számára egy dolog vagy objektív, vagy szubjektív. Valójában egy tárgyban nincs benne a szépség, csak olyan tulajdonság, amely az ember agyában szépségélményt kelthet. Emberi reagálás nélkül az a tulajdonság esztétikailag

semleges. Szubjektív énünktől függetlenül nem lehet szép. A kölcsönös meghatározottságról nem sokat, vagy semmit sem tudtak.

Hogyan vált szellemi tulajdonsággá a valóságnak egy objektív tulajdonsága: a műalkotás = valóság – művész – valóság összefüggésként az objektívnek és szubjektívnek bonyolult formája, ezeket nem érti, lehet materialista, mihelyt nem találja meg a bonyolult láncolatot, nem látja a helyes megoldást.

Csernisevszkij – egyik legkiválóbb primitív-materialista – A *valóság és a szépség viszonya* című doktori disszertációjában helyesen abból indul ki, hogy a való világ adhat szépségélményt. De csak a tárgyi világról beszél, és az emberi tudattól függetlenül jelentkező szépséget tárgyalja. Ez így lehetetlen. Az anyag és szellem, valóság és tükrözés, tárgyi világ és tudati tükrözés közti átmenetet nem tudja megragadni, így önmagában álló szépséghez jut el, ami a tudaton kívül áll. De a tárgy a tudatban szellemi valósággá, tudati tükörképpé lesz. A két anyag találkozásakor az egyik anyagban a másik tükörképe jön létre. Nem tudja megtalálni elméleti fejtegetései során azt a pontot, ahol a tárgy tükrözéssé válik. De mi abban a tárgyban a szépségélményt keltő tulajdonság? Mi a tárgy specifikus vonása? Ennek a megoldása is elmarad a mechanikus materialistáknál. Mi a szépérvék? Honnan van bennem? Mi az érzékszerveimnek az a képessége, hogy a világ tulajdonságait széppé dolgozzam fel magamban? Honnan van az a képesség, hogy az élményeim nyomán alkotást hozzak létre, a kiszűrt szépségélményem nyomán gazdagítsam a világot új szépségélménnyel? Ezeket az átmeneteket nem tudják megragadni, durván közelítik meg a kérdést, az anyag külön, a szellem külön létező valami. Tehát nem csak az idealizmus, hanem a mechanikus materializmus területén is lehetetlen volt az, hogy kiváljon az esztétika a filozófiából. Majd csak a dialektikus materializmus megjelenése után vált lehetővé ez a különválás.

A szépérvék kialakulása még a gondolkodás, a beszéd kialakulásánál is bonyolultabb, az érzékszervek finomodásának fejlődésétől függ. Kialakulnak az olyan foglalkozások, melyek az emberek szépérvékét kell fejlesszék, kielégítsék. A művészet elvált a munkától, de társadalmi szerepe van, és általános társadalmi célt szolgál. Az idealista esztétika azt állítja, hogy a

művészetnek nincs köze a munkához, nem kapcsolódik a társadalomhoz, célja, hogy az emberek kezdettől lévő szépérzékét kielégítse. Ez az eredete a *l' art pour l' art*-nak. Kant számára fogalmazták ezt meg, hogy a tiszta művészet elméletét megalapítsa. Schiller: az ember számára a művészet nem egyéb, mint játék. Spencer is ide érkezik el: a művészet önmagáért való és a játéknak egy sajátos megnyilvánulása. A felsőbb rendű lények az energia feleslegüket különböző játékformában élik ki, mondja. – Csak elvont spekulációk eredményei ezek, mert a művészet kialakulásának történetét nem vizsgálták. A játék sem egymagában való ösztön kieléése, mert ez is a munkához kapcsolódik. Ritmusok útján a munka játékot is szülhet. Plehanov: a primitív népek művészete valóban kapcsolódik a játékhoz, de ez nem szórakozás, mert a játék vallásos tevékenységhez tartozik.

Hörness: a díszítőművészet az ipari tevékenységek folytán alakul ki, mondja. A munka mindenképpen megelőzi a játékot. „A munkatevékenység, akár az egyénről, akár az egész társadalomról beszélünk, egybekapcsolódik a játékkal.” Plehanov: „A játék a munka gyermeke, amely megelőzi időben” – ez igaz, mert meg lehet figyelni a mai modern gyermekeket. „A játék nemcsak szórakozás, pontosabban csak a munka nélkül élő osztályok és rétegek köreiben szórakozás, ugyanis ezeknek a tevékenysége már valóban elszakadt a munkától, de ebben az esetben is a játék a munka valamilyen törvénytelen gyermeke.” A játéknak a tartalma a fontos, Plehanov fejtegetései számára nagyon fontos. Az az esztétikai érzék csakis így alakulhatott ki, amikor kapcsolódott játékos művészi tevékenységhez. Az ember érzékei objektívalódtak, valamilyen tárgy szépsége csak akkor hat, ha megvan a megfelelő felfogó szervem. Objektíven és szubjektíven is szép, ez az esztétika kettős jellege. Szépség – szépséget felfogó emberi szerv nélkül nem létezik.

A haladó esztétikának azt kell megmutatnia, hogy a művészet a munkából fejlődött ki. Az idealista esztétika leghaladóbbjai is a művészetet a munkától függetlenül létrejött játékhoz kapcsolják.

Jelenleg azonban nem lehet vulgárisan úgy fogni fel a művészetet, hogy az jelenleg is szorosan összefügg a munkával. A művészet célja nem csak a munka tükrözése, ezt vallani

vulgarizálás. Ma a művészetnek témájában nem feltétlenül szükséges a munkához való kapcsolódása. Ma a művészetnek milliós törvénye van. Ha valaki egy dalt ír, nem azért írja, hogy az aratókat segítse, vagyis rég elszakadt azoktól a formáktól, amikből kialakult. A vulgarizálók tagadják, hogy a művészet szükséglet. A művészetemberhez tartozó tény, nélküle az élet nem teljes. Kezdeti formáitól céljaiban is elszakadt, ezt nem szabad elfelejteni, emberi szükséglet ma már a művészet, társadalmi célja van.

A marxizmus megjelenése után a valóság és ember kapcsolatát dialektikusan értelmezik. Dialektikusan tudják megragadni az átmenetet anyag és szellem között, erről a talajról kiindulva meghatározzák az esztétika tárgyát (eddig az esztétikai vizsgálódás főleg az idealizmus privilégiuma volt). Létrejött a tudományos esztétikai koncepció, amely azonban nem zárt rendszer, magán a dialektikus materialista esztétikán belül is sok ellentmondó vélemény létezik, a jelenség vizsgálatának azonban tudományos alapja és módszere van. (Az igazság relatív, – relatív részletekkel közelítünk az abszolútum felé.) Az emberi tevékenységet a maga természete szerint ítéli meg. Az egész társadalom nem egyéb, mint az emberek sokféle tevékenységének összessége. Minden emberi tevékenység a valóság birtokba vételének egy módja. Valamikor az ember maga is a természet része volt, kivált belőle és alkotni kezdett, megmásította maga körül a természeti folyamatokat, tehát birtokba vette. Az állat, adaptálódva a világhoz, nem veszi birtokba azt. Az ember a természeti környezetet társadalmi környezetté alakítja, adoptál. A valóság birtokba vételének számtalan formája van, ezek egyike az esztétikai birtokba vétel. Például egy dombos táj sokszorosan az ember birtokában van. – Az altalajkincsek felfedezése: geológiai–elméleti birtokba vétel. De mihelyt elkezd bányászni, geológiai-technikai téren aknázza ki. – A vidék növényvilágát felfedve botanikai-elméleti szempontból veszi birtokba. – Termeszt a vidéken, legeltet, stb., ez zoológiai birtoklás. – A táj éghajlatának megismerése meteorológiai-elméleti birtokba vétel. A fenti szempontok nem azonosak egymással. Ha megfesti a tájat, újabb szempontú birtokba vétel, különbözik a többi birtokba vételtől, sem elméleti, sem gyakorlati birtokba vétel, tehát a tudományos és az utilitarizmus kategóriáján kívül újabb kategóriával állunk szemben. Ez a valóság ún. esztétikai birtokba vétele,

ugyanúgy birtokba vétel, mint az elméleti vagy a gyakorlati, a művészet is egyik lehetséges formája a valóság birtokba vételének. Hogy miért van ez? A művészetek kialakulásának történelmi folyamatán átvezetett gondolatmenet magyarázza ezt a folyamatot, ami emberi létszükségletet hozott létre: a valóság esztétikai birtokba vételét. Más minőségű, fajtájú más kategóriájú birtokba vétel, de kétségtelen, hogy birtokba vétel.

Marx mondja, hogy az ember, amikor alkot, a szépség törvényei szerint is alkot. (**IS!**: a tárgy heterogén természetének fogalma szintén ide kapcsolódik valahol.) Mindennemű munkában van valami szépség is a hasznosság mellett, tehát a cél nem mindig az, hogy szépet alkossunk, hanem, hogy hasznosat, ami csak mellékesen szép. A viadukt technikai alkotás, hasznos célból született, nem a szépség kedvéért, mégis szépségélményt is kelt (ez úgy oldódott meg, hogy szép is lett, ugyanis a tárgy belső természetét hordozza). Tehát mellékesen szép, de ez nem központi cél. A viadukt lefestésével, esztétikai birtokbavételkor a szép központi helyet foglal el, csak szépségélményt nyújt, más gyakorlati haszna nincs. Ekkor már nem csak a szépség törvényszerűségei szerint is, hanem csak azok alapján alkot. A műalkotásban, esztétikai birtokbavételkor a szép központi helyet foglal el, a valóság szépségtörvényei aknázódnak ki, benne az embernek a valósághoz való esztétikai viszonya tükröződik. A valóság esztétikai birtokba vétele majdnem olyan fontos a civilizált ember számára, mint az anyagi birtokba vétel.

Az ember a valósághoz nem globálisan viszonyul, hanem csak annak egy részéhez, mindig a valóság valamilyen törvénye alapján. A valóságot központilag a szépség törvényei alapján vesszük birtokba az esztétikai birtokba vételkor. Ez a birtokba vétel gyakorlat, azaz művészi alkotás. A szépségtörvények nem csak a művészi alkotásban, hanem a valóságban is megtalálhatók, azonban a műalkotásban könnyebb megtalálni, mert itt már eleve ki vannak aknázva a szépség törvényei.

Dialektikusan gondolkodó materialista szemlélet az esztétikát szaktudománnyá tudja tenni. Az ember és valóság kapcsolatában, viszonyában mindig van esztétikai mozzanat, járulékos esztétikai szempontok is jelen vannak. A szépségtörvények a valóságból mennek át az alkotásba. A szépség törvényeit egyikből is, másiból is ki lehet vonni, ha a valóságból elemez-

ném ki, nehéz lenne, abból elemzem ki, amiben sűrítetten benne van. A valóságban a szépség-elemeket heterogén módon kapjuk, vegyítve másfajta elemekkel, a legkristályosabb szépség-törvények a művészetben vannak, a művészet már egyszer gyakorlatilag kivonta a valóságból. Közvetítő utat keresünk az emberi mű révén.

Az esztétika tehát a valóság szépségtörvényeinek tudománya, az anyagi valóságból vonatkoztatja el a szépség fogalmát, s tekintettel arra, hogy a valóság esztétikai birtokba vételének legkristályosabb, központi formája a művészet, ezért az esztétika közvetlen tárgya a művészetek legáltalánosabb törvényei. Mi a legáltalánosabb? Általános, ami átfogó, ami sok mindenre vonatkozik. A valóság esztétikai birtokba vétele nagyon sokféle formában ölt testet, vizsgálata magas általánositást követel. A művészetek konkrét jegyei mindig egy-egy specifikumba tömöríthetők, így a legáltalánosabb törvények (pl. tartalom és forma, komikum, tragikum) minden egyes művészeti ágra egyformán érvényesek.

A művészetrel foglalkozva lehet beszélni a színkeverés törvényeiről, a perspektíváról, az óda stílári követelményeiről, táncmozdulatok technikájáról. Vajon ezek mind az esztétika kereteibe tartoznak? Nem. Ez sok volna az esztétikának, ezek mind szakkérdések. A művészet általános törvényei és részlet-törvényei között különbség van, egyik az esztétikában tisztázódik, a részlettörvények máshol. A művészetek részlettörvényeit, részletkérdéseit minden egyes művészeti ág művészet-elmélete oldja meg, amely csak egy meghatározott művészetre vonatkozó törvényeket tisztáz. Az esztétikához azok a kérdések tartoznak, amelyek általánosak minden művészeti ágban, foglalkozik a festészet legáltalánosabb törvényeivel, melyek törvény-szerűek más művészeteknél is.

A MŰVÉSZETEK EREDETE

(munka, mágia, művészet)

Mi a művészet? Széles körű használata van a szónak. A művészet kifejezésbe beletartozhat az erőművész, a konyhaművész. Régen technikai művészeteket, tudományos művé-

szeteket és szépművészeteket ismertek. Ma csak a szép-művészetekre mondjuk a művészi tudományosan. Tetszés szerinti szavakat, ha művészet szóval illetünk, akkor annak egy magas fokú művelését értjük, a művészkedés egy magas fokú tevékenykedést jelent. Tehát valamennyi emberi tevékenységre vonatkozik. Az biztos, hogy a művészet kifejezés etimológiája valamilyen fajta tevékenységre vonatkozik. A latin **ars**, **arte** a szanszkrit **art** szóból alakult (cselekedni, tenni). A német **Kunst** magyarul: művelni, mű.

Az ókorban volt-e művészet? Mióta az emberiség él, azóta nem volt jelen a művészet (mint ahogy nem volt jelen a tudomány, logika stb.), mert ez társadalmi produktum. A társadalmi jelenségek lényege történetiségükben rejlik, ezért fontos a művészet eredetének ismerete. Miért szükséges? Mert társadalmi jelenség, és nem lehet megérteni történetisége nélkül, vizsgálni kell megszületésétől művészetté alakulásáig. Vissza kell menni az ősmúltba, ahol ered, és onnan bontani ki. A művészettörténet beszél a különböző korok képzőművészeti termékeiről és azokat mint műalkotást kezeli. Az esztétikában a művészet létrejöttének pillanatában termékei még nem műalkotások, nem annak voltak szánva, valami más tevékenység melléktermékeiként jelennek meg. Akkor még esztétikai igényekkel nem rendelkeztek. A ma műalkotásnak tekintett művészi képződmény más céllal jött létre. Az ember eredete, az emberré válás folyamata és a művészet megjelenése kettéválaszthatatlan dolog. Az ősmúltba való visszamenés az egyetlen materialista út a kérdés felvetéséhez. Az idealisták a végeredményből és nem a fejlődésből vezetik le a választ.

AZ EMBERRÉ VÁLÁS FOLYAMATA

A művészet is a természetet átalakító munkából származik, arról vált le, mint bármely más emberi tevékenység. Az ember is tulajdon munkájának terméke, az ember művészi képességei az emberré válás folyamatában alakultak ki, a többi képességekkel együtt, évmilliók fejlődés. Emberi módja kell legyen az érzékelésnek, látásnak, hallásnak. A szépérzék még önmagában nem elég. Kell még a valóság tükrözéséhez szükséges manuális

készség, érzékelés, ízlés, arányérzék, harmónia iránti érzék. Szavak, gondolatok, kezek fejlődése. A szavaknak ritmikája, dallama van. Nem lehet különválasztani a specifikus tulajdonságot az általánostól. Azt vizsgáljuk, hogy hogyan alakultak ki az embernek ezek a speciális képességei. Egy őstől származunk, amelynek megfelelője ma már hiányzik. A törzsfejlődés bonyolult folyamatát végső fokon külső tényezőkre lehet visszavezetni. (Darwin) Környezetváltozások idézték elő az ősmajom változásait. Egy döntő környezeti változás, valamilyen természeti katakizma a fáról a földre kényszeríti az ember őst. Lekényszerül a fáról a létért való küzdelemben, új létfeltételek között fenn kellett tartsa a létét, hogy fennmaradjon, a természetes szelekció révén a szervezet teljes átalakulása megy végbe. Új képességeket, sőt szerveket kellett kialakítson, hogy alkalmazkodni tudjon. Erre megvoltak a lehetőségei, tehát nem volt radikális a környezetváltozás.

A majom lekényszerül a fáról, a mellső láb, ami a járás és kapaszkodás funkcióját tölti be, mellékfunkcióra is alkalmas lesz, ujjával fogni tud. Már a fán is hordában élt (mert gyenge lény), magányos lényként elpusztult volna, a táplálékot egyedül nem tudta volna megszerezni, nem páros életet élt, mint a nagyvadak, az individuálisan támadó vadak ellen fontos ez. A horda, mint létforma és a kézzel való fogás begyakorlása lehetőséget adott az élethez. Irtózatot tömegekben pusztultak, minden egyes nemzedéknek helyt kellett állnia.

A *pithecanthropus* még nem ember és már nem állat, hosszú fejlődési szakaszának döntő fordulatai: – a csoportban élés közlést igényel, elemi fokú, hangbeli a közlés. Az artikulációs bázis tovább alakulva a beszéd kialakulásának fő feltétele. – A mellső végtagoknak egyre több kéz-funkció adódik. – Kiegyenesedik és a földre merőlegesen irányulóvá alakul a gerincoszlop, a fej is kiemelkedik, a koponyával az érzékszervek is felszabadulnak a szűk perspektíva alól. – Megváltozik az idegrendszer, az afferens és efferens idegpályák alakulása, az agy elhelyezkedése, fejlődése. Magasból lát rá a világra, a látás perspektívája kitágul, átalakul a látóközpont, egy komplex szemi átalakulás történik, ami a térben látással jár együtt. Tökéletesednek a proprioceptív beidegződések. (Tárgy után való nyúlás – mellényúlás a gyermeknél.) A pusztá ránézéssel nem alakul ki térlátás, de a mozgás

és a térlátás együtt fejlődik teljes komplexitásban. Ezzel jár az akaratlagos mozgásközpont tökéletesedése. Kialakul a piramis-pálya (egy-egy gerinceseknél hiányzik). – A végtagokhoz a központból indított parancs pontosabb mozgást, cselekvést tesz lehetővé. Helyzetérzékelés és izomtónus érzékelés (proprioceptív érzékelés) szerepe nő. – A közlés, vagyis az artikulált beszéd kialakulása (az állatoknál is van bizonyos szájrreflex). Csak az embernél van egy ún. beszédhallóközpont, mely az összekapcsolt artikulált hangokat képes felfogni. Az emberi fejlődést rekonstruálni segítenek az archeológiai leletek, a természeti népek lélektana, a gyermeklélektan. Biogenetikai alaptörvény, Haeckel: az egyedfejlődés megismétli a törzsfjlődést. Ahogy biológiailag megismétli, ugyanúgy történik az egyedfejlődés a lelki élet síkján, a születéstől a serdülőkorig. Az emberiség tudati kialakulása a gyermek fejlődésében is megismétlődik.

Innen kezdve a munkával a természet ellen-természté és a természeti tárgyakat eszközökké, emberi szerszámokká alakítja. Az ember munkát végez, ebbe a munkába beleépül olyasmi, ami, nem tartozott hozzá, ez később róla leválik, mint például a művészet. Mielőtt levált volna, nem lehetett másként munkát végezni, csak úgy, hogy ezek az elemek is rajta legyenek a munkán. A művészi tevékenység csíráként benne volt a munkában, akkor senki sem tudta. Így az ember esztétikai érzéke is a többi érzékeihez, képességeihez hasonlóan, azokkal együtt, a munkában alakult ki. Azt kell tehát megvizsgálni, hogy milyen konkrét tevékenységet végzett az ember, melyek a művészi érzékek kialakulásához vezettek. Két fajta munkaminőséget tudunk megkülönböztetni, például más jellegű munka volt, amiből a képzőművészetek, és más jellegű, amiből a dinamikus művészetek alakultak ki.

1. Milyen fajta munka az, ami a képzőművészetek elindulásának lehetőségét hordja magában? Már az ősközösség vadászállapotán túl, a fazekasság kialakulásának kezdetén nagyon primitív eszközökkel dolgoztak. Szilárd váz, vesszőfonadék közé agyagot tapasztottak, majd a vesszőket lefejtették, azok rajzolata, rovátkái rajta maradtak az edényen, ez az ornemens őse. Később a korongolt edényre is ráviszi ezeket a rovátkákat. Egyszerűen nem tehettek másként, azokat a motívumokat, amelyek a technikával együtt születtek, később is,

amikor nem volt rájuk szükség, akkor is rátették. Az animisztikus gondolkodás velejárója, hogy a tárgy csak ősfelmájában azonos önmagával. A hit miatt tették, szerintük hozzátartozott az edény fogalmához a rovátka, azt hitték, hogy e nélkül nem létezhet az edény, hogy ez első lényege, annak lelkét, tartósságát vélték benne látni. Ez mágikus mozzanat, tehát még nem ornamentika célzattal, még nem művészkedés ez, szigorúan a fizikai munka tartozéka, a tárgy megmunkálása és a rovátka bevésése nem két különálló dolog. Itt a képzőművészet kettős elemének születésével találkozunk: formaalakítással (funkcionális szempontból) és ornamentikával (mágikus mozzanatként). Akkor ez csak munka volt és semmi egyéb, de benne rejlik egyvalami, ami később művészet lesz.

2. Munkavégzés során olyan tevékenységi formák is jelentkeztek, melyek a dinamikus művészetekhez vezettek. Karl Büchner: *Arbeit und Ritm* című művében megállapítja, hogy a zene és a vers ősfelmája a munkadal. Szerinte kezdetben a munka, zene és vers összetartoztak, de a munka dominált. A csoportosan végzett munka koordinációt követelt meg, irányítani kellett, ritmust kellett adni. Ezt nem a ritmusérzék diktálja, hanem a szükséglet. Kezdetben a munkában a kiáltás (hej-rukk!) a munka folyamatát a test ritmusához igazítja. A mai ember ritmusérzéke a fejlődés elvonatkoztatott formája. A ritmusérzék, mint lelki ösztön, még nincs. Az egész világ alaptulajdonsága az időbeli periodicitás, ritmusosság. Az emberi szervezet is ritmusos. A ritmusérzék csak mint a szervezet első ritmusa létezik, legősibb ritmusunk a szívdobogás, innen a ritmusérzék. A szervezet ritmusa megy át később a zenébe. A szervezet ritmusát is egyeztetni kellett a tevékenységgel, különben a munkatárgy kifárasztja a szervezetet (falusi kovács). A közös cselekvés irányításához hangbeli hatás, „vezényszó” értékű hanghatás kell (még nincs beszéd). A tagolatlan, artikulátlan hangbeli megnyilvánulásnak időbeli periodicitásokat kell jeleznie (lassú és folyamatos, majd pedig pillanatnyi időperiódust, hasonlóan a „hó-rukk”-hoz, bár ez a példa nem a legjobb, mivel jóval későbbi, de ritmizálást fejez ki). Az elégia ősforrása szinte ott volt egy artikulátlan kiáltásban, amely ritmusképző volt. Épp a ritmusváltás a zene alapeleme, a ritmusváltás a hangulati tartalom eszköze. Bonyolultabb munkafolyamatok többszöri ritmikus

kiáltást igényelnek, esetleg többféle ritmikai képletet, tehát egy adott ideig tartó ritmikai képletet kell az adott munka jellegétől függően. A ritmizált kiáltás dallamvonalat kap, és a különböző műveleteknek más-más kiáltás felel meg, a valóság tulajdonságai absztrahálódnak el ezekben a kiáltásokban. A zenei elem (dallam, ritmus) mellett a kiáltásnak szövege is van, az irodalom csírái is benne vannak, a mozdulatokban a táncéi. A kiáltás és a mozdulat még nem különül el, a munkával együtt létezik, amíg szétválaszthatatlanok, még a munkavégzésnél tartunk, a mágikus korszak csak különválásukkal kezdődik. Ami-kor leválnak a munkafolyamatról, akkor válnak művészetté. Amikor levált az alakított ritmus a mágia köréről, dallam lett belőle, amikor a mozdulat vált le, a tánc született meg. Leválnak és máig hatóan, varázslattá alakulnak. A mágia felbomlott: művészet, tudomány, vallás vált ki belőle. A művészet mágikus elemeket ma is hordoz, a varázslat elemeit nem fogja elveszíteni.

MÁGIA

Emberi magatartásforma, az ősközösségre jellemző, animisztikus viszonyulás a valósághoz, lélekkel benépesített világkép, a tárgyak, az egész természet, a jelenségek mind-mind egy egységes szellem által alkotott világot képviselnek, amelyekben a dolgok értelme a dolgok nevével vagy lelkével helyettesíthető. A dolgok egymásba átmennek, a fák szellemével azonosul az ember, így a természet részének hiszi magát. Bizonyos tevékenységi formák leválnak a munkafolyamatról, ezeket varázslat céljából, mágikus cézzal végzik. Az eső, a mennydörgés, a vihar reprodukált mozdulatával esőt lehet elérni, gondolta, holott agyunk mozgástörvényekre szorítkozik. Esőtáncot táncolnak, de sok ezer év sem elég, hogy rájöjjön az ember, hogy ez nem hoz esőt. Titokzatos viszonyok, egymásba átfolyó jelenségek konglomerátuma között az ember része a természetnek, participál a természettel, ennek megfelelően a természet megidézésével, ráolvasással előidézzi azt, amit szeretne. A barlangrajzoknak a valóság esztétikai birtokba vételéhez nem volt köze, nem azért készítették, hogy szépérzékkel keltsenek, és hogy ismeretet nyújtsanak. A heurisztikus folyamat, a megismerés folyamata

nem az egyedüli a művészetben, a művészetnek nem ez az elsődleges funkciója. A művészi kép segítségével megismerünk, ezt az igazságot azonban túlméretezték, persze, nem ekkora a megismerő szerepe. Mágikus bölcsőjében nem volt megismerő szerepe. A mágia nem szolgált megismerést, hiába próbálja a marxizmus egyik ága ráfogni a mágiára ezt a tényt, az alkotó marxizmus ezt nem állíthatja. A bölény leegyszerűsített formái nem ismeretet rögzítenek és továbbítanak. Az akkori ember birtokba akarta venni a valóságot, azt hitte, azért karcolta a falra az állatot, hogy a vadászatot leterítse. Nem azért rajzolta, hogy megismerje, a vadelejtésről gyakorlatilag többet tudott annál, mint amit a barlang falára karcolt forma mutat. Plusz ismeretet számára nem adott, nem adhatott a rajz. A cél: a varázslás. Azért ábrázolta a bölényt, mert abban a hiszemben volt az ember, hogy a formában megragadott valósággal együtt birtokba vette annak lelkét, uralkodhatott rajta. A rossz szellemeket akarta megbékéltetni, stb. Ráolvasás, megidézés, tánc, imitáló mozdulatok, ezekkel akarta befolyásolni a világot, hogy olyan legyen, amilyennek akarja. A totemisten vagy a hordatánc reprodukálja magát a harcot, hogy holnap a harcban győzzön. A jelenség reprodukálása annyi, mint a jelenség birtokba vétele szellemileg, ez már a jelenség feletti győzelem biztosítéka. A valóság általánosító reprodukálása statikus képekben (festmény), vagy dinamikailag (tánc, dal, vers), ez szellemi birtokba vételként eredményben művészet, bár az adott pillanatban nincs ennek tudatában az ember, nem szépérezékből, hanem varázslás céljából, mágikus funkcióból tette. A mi szemünkben kész művészet, azok tudatában, akik végzik, mágia, varázslat, a munka és a mágia vezet a művészet megjelenéséhez.

Igaza van-e a mágikus tudatnak, vagy nincs? A reális valóság szempontjából nincs igaza, mert a vadásztánc nem természetes előzménye a vad elejtésének, attól még elfuthat a vad, a mágikus hit megmaradt, bár a valóság sokszor megcáfolta. A hadi táncot mindkét törzs eljárta, mégis az egyik mindig vesztett, a mágikus cselekvés ennek ellenére megrögződött. A mágia, mint magatartásforma értelmetlen, azonban az ember szükségképpen meg kellett járja a megismerés során ezt az utat is, mely logikátlan, de a legszigorúbb logika alapján jött létre.

Honnan alakult ki ez az értelmetlen és elkerülhetetlen logikai tévedése?

A totemisten vagy a hordatánc reprodukálja magát a harcot, hogy holnap a harcban győzzön, ez akkor mágikus szertartásként, a harcnak varázslatszerű előjátékként, logikus volt. Minden ilyenminek a magva az volt, hogy utánozza a valóságot és ez által vélte birtokba venni, megnyerni a maga javára a jó vagy rossz szellemeket. Mihelyt előállított valamit utánczás formájában, abban a pillanatban a jelenségek képét állította elő, innen megy majd tovább a művészet felé a fejlődés útja. A mágia egyesítette a tudományt, a vallást és a művészetet. A vallás és a művészet hosszú ideig összefonódva fejlődött. Amikor a vallás kultikus szertartás volt, minden benne volt: a tudás, a hit, és a valóság reprodukciója is. A szertartás közösségi volt, minden tagra érvényes. A régi közösségi ember egyénenként és közösségekben is mágikus gondolkodó volt, nem logikusan, hanem animisztikusan vagy prelogikusan gondolkodott. A szellemi élet volt mágikus, vagyis a művelet, a cselekvést előkészítő folyamat, de a tevékenység végrehajtásában, a gyakorlatban logika volt.

A fétis megsértése halálos veszedelem, tisztelni kell. Minden törzsnek megvan a maga fétise, - állatokat vallanak és hisznek ősöknek. Törzsnek és nemzetségnek megvan a maga totemállata és annak tabuja. Nem szabad megölni, később nem szabad megenni, ős apjuknak hitték. A csillagképeket is annak tartották. Ez a mágikus világkép akkor uralkodó, amikor az ember még része a természetnek, de az már nem része neki. A természetből való kifejlődés adott pontján érkezik el az emberiség oda, hogy mágikusan gondolkozzék. A természet fölötti uralkodás tudata és a természettől való félelemtudata viszi rá erre a mágikus szertartásra. A lény, a tudatos lény szembekerül a természettel, a világgal szembeni szubjektum lesz, a világ tárgyává válik az ember számára. A világ fölötti uralom problémája kerül előtérbe. Mint a természetet legyőző lény jelentkezik az ember azáltal, hogy kivált belőle, egyidejűleg jelentkezik valami olyan, amiből, ha akarom, az egész emberiség problematikus volta származik. Milliós félelmetes veszély veszi körül, kívülállóként már felfogja a rejtelmeket. A mágiában a művészetek ős-szinkretikus, tagolatlan egysége hat. (A mi idegrendszerünk tagolt egység, mindent koordinál, de azon belül mindennek megvan a maga központja.) Nem a

táncnak, a pantomimnak, a zenének, képző-művészetnek olyan egysége ez, melyben mindez benne volna, de egyik sem bír önálló funkcióval, mert egységesen a mágia funkciója mindenik. A mágikus szertartáson belül szinkretikus egységben van a művészet, csak később differenciálódik ki belőle. A művészetek átalakulása örökké tartó folyamat, ami a művészetben belül megy végbe, a görögöktől kezdődően.

A mágikus gondolkodás kulcsa az eszközkészítésben van, olyan fokra jutott az eszközkészítésben, hogy elkerülhetetlenül a mágia felé vitte az embert. Két döntő jelenséget kell megvizsgálnunk: a szerszámfejlődés vonalán anyagi és szellemi értelemben vett szerszámot különböztethetők meg. 1. a munka eszköze és szerszáma (anyagi eszköz). 2. a munkavégzés során elhangzó közlés, a nyelv (szellemi eszköz).

A továbbiakban a szociológiai-pszichológiai síkon haladó gondolatmenet visszavezet a mágia megértéséhez.

Kezdetben volt az állat, elindul az emberré válás felé, a mellső lábait néha kézként is használja. Ekkor még állat, tehát egy a természettel, nem kiváltságos, nem a természetet tárgyául választó, én-tudattal rendelkező lény. Nem rendelkezik a szubjektivitásának tudatával (az újszülött például kb. négy hónapig nem választja külön a tárgyi világot önmagától). Az ember, miközben megváltoztatta a természetet, változtatta önmagát is, tehát az ember önmaga terméke, amennyiben az „ember” munka révén tárggyá teszi a világot, önmaga pedig saját magáról én-tudattal rendelkező tudatformáit alakítja ki. Az állat nem bír én-tudattal, ő a természetnek egy része. A munka, a természetre való ráhatás alakítja ki az én-t. Az emberré válás: kiválás a természetből (a természet objektivációja). Ez egyetlen úton, a munka révén jöhetett létre, ez közvetíti a szervezet és a tárgyi világ között. Ez a közvetítés a szerszám révén történik. Állat és természet között nincs közvetítés (oroszlán/zebra), csak annyit aknáz ki a természetből, amennyire biológiai, örökletes adottságaival képes. Ez tudniillik rabság, a biológiai, örökletes képességek determinációja szabja meg tevékenységi körét, ezért mindig hozzáalkalmazkodik a természethez (adaptáció). Az állat létfenn-tartása, az akkomodáció: egyoldalú. Az ember a környezetet önmagához alakítja (adoptáció), eszközök igénybe

vételével. Ez két irányú: hatás a természetre és a természet vissza-hatása. Az ember alkalmazkodó és magához alkalmazó. Az ember azért nem azonos a természettel, mert megalkotta a természettel való közvetítőt, a szerszámot, a természetből kiválás története voltaképpen az eszközök története. A világ objektivációja a személy szubjektivációja – ezt váltja ki a munka. A világ a munka tárgya, ő ezzel a természettel szemben én-tudattal rendelkező lény, a természet objektivációja rendkívül hosszadalmas folyamat. Egy adott ponton létrejön a természethez való alkalmazkodás mágikus viszonya, amely kikerülhetetlen fejlődési szakasza az emberiségnek, hogy ez az értelmetlen dolog létrejött, az logikus volt. (A primitív népek között semmi érintkezés nem volt, maguk alakították ki a mágikus világgépet.) Az ember munkát végzett, önmaga és a természet közé közvetítést ékelt, az anyagi és a szellemi szerszámot, a nyelvet. A nyelv fő mozzanatokban ugyanazokon a fejlődési szakaszokon ment át, mint a szerszámok (a mágia idején). A szerszám fejlődésének négy szakasza volt:

- véletlen szerszám;
- alkalmi szerszám;
- hasonlóná formált szerszám;
- alkotott szerszám.

Amikor az állat (ember) kézbe vesz egy fadarabot, meghosszabbítja, megerősíti vele a karját. Ez már egy közvetítő mozzanat, már nem csak úgy hat a világra, ahogy örökletes képességei determinálják, hanem megsokszorozza azokat, többre képes. Ez a husáng még nem szerszám, csak ebből alakul ki a véletlen szerszám. A már nem állat – még nem ember beleütközik a természet vele egyenrangú tárgyaiba, véletlenül használja, aztán eldobja. Ez a lény, amelyik meghosszabbítja a kezeit, nem tudja, mit tesz, a természetre hat egy darab természettel, egy éles, lapos kővel üreget váj, jobbat, mint kő nélkül, talán az üreg kivájása után el is felejt, hogy volt. Még hiányzik a funkció-tudat, ha nincs mellette a véletlen szerszám, nem keres másikat, ha pedig használja, nem tartja meg, használata nem tudatos. Ággal gyümölcsöt ver le, – csak egy pillanatra vette birtokba a darab természetet, utána eldobja. Nincs agyában kapcsolat szerszám és cselekedet között. Csak akkor alkalmazza ismét, mikor a véletlen újból elébe dobja. A véletlen

szerszám használata sok millió évig tart, de a tapasztalat végül az emberré váló lény tudatában kialakul egy feltételes reflex-pálya. Ez az a mozzanat, mikor már nem dobja el a kezébe kerülő tárgyat, felgyűjti, s mikor egy bizonyos tervet el akar végezni, az összes felgyűjtött szerszámot végigpróbálja, mert nem ismeri még funkcionális értéküket. Kiválasztja a legmegfelelőbbet („a kezek gondolkodása”). A sűrű ismétlések során kialakuló kapcsolat révén már bekövetkezik az alkalmi szerszám időszaka.

A szerszámfejlődés második szakasza valamivel tudatosabb, mint az előbbi. Itt már egy tudati többlet van, bonyolultabb, hatékonyabb közvetítő az ember és természet között. A faág alkalmi szerszámmá akkor válik, amikor egy elemi kapcsolat kialakul a birtokba vett tárgy és a birtokba veendő között. A használt szerszámot megőrzi, mert valamire jó, mindeniket valami másra használja. Egy marokkő, mert zúzásra használta, az ásó, mert vajt vele. Van egy elérendő cél, sorra próbálja a köveket, míg rájön, mit mire lehet használni, minden cselekvéskor újra próbálja. A gondolat még nem áttétel a cél és a cselekedet között, gondolatban még nem tervezi meg a cselekedetet, a kezébe gondolkodik, sorra próbálva a szerszámokat. A kéz gondolkodása empirikus jellegű. Végül kezébe akad az, amelyik a legjobb. Alkalmi ez a szerszám, tudja, hogyan használható, de még mindig a cselekvéshez hozzá kell próbálni. Roppant primitív a kapcsolat a megmunkálásra való tárgy és az eszköztárgy között. Megint és megint újra próbálja. A tárgyról az annak megmunkálására szolgáló másik tárgyra kapcsol, kezd kialakulni a funkció ismerete. Lassan megszűnik a sok „szerszám” kézzel való válogatása, a legalkalmasabbat veszi el. A kéz sorra gondolkodó természete megszűnik, már kialakul egy képzelet, hogy milyen tárgy munkálásához milyen eszközre van szüksége. Valamilyen elemi kapcsolat: „itt a gyümölcs, hol a bot?” kialakult, a gyümölcs vizuális ingere rávezeti az ág megkeresésére. Nem szerszám ez még, mert mindegy, hogy tudja-e, hol találja, vagy sem.

Ezt követi a fejlődés harmadik szakasza, a hasonlóvá formált szerszám korszaka. Ez már mai értelemben vett valódi szerszám, eddig minden tárgya a természetből vett tárgy volt, módosíthatatlanul. A hasonlóvá formált szerszám már az emberi kéz műve, bizonyos módosításokkal alakítja. Azt jelenti ez, hogy amikor egy

sor ágat ő végigpróbál, kialakul benne annak a tudata, hogy különböző magasságokhoz különböző hosszúságú ágra van szükség, vagy kemény héjat feltörni jól kézhez fekvő, érdes legyen a szerszám. Mindig a szerv meghosszabbításáról van szó. Mikor kialakul annak a tudata, hogy melyik tárgy milyen tulajdonságáért jó, pontosan tudja, hogy melyik milyen célt szolgál, kialakul agyában a tapasztalat alapján az az ismeret, hogy milyen kő a legmegfelelőbb az ásásra. Ilyet persze nem mindig talál. A tetszés szerinti, a talált követ most már olyanná formálja, amilyen tulajdonságai voltak a legmegfelelőbb „alkalmi szerszámnak”. Ezt már nem készen kapta a természetből, hanem maga állította elő a megfelelő munkára alkalmasnak oly módon, hogy emlékezett az ugyanilyen célra használt véletlen vagy alkalmi szerszámra. A legjobb tapasztalatait viszi át a hasonlívó formált szerszámra. Ez már merőben új valami, a természet darabja is meg nem is. Az a kő, amelyiket a természet nyomán faragott, az már szerszám, ellen természet, az ő emberi műve. Az ember belevitt valamit, ami miatt az már nem természeti tárgyként, hanem szerszámként jelentkezik. Ha ő maga pattintja, az már nem kő, hanem ásó! Nem természeti, hanem társadalmi tárgy, társadalmi funkciója van, a munkához szükséges, ez benne a többlet. A kialakuló embert megajándékozza a természet a tárgyak funkciójának tudatával, a természet benépesül társadalmi tárgyakkal. Itt alkotás történt. Ebben a szakaszban válik az ember gondolkodása mágikussá. Ő már meg is varázsolta a természetet, emberi mércével. Az ásókőbe az ásás funkciójának a képességeit viszi bele, funkcionális értéke van: széles, lapos, nagy térfogatú, hegyes, éles, ilyen tulajdonságok miatt az ásásban kiválónak bizonyult. Egy másik követ addig alakított, míg az ásásban legeredményesebben használt kőhöz hasonlít. Az ember varázsolja bele a tulajdonságot a tárgyba, saját céljaira való ellen természetet alakított ki, agyának tartalmát egy kőbe varázsolta, amikor azt saját céljaira alkalmazta. Emberi céltudattal igézte meg azt a követ. Mikor az ember így állítja elő szerszámát, az emberi agy mágikus agy. Természetesen ebben az agyban is történt változás: „Itt a bot, hol a gyümölcs?” Amikor funkció-tudatát átviszi a természeti tárgyra, az ember, a természeti lény akkor lép ki a természetből, maga és a természet közé egy maga készítette közvetítőt állítva, a szerszámot, egy tulajdonképpen

ellen természetet. Ezzel vált az ember úrrá a természet fölött, s ezt a hasonlónvá formálás elve alapján készített eszköz segítségével érte el. Csak azután jut el a természet szellemi befolyásának vágyához, a mágikus gondolkodáshoz.

Persze, a szerszámkészítés nem állt meg ezen a fokon, ezután jön létre a negyedik szakasz, azalkotott szerszám korszaka, az absztrakció által alkotott szerszám. Parittyá, emelő, ásó, stb., amelyeknek minden eleme másutt volt meg a természetben. Az alkotott szerszám emberi absztrakció folytán jött létre, ennek megfelelően a természet nem állított elő, egy kitalált tárgyra ráviszi a munkavégzéshez szükséges, előnyös tulajdonságokat, absztrahálta, elvonatkoztatta a természetet, és egy tárggyá építi össze az ásót és a nyelet, azokat a tulajdonságokat, amelyek alkalmazmasak az ásásra. Ennek a logikus gondolkodás felel meg, az ásó elvileg nem különbözik az eszkavátortól. Az absztrakciónak ez a képessége már meghaladta a mágikus gondolkodás szükségességét.

Ebben a stádiumban már nem kéne mágikus legyen a gondolkodásmód, a gyakorlatban már meghaladta azt, azért nem szűnik meg mégsem, mert a tudat egy lépéssel mindig elmarad a lét mögött.

- első szakasz: a funkcionalitás hiánya;
- második szakasz: „itt a gyümölcs, hol a dorong”;
- harmadik szakasz: „itt a dorong, hol a gyümölcs?”;
- negyedik szakasz: „itt az ásó, hol az ásásra való föld?”.

A harmadik szakaszban már a hasonlónvá formált szerszám juttatja eszébe a cselekvés fajtáját, ez döntő fordulat. Az ember agyában kialakul az ásás, mint cél, és mint funkció. A céltudat és a funkció tudat egy természeti tárgyba vihető bele. A funkció nincs benne a természetben, amikor ezt egy természeti tárgyra ráadják, az társadalmivá válik. A negyedik szakaszban a kombinált szerszám túlvezet a mágián. Ahogy az anyagi szerszám fejlődési szakaszai között van egy, amely mágikus gondolkodást vonz, az emberi beszéd kialakulásának szakaszaiban is van egy ennek megfelelő szakasz.

A NYELV KIALAKULÁSA

Közösségben közlés nélkül élni nem lehet. Állati sorban a közlés eszköze a reflexhangok. A kottló csipog, jönnek a csibék. Ilyen jelzéssel ad ingert a csibéknek a közeledésre. Jelzések a specieshez tartozó egyedekre, de jelzés lehet az ellenségre is: farkasüvöltés – őz. (Az örökletes hangreflex hangjai az embernél kimondottan állati eredetű, ezen a fokon még nem ember az ember.) az ember megváltoztatja a környezetét, itt a reflexnyelvével nem tud már mihez kezdeni, mert újabb és újabb létfeltételekhez alkalmazkodik, ez a közlés változtatását is megköveteli. Meg is változik.

Az első szakasz, a véletlen szerszám szakaszának megfelelő formája az örökletes hangreflex módosulása, a véletlen hangreflexek fokozatosan feltételes reflexekké alakulnak, ezek még artikulátlan hangreflexek, olyan feltételes ingerek, amelyek egy bizonyos reagálást váltanak ki, vagy mozgásban, vagy szintén hanggal). Az örökletes hangreflexek a fajtára jellemző módon működnek állati fokon, de az artikulátlan hangok az embernél az örökletes hangreflexek módosulásai, már nem csupán biológiai vonatkozásúak. A társadalmiság jellegének csírái itt indulnak, egy kis módosulással primitív fokú közvetítő elem jön létre a természet és az ember között, a változó körülményekre más és más hanggal reagáltak artikulátlan hangokkal, kézzel, jelbeszéddel annyi féle képpen közöltek, ahány megváltozott környezethez kellett viszonyulniuk, de még nem stabilizálódtak bizonyos hangok bizonyos körülményekhez.

A második szakaszban, ami az alkalmi szerszámnak felel meg, kialakul egy meghatározott hangreflex, ami mindig ugyanahhoz a cselekvésformához kötött, stabilizálódik egy módosult hanghatás, és valamit jelez.

A harmadik szakasznak megfelelő szellemi szerszám a hasonlósá formálás alapján jött létre. A feltételes reflexhangok rendszerébe egyszer csak belép valami ember által alkotott a hasonlósá formálás elve szerint, például állathangok utánzása vagy más, természeti hangok utánzása. A természet hanggal vall magáról, ezt utánozza az ember. Az emberi őshangok a természeti hangok, az első nyelv az eleven világ hangjai, az emberiség első szótára a világ hangjaiból áll. A tárgy

megnevezése úgy történik, hogy a tárgy által előállított hangot leutánozza, ráviszi saját torkára és így nevezi meg a tárgyat, de ezt funkció-tudattal oldotta meg, közlés céljából, a végrehajtás funkcióját felcseréli a közlés funkciója. Úgy modulálja a hangot, hogy létfeltételéről értesítse a másikat. A természetben létező jelenségek hangjellegzetességeihez hasonlóvá formált hangcsoport lesz a hangutánzó (onomatopeisztikus) nyelv kialakulásának alapja. (Az oroszánüvöltés imitációja jelzi az oroszlánt, süvítéssel vihart jelez.) A cselekvő természet adott hangot. Az ember is cselekvő lény volt, a saját cselekvését mondta. A megformált hangcsoport célja, vonatkozása mindig valamilyen cselekvést és soha nem a pusztán jelenség fogalmát jelenti. Azért susogok úgy, mint az erdő, hogy az erdővel kapcsolatost közöljem másokkal, azért cserregek úgy, mint a szarka, hogy közvetítsek a szarkáról valamit. Ez a hangutánzó beszéd a tagolódás útján volt, a hangelemek szerinti tagolódással a közlés mindent jelentő közlés volt. Például a szél hangjának utánzása, a „fúj” (ffffúúú) mindig ugyanaz volt, de mindig mást jelentett, az éppen végzett cselekvéshez kapcsolódva. A mai hangutánzó szavak általában igei alakúak. Vannak igéből származó főnevek is: „dob”, de egyelőre az igék vannak előtérben, mert ami a valóságban cselekszik, az hangot hallat. Az igék a mai modern nyelvekben a régi nyelv szellemében létrejött mágikus maradványok. A magyar nyelvben az üreges tárgyakat olyan hangokkal jelezzük, amelyeket üreges ajaktartással kell kiejteni. Vannak olyan utánzatok, bár nem sokan, amelyek jelölik azt a tárgyat, mely a hangot nem hallatja. Tehát ha nincs hang, a formáját utánozza az ajak és a száj mozdulata, így imitálja az üreges és zárt formájú tárgyakat egy szótaggal. A száj mozdulata üreges: „kút”, „lyuk”, „gömb”. Ez nem hangutánzás, hanem az artikulációs bázis a tárgy formájához hasonlóan alakítja ki a nevet. Ez határeset, a közlés vágyának nagy erőfeszítése. A magyar nyelv ősforrásaiban hangutánzó volt, a „cseng” a tárgy hangképe után alakult ki. „Csobog a víz” – a modern nyelv ebben is hangutánzós. „Csurran”, „csöppen” – ebben benne van a vízmozgás. „Szél”, „süvít” – ebben a levegőmozgás. A „szél” tetszés szerinti dolgot jelentett, amit abban a pillanatban jelenthetett. A szavak mondatértékűek voltak. Mindig konkrétan azt jelentve, amivel a

közösség az adott helyzethez kapcsolódott. Érzékileg hihetetlenül gazdag nyelv, az egész természetet odavarázsolja.

A tárgyakba a természet legyőzésének képességét varázsolta bele, a beszéd megvarázsolta a természetet, hangszálát közlés céljára használta, emberi mértéket vitt rá. A hangutánzó nyelv: ellen-termeszet, mert nem a természet hozta létre. Hatalmat nyer általa a természet fölött, így alakul ki a természetfölötti hatalmának tudata. A hangutánzó beszéd szakaszán jelentkezik a mágikus gondolkodás,

- mert utánzásra alapul;

- mert nagyobb hatalmat jelent a természet fölött, mint az előbbi szakasz;

- mert nem a tárgyat, hanem a tárgy és ember közötti relációt jelöli meg, ezért is mágikus.

Természetesen, a hangutánzó nyelv nem marad úgy, tovább fejlődik, a világ megmunkálása olyan bonyolult lett, hogy a hangutánzó nyelv nem tudja kifejezni.

A negyedik szakasz is az absztrakció szüleménye. A mai modern nyelvek az alkotott szerszámnak felelnek meg, ez az alkotott vagy szimbólum-nyelv. A jelentéssel bíró, nem hangutánzó szavak csak szimbólumai az illető tárgynak vagy jelenségnek. A mágikus nyelv kevés a kifejezésre, a természet hangbéli megnyilvánulásait absztrahálja igévé. Ezért a mai modern nyelvben (pl. a magyarban) ezer egynéhány szónál nem több a hangutánzó készlet. A szimbólum-nyelv már elvileg nem hangutánzásra épül (szókészlet+nyelvtani szerkezet), nem képe, hanem jelképrendszere a világnak, teljes artikulációra épül. A szavak az egymáshoz kapcsolódás módja szerint nyernek értelmet, a viszonyok absztrakciója a nyelvtani szerkezet, a jelenségek absztrakciói a szavak. Tehát absztrahálással alkotott nyelv jön létre, jelentéses jelek rendszere. Hangokból képezett szavak nem utánoznak, hanem jelképeznek. „Ember” – nem fejezi ki az ember formáját mint a hanghatás, az „ül” – szintén nem. A súvító szó még hangbelileg is utánozza képszerűen, az asztal jelöli a jelenséget, de hangkép-imitációja nincs. Minél ősbibb egy nyelv, annál több a hangutánzó szó, minél korábban indul el egy nyelv a modern fejlődés útján, annál kevesebb hangutánzó szó marad benne. „Dob,” – tárgyat jelöl, főnév, mely igei átsejles útján lett azzá, igei mozzanat van a főnévben. „Lant” – ebben

nincs igei mozzanat, nem hangutánzó (úgy, mint a „peng”) hanem formautánzás. A „dob” formát és hangot is utánoz, mimikával: D-O-B, – vizuálisan is érzékeltetett jelenség. „Lanka” – lefelé ívelés, nem meredek, kellemes hajlat. (A „meredek” melléknév már éles esés!) Az egy szótagú szavak zártsága: „rúd” – hosszbeli kiterjedés. „Domb” – lekerekített, pozitív forma. „Kút” – mélység. „Gömb” – kerek, zárt (vizuális utánzás). „Lyuk” – üreges.

A szimbólum-nyelv kialakulásával vége a mágjának is, az alkotott anyagi és alkotott szellemi szerszám, mindkettő túl van azon, hogy igazolja a mágikus tudatot.

A JELENSÉGEK REPRODUKÁLÁSÁNAK OKA

A hasonlóná formálás foka az absztrakció előtti fok. Miért viszi a hasonlóná formált anyagi szerszám és szellemi szerszám az embert elkerülhetetlenül a mágiához?

A hasonlóná formált szerszámmal a világot jobban birtokba vette, mint az előző szerszám használata során, megnőtt a reális hatalma a világ fölött. Valójában most vált úrrá a természet fölött a maga primitív körülményei között. Mert jobban lehet útni azzal a kalapáccsal, amit direkt erre a célra, erre a funkcióra állított be. A hangutánzó nyelv a közlésben nagyobb lehetőséget biztosít, mint a reflexhangok, a közlés által nagyobb hatalma van a természet fölött. Az ember hatalmat nyer a természet fölött úgy, hogy kivált belőle, kiesett a „paradicsomból”. Kialakul a természettől való félelem, az állatnak nincs tudata a természetéről, ennek veszélyeiről. Az állat legfennebb megijed, de ha eltűnik az inger, megszűnik az ijedség. Az emberben a titoktól való félelem benne van, kimunkálta magát a természetből és tovább fél, elárvult, gyenge embernek ismeri magát. Ez az, amiből a mágikus szertartás következik: uralkodik és fél. Hogy uralmat szerezzen a természettel szemben, szerszáma teszi lehetővé. Megnö az emberi képesség arra, hogy a tárgyi világot asszimilálja, magához alkalmazza, és ne ő alkalmazkodjon a természethez. Hatalmat jelent az anyagi eszközökben és a „leképezésben”, lerajzolásban. A forma vizuális visszaadásában is hasonlóná formálás van, a hang révén történő leutánzásban szintén, a hanggal való megjelöléssel és a szóval való megnevezéssel, nevekkel,

fogalmakkal. Mindez a tárgyak és a reprodukálásának az azonosítása mágikus tudat szerint, a hasonlónak formálásból következik, hogy nem kell félnie a természettől, ha reprodukálja, birtokában van. Nem tesz különbséget anyagi erő és megjelölése, megnevezése között, az utóbbinak elsőbbséget ad. Azért hisz a csodában, mert csodát állít elő ő maga azzal, hogy nem csak alkalmazkodik a természethez, de alkalmazza is azt magára. Csodát állított elő a világban és ez a csodában való hitként tudatosult. Ily módon alakult ki benne a mágikus gondolkodás. Ha övé a világ elvben, akkor övé a világ a valóságban is. A baj ott van csak, hogy a valóság fölötti reális hatalmat most már túlfeszíti valóságos hatáskörén, hogy túláltalánosítja a dolgokat, a hasonlónak formálást. A mágikus tudat az ember szellemi és anyagi képességeinek valóságos hatósugarán való túlfeszítése. Ezzel a varázsserejű ráhatással hit formájában még egyszer hatott a valóságra. A dolgoknak lelke, szelleme van, s e fölött az ember úgy lesz úrrá, hogy megnevezi, s ha birtokában van, meg tudja igézni, annak nincs felette hatalma. A szellemit legyőzi szellemmel, azután az anyagi valóságot a birtokba vétel során. A reprodukált tárgy: hatalom, de elárvultság is van, ezért elkezdi igézni a valóságot. Animizmus. Az egész világ szellemekkel van benépesítve (jó és rossz szellemekkel) és a tárgy szellemét „ráolvasással” tudja birtokba venni. Totem-kultusz: a totemősök valóságos őökként való elfogadásaként, plasztikai formákat totembálvány formájában elő is állítja, ott vannak mellette. A hadi táncban felfokozott erő van (közösségi érzék, téboly), amely majd a harcban jelentős lesz, kerülő úton ténylegesen a valóságra is hat. A hadi tánc a harcot és győzelmet, mint pantomimot hasonlónak formálta a valósághoz, és győzelem van a fejében, nem az esetleges holnapi vereség, mely a szerencsétől függ. Ráolvasástól nem tűnik el az ellenség, de ráolvasással közli a többiekkel az ellenség létét, közlés révén összefogás, az erők megsokszorozódása következik be. Vagy a madárhang utánzásával odacsalja a madarat. Nem azért jön oda persze, mert az ember le tudta utánozni a hangját és így titokba vette őt, ez csak az ember mágikus tévedése, rossz hiedelem, de csakugyan valóságos ráhatás is a környező világra.

Thomas Mann a *József és testvérei* című regényében az emberiség az állam kialakulása felé tart a törzsi-nemzeti

életformából. A regény azért íródott, hogy a mitikus tudat ésszerű gyökereit felfedje és megértesse a fejlődés azon szakaszát, mikor nem lévén más eszköze a világ megismerésére, és mítoszt teremt magának. József ráolvas az oroszlánra, megnevezi az oroszlánt. A manó legyőzhetetlen: „De jó nekem, senki sem tudja a nevem”.

A tapasztalat, a valóság cáfolata nem elég ahhoz, hogy a mágikus gondolkodást egyből eltörölje. A ráolvasás, megnevezés („néven nevezlek”) nagy jelentőségű volt, akit megneveznek, az elveszett. Fogócska játék: „phü-phü, nem ér a nevem”, nem vagyok nevémen fogható, meg vagyok fosztva a nevemtől, nem foghatsz meg. (A gyermekjátékok nagy része mágikus játék. A ráolvasó versek természetük szerint a folklórból jönnek, de ősbib eredetűek.)

Az esőhozó tánc, vadásztánc, termékenységi tánc, totem, bálvány készítése, maszkok, ékszerek használata stb., tetoválás, bizonyos öltözéssel való felcicomázás: mind arra ment ki, hogy essen az eső, hogy teremtsék elő az ellátásukhoz szükségeseket, hogy termékenyek legyenek az asszonyok. Nincs a társadalmi létnek semmilyen megnyilvánulása, hogy az a törzs-szövetség érdekeinek ne felelne meg. Ez a mágikus viselkedés értelmetlen, logikátlan dolog, azonban az, hogy így kell cselekedni, logikusan alakult ki a tudatukban. A mágikus ráhatás téves ráhatás a valóságra, de szükséges volt, mert ha nem, az emberiség letért volna rég róla. A logikához vezető elkerülhetetlen út a mágia, és biztosít egy bizonyos hatalmat a világ felett.

MŰVÉSZET

Táltosok, igézők, akik tetoválták magukat, hadi táncot jártak, akik először szólaltak meg társadalmuk nevében, ők az első művészek. Minden, ami később művészet lesz, az egyelőre a fizikai munkára tapadva él. De mihelyt a valóság reprodukálása játékban megy tovább, „üresjáratban”, önálló dalként, pantomimként, mágikus ceremóniában – ez eredményében művészet. Nem társadalmi funkciójában művészet, mert nem művészi célból, hanem varázslási célból jött létre. Nem akarta vele az ember a valóságot reprodukálni igazmondás vagy szépség-alkotás céljából, hanem csak mágikus célból. Ez a mágia a természettel

való egyensúly visszaállítására szolgál. A művészet ma sem vesztette el a varázserejét, mágikus erejét. Nem is szabad elveszítse. Mágia révén az ember vissza szeretne volna szerezni az egyensúlyt a természettel. A művészet, ma is az a feladata, visszaható erő, az ember részeltetése a valóságban. Olyan élményekkel tölteni fel az embert, hogy a teljesség tudatával éljen. Ez varázslatot tartalmaz, mindig életfelidézés, élményátadás, részeltetés, participáció, átadás.

A MŰVÉSZET KIALAKULÁSA – A MŰVÉSZET MINT MŰVÉSZET

Művészet akkor alakult ki, amikor felbomlik az ősközösség és létrejön az osztálytársadalom, akkor szűnik meg a mágia mágiának lenni. A mágia még nem volt, nem akként jött létre, csak ma tűnik annak, a mágia varázslat, vallás is volt, az ember életének őszinkretikus egysége, ismeret is volt, a társadalmi együttélés szabályait is tartalmazta. A mágia varázslat, az ősember létének „öntudata”, szellemi létének őszinkretikus formája (mint ekkor a filozófia). A mágia egyszerre: erkölcs, művészet, filozófia, tudomány stb. egyik sem külön, ezek összessége. Mikor felbomlik ezekre az alkotó elemekre, meg is szűnik mágiának lenni. A mágia annyi ágra differenciálódik, ahány területe van az emberi tudatnak, ahány részre szellemileg feldolgozza az ember a környezetét. Ez az ember az ősközösség embere? Nem, a munka talaján álló ember, aki ismereteket szerez, tudományt űz, gabonát termeszt, stb. Ez azért van, mármint hogy a mágia felbomlik, mert kialakul az ember valóságos hatalma a világ fölött és nem a mágiával, hanem a valóságos ismereteivel veszi birtokba a valóságot. Az emberiség ön maga reprodukálását egyre magasabb színvonalon tudja megvalósítani (többet termel), mert fejlettebbek a munkaeszközök. Ez a munkamegosztást vonja maga után, a szakosítást. (Engels: a legegyszerűbb a nemek közötti munkamegosztás.) Ezt a munkaeszközök fejlettsége követeli meg, ezek működését már nem tudja egy ember elvégezni. Bármilyen munka meghatározott csoport által végzett munka. Felbomlik az őskö-

zösségi társadalom és kezdődik az osztálytársadalmak sora, létrejön a rabszolgatartó állam. Amikor a termelő erők elérnek egy adott szintet, a termelési viszonyoknak ezekhez kell alakulniuk. A termelő erők bizonyos fejlettségi fokon többleterméket hoznak létre, megjelenik a kizsákmányolás lehetősége. A többlet-termék elvétele már az ősközösségben megtörtént (törzsfők), de a fordulat a rabszolgatartó társadalomban a kizsákmányolás jellegét ölti. Nem félnek a természeti erőkől az emberek, megszűnik a totemvallás, megszűnik a mágia. Az osztálytársadalmakban nincs világvarázslás, az osztálytársadalom kialakulásával vált át a mágia a mai értelemben vett művészetté.

A mágiában lévő művészi megnyilvánulások a művészetek és szinkretikus halmaza, ebből differenciálódnak ki a különböző művészetek. Mindenki művelte, nem bizonyos művészek, mert szertartás volt, a varázsló vezetésével. Mikor szűnt meg a mágikus jelleg, és lett művészi megnyilvánulás? A mágikus szertartás bomlásakor kezd a művészet is művészetként előállni. Éles határvonalat nem lehet húzni, a mágikus maradványok áthatják például a görögök vallását, művészetét, a mitológia tulajdonképpen irodalom, vallás, folklór is. A világvarázsló funkciójától lassanként megfosztódik az alkotás, az egyiptomi művészetben a totemistenség új körülmények között él tovább – napisten, állatkultusz – és mégis ez más művészet volt és nem mágia. A szertartás jelleg fokozatosan tűnik el. Az olimpiai játékok ugyanazok, mint a termékenység-kérő játékok, a funkció más. A mágia közösségi alkotás, a művészet egyéni alkotás a közösség számára. A mágia esetén nincs különbség az alkotó és a műélvező között, mindkettőt csinálja mindenki. A mágia létrehozója az egész közösség, társadalmi funkciójának a felvevője is ugyanaz a közösség, a mai értelemben vett művészet akkor alakul ki. A művészi alkotás létrehozója tehát egy egyén, a társadalmi munkamegosztásban tudomásul vevője a közösség egy meghatározott rétege, vagy társadalmi osztály, ami szertartás nélkül is tudomásul veheti. Kialakul a művészettel foglalkozók csoportja, az emberiségnek szellemi igényévé vált ez a megnyilvánulás. Eszmeközlés művészi eszmék formájában, az emberek esztétikai igényeit elégíti ki, a művész volt erre a feladatra hivatott.

A MUNKAMEGOSZTÁS FOLYAMATA; TÁRSADALMI MUNKAMEGOSZTÁSOK

Ez is hosszú folyamat, itt sincs éles határ. Az ősközösség fokán a gyűjtögetők és a vadászok-halászok közti munka megosztás, de mindig „vándorló stílusban”. Az első munkamegosztás a földművelők és a vadászok, azaz a nők és férfiak között történik. Ami a ház körül van, az a nők feladata, amihez nagy erő és kitartás kell, az a férfiaké. A második munkamegosztás a földművelők és kézművesek között volt. Az osztálytársadalmak kialakulásáig a szellemi munka nem létezett, a szellemi munkával analóg jelenség a mágia volt. A szellemi munka és a fizikai munka az osztálytársadalmakban különült el, ez a harmadik munkamegosztás. Rabszolgamunka, szabadok, kézművesség, állattenyésztés. Úgy vált külön a szellemi munka, hogy a fizikai munka egyenesen szégyen volt, lenézett, rabszolgadolog. A szellemi munkások külön osztályt képeztek, a tudós rabszolgákat felszabadították. A rabszolga élő szerszám, a szabadok rétegén belül a patríciusoknak dolgoznak a szabadok. Szellemi munkát a szabadok végeznek, külön is az államvezető patríciusok. A szabadok túlnyomó része is fizikai munkát végez. Mikor már különvált a szellemi munka, akkor nincs egyén, ki tudósa, varázslója, sámánja lehet egy csoportnak. Megszűnnek, feladatuk annyira személyre oszlik, ahányra szükség volt, így csapódnak ki a mágiából a szellemi munka különböző fajtái.

A SZELLEMI MUNKA KIALAKULÁSA A MÁGIÁBÓL

Miből alakult ki és miből állt a szellemi élet? A szellemi élet a mágiából alakult ki és mitologikus képpé vált. A mágiából vált ki a vallási szertartás is, a mitológia is. (A mitológia még egyben történelem.) A mágikus gondolkodás művészetté is vált. A mágus prelogikus varázslata most már a gyakorlattal valóságos relációban van, a gyakorlat megalapozásaként. A hajdan közösségekben művelt mágia különböző szellemi területekre tagolódik,

differenciálódik, a közösség szélesebb vagy szűkebb köre számára, egyenként minden egyén számára. Az orvos gyógyít minden beteget, a beteg nem önmagának kuruzslója, ez korábban közösségben történt, mágikus varázslatban.

Az őszinkretizmus nem él tovább a régi formában, ami azelőtt egyetlen szellemi élet volt a mágiában, az így tagolódik: tudomány lesz a mágiából az a rész, ami benne biztos ismeret, ami hit volt a mágiában, abból vallás, mítosz lesz, ami pedig varázslás, emberre való hatás volt, abból művészet lesz. Előbb csak a tudományos rész csapódik ki, de az összes tudományok külön-külön még nem váltak ki, nem ágaztak szét, a filozófiában maradtak, ami még mindig szinkretikus, de már nem annyira, mint az őszinkretizmus. Ekkor a mágia két részre szakadt: egyfelől megvolt a vallás és a művészet, másfelől a filozófia, mint az ismeretek teljes tárháza. A filozófia mint megismerő, a művészet, mint általános értelmező, – a filozófia mint racionális, a vallás és művészet, mint kevésbé racionális.

A filozófián belül a geometria, geográfia, matematika, jog- és államtudomány igen pontosan működnek (hiszen gyakorlati területeken végzett általánosítások alapján álltak össze). De ott van a ködök világa is, a végső kérdések világa. Ember és természet, ember és eredet, a lét és célja, az ember és az emberfeletti problémája. A mágia, amely hajdan a totemösök varázslata, valamint a természetfeletti való kapcsolat volt: vallássá vált. A szertartás, a varázslás nem tartozik már a közösségre, mégis fennmarad (például az áldozatok bemutatása az istenségnek). A kuruzslásból orvostudomány lett. A művészet a valláshoz tartozik, mert a mondavilág egyrészt vallás, másrészt történelem. Az istenség képének megalkotása, a világ képi reprodukálása nem a filozófia tárgya. A görög mitológia egyben istenhit és egyben művészi megnyilvánulás is. A homéroszi mű történelmi és vallási képzetek rendszere, így mitológia és művészet is egyben. A mágiából való kitagolódás irracionális iránya felé tart a művészet (és nem a filozófiához). A művészet a megismerés sajátos eszköze, a megismerő mozzanat nem is olyan fontos, mint ahogy azt neki tulajdonítják. Mágiához tartozásakor nem volt benne megismerési mozzanat, ennek révén különbözik a mágiától.

Ismereti mozzanat a művészetben.

Az ember kíváncsi a lét végső kérdéseire, ez a filozófián belül a metafizikai érdeklődés, valamint a vallás és művészet között megoszlik. Nincs tudományos történelemkutatás. A mitológia és vallás mellett a művészet is e kérdések felé orientálódik (van benne heurisztikus mozzanat, megismerés, mint a múlt megismerése, és van ismereti funkció, mint racionális mozzanat). A mágikus maradványt a varázslás is magával hozza, ez nem olyan ráhatás, mint a mágia régi célja, amely most már pusztán a vallásé. Művészetként a világ jelenségeinek képi reprodukálása tudatos cselekvés, amelyben a mágikus mozzanat mégis benne van. Aiszkhülosz tragédiái: (tragosz = kecsketánc) a mágia elemei beleszövődnek, de nem a mágia közösségének tánca értendő a kecsketáncban, nem a világnak a javunkra való varázslása a cél.

A VALÓSÁG OBJEKTIVÁCIÓJA

Az elidegenedés az ember természetből való kiválása és azzal szembehelyezkedése, ez az elidegenedés ősi formája. A munkamegosztás következtében elidegenedik a munkaeszköztől és saját természetétől, – ez a kapitalizmusban következik be. De magának a társadalmi létnek a terméke ez a természetből való kiválással kezdődő folyamat, ami a munkamegosztással egyidejű formákat öltött.

Kezdetben az ember-állat a természet része, az emberré válás előtt nincs tudata a saját énjéről, nincs objektíven létező világ a tudatában, az érzékszervileg felfogható környezet van, amit a fajta határoz meg. Mihelyt a valóság és önmaga közé közvetítőt állít, a szerszámot, kezd a természet általa kialakított, objektív módon létező világgá válni. Az embernek emberré válásával el kellett fogadnia az ősharmónia megszűnését, ami csak természet és természet között van. Az állat nem fél, csak megijed. Egy ösztön-folyamatban kivédi vagy nem az őt érő veszély állapotát – és megszűnik ez egy adott pillanatban azzal az ingerrel egyszerre, ami a készenléti állapotot létrehozta. A félelem az embernél jelentkező érzelemállapot, az állat sosem alany a

tárggyal szemben, – az ember az. Minél tovább alakítja a világot, annál emberibb a létformája és annál inkább idegenedik el tőle.

A természeti ösztönöket csak természeti adottságok között lehet kiélni. A kultúrateremtés gátlásokat teremt – Freud szerint, és ez magvában igaz. Nem volt a lény gátlásos állapota, amíg az ember nem vált ki a természetből. (A mágia létrehozója a félelem, mondaná egy igaz, de szimplista válasz.) A valóság objektivációja és a világba ilyen módon való visszaépülése eredményezi az emberben a kivetettség tudatát.

De nem csak az ember és természet ellentétét alakítja ki a különválás, hanem az ember és ember közötti ellentétet is. Azonos állatfajta nem harcol egymás ellen, az ősközösségben egy hordán belül nincs ellentét, csak horda és horda között. Szükségképpen kerül szembe e két embercsoport az egyazon célért folytatott harcban: a természetből kivenni a megélhetéshez szükségeseket. Az emberré válás, a lábra állás után a második traumatikus szakasz az osztálytársadalmi forma kialakulása, a civilizáció létrejöttét az osztálytársadalmak megjelenése szülte. (Fizetett érte az emberiség, ez más kérdés.) Az osztálytársadalomban alakult ki az ellentét a közösségen belül is. A mágia idején van a közösség és a varázsló, de vérségi kötelék nevében ez egy természetes elkülönülés. Most az osztályok jogfosztottak (emberi jogoktól megfosztottak), és jogokkal rendelkezők rétegére osztják a társadalmat. A hatalommal nem rendelkező szabad ember tudatában a hatalommal rendelkező ember úgy jelentkezik, mint elnyomó, félelmi tudata alakul ki. E tudatállapot most már nem csak természet és ember, hanem ember és ember között is létezik. A gyűlölet érzelme ide kötődik. Az ősközösségi ember az állatot gyűlöli, most az ember az embert is, a civilizálttá válás embert idegenít el embertől, kategóriát kategóriától, egyént egyéntől. Ez volt a második nagy traumával járó szakasz az emberiség történetében. (A paradicsom a bibliában tulajdonképpen egy ősi emlék az ősközösségi együttéléstről, az együttélési mód boldogságáról. Ádám és Éva számkivetettsége az osztálytársadalomban jelentkező emberek közti meg hasonlításra, elidegenedésre utal.)

A MŰVÉSZET OBJEKTIVÁCIÓJA

A világ anyagi birtokbavétele szempontjából a mágia minden területére szükség van (vallás, orvostudomány, jog, stb.), de látszólag a művészetre nincs szükség, egy szellemi játék csupán. De a művészetnek feltétlenül létre kellett jönnie, mert:

1. Évszázadok mágikus tevékenysége során kialakul az emberben a szépérzék, az ízlés. Például, nem kell neki a vadásztánc, de szükségletként megmaradt a reflexrendszer kielégítése, a reflexeknek igényévé vált a különböző mozdulatok után-zása. A civilizációnak ezen a fokán az ember ki kell elégítse az egyensúlyérzékét, harmónia igényét, formaérzékét, tehát az ember esztétikai érzékét. A szellemi igények az anyagi igények színvonalán jelentkezhetnek, ezt a szükségletet a művészet kell kielégítse.

2. A művészet megszűnik közösségi terméknek lenni, mikor a mágia ködét, világigező tevékenységét kezdi felszámolni az ismeret. Azonban a művészet is hoz magával ismereteket (de nem mint a tudomány!), mégpedig társadalmi funkciójában a közösség múltjának, történelmének megismerését szolgálja a valóság képi reprodukálása formájában, az életigény kielégítéseként. Például: széphistóriák, mesék, – ez már irodalom, mely a történet ismeretét közvetíti, vagy az emberről és hitéről is sok ismeret közöl, az ember értelmi világának feltárásával.

3. A művészet azonban még mágikus funkciókat is folytat – még ma is van egy bizonyos mágikus eleme, csak persze magasabb színvonalon, tartalmában és formájában megváltozik ez a varázselem, ami már nem a mágia varázslata, hogy hasanak vele a természetre, hanem hogy a világtól, a társadalomtól elidegenedett egyént visszahelyezze a természetbe és a társadalomba. A mágikus funkció a természettől történt kiszakadással, elidegenedéssel függ össze, a világ már nem „anyaöl”, – ellenséggé vált, kialakul az ember létbizonytalansága, a szembenállás tudata és a hatalomtudata. Minél inkább halad ki a természeti védettségből, annál nagyobb a hatalma a világ felett. A mágia, a varázslat arra volt jó, hogy a természettel való kapcsolatát visszaállítsa, megadja a védettség tudatát. A társadalom osztályokra való tagolódása tovább mélyíti a szakadékot az ember és természet között (a munkamegosztás miatt) és az

emberek között (az osztályokba tartozás, a kizsákmányolás miatt). Az ősközösségi együttélés vérségi kötelekekre épült, az együttélésüket a vérségi kötelekeken alapult szokásjog irányította. A rabszolgatartó társadalomban már egy tőlük független állam vezeti őket írott törvények alapján. Így az állam is idegen az egyéntől, sokszor az ember számára érthetetlen törvényeket kényszerít rá, gyengül az együvé tartozás tudata. A közösségből kiszakadt, külön váló embernek szüksége van arra a tudatra, hogy ő mégiscsak része a természetnek, a világ totalitásának része. *A művészet segítségével, művészi élmény útján éli át újra azt a teljességet, melyből kiszakadt.* Ez a varázslat, mely visszaállítja az elidegenedés előtti állapotot, amit az egyén nem tud megélni, azt megélteti vele a művészet. A mágiában nem volt ilyen, a közösség mindent úgy valósított meg, mint együttélési formát, szűk családjában és a közösségben az egyén mindent tudott a maga ősközösségi keretei között. A személyiség integritása kevésbé erős, de jelentkezik, a későbbiek során aztán egyre csökken. Az ember végigélt mindent, amit a közösség végigélt. Személyiség volt, primitív formájú, de az volt, teljes integritásban. Az osztálytársadalom megjelenésével elveszti az egyén személyi integritását, nem él meg mindent, amit megélnék mások, csak abban részesül, amiben részesülni tud, az ismeretek egy részének birtokosa csupán. A művészet a mágiában létezett közösségi élményből kiszakadt egyént varázslata által részesíti a közösség összes élménycsoportjában, mindezt megélteti vele művészi képzetek alakjában. A művészi alkotás élvezője beleélheti magát annak művészien reprodukált élmény-anyagába. A művészetnek ez a varázslási mozzanata megmaradt mind a mai napig, és ilyen szempontból van még ma is mágikus funkciója a művészetnek. Minél inkább nő a világtól való elidegenedés, annál nagyobb szüksége van az embernek a művészetre. Amilyen mértékben tehát magas technikával az ember úrrá válik a világ fölött, olyan mértékben válik magányossá a régi közösségi formákhoz képest. A társadalom elatomizálódása egyre inkább általánossá váló folyamat és így az embernek egyre inkább szüksége van arra, hogy visszaállítsa az ő-participáció tudatát, hogy a világ teljességének élményében részesüljön. Ez a művészet útján lehetséges, ez a művészet ősi, mágikus funkciója.

A művészet nem mágia, de hordozza azt a mágikus elemet, amely kielégíti a magára maradt embert.

Mi az az eszme, amely a közösségbe visszaállítja az egyént? Egységes eszme nincs, mert nincs már az a patriarkális közösség, – ilyen vagy olyan osztály van. Amíg a mágia a közösség minden egyes tagjára érvényes volt, mindenkit befogott, a közösség szellemi értéke is egyenlő volt, de a rabszolgatartó társadalomban már nem egyenlőként jelentkeztek, a rabszolgák rétegén belül is osztályok voltak, az egység megszűnt, megszűnt az ösközöségi szellem egysége is. Tehát a művészet is rétegződik, szükségképpen. Két fő irányulás jön létre, mert már maga a közösség is meghasonlott, így a művészet szellemileg sokrétű lett. A társadalomban két fő rétegződés volt, a rabszolgákat kizárjuk és vesszük példaként a szabadokat. Bizonyos művészet bizonyos rétegeknek szólt. Az osztály-rétegződés a művészetben még a periklészi korszak előtt jelentkezett, ez a művészet úgy megy tovább, mint vagy az elnyomók, vagy az elnyomottak művészete, vagy, ha egységes volt, azon belül is, hogy ki milyen szempontból nézte az eseményeket, a szerint mindig küzdött egymással:

- a társadalom egységét védő apollói művészet;
- a dionüszoszi, lázadó természetű művészet.

Az a tény, hogy a művészet az osztálytársadalomban jött létre, szükségessé teszi ennek a két tendenciának létezését. Az apollói művészet az egyensúly, harmónia, nyugalom, megállapodottság, a perspektívák művészete, ez a társadalom uralkodó osztályáé, a derű kultúrája. Az apollói művészet nem valószínűsítés, hanem egy osztály világfelfogása. A dionüszoszi a hatalom sáncán kívülálló művészete, a gyötrelmek, kínlódások, ellentmondások, az ezekben feltörő tragikus sorsok művészete, a pusztulás felfedezéséé, – „apologetika”, az élet gyötrelmeinek elfedése nincs benne. Lázadó, tiltakozó, elégedetlen művészet, amely feszítette mindig a meglévő ellentmondásokat, mindez az egyensúly bomlására hívta fel a figyelmet, nem értve egyet azzal a világgal, amiben van, küzd ellene. Ernst Fischer szerint ez a dionüszoszi vonása a művészetnek. A dionüszoszi magatartás az óta is beékelődött a művészetbe. A dionüszoszi művészet legtöbbször a múltba fordul, azt megszépíti (ősállapotok dicsérete, a paradicsom legendája, aranykor), a lázadó művész ellent-

mondásai elviselhetlensége közepette tiltakozik a fennálló ellen, visszasírja a múltat, amikor még participált. Az apollói magatartás kora az, amikor a fennálló állapotok tényleg egyensúlyt teremtenek, amikor biztosnak érzik az emberek magukat. A művészet egy megosztott társadalom lélekváladéka.

Összefoglalva:

- Kiválás a természetből, anyagi és szellemi eszköz-készítés.
- Munka, mágia, művészet, a jelenségek reprodukálásának oka.
- A művészet a varázslatot a mágiából funkcióváltással menti át.
- A művészet osztálytársadalmi rétegződése, eszmei mondanivaló, mint a társadalmi tagozódottsági állapot tükrözője.

A MŰVÉSZET HELYE A TÁRSADALOMBAN

A mai értelemben vett művészet más helyet foglal el a társadalomban, mint amelyet elfoglalt a mágikus szertartás. Amióta a társadalom osztálytársadalommá vált és megjelent a művészet, az új struktúrájú társadalmon belül, mint minden emberi tevékenység, a művészet is más funkciót kell kapjon, más helyet kell találjon. Mi az osztálytársadalom szerkezete? Marx a társadalom struktúrájáról ezt mondja: A társadalmi együttélésük során az emberek tudatuktól függetlenül kialakuló viszonyokba, termelési viszonyokba kerülnek, melyek a termelőerők meghatározott fejlettségi fokának felelnek meg. E termelési viszonyok összessége az a reális alap, melyre az egész óriási felépítmény épül, és amellyel együtt alakul ki a társadalmi élet.

Tehát a társadalomban elkülöníthetjük egymástól az alapot és a felépítményt. A társadalmi alap: a termelési viszonyok összessége a fejlődés adott korszakában. A társadalmi felépítmény: az embereknek a munka folyamatában elfoglalt viszonya, valamint a termelő eszközök és egymáshoz való viszonya.

Munkaeszköz és munka tárgya = termelőeszköz.

Termelőeszköz és munkaerő = termelőerők és termelési viszonyok = termelő mód.

A termelőerők fejlettségi szintje határozza meg a termelési viszonyokat. A termelő erők = az ember természetéhez való viszonya, hogy milyen szinten veszi az ember birtokba a természetet. Termelési viszonyok = az emberek egymás közötti viszonya a termelés folyamatában. A termelési viszonyok a termelőerőkkel vannak kapcsolatban, a munkaeszközzel és a munkaerővel. A termelő erők változása a termelési viszonyok változását vonja maga után. A termelő erők fejlettségi foka és a termelési viszonyok jellege tökéletes összhangban kell legyen, a kettő közötti összhang alapvető megbomlása forradalomhoz vezet. (A termelési viszonyok emberek közti viszonyokra vonatkoznak.) Megbomlik a kötelező összhang, mert a termelőerők mindig meghaladják a termelési viszonyokat, a termelőerők a változékonyabbak, fejlődnek, a tulajdonviszonyok viszonylagosan elmaradnak mögöttük, gátlóak, mert a termelési viszonyok mélyén mindig osztályviszonyok vannak, amelyeknek egy idő után fel kell bomlaniuk.

A társadalmi alap a termelési viszonyok összessége a gazdasági fejlődés adott szakaszán. A termelési viszonyok öt társadalmi rendszert hoztak létre. A változás természeti törvényként hat. Az ősközösségekben elérték a többlettermeléshez, szükségképp nem tudtak volna tovább fejlődni a termelőerők ugyanabban a termelési viszonyokban, amely egy meghatározott reláció. Az alapban, az uralkodó termelési viszonyokban jelen vannak a régiek a maradványai és az újak a csirái. Például: félf feudális gazdasági alap = hűbéri viszony + kialakuló kapitalista termelési viszony. Általában a különböző termelési viszonyok együttesen jelentkeznek, így az alap általánosabb összességet tartalmaz. Határesetben létezhet az is, hogy csak egy kristályos termelési mód létezik, például Hollandia a kapitalizmusban, vagy az Egyesült Államok kapitalizálódása, feudális múltja nem volt. Erre az alapra épül a felépítmény, amely a társadalmi eszmék és az ezeknek megfelelő intézmények összessége.

A társadalmi felépítmény az alap által determináltan képződött, az alappal kölcsönös összefüggésben áll, a társadalom politikai, jogi, erkölcsi, vallásos, filozófiai, művészeti nézetei és a nekik megfelelő intézmények rendszere. A társadalom szellemi élete nem mindig felépítményi, vannak nem

felépítményi jellegű tudatformák is, például a természettudományok (biológia, orvostudomány, geológia, földrajz, biokémia stb.) nem tartoznak a felépítményhez, habár szellemi termékek. A nyelv, a beszéd is szellemi megnyilvánulás, mégsem felépítményi jellegű, mert társadalmi mivoltában nem az alap által meghatározott. Marx osztálynyelvekről beszél (és ez szerinte ideológiai természetű), a marxizmuson belül tíz évig érvényesíti ezt a nézetet, amíg kiderült, hogy tévedés volt. Az esztétikai nézetek a felépítményhez tartoznak. Az intézmények sokkal szilárdabban és nagyobb függőséggel tartoznak az alaphoz, mint az általuk képviselt eszmék, nézetek. A logika, az emberi gondolkodás logikai struktúrája sem felépítményi jellegű, de ezektől egy lépéssel az utánuk következő filozófiai elvek már felépítményi jellegűek. Ezek tehát felépítményi implikációvá válnak következményeikben.

Milyen kritériumokat kell kielégítenie egy tudatformának, hogy felépítményi legyen? Három tulajdonság jellemzi:

- Meghatározott alap talaján jön létre, és azt tükrözi.
- Viszonylagos önállósággal rendelkezik és visszahat az őt létrehozó alapra, aktív.
- Az alap pusztulásakor az alapan végbemenő változások után ő maga is gyökeres változásokon megy keresztül. A felépítményi forma nem pusztul el az alap pusztulása után, például Homérosz műve három alap pusztulását is túlélte.

A MŰVÉSZET MINT A FELÉPÍTMÉNY RÉSE

A művészetet e három kritérium alapján fogjuk vizsgálni, érvényes mindhárom, de határok között. A művészet is felépítményi, mert:

Egy: Meghatározott alap talaján létrejövő és azt tükröző jelenség. A társadalom termelési viszonyainak összességében jelentkező erők kihatnak a szellemi életre, az intézményekre és olyanná alakítják, ahogy az nekik megfelelő. A művészet is az anyagi alap osztályviszonyainak szellemi kifejezője. Egy meghatározott társadalomnak többféle művészi, szellemi reflexe van. Például a középkor művészet uralkodó vallási ideológiákból táplálkozik, krónikák, gregoriánus kórusművészet a középkori

felépítményhez tartozik, de Villon költészet és a trubadúr énekek, meg a virágénekek is azon a gazdasági alapon jöttek létre. Míg az előbbieket védik és fenntartani akarják a gazdasági alapot, az adott gazdasági viszonyokat, az utóbbiak támadják, de mégis ugyanannak az alaphoz a felépítményéhez tartoznak, ugyanannak az alaphoz az uralkodó vagy nem uralkodó felépítménye (ez esetben a középkor alapjának). Nem csak az uralkodó felépítményt szabad felépítménynek nevezni, tehát az is felépítmény egy adott kor művészi megnyilvánulásaiban, amelyek táplálja, hanem az is, amelyek rombolja, de az is, amelyek konzerválják vagy reformálják, megváltoztatni akarja a felépítményt, lévén, hogy egyazon alapon determinálja.

Volt egy olyan elmélet, hogy csak az felépítmény, ami egy bizonyos alapon pozitívan hat. Ez nem igaz, a marxizmus például a kapitalizmus alapján jött létre, nem feltétlenül kötelező, hogy a fennálló alap pozitívuma legyen. Az alap nagyon bonyolult, még ha egyetlen termelési viszonyt tartalmaz, akkor is sok ellentmondásos erő tartozik bele, ellentétes erők összeütközésének színhelye, így ez az ellentmondásosság tükröződhet és tükröződik is a felépítményben. Az alapon belül osztályharc folyik, megszülik a maguk eszményeit és beviszik a felépítménybe. A kapitalista alapon benne van a proletariátus, a felépítmény is az osztályharc színhelye lesz. A felépítmény eszmék harcának a színhelye, ami tükrözi az alapot, ellentmondásaival fogja tükrözni.

A művészi felépítmény, mint általában a felépítmény, egy adott korban létrejött, az adott alapot tükröző minden művészi megnyilvánulás, akár támogatja, akár rombolja az alapon belül lévő termelési viszonyokat.

Kettő: viszonylagos önállósággal bír és visszahat az őt létrehozó alaphoz. A viszonylagos önállóság kérdései: abszolút önállóságuk a természettudományoknak van, ideológiai okokból igazságtartalmuk sérthetetlen. A másik véglet: az önállóság teljes hiánya, de ilyen szinte nincs is. A felépítmény jelenségei közül egyik több, a másik kevesebb önállósággal rendelkezik. Az alappal közvetlenebbül kapcsolódnak a jogi és politikai nézetek, a művészet viszonylagos önállósága a legtágabb, akárcsak az irodalomé, filozófiáé. Az intézmények viszonylagos önállósága nagyon szűk. Azok, amelyek közel állnak az alaphoz, azonnal reagálnak rá és visszahatnak. A művészet visszaható ereje kisebb, nem

kapcsolódik közvetlenül az alaphoz, az abban végbemenő folyamatok nagyon sok áttételen keresztül alakulnak művészeté.

Az idealisták azt mondják, hogy a művészet nem függ a valóságtól, minden szellemi megnyilvánulás önmaga megnyilvánulása. A marxizmus döntő felismerése, hogy az emberi szellem nem önmaga belső dialektikájából fejlődik. Azonban nem az egyetlen és kizárólagosan meghatározó tényező a gazdasági alap, ahogy egyes szimplifikáló nézetek vallják.

A szellemi felépítmény rendkívül bonyolult jelenség. A filozófus a filozófiai elődök felgyűjtött anyagából építkezik, és ezen épít tovább. A szellemi képződmény önmaga környezetéből nő ki, a szellem semmit nem teremt soha teljesen a kezdetektől, hanem az örökölt anyagot veszi át, a gazdasági alap pedig az elődöktől átvett anyag továbbfejlesztésének módját határozza meg. A gazdaság végül így determinálja a szellemet.

Három: A dialektikus materializmus szerint a művészetnek nincs önálló, immanens (belső dialektikájából való) törvénye, mert a művészetet, mint felépítményt, az össz-történelem fejlődése határozza meg. A vulgarizáló materialisták szerint a művészet fejlődése a történelem és a gazdasági tényezők következménye. Ők a szellemi viszonyoknak a gazdasági erőkkel való összefüggését hihetetlenül leegyszerűsítve fogják fel, közvetlenül a termeléssel hozzák kapcsolatba. Oroszország és az Amerikai Egyesült Államok között a múlt század közepén nagy különbségek voltak, a termelőerők állapota sosem befolyásolta a művészetet, a gazdasági élet befolyásolta. Az alap befolyásolta a művészetet, ebbe beletartoznak a termelés viszonyok, nem csak a termelőerők, hanem az emberek egymáshoz való viszonya is. Helytelen az, hogy a gazdasági tényezők közvetlenül befolyásolják a művészetet, amelynek az előbbi felépítménnyel is közvetlen kapcsolatban van, történelmi fejlődésének a mozzanatai ezek. A viszonylagosság itt azt jelenti, hogy mint végső láncszemet, megtaláljuk a gazdasági alapot: a művészet a művészet régióiban születik, az előző művész-nemzedékek hagyatékából. De ebbe az elődök által felhalmozott művészi kincsbe már beleépült több felépítményi tényező, filozófiai, vallási stb. nézetek, s ezeket az eszméket tovább módosítja a saját korának filozófiai, politikai stb. eszményeivel. A hagyományt a művész átveszi, közvetlen kapcsolata van a művészet körüli felépítmény

elemeivel, erre alapozza az övét, azt veszi át a múltból, azt fejleszti tovább. Ezt szinte közvetlenül meghatározza a felépítmény többi része, ezen keresztül pedig közvetett összefüggés van az alappal. Tehát nem közvetlenül az alaphoz, hanem annak talaján létrejött felépítményi elemekhez nyúl. Vagyis az előző művészeti hagyatékot már determinálta az alap, ezt módosítják tovább. De itt a gazdasági alap a végső determináló erő, amely meghatározza az elődöktől örökölt szellemi anyag átvételének és továbbképzésének módját bonyolult láncrendszer révén, amit nem lehet közvetlen módon megnyilvánuló determinációnak nevezni.

Első példa: a francia régime korszakának, a rokokó kornak tipikus tánca a menüett. Ha azt állítjuk, hogy a kései feudalizmus bomló gazdasági viszonya determinálja a menüettet, ez ilyen közvetlen kapcsolatra leegyszerűsítve ostobaság. De ha áttételes kapcsolatait vizsgáljuk, így van. Az áttételes kapcsolat rávisz arra, hogy mégis közük van egymáshoz. A menüett: általános érzület kifejezője, a rokokó világ kényessége, udvarló szelleme, etikettmániás világa, kecsesség, szépelgés, bájolgás, bókolás, reverencia, udvaronc-tánc, kegyenc-tánc, finomkodó, negédes tánc. Hogyan alakult ki, minek a tükre, milyen lehet az az élet-forma, amelyik ilyen konvenciózusan finomkodó? A tánc mindig valamilyen valóságos mozdulat stilizált formája (tánc lépés, harci lépés, stb.), a menüett a kor jellegzetes mozgásvilágának stilizált képe, a szépelgés, legyeskedés világa a bókolás, az udvaronci élet stilizált mozgása, mozgáskultúrája. Ez nem csak a mozdulatokban, de a modorban is benne van. Érzelevilága: a hierarchikus rend, a rangbeli viszonyok betartása, az udvari rendhez való alkalmazkodás művészete, a bókolás, a rendelkezésre állás, a tisztelet, az egymásnak való alárendelés, a megjátszás vagy a szívből jövő őszinte rajongás kifejezése. Ezt az érzelevilágot a kor etikai rendszere is támogatja, a mindennapi viselkedést megszabó normarendszerek is ugyanezt az érzületet tartják fenn. Roppant szigorú etikett szabja meg a viselkedést. Ilyen etikett rendszer határozta meg a kései feudalizmus udvaronci viselkedését, ez hatott a táncra. Hogyan alakult ki? Kialakult egy valóságos életforma, főúri körülmények között. A feudalizmus fénykorában a főurak saját birtokukon éltek kiskirályként és nem az udvarokban. Ez a feudális főúr nem udvaroncként, hanem egyenrangú félként jelent meg a király előtt, megtehetette, anyagilag

annyira erős volt. Azonban a bomló feudalizmus és erősödő polgárság korában a hatalmat fenn kell tartani, közpon-tositott királyi hatalom alakul ki, a király egyre inkább úr lesz, miközben a nemesség elveszti önálló hatalmát, politikai függetlenségét a királlyal szemben. A nemesség elmarad termelő eszközeitől, azelőtt önálló gazdasági és politikai léte volt, vazallusi minőségben állt a királlyal. Bejön a tőke, kevesebbet hoz a birtok, rá van szorulva, hogy udvaronc legyen. A főurak szolgálkká válnak a nemesi formák megtartásával. A kialakuló életforma csak úgy tudja magát fenntartani, ha a király környezetébe tömörülve kegyenként létezik. A lovag, a nemes felmegy az udvarba, kegydíjből él, udvaronci hierarchiában kegyenccé válik, a király kegydíjra tartja el. A régi harcos hierarchia helyébe egy pokoli diplomáciai, udvari, bókoló, kényeskedő hierarchia lép. A létforma változik és nem az ember, a nagyúr, aki maga is bókol a királynak, de ezt az udvarlást a nálánál kisebbektől ugyanúgy megköveteli. A kegytől való függés alakítja ki a szigorú etikettet, ez átépül a művészetbe is, így jut el a tánchoz, a menüetthez. Így kapjuk meg a közvetítő láncszemek sokaságán keresztül a kap-csolatot a kései feudalizmus gazdasági alapja és a menüett között.

Összefoglalás: kései feudalizmus, közvetítő láncszemek megvizsgálása. Az összefüggés azért fontos, hogy ne jussunk primitív következtetésekre: kései feudalizmus egyenlő menüett. Ez ostobaság. Minél primitívebben kezelünk valamit, annál kevésbé igaz a végkövetkeztetés.

Második példa: Engels levele Paul Ernest-hez, aki (forradalmi moralista, és) azt a kijelentést teszi, hogy az egész Ibsen-féle irodalom hamis kispolgári életeszmeny idealizálása. Engels bebizonyítja neki levelében, hogy a norvég kispolgári élet ábrázolását nem lehet megítélni a kispolgár általános fogalmából, csak a norvég állapotok konkrét elemzéséből. Kimutatja, hogy a norvég kispolgár szabad parasztokból származik, nem befo-lyásolták forradalmak, mint a német kispolgárt, háború se dülta fel életét, hogy erőszakkal hulljon vissza egy korábbi társadalmi helyzetbe. Kimutatja, hogy Norvégia a termelési feltételek következtében elszigetelten fejlődött, a kispolgárság eszméje a múlt század végén még népszerű lehetett. A norvég kispolgárság jellegét nem lehet a német filiszterség analógiájaként feltüntetni. E sajtóságos fejlődésnek az a komplexuma, hogy

Norvégia 1880-ban olyan fejlődést ért el, amilyent Oroszországon kívül egyetlen ország sem mutathat fel. Hatással van más kultúrákra is, olyan világot tárnak fel, ahol az embereknek jellemük és ambícióik vannak. Kispolgári tudatvilág nem egyenlő Ibsen dramaturgiájával, Paul Ernest német filisztersége sem azonos Ibsen kispolgári szereplőivel. Vigyázat! Norvégia elmaradott, de elmaradottsága természetes állapot, így a polgári világ széppé, idealizálttá válik, ellentétben a németországgal. – Mindig konkrétan és nem sémák alapján kell itélni.

Tehát: önálló a művészet, mert nem egyenesen az alaphoz kapcsolódik, csak közvetett úton. Viszonylagos az önállósága, mert végső fokon nem a saját dialektikája alapján fejlődik, hanem a termelési viszonyok összessége határozza meg. Aktív, visszaható szerepe is a viszonylagos önállóságából fakad, ha nem lenne önálló, nem tudna hatni. Mert nem közvetlenül szenved el egy oknak a hatását: önálló. Csak annak van módja a társadalom alakítására, ami viszonylagos függetlenséggel rendelkezik vele szemben. A viszonylagos önállóság kétoldalú, egyszer önálló, egyszer viszonylagos. A tükörképem közvetlen ok, ugyanúgy néz vissza rám, mint ahogy rámosolygok. A szellemi tükör olyan, hogy belemosolygok és bizony sokszor másat mutat, viszonylagos önállósága van. A materializmus vulgarizátorai mereven fogják fel a kép – tükörkép módjára az alap-felépítmény, gazdasági helyzet és művészet viszonyát. Ha így lenne a művészetben, akkor nem lenne visszahatás az anyagi valóságban létrejövő módosulásokra. Példa Petőfi hatása az 1848-as hangulatra, a tömegekre, alakítva a társadalom alakulását, az alapot, noha nem ő maga hozta létre a forradalmat. Másik példa a marxizmus, mint elmélet és a párt mint intézmény nélkül a kapitalizmus nem dőlt volna meg, a kapitalizmusban jöttek létre és vissza is hatottak az alapra, romboló módon. Csak az a szellemi termék tud visszahatni az őt létrehozó anyagi valóságra, amely viszonylagos önállósággal rendelkezik. Ha a művészet ilyen viszonylagos függetlenséggel bír, akkor aktív szerepe is van, vissza tud hatni a gazdasági alapra, hirdetett eszméivel tiltakozik ellene, vagy fenntartja azokat.

Három: Az alapan végbemenő változások (az alap pusztulása) a művészi felépítményben is gyökeres változásokat (forradalmi átalakulásokat) hoznak létre.

Hogy az alap pusztulásával elpusztul a felépítmény – ez nem igaz. Miért lenne akkor szép a görög szobor, a Bach-zene? Az ember nem értené, hogy mitől jelent ez nekünk igazi élményt. Ha elpusztulna a felépítmény, akkor nem volna művészi hagyaték öröklése sem. A felépítmény átöröklődik az egyik alap pusztulásából a másik alap felépítményének létrejöttébe. Szellemi kontinuitásban élünk, tehát a felépítmény nem pusztulhat el. Szellemi diszkontinuitásban is élünk, tehát a felépítmény rostálódik is árvétel közben. Az alapok pusztulásánál vannak olyan felépítményi tényezők, amelyek elpusztulnak, azok pusztulnak, amelyek közelebbi kapcsolatban vannak az alappal, a jogi, politikai nézetek inkább, és ezek intézményei. Filozófia, vallás, művészet kevésbé pusztul, inkább a kontinuitás elemeiként marad fenn. Már az, hogy a felépítményt az alap hozza létre, természetes, hogy az adott alap uralkodó termelési viszonyainak megfelelő ideológiai nézetek s az ezeknek megfelelő intézmények az uralkodóak. Más eszmék, azok a művészeti megnyilvánulások, amelyek tagadják, rombolják az alapot, nem uralkodóak, a felépítményen belül elnyomott helyet foglalnak el, – de szintén akkor a felépítményhez tartoznak. A középkori kultúra egésze a középkori feltételek között nem volt uralkodó, a virágénekek nem voltak ura, egyházi átokkal sújtották. A jobbágykultúra a feudális felépítményen belül annak elnyomott része volt. Villon költészete szintén elnyomott, kivetett kultúra volt, azoknak, akik kivetettek voltak, kultúrájuk is kivetett volt.

Amikor változás van az alapban, változás lesz a felépítményben is. Minden új felépítmény megszületését az előző felépítmény valamilyen módon való megdöntése előzi meg (ez nem jelenti a teljes pusztulását). A régi termelési viszonyok megsemmisítése a régi felépítmény uralkodó tényezőinek megsemmisítését vonja maga után. A régi felépítmény pozitív, az új alapot szolgáló tényezői beleolvadnak az új felépítménybe, az új felépítményben így jönnek létre mélyreható változások. Példa a reneszánsz kultúra kialakulása, amely nem a középkori kultúra sirján jött létre, a középkoron belül egy új korra mutató rész volt. A reneszánsz kultúra feleleveníti a görög művészetet, ami a kor tudatának rétegei alá süllyedt. Kiássa az ezer évig elsüllyedt antik kultúrát. A rabszolgatartó demokrácia művészete emberközpontú művészet volt, feléje fordult a reneszánsz, amely nem csak a

művészet forradalma, hanem az egész szellemi lét újjászületése a középkorhoz képest. Az addigi szellemi élet radikális átváltozása, a felépítmény forradalmi átalakulása szintén az alaphoz végbement forradalmi változással együtt ment végbe. Engels: a reneszánsz egy olyan történelmi fordulat, amikor a városi polgárságra támaszkodó királyság megtörte a feudális nemesség kizárólagos uralmát. A reneszánsz alapja: csereáru termelő ipar jött létre, ami a középkorban nem létezett, a polgári termelési viszonyok megerősödnek, uralkodó termelési viszonyokká válnak. A születés szerinti arisztokrácia vált pénzes polgárrá és megteremt a kereskedelmi banktőkét. Az arisztokrácia a polgári létformába nőtt bele, ipari termelőeszközök birtokosa lett, a kereskedelem és a bank szervezője. Az áru- és pénzgazdálkodásra épülő polgári világ önmagukban független városállamokat hoz létre s ezen az alapon elindulhat a modern nemzetek kialakulása. Ez az első jelentkezése a világon a polgári hatalomnak, a polgárság meg kell teremtsen a saját ideológiáját, amely az új termelési viszonyokat szolgálta. A polgárság ideológiája a humanizmus, amely a középkori szellemi áramlatokkal szemben az emberi élet a természet felé fordul, ugyan-akkor az embert is újra felfedezi. Az előző létforma az élettől elszakadt, elrugaszkodott, a középkorban a termelés nem köve-telt kereskedelmet, ipart, úgy élt az „átmeneti” sorsát élő ember, hogy a világ siralom völgye, nincs mit kezdeni a földön. A középkori felfogás szerint az élet célja az öröklétre való készülés, a siralomvölgyi élet leélése, hogy idvezülésre alkalmasan érkezzünk a halálhoz. Az uralkodó osztályok érvényesítik a maguk én-jét és akaratát, a közrendű nép testületi alázata megmarad a középkorban. A dogmává merevített elmélet irányította a szellemi életet. A kísérletezéshez szükséges praxis nem volt meg, a tudományos kutatás, például a boncolás sem. A skolasztikát művelik, mint teljesen elvont teóriát. Engels: az emberiség történelmében addig ismert legnagyobb szellemi fordulat az ember e világi céljának keresése. A reneszánsz a gazdasági viszonyokban fogamzott meg, birtokba akarta venni teljes erejével ezt a világot, nem azért, mert a polgári életforma így kívánja, hanem mert a világ birtoklása a személyiség individualista óhaja, az emberi személyiség kiteljesítése volt. A polgárságnak tudományra van szüksége, a reneszánsz az első mérnökök világa, erre épül az árugazdálkodása. Tudomány nem

jöhetett létre az előbbi talajon, a skolasztika, dogmatizmus, a transzcendentális felé fordulás talaján. Így szét kellett törni a szellemi korlátokat is. Felismerik, hogy a világ a mi számunkra való, a magunk javára kell alakítani. Ez a világkép új, sokoldalú ember kialakulását hozta magával. A szellemi munkával foglalkozók az addigi összes eredmények birtokában vannak, mindent tudnak, amit a világról tudni lehet. Saját céljaik érdekében mindenre rátörök, a személyiség individualista érvényesítése érdekében mindent megtesznek, rámenősen, ha kell, irgalmat nem ismerve, a világot anyagilag is birtokba veszik, hatalmi eszközökkel.

Ha emberi céljait akarja megvalósítani, akkor a múlt ellen kell küzdenie, a középkori sötétség ellen. Nincs mit kezdenie a hűbéri kultúrával, mert az mindenben tilalomfát állít elébe, ezért kiássa, megkeresi a legközelebbi, legutolsó emberközpontú kultúrát, ami a görög kultúra volt. Az ókortól tanult, azért veszi át, hogy tanuljon. A reneszánsz-megújódás nem azonos az antik kultúra újjászületésével, tulajdonképpen csak arról van szó, hogy egy történelmi példát kellett találni, egy hagyományt, melyre a maguk kultúráját építhetik. Az antik művészet épp olyan emberközpontú és „humanista” volt, mint a reneszánsz céljai. Az antik görög kultúrát felújítja mint forrást, erre épít, saját alapjától meghatározottan képezi tovább a maga céljai szerint.

Pusztítja a közvetlen elődöt azzal, hogy az antik művészetet keresi meg, átnyúl és magához menti a görög ókort, amihez hozzáadja a maga koncepcióját. Valójában fejlődött, keveset pusztított, csak a túlvilágiságot vetette el, azt, ami létrejötté előtt uralkodó volt a művészetben: a világtól való elfordulást. A művészet tematikája nem változik, csak eszmeisége: a madonna marad, mint téma, de a madonna parasztasszony.

A felépítmény nem hal el, csak újrarétegződik. Ha a felépítmény elpusztult volna, nem lett volna az átvételre alkalmas görög kultúra. (Engels: „A régi ókor sugaras alapjaiból eltűntek a középkor kísérletei.”) És maga a középkori hagyomány sem tűnik el, a ferencrendiek kultúrája, amely szabadabb gondolkodásra épült, a közel keleti világ folklór hagyománya, az egész középkori legendatár átöröklődik. Amit a középkor elfelejtett, a görög kultúrát teszi legfelül a magában és alul a középkortól örököltet. A művészet tehát bonyolult áttételeken keresztül kapcsolódik az

alaphoz. Az igazi művészet felmond a mindennapi életben jelentkező közvetlenségnek, de csak azért, hogy megformálhassa a második, mélyebb közvetlenséget, ami csak benne jelenhet meg megfelelő objektivációban.

Mennyiben felépítményi a művészet és az esztétika? Közé van a felépítményhez, de milyen vonatkozásban? Van, aki azt mondja, hogy mindenestől felépítményi, de ez vulgarizálás. Meg kell vizsgálni sajátosságait, hogy miben közös a felépítményi tudatformákkal és mennyiben nem (ehhez ismernem kell a művészi tükrözést). A művészet helye? Mivel a művészet állandóan hordoz magában eszmét, amely felépítményi, ezért más sem lehet, mint felépítményi. Tekintettel arra, hogy a művészet is felépítményi, bizonyos kor kialakította és bizonyos korokkal pusztul is. Más probléma az, hogy egyes műalkotások túlélnek a kort, amiben születtek. Formái közül is sok bizonyos vonatkozásban felépítményi jellegű. A korhoz tartozik bizonyos stílus, formálási módszer alapján. A művészet külső formaelemei azonban függetlenek a felépítménytől. A szó, a zenei hang, a színek, formák, stb., nem felépítményiek, csupán a belőlük épített kép válik felépítményivé. Hogy az impresszionista kép mit mond, az felépítményi jellegű, de hogy milyen színvilágot teremt, az már nem. A műfajoknál sincs felépítményi jelleg, de azért függenek bizonyos koroktól. Például az eposz a rabszolgatartó társadalom irodalmi műfaja. Ma már az eposz helyét átvette a regény.

A művészet más helyet foglal el a felépítményben, nem úgy felépítményi, mint más tudatformák, mert míg a filozófia, erkölcs stb. tiszta eszméből áll, addig a művészetben is vannak eszmék, de a formaelemek és műfajok folytán nem vesznek el az alap pusztulásakor. Sokkal ravaszabban tartozik a felépítményhez, mert nagyon sok mozzanata van, egyesek az alaphoz tartoznak, mások a felépítményhez. Az esztétika felépítményi, vagy nem? Az esztétikai nézetek sokkal közvetlenebbül tartoznak a felépítmény soraiába, mint a művészi gyakorlat. Bennük osztályérdekkekre fejeződnek ki, és az esztétika története fő vonalaiban az idealizmus és a materializmus harca, éppen azért, mert a felépítményhez tartozik, és egy bizonyos fokig a filozófiához. Mi a materialista esztétikával foglalkozunk.

HALADÓ HAGYOMÁNYOK ÉS A MŰVÉSZI ÖRÖKSÉG ÁTVÉTELE

Az alap pusztulásával a neki megfelelő felépítmény elemei tovább élhetnek. Például Homéroszt ma is olvassák, holott az alap, amelyen az ő művészete létrejött, már rég megszűnt. Számos gazdasági alap pusztulását túlélte azért, mert haladó hagyomány. A haladó hagyományoknak vannak bizonyos törvényszerűségei. Minden kor felépítményének van uralkodó és nem uralkodó (megtűrt, elnyomott) rétege. Egyik vagy másik réteghez az új alap felépítménye nem egyformán közelít, nem egyforma mércével méri. Egy modellen vizsgáljuk: konkrét példa a szocialista forradalom, a szocialista felépítmény, a szocialista kultúra viszonya a múltbeli társadalmak uralkodó művészetéhez (amely az uralkodó osztály érzését fejezi ki). Hogyan öröklí a szocializmus a nemzet művészeti hagyatékát? A szocializmus felépítményének esetében az emberiség kulturális értékeinek az átvétele a fontos, a szocialista felépítmény a haladó hagyományt, a humánus értékeket veszi át. Milyen kritériumok szerint válik a művészet haladó hagyománnyá?

A múltbeli művészet, akár a fennálló társadalmi rend nevében, akár ellene létezett, mindenképpen annak a felépítményébe tartozott, abban uralkodó helyet foglalt el, a régi alapok uralkodó művészete az egyik, a másik a nem uralkodó művészete. A régi korok elnyomásra épülő korszakok voltak, azokat a művészetek támogatták vagy sem. Átveszi vagy elveti a szoci-alista forradalom azt a kultúrát, amely a kizsákmányolásra épülő társadalom fenntartását célozta? A szocialista kultúra elzárkózik attól, ami a múltban értéktelen volt s átvesz mindent, ami érték. Mi határozza meg azt, hogy egy művészet, amely akár fenn is tartja a kizsákmányolás viszonyait, mégis érték? Egy uralmat gyakorló osztály azonban nem mindig reakciós, csak akkor válik azzá, mikor érdekei kibékíthetetlenül szembe kerülnek a termelési viszonyok fejlődésével, mert megbomlik az egyensúly. Megkülönböztetjük a haladó és a reakciós korszak művészetét. A haladó korszakok az egész emberiség ügyét vitték előbbre, művészetüket kritikailag átértékelve vesszük át, a szocialista világnézetbe helyezve bele. Azt, ami úgy fogalmazódott meg,

hogy rombolja a szocialista alapot, azt nem vesszük át, a társadalmi fejlődés reakciós korszakában keletkezett művészete nem örökség tárgya (kirostálódik az emberiség történelmi tudat-szerkezetéből, ennek a rostálásnak szervei vannak). Azt a történelem már kirostálta, de a művészek önismerete is kirostálja. A művész felfigyel az embertelenségre, a reakciós vonásokra, nem tud azonosulni, nem is hoz létre hasonló művészetet. Nem a művészek tehetségére vonatkozik, hanem a hamis eszméket közvetítő művekre. Az a művészi hagyaték, amelyik az uralkodó osztály művészete az osztálytársadalom reakciós korszakában – sajtóságos állapot, történelmileg túlélte magát. Ez az uralom fel kell számolódjon, az új termelési viszonyoknak át kell adnia helyét, léte az emberiség kárára van. Művészete hazug, retrográd eszméket kell hirdessen, lelkiismeretes művész nem áll ennek pártjára. A hazug eszmék torz, hamis formákban jelentkeznek. Ezt a művészetet nem vesszük át. Viszonyunk a régi társadalmak reakciós művészetéhez egyértelműen elutasító álláspont. Herczeg Ferenc (az irodalmi köztudatból kihullott) az arisztokratikus polgári társadalom talaján keletkezett művészete reakciós, konzervatív. Egy ilyen irodalom formailag sem tud semmi újat hozni. Vagy Dohnányi: a magyar zenei élet fejedelme, zongorista, karmester, mint zeneszerzőt már nem ismerik.

Átvesszük a régi korok nem uralkodó művészetét. Megkülönböztetjük itt általában a haladó művészetet és a forradalmi (lázító) művészetet (ez társadalmi programra vonatkozik). Az átvétel kritikai értékelése szükséges. A nem uralkodó művészet lehet ellentmondásos művészet (romboló és ugyanakkor a társadalmat támogató művészet). Nem művészi koncepciójában ellentmondásos (például az impresszionizmus), hanem társadalmi hovatartozása miatt.

Ismétlés:

1. Múltbéli társadalmak uralkodó művészete:
 - a – a fejlődés haladó korszakában. Átvesszük.
 - b – a fejlődés reakciós korszakában. Nem vesszük át.
2. Múltbéli társadalmak nem uralkodó művészete:
 - a – társadalmilag haladó művészet. Átvesszük.
 - b – forradalmi művészet. Átvesszük.
 - c – közömbös, lázító, leleplező, de nem orvosló.

3. Múltbéli társadalmak ellentmondásos művészete, amely egyidejűleg rombolja és támogatja a kor felépítményét.

Most a példák.

Átveendő: 1/a: a görög klasszikus művészet, a reneszánsz művészete.

Kirostálendő: 1/b: Herczeg, Dohnányi, akadémizmus. Az átvétel történelmi kritikával kell történjen. Az 1/b határeset.

Átveendő: 2/a. Szerves öröksége a szocialista kultúrának: Molière, Racine, Corneille. De ebben az esetben is kritikai átvételről van szó, átértékeljük, ha általában haladó, ha forradalmi.

Példa az általában haladó művészetre (2/a):

Molière. Udvari költő, személy szerint XIV. Lajos színház-igazgatója és drámaírója volt. XIV. Lajos történelmileg haladó szerepű, a hanyatló arisztokrácia és a feltörekvő polgárság közti egyensúlyt képviseli az egyeduralom, a központi hatalom megteremtésével. A Molière-i mű polgári beállítottságú, alapvető eszméi szerint a feudalizmus, az arisztokrácia leleplezője volt. A polgári erkölcsöket hirdette, azokét a polgárokét, akik az arisztokrácia szerint szerettek volna élni, a parvenü polgárokét. Átmeneti korszak volt, panaszkodik a polgári viszonyokra, fenntartja az arisztokráciát, a kettő között egyensúlyt akar teremteni, mint kiegyenlítő, úgy hat műve a kor politikai viszonyai között (polgárság, arisztokrácia, király). A király gyengíti az arisztokráciát, saját egyeduralmát erősítve, de ez nem jelenti azt, hogy Molière műve a kor uralkodó művészete lett volna. Molière royalista és műve a királyságot dicsőíti, de miközben az arisztokrata és az egyházi erkölcsöt ostorozza, a polgárság felkapaszkodását szatirizálja, kigúnyolja ennek parvenü jellegét. Tartuffe feudális képmutató, hívő jámborság látszatával jelentkező alakoskodó rovar, a feudális erkölcsöket bíráló parvenü polgár. Élősködik, már-már eléri célját, de lelepleződik, mikor Deux ex machina, beavatkozik az isteni hatalom véletlenszerűen, földi hatalom által. A király közbelép és igazságot szolgáltat, leleplezve az álszent Tartuffót. Az emberi magatartás hirdetése az, ami értéként marad meg. A királyhűség a maga idejében helyes volt, ma már hülyeség, napjainkra elévült, szükségtelen vonás lett. A szocialista kultúra nem királyhívő

kultúra, Molière művét átvesszük mégis. A korabeli kortárs tudattól nem szabad elválasztani a művet, mert társadalmilag és erkölcsileg haladó volt. Megértem, hogy mi az, ami napjainkhoz szól, és mi az, ami jelentéktelen, s ami szintén a műhöz tartozik ugyan. (300 év múltán a királyság feleslegessége beigazolódtott, ez értelmező mozzanat, ami a művel együtt átvevődik, történelmi vonás.) A történelmi kontextusába visszahelyezett művet vesszük át.

Példa a forradalmi művészetre (2/b), itt is kritikai szemmel kell átvenni. Jean Jacques Rousseau szellemi ember, a Voltaire, Diderot, D’Alambert enciklopédisták kultúráját jóval megelőzte, mégis ő a francia forradalom atyja, egyik előkészítője, a jakobinusok az ő nevében harcoltak. Mégis, ha a történelemtől függetlenül vizsgáljuk a műveit, „reakciós” eszméket találunk, minden művét áthatja egy gondolat, amit durván reakciónak tarthatunk. Például: *Nouvelle Eloise* (1672): „vissza kell állítani az ősvizonyokat”. Nemcsak az alsó néprétegeké lesz, betör a szalonokba is, általános felfordulást okoz. Szellemi história a mű, két fiatal egymáshoz tartozása, magánügy. Mikor megjelent, nem volt normális magatartásforma. Az érzelmek forradalmát hozta magával. Társadalmi kényszer tehát, természetellenes, artificiális. Megoldása visszatérés a természeti állapotokhoz, nem a társadalmi lét egy új formáját hirdeti, hogy tervezzük meg az értelem társadalmát. Nem bírál, mert nincs honnan tudnia, hogy feudalizmus ellenes. Végtelenül hosszú fejlődési utat nem vesz tudomásul, megvalósíthatatlan a természeti létformához való visszatérés. Mikor társadalom ellenes volt, társadalom ellenesége pozitív, forradalmi. *Emile* című művében: „minden jó, ahogy kikerül Isten kezéből és minden elfajul az ember kezében”. E gondolat jó, de egyben illuzionista. Jó, mert forradalmi, társadalmi program. „Vissza a természethez” – mondja, de ez banalitás, mert az emberiség vadsági, barbársági fokára (i. e. 3000) nem lehet visszamenni. Ő persze nem így értette, mert nem tudták azt, hogy az emberiség társadalmi-történelmi fejlődés eredménye. A fejlődés elvének híján nem tudja megmondani, hogy felborítva ezt a társadalmat, mit hozhatunk helyébe. Ő az ősi nyugalmat, az emberi viszonyok tiszta formáit valami múltbeli dolgot akar, perspektívát nem látva, egy, a jelen előtti formát,

múltbéli formát akar helyébe tenni. Nem tudta, hogy a jelen társadalmi létrejöttékor egy másikat felszámolva hozta létre az újat, és hogy a feudális társadalmi rend után a polgári társadalom jön. Rousseau romantikus. Ha így gondoljuk meg Rousseau célját, hogy le kell rombolni az eddig épített civilizációt és vissza kell menni a barlangba, akkor ez reakció, társadalomellenesség. Rousseau mégis haladó. Programja néhány száz évvel később már lehet reakciós, de a maga korában nem az, mert a fejlődés elvének a társadalmi tudatban való jelentkezése híján nem lehet reakciós. A XIX. század közepén létrejött filozófiai irányzat, a kultúrtörténeti pesszimizmus: Schopenhauer, Spengler, – ősüknek Rousseau-t tekintik. Az elem, amely Rousseau-nál még nem zavarta egyetemes forradalmiságát, itt másfél század múltán mélységesen reakcióssá vált. Rousseau még nem tudhatta, hogy nincs igaza, még nem volt evolúciós elmélet, míg a XIX. század végén már világos volt, hogy a társadalom milyen törvények alapján fejlődik.

Példa az ellentmondásos művészetre (3)

Régi társadalmak ellentmondásos művészete, érzelmileg ellentmondásos. Vannak nagy számban művészi jelenségek, olyasfajta műalkotások és irányulások, amelyek egyidejűleg rombolták és támogatták az illető történelmi korszak felépítményét. Ellentmondásosak: vannak vonásai, melyek fenntartják, és vannak vonásai, amelyek rombolják a korabeli viszonyokat. A sok ellentmondástól a művész meg van zavarodva, amikor ellentmondásos okok hatnak, az ő tudatából átmegy majd a művébe. A világ már jelzi elviselhetetlenségét, de nincs adva a feloldás lehetősége, vagy ha adva van, az is ellentmondásos. „Élvezd a mai napot, ne keresd, hogy mit hoz a holnap”. Ilyen a német polgárság a múlt század elején: együtt van egy romboló és egy fenntartó elem. Egyikhez sem tartozik, mert mind a kettővel bizonyos ponton szemben áll. Wagner lázadó, tiltakozik, misztikus halálvágyó, pesszimista. Ellentmondásosságában kell értékelni. A nagyon válságos korokban keletkeznek ezek az alkotások. Még ki nem alakult vagy már lejáratott eszmék talaján, hamis eszmék talaján sem jöhetnek létre ép formák, például az akadémiizmus. Ezek a művészi képződmények általában a legválságosabb korokban jönnek létre, mikor a társadalom

ellentmondásai megfeszültek, megoldhatatlanok. Például az impresszionizmus jelentkezésekor nem uralkodó, nem fogadták be, de később beépül valamiképpen a kor uralkodó művészetébe. Azonban megjelle-nésekor társadalmi hová tartozása még meghatározhatatlan, ezért ellentmondásos, művészi értékében nincs hiba, nem ezért soroljuk ebbe a harmadik kategóriába. Szintén a megbízhatatlan társadalmi hová tartozása miatt ellentmondásos az absztrakt művészet is. Tolsztoj művészete ugyancsak ellentmondásos. Műve: éles társadalomkritika és a tűrés hirdetése, messiásvárás. Lenin 8 levele Tolsztojról: Tolsztoj Leo az orosz forradalom tükre”. Lenin azért az ellentmondásosságért teremtetett kapcsolatot Tolsztoj és az 1905-ös forradalom között, holott ez a kapcsolat nevetségesnek hat. Lenin szerint előttünk áll voltaképpen két Tolsztoj, mivel felfogásában paradox. Az egyik a társadalom éles szavú kritikusa, az adott orosz társadalom minden bűnének leleplezője. A társadalom uralkodó rétegei és a nyomorgó tömegek közti szakadék, a kor egész közérzetének leleplezője. A másik Tolsztoj egy anakronisztikus messiás, aki a megváltást váró tehetetlenség buzgó hirdetője. (Tolsztojanizmus) „Ne állj ellen a gonosznak erőszakkal!” A gonosz erőszakkal jön, de a gonosszal szemben nem lehet ugyanazzal a módszerrel védekezni, a sors gonoszságával szemben csak akkor léphetünk fel, ha magunk is gonoszak vagyunk, tehát inkább tűrünk, mert ez a legjobb és egyetlen lehetséges út. Ez fegyverletétel, ezt vallani, hirdetni tétova, misztikus várakozás, társadalmi magatartásként reakciós. Ezt vehetnénk ellenforradalmi jelszónak is, valójában Tolsztoj, a messiásváró, még nem látta be az elkövetkezendő forradalom szükségességét. Lenin szerint Tolsztoj az orosz valóság állapotának hatalmas leleplezője, megértve a tolsztoji mű ellentmondásosságát kimondja, ez a miénk, elfogadja művét a proletárság számára. Tolsztoj az orosz nemzet fejlődésében nem tudja meglátni a megoldás útjait, ezért mondja, hogy fellépni a gonosz ellen nem szabad, mert azzal többet ártunk. Tolsztoj a népet féltette, viszolygott a forradalomtól, mert az állapotok nagyon éretlenek voltak a forradalomra, egy koraérett mozgalomba nem tudott bekapcsolódni. Az esetek többségében az ábrázolt élet pozitív felfogású, a megoldás általában reakciós, ez az ellentmondásból való kitérés gátja.

Az átvétel kritikai jellegű elméleti munka, nem gyakorlati. Teljes átvétele és elméleti feltárása ugyanakkor az, hogy azt hogyan kell minősítsük. Az értelem irányítása tisztítja a kritikai átvételt. A műalkotás oszthatatlan, nem lehet belőle kivenni, nem csonkíthatjuk egy-egy művész életművét, csak értelmezhetjük, megértetjük a közönséggel. Ellentmondásaival együtt kell átvenni.

A szocialista kultúra művészi örökségéből semmi sem iktatható ki, ami az emberiséget valamilyen módon szolgálja. A szocialista forradalom csak a tartalmi vetületében reakciós, művészi formájában értéktelen (non valeur) művészetet zárja ki felépítményéből.

{Elvek és viták: *Olvastam cikket e tárgyról, ahol a szerzők valahogy úgy értelmezik az örökség jjiáavatását, a felfedezés e páratlan kalandját, mintha az meglévő és ismert elemek összeboronálása volna. Mintha legalábbis itt állna a művész keze ügyében előkészítve két tégely, egyikben az örökség, másikban a lelemény, csak össze kell tölteni őket. Hogy például veszem a romantikát, a hős látványos tetteinek pszichológiai hitelét pedig megalapozom egy kis mélylélektanál. A „szocialista realizmus” meglehetősen sok gondot okozott, többek között azért, mert még létre sem jött, bábái máris tudták, miből kell állnia (a kritikai realizmus és a forradalmi romantika nászából) és milyennek kell lennie (valóságűnek, történelmileg konkrétanak, a fejlődés perspektíváit felmutatónak). Talán azért lett belőle oly sokszor sematizmus, mert művelői már eleve jól ismerték hagyományait is, leleményét is. (504-505)}*

A MŰVÉSZET TÁRSADALMI SZEREPE

A művészet döntő társadalmi funkciója az, amit a mágiából hozott magával, alkati specifikumát azonban nem tudjuk felfedni. Mindenfajta társadalmi tudatformával szemben a művészet specifikumát az a mód határozza meg, hogyan jött létre, milyen

módon őrizte meg a mágikus elemet. A művészet a szemlélőjét részesévé teszi az ábrázolt jelenségnek, ez mágikus maradvány, varázsfunkció, ami mágikus mozzanat a művészetben. A világ és az egyén között részeltető funkciót hoz létre. A művészetnek kettős funkciója van, mágikus funkció és megismerő funkció, ezek közül elsődleges jelentőségű a mágikus funkció, ami megkülönbözteti alapvetően más társadalmi tudatformától.

A művészet az emberiség összélményét közvetíti felénk, példa a gyász, mint érzélem. A gyász élményét egy 12 éves gyermek, akinek még nem volt közeli halottja, szintén ismeri. Ez az érzés közvetített, de ugyanolyan intenzitással él a gyermekben. Honnan? Közvetítették feléje: a zene, az irodalom, a szín-darabok, a képzőművészet. A művészet központosított, sűrített közvetítő. Az ember élményébe teljesen új, át nem élt tartalmakat oldhat bele a művészet azon kívül, hogy felébreszti benne a banális, megszokott érzéseket. Más példa a félelemérzet. Csak az emberré válás után alakult ki. Egy éves korban jelentkezik mint érzélem, csecsemőnek nincs. Ez az érzélem a történelmi korok során gyarapodott, változott és nemrég, a XIX. században kialakult a szorongás érzése, a XX. században végleges formát öltött. A félelmet okozó tényezőző titokzatossá válása hozza létre a szorongást. Ez az elidegenedés eredménye. Amíg ismert a félelmet okozó tényező, addig nincs szorongás. A valóságos félelem oka ismert, de amikor a félelmet okozó inger titokzatossá válik, rossz közérzetű készenlétet, új érzelmi állapotot szül, a szorongást. A művész érzékenysége hamarabb tudatosítja azt az érzést, s közvetíti mintegy vészhangként előre a veszély bekövetkezését. Kaffka előre felfogta, művészileg megfogalmazta és kondenzáltan közvetítette az emberiségben amúgy is meglévő szorongást. Születő-félben lévő új élményt tudatosított. Később létrejött a kozmikus szorongás, csak azután jött létre, miután az ember az atommagot meghasította, miután Hiroshima fölött atom robbant, miután az ember elhagyta a Glóbuszt. Például az atomkorban egy politizáló ember állást tud foglalni, de nem tud dönteni, hogy bekövetkezik-e a veszély vagy sem. Az előre nem látottól való félelem tehát a szorongás. Bár a félelmet ismerte az ember mindig, de ezt az árnyalatát nem, ami a szorongás, az utóbbi 30 év alatt termelődött ki, korábban ilyen módon nem élt az ember. Ami fenyeget

bennünket a Földünkön kívülről vagy a kezünkben lévő anyagból, a közösség érzelmét, megérzéseit a művész megérezve és kondenzált módon tudatosítja, itt a mágikus mozzanat nem a régi funkcióját tölti be, az embert participálóvá teszi, részelteti az emberiség összélményéből.

Szépségigényeket elégít ki a művészet, igazságot akar szolgálni. Megismeri a valóságot, elvileg a művészet társadalmi szerepéről beszélni roppant nehéz. Tudom, hogy sokféle társadalmi funkciót tölt be, felsorolom. (Elvileg nem járok el helyesen.) A művészet társadalmi szerepét betölti azzal, hogy: – osztályjellege van; – irányzatos mondanivalója van (határesetekben pártos); – nevelő szerepe van; – a valóság megismerését szolgálja.

A MŰVÉSZET OSZTÁLYJELLEGE

Osztályjellege révén épül be a felépítménybe, a kor társadalmi harcaiban részt vesz. Az állásfoglalásról közvetít eszméket. Nem szabad vulgarizálni, osztálynézeteket kikényszeríteni. Van eset, mikor rejtetten és mélyen van benne, kielemezése bonyolult, ezeket bonyolultságukban kell vizsgálni. Olyan műalkotás, amely nem osztályjellegű, nincs. Minél rejtettebben irányzatos, annál nehezebb felfedni, de van osztályjellege. A művészet osztályjellegét éppen irányzatossága révén valósítja meg.

A MŰVÉSZET IRÁNYZATOSSÁGA HATÁRESETBEN PÁRTOSSÁGA

Irányulás, céltudatosság nélkül nincs eszme. Az eszmeközlés eleve jelenti a céltudatosságot. Minden kor a maga társadalmi célkitűzéseit teszi az eszmék elé. Mivel cél nélkül eszmék nincsenek, így a művészet is irányzatos, célzatos kell legyen. A művészetek minden korban irányzatosak, vagy haladó, vagy reakciós célzattal. A művészet, ha az alapját szolgálni akarja, akkor föltétlenül céltudatos kell legyen. A l'art pour l'art egy kísérlet volt az irányzat nélküli művészetre, de kudarcba fűlt.

A művészet valamilyen módon reagálás a világra, ennek során felszínre jönnek az élet mozgás- és fejlődés-törvényei, eszményei, igazságai, tendenciái. Minden műalkotásnak van mondanivalója s ez valami felé irányul, üzenetet közvetít. A mű irányzatossága nem egyéb, mint a valóság tendenciáinak kifejezése vagy azok torzítása a műalkotásban. A valóságtorzító művészet irányzatossága éppen az a tendencia, hogy elferdítse a valóságot, irányzatosság nélkül művészet nincs, a művészet irányzatossága esztétikai tény.

Példa Prométheusz. A tűz csíholásának ősképe a görög mitológiában. Az ember ősemlekezete arra az időre, amikor valóban birtokba vette a tüzet. Itt úgy jelentkezik, mint a lázadás elrettentő példája, ellopta a tüzet, az istenek megbüntetik, megláncolják, jogosan szenved. A mondabeli Prométheusz bűnös, nem lett volna szabad az istenek tulajdonához nyúlnia. Később, i. e. V. században Aiszkhülosz Prométheusza ugyanazzal a történettel mást mond, nem a lázadó elrettentő példája, aki jogosan bűnhődik. Itt már az emberiség boldogságáért vívott harc kifejezője, nem csak anyagi, hanem szellemi győzelmet arat. Azt mutatja, hogy az ember ráébred a természetfölötti erejére, és az ismeretlen istenek ellenzik, az emberiség boldogságáért a mítoszok győzedelmeskednek, az isteneket is legyőzik. Zeusz már megalkuvásra képes, békülni akar, elküldik Hermészt Prométheuszhoz békülni az istenek, de Prométheusz tudja, hogy bűnhődni fog, visszautasítja. Prométheusz az az antik görög demokrácia szabad, büszke embere. Egy olyan kor tendenciái fogalmazódnak meg benne, melyben az ember saját erejének tudatára ébred. A hős már szellemi jelentést, erkölcsi küldetést kap, más a tendenciája, mint hat századdal korábban. Ugyanaz a figura itt más tendenciát fejez ki, az árnyalatnyi változás az irányzatosságot szolgálja.

Nincs műalkotás irányzatosság nélkül, a tendencia nem esztétikai követelmény, hanem a művészetben benne rejlőnek a megállapítása, tény. Minden műalkotásnak tartalma, mondanivalója van s ez valami felé mutat – ez az irányzatossága. A haladó művészek mindig büszkén vállalják irányzatosságukat. A reakciós eszméket hordozó művészek igyekeznek letagadni, hogy milyen a tendenciájuk. Például a kritikai realizmus tendenciája: a polgári romlottság megmutatása, céljuk az, hogy ezt a

társadalmat meg kell szüntetni. A kritikai realizmus az irodalomban csodálatos korszakot hozott létre, nyílt célkitűzésekkel. Ezzel az irodalommal szemben a hivatalos irodalom valóság-torzítással, az élet szépségeinek dicsőítésével válaszolt, így akarva az alapot fenntartani. Ez egy kétes értékű, giccses, apologetikus (dicsőítő) művészet. Mindkét áramlatnak nyílt tendenciája van, küzdenek egymás ellen. A polgári társadalomban mindkét véglet tartja magát.

A műalkotás mindig képi megnyilvánulás – ez a kép hordozza a tendenciát s mi ebből olvassuk ki. Absztraktnak, fogalmilag csak ritkán fogalmazódik meg, ami szájbarágás. Marx nem szereti az egyének felhasználását a korszellem pusztá szócsövétül. – Shakespeare, Schiller – Az irodalom a korszellem ábrázolata legyen, ne szócsöve. Úgy fogalmazódjon meg, hogy a műalkotást néző emberben fogalmazódjon meg. Engels: nem jó, ha a személy eltűnik, és az elv beszél. Művészetként elég tendenciózus anélkül is, elég, ha az olvasó nézi ki belőle a tendenciózusságot, nem kell kezébe adni a kulcsot, az irányzatnak a helyzetből, cselekvésből kell adódnia.

Ha a művészet tendenciózus volta tény, hogyan lehet az, hogy sokszor olyan reakciós esztétikai igény lép fel a tiszta művészet, a l'art pour l'art megvalósításáért? Hogy hozzanak létre irányzatmentes művészetet? Az alkotók is fellépnek? A tendencia az eszmében érvényesül, nem a témában! A téma lehet a valóság jelentős és jelentéktelen dolga. Önálló művészet, abszolút művészet, l'art pour l'art nem tudja teljesíteni az irányzatmentességet, mégis meghirdeti. Mi az oka? Belinszkij (1847) szerint a valóságban nincs irányzatmentes, feltétlen művészet. A művészet művészet kell legyen, mielőtt megnézzük, hogy irányzatos-e. Az öncélú művészet követői abból indulnak ki, hogy a művészetnek nincs semmi társadalmi szerepe, nem nevel, nem hirdet társadalmi eszméket, nincs más szerepe az elbájozás és az ízlésalakításon kívül. Tessék ilyen művészetet alkotni! Készültek is ilyen művek, de kiderült, hogy ezek is irányzatosak lettek, csak éppen ellenkező irányba fordultak. Elfordulni egyenlő valami más felé fordulni, például mellékes tendenciák, a szubjektum felé fordulás.

A reakciós esztétikai igény mögül előtűnik a szándék, hogy a művészetet elfordítsa a társadalom problémáitól. Ezzel maga is

mélységesen irányzatos, nem érdekli az osztályharc, az ember egzisztenciális kérdései, hanem érdekli az emberek lelkének szórakoztatása. Ebben máris irányzatos. Miért vetik fel mégis az irányzatosság megkerülését? (A reakciós esztétikák nem csak az öncélúság hirdetésében nyilvánulnak meg, ez csak egyik reakciós álláspont.) Az öncélúság hirdetése csak bizonyos korszakban lép fel, történelmileg jól meghatározott korszakban, mindig akkor, amikor bizonyos társadalmi erőknek érdekük a társadalom ellentmondásait elhallgatni s ugyanakkor lehetőségük is van erre. Tehát csak akkor, amikor ez a kettő együtt jár. Például 1916-tól 1940-ig a művészetek nem voltak öncélúak, a polgári művészetben az első öncélúsági hullám az 1850-1916-os idő-szakban következett be. (Amikor az érdekek felvetődik, felvetődik a megvalósíthatóság is, lásd akadémizmus.) Hasznos volt a polgárság számára az ellentéteket elhallgatni, de azok csak olyan mélyek voltak, hogy még el lehetett hallgatni. Hirdették az öncélúságot (békeidő, gemütlícheit). Az első világháború kezdeteivel minden öncélúsági kísérlet szertefoszlott, az ellentétek akkor már a felszínen tombolnak, lehetetlen volna a művészet öncélúságát hirdetni. Frontról jönnek, erős tendenciával, háborút hirdetni: az emberiség célja az uralkodás, a korlátlan érvényesülés. A viszonylagos stabilizáció idején ismét egy öncélúsági hullám, egy rövid ideig konszolidált állapot a forradalmak elfojtása után. Julien Benda: *Írástudók árulása* – a művész, aki társadalmi problémákat feszeget, elárulta a művészetet. Gasset: *A tömegek lázadása* – a művészek a tömegek lázadásának szolgálatában állanak, megszűnik a visszatérés az öncélúsághoz. Az 1928-ban kitört válság alatt a 10 évig lappangó ellentétek ismét a felszínre kerülnek. Ismét nincs lehetőség többé az öncélúság hirdetésére. A világgazdasági válságban a kisemberek, kisiparosok tönkremennek. Munkanélküliség, értékek elpusztítása. Ez a válság megoldódik, de magával hozza a faszizmust. A faszizmus nem öncélúságot, hanem élesen irányzatos művészetet követelt, természetesen a faszizmus szellemében. Olyan irányzatosságot, ami neki megfelelt (darwinizmus, fajgyűlölet, az egyéniség korlátlan érvényesítése az emberi kiélés szabadsága). Nacionalizmus, háborús uszítás, embertelenség, barbárság lesz az irányzatossága. A tendencia mindig az osztályharc vetülete a

művészetben és a műveket a szerint választjuk ki, hogy tendenciája haladó-e.

Nehogy a tendenciákat tematikai kérdésnek fogják fel! Az irányzatosság kérdése az eszme kérdése. Tévedés az, hogyha fontos jelenségeket ragadunk meg, a mű jó, tendenciózus, ha kisebb jelenségeket ragadunk meg, akkor a mű nem jó. Nem szabad így felfogni! Fontos a mű eszmeisége, az, hogy mit akar ezzel elmondani.

A MŰVÉSZET PÁRTOSSÁGA

A kultúra fejlődése során sok művész volt irányzatos, de azért még a pártosságig nem jutott. Platón például a rabszolgatartó arisztokrácia pártos harcosa volt, Dante annyira pártos volt, hogy művei tele vannak napi eseményekkel, mindent alárendelt a napi eseményeknek. Kérdés: ha a művészet irányzatos, állíthatom, hogy pártos is? Nem. Miért? A művészet mindig irányzatos, a pártosság az irányzatosság bizonyos minősége, szűkebb fogalom. Ha osztály jellegű, irányzatos, nem eredményezi azt, hogy minden esetben pártos is legyen, akkor semmi sem különböztetné meg a szocialista alkotót bármely alkotótól. A pártosság határeset, amikor az irányzatosság a társadalmi, politikai tudatosság magas fokán valósul meg. Pártos művész csak az, aki teljes konzekvenciával végiggondolja egy társadalom életét és ennek elkötelezi magát. Pártossága irányzatosság, az osztályöntudat legmagasabb fokán. Határeset, szűkebb fogalom. Pártosság és irányzatosság között a tudatossági fok a különbség. Egy művész, ha tisztán látja szándékát, elkötelezi magát egy osztálynak, amelyiket szolgál, amelyiknek ideológiáját valja, az a pártosság fokára emelkedett. Az osztály jelleg öröklött, a pártos melléállítás ideológia kérdése. A szocialista művészet a pártosság szolgálatát igényli. Az irányzatosság nem annyira tudatos és végső soron spontán is lehet, van spontán irányzatosság. Balzac haladó társadalmi irányzatosságot képvisel. Más Balzac, mint politizáló magán-ember (reakciós politikai magatartás) és más, mint művész. Művében roppant nagy szerepe van a spontaneitásnak. Ez szembe kerül magával az alkotóval. Az *emberi színjáték*ról Engels írja: szó sincs róla, Balzac a politikában a régi

párt híve, királpárti volt, nagy művet alkotott az eltűnésre ítélt osztály oldalán, bebizonyítja róluk, hogy életképtelenek, bár sirva írja róluk legmaróbb szatírát. Éppen akkor a legmaróbb, amikor azokat leplezi le, akiket a legjobban szeret. Ellenfeleivel szemben iróniája sosem élesebb, mint azokkal a hősökkel szemben, akikkel politikai téren rokon. Műveiben azt mondja, ami igaz, a jövő embereit a polgárok között látja, habár valójában gyűlöli őket, politikai ellenfeleinek számítottak. Az ügyvéd gyűjtött, nem az agya után ment, hanem a szeme után. Nem kényszerítette rá a maga véleményét az emberekre, osztálynézetei ellenére írt, az életismerete elsodorta politikai előítéletét. Ő pártos író volt? Nem, mert a teljes spontaneitás vezette. Ha pártos lett volna, reakciós művészetet hoz létre. De nem politikai meggyőződésével tükrözte az életet, politikai nézete ellenére írt. Tehát nem volt pártos, az ösztönösség legszél-sőségesebb formáját képviseli. Tehát pártosság és irányzatosság nem azonos. (Vagy Turgenyev kiegyensúlyozott életvitelű, félt a spontánul kitörő forradalomtól).

Az irányzatosság skálája nagyon széles, az alsó véglet az irányzatosság spontán formája, amikor a vallott politikai nézeteivel ellentétben irányzatos a művész, és a skála legfelsőbb foka a pártosság, amikor a művész radikálisan a haladó szellemű cél érdekében áll be, teljes tudatossággal. Forradalmi korszakokban a forradalmár művészek művészete pártos, a szocializmusban például a pártosság már kritérium.

A MŰVÉSZET NÉPI JELLEGE

A művészet népi jellegét és a nemzeti jelleget össze szokták téveszteni. Különböző kategóriák. A nép a dolgozó rétegek, ebbe a fogalomba nem tartozik bele a kizsákmányoló osztály. A népi jellegben olyan jegyek tükröződnek, amelyek itt találhatóak meg.

A nemzet egy egységes embercsoport, osztályoktól függetlenül. (gazdaság, terület, nyelv és közös kultúrában kialakult lelki közösség). Beletartoznak a különböző osztályok is, a művészet népi jellegét azok a jegyek adják, amik innen tükröződnek.

A művészet népi jellege a művészet tartalmában és formájában tükröződik, a népi jelleg azonban nem egységes tartalmilag, csak formailag az, mivel a művészet formai eleme a népi

jelleg. A nép jelleg a művészetben a nemzeti forma, amelyben mindig osztályérdekek (osztálytartalmak) tükröződnek.

A művészettörténet azt bizonyítja, hogy igazi érték az, ami népi vonást tartalmaz. Mik ezek a vonások? Mik a tévhitek, s melyek nem azok? Három tévhit fontos. **a).** népi jellegű művészet a paraszti jellegű művészettel azonos. **b).** a népi jellegben ősi vonásokat vél felfedezni (archaikus vonások). **c).** a hivatásos művészet népi jellegét összemosza a népművészettel. Alapvetően hibás mind a három.

Cáfolat.

a). Népi jelleg a művészetben mint falusi jelleg. Gyökerei a narodnyik ideológiában vannak (a magyar életben a 20-as években). Ott, ahol a kapitalista fejlődés elmaradt. Nyíró, Kovács György, baloldal. E kettő között rendkívül nagy skála volt (Kodolányi, stb.), mindeniknek torz ideológiája volt, annak hatásaként, hogy a Nyugathoz húztak. A nép minden rétegéből kerültek ki az írók. Vajon csak a zsellérek alkotják a népet? Az értelmiség nem tartozik oda? Dehogynem, társadalmilag is odatartozik.

b). A népi jellegben ősi vonásokat vél felfedezni. Ez nagyon téves. A népiesség követelése összekapcsolódik a falusi vonások követelésével. A falusi társadalom a népi társadalom, ő őrzi az archaikus jegyeket. De ha a népi jelleget elvonjuk, akkor elvonjuk a munkásosztálytól és az értelmiségtől is, mert mind a kettő új osztály. Viszonylagos igazságra építenek. Elszakítják a hivatásos művészetet és a népművészetet, különválasztva azt mondják, hogy a legrégebbi anyag a parasztság anyaga. Ebben igazuk van, mint részletkérdésben (itt a nagy hiba). Mivel a formája is tisztább a népművészetnek, ezért követelik a népi jelleget és az archaikus jegyeket a parasztság-témáktól. De a városi népnek is megvan a maga folklórja, ha nem is olyan tiszta formában, noha nem annyira régi. A népballadákban is nagy változás lett az osztálytagozódások folytán. Vagy a katonadalok Ferencz Jóska idejéből milyen csodálatos formával jelentkeznek, s vajon ez nem népi szerzemény? Micsoda badarság az archaikus vonásokat erőltetni. Vagy amikor a faluba betör a gép, milyen ragyogó balladák keletkeztek ezzel kapcsolatban, amelyek népiek és úgy hetven évesek? Vajon a mostani változások nem reagálnak le? Dehogynem. A művészetben csak az volna népi jellegű, ami a

régi falut utánozza? Nem! A nép a maga művészetében nem reagál gyorsan, ezért jutottak el a téves kritériumokhoz többek között, mivel a lassú fejlődést összetévesztik a régi vonásokkal.

c). A kettő különbsége. Azt hiszik, hogy a létrejövés módjában rejlik a különbség. Ez tévedés (kollektív). A népi alkotó is egyéni alkotó, de a szerzőjét nem ismerjük. De a mai formája már kollektív jelleget mutat. Vannak tehetséges, de a kulturált közlés formáit nem ismerő emberek, akik nem lehettek hivatásos művészek. A közvetlen közlés formája alakult ki, színhagyomány, úgy a mese, a zene, mint a tánc esetében (alkalmi átadás). A kiállításra megfaragott tárgynak semmi értelme nem volt falun, önmagában ábrázoló értéke nem volt, mert nem azért hozták létre, hogy szellemi igényeket tápláljon. A tánc is az alkalomhoz kapcsolódott (falusi esküvő, lakodalom, temetés). Minden esetben a régi szokásokhoz kapcsolódtak, alkalmakhoz, ami meghatározta a közlésformát. A hivatásos művész közvetett közlést ad. A közvetlen közlés két rendkívüli jelenséget produkált. A szerző eltűnt, és a generációk, akik használják a művet, maguk is hozzáadnak, így az kollektívvé vált. Tehát minden nemzedék csiszolt rajta, kristályos, csodálatos formában véglegesült. A közvetett közlés formáiban a művész megírja, megfesti, a rendező is leírja a rendezői példányban, s most leírva lesz alakíthatatlan. A zene fennmarad, és más hozzá már soha nem nyúl. Van különbség a két művészet között tehát, innen ered a tévedés. A hivatásos művészet esetében tagadja a népi jelleget, a másik szélsőség követeli a népi jelleget, de összemossa a népi művészettel. Az első tagadja a népművészetet, tagadja azt, hogy a művészet a népből fakadt, hogy neki szól. A művészetnek nem kell semmi népi jelleget kölcsönözni. Ez a felfogás a dekadensnél áll elő, ellenérv ezzel szemben a kultúra története. Ez biztos, a gyakorlat igazolja őket. A másik állásponttal már vitatkozni kell, mert nem lát differenciát. Nagy rombolásokat okoz, mert a hivatásos művészetet a népi utánzására korlátozza. A zenében és az irodalomban ez a veszély rendkívüli. A népművészetben nem annyira, mert minden esetben alkalmazott művészet. A hivatásos művészet pedig ábrázoló művészet. A paraszt az ornamentika kedvéért fest, de használati tárgyra. Megfesti a korsót. Egy semleges tárgyra nem fest a téma kedvéért. A szeszély jelentkezhetik, a néptől való másolás.

Balaskó Nándor 1948 előtti faragásai, Szervátiusz a népi (ősi) anyagból tanul, de alkotó módon, nála rafinált primitívség van, hihetetlenül magas tudással rendelkezik. A szülő művészeteknél a népi rendkívüli, s a zene szintén úgy alakult, hogy népdalokat fűztek fűzerekbe egy kevéssé hangszerelve. A melódiákon nem változtattak. Egy népi ihletettségű műzene? Nem! A Beethoven-muzsikában lépten-nyomon ott van a német népdal, de a népdal szellemének a megtanulása Beethovennél az, ami hallatlanul nagy. Ugyanúgy Bartóknál és Kodálynál is. A költészetben ez történt: „Vissza Petőfihez!” – mondták, de tanulni kell tőle és nem másolni. A népdalépitkezést pontosan utánozták, ez nagyon helytelen, Kányádi Sándor kezdetben Petőfi-utánzó volt. El kell szakadni a folklórtól, ez nagyon fontos. A nagy jelentőségű művész viszonya a tanítómesteréhez mindig abban jelentkezik, hogy mennyire tud tőle függetlenné válni.

A népi jelleget hogyan fogjuk fel?

A műalkotásban a népi jelleg úgy a tartalomban mint a formában megtalálható. A nép életéből merít. Az eszmekör: haladó eszmét fejez ki. A kifejezőeszközök demokratizmusa (követ-hetőség). E három kritérium határozza meg egy mű népi jellegét. A téma is kritériuma a népi jellegnek.

A kifejezés demokratizmusa. Erről még nem volt szó, nagyon bonyolult kérdés, kevés ilyen van az esztétikában, látszatra könnyű, valójában nagyon nehéz. Értem? Nem értem? Ki érti? Ki nem? És hogyan érti? Ez fontos. Az érthetőség szubjektív tulajdonsága is a mű élvezőjének és nem spontán objektív tényező. A kritérium az, hogy ki érti és hogyan? Millió műalkotás van, ami nem érthető mindenki számára. Hiányzik az a kultúra, ami a dolgok megértésének az alapját teszi. Az egyén maga is a kultúra fejlődésének bizonyos tapasztalatait elsajátította. A nép (adott népréteg) kulturálisan fejlett rétegei értik-e vagy nem, – nem pedig Bartók szakácsnője – egy Beethoven szimfóniát? Ezen a téren rengeteg visszaélés történt. Mindig egy réteg véleményétől függ valami és nem X vagy Y-tól. Ebben az esetben meg lehetne teremteni a legalacsonyabb rendű esztétikát. Előterbe kerülne a parlagiasság, mert az az igazán közérthető. A matematika megtett máig egy bizonyos utat, hogy mi megértsük, ez nem jelenti azt, hogy a tudósok ne foglalkozzanak tovább vele.

A népnek el kell sajátítania mindazt, amit a kultúra eddig teremtett. De vajon hány esetben fordult elő az, hogy mindent egy csapásra ért meg az ember (a réteg)? Vagy az érzékszervek neveltetése folyamán lehetséges? Ez a fontos. Még a fejlett közösség is néha szembetalálkozik olyan művel, amit nem ért meg azonnal. Az érzékszervek neveltetésének a kérdése egy alapvető kérdés. Itt jelentkezik a gyakorlati probléma, amikor szembe találkozom a művel. Hogyan ítélem meg azt? Kulturált, nevelt ízlés is szembekerülhet olyan művel, amit nem ért. Beethovent fellépésekor nem értették, csúfos kudarcot szenvedett. Ki nem értette meg? A legmagasabb színvonalon álló műélvező közönség nem értette meg. Igen ám, de a Beethoven előtti zenét ismerték, értették, Beethoven újított, zűrzavarnak értették a zenéjét. Rossz volt a fülnek. Ma egy 13-14 éves gyermek tökéletes harmóniát talál a Beethoven-muzsikában. Vagyis nem alkalmazkodott az akkori fül az újhoz. Öt érzékszervünk a társadalmiasított természet fejlődése során alakult ki. Ahogyan mi hatunk a valóságra, úgy változtatjuk meg mi is magunkat. Tehát zeneértő fül zene nélkül nem létezik. Lélektanilag az ember születésétől ifjú korig teszi meg azt az utat, amit az őskortól tett meg a mai napig az emberiség. Mai zenészek már ismernek negyed hangokat, mi nem tudjuk azt felfogni. Az érzékszervek Beethoven-muzsikán nőttek fel. Tehát nem kell azonnal kiabálni formalizmust, dekadenciát első hallásra. Két véglet: arisztokratikus elzárkózás, – illetve minden megértést gátló felfogás: az én művemet nem értik. Hát persze, hogy nem értik, otthagynom a tömeget, majd évszázadok múltán megértének. Ez helytelen. Itt van az absztrakt művészet, 15 éve uralkodik Nyugaton. Szubvencionált irányzat, a közönség szemében csődöt mondott már régen, mert a történelmi türelmi idő (15 év) már letelhetett. Ha az érzékszervek hozzá tudnak fejlődni, akkor a mű értelmes. Az ép érzékű emberek 15 éve ordítják, hogy érthetetlen, mert kifejezőeszközeiben antidemokratikus. Először Bartók zenéjére is azt mondták, a zenei érzék 10 évig nevelődött és kiderült, hogy Bartók zenéje helyes.

A MŰVÉSZET NEVELŐ SZEREPE

A művészetnek van nevelő szerepe, alakítja az embert. Nevel ugyan, de nem pedagogizál. Nevelési funkcióját áttételesen valósítja meg, annál inkább nevel, minél kevésbé lóg ki a lóláb. Ha a nevelő szerepét hamisan értelmezzük, az származik belőle, hogy nem a művészi élményt tartjuk elsődlegesnek, hanem a pedagógia szempontjait. A művészet nem egyedül nevel a társadalomban. A művészetnek mellékterméke a nevelő hatás, a pedagógiának közvetlen célja a nevelés, a művészet nevelő szerepe más jellegű, akaratán kívül nevel.

A művészet azért van, hogy a valóság tükrözése révén részesévé tegye az embert a világnak, és a világot az embernek. A gyermekek számára létrehozott művekben a pedagógia fontosabb szerepet kap, de a didaktizmus a művészetben hasztalan dolog. A technicizmus is, amelynek célja a tárgyat úgy leírni, hogy az ember el tudjon igazodni a leírt világban. A művészet specifikus tudatforma. Ha pedig kibúvik a saját specifikumából, hogy a pedagógiát magára öltse, annál kevésbé lesz hatásos, mint művészi eszköz. Akkor nevel legjobban, ha nem törődik nevelő funkciójával, ha inkább csak egyszerűen eszmét fejez ki, a többit rábízva a közönségre.

A művészet az eszmei közlés révén nevel. Szépségélmény nélkül sohasem nevel. Nem csak a valóságot ábrázolja, hanem ítélkezik is az ábrázolás révén. Képfarmában, ábrázolás folytán, szépségélmény segítségével nevel.

Miként nevel? Művészi sajátosságának tiszteletben tartásával nevel.) Még nem fejtettük ki, hogy miben különbözik a művészet a társadalmi tudat többi formájától.) Sajátossága révén, élmények révén nevel, ezt a művészi specifikumot sértik mindazok, akik közvetlenül akarják figyelni az emberben végbemenő változásokat. A művészet az emberi léleknek minden területére kihat, az érzékek fejlődése, az egységes ember kialakítása által. A műalkotás neveli az érzékszerveinket. Muzsika nélkül a zenei hallás nem fejlődik ki. Az érzékek nevelésével együtt az ízlést is neveli. Az érzelmek széles skálájának kifinomításához is a művészet járulhat hozzá, azáltal, hogy minden művészi kép érzelmeinkhez is szól.

Olyan esztétika nincs, amely tagadná a művészet nevelő szerepét. De van olyan, amely, mint az idealista esztétikák, rendkívül szűk területre korlátozza a művészet nevelő szerepét: „finomítja, kifejleszti az érzékszerveket, neveli az ízlést”. Ezt is teszi, de szerintünk ez csak a kiindulópont, ezen tovább lép számos egyéb terület felé. Az előbbi csak a műalkotások megértésére nevelne, csak saját maga befogadására alkalmas embereket nevelne, műértő, műélvező közönséget. Abban egyet értünk velük, hogy a művészetnek ez a mozzanata döntő, az érzékszerveket jól lehet fejleszteni azzal, hogy jó művészetet vegyenek tudomásul. Ha a művészet nem fejleszti az ízlést, rajta kívül semmi sem teszi ezt. De a művészet befogadása során sok más készség is kialakul. A művészet érzelmi nevelés, fejleszti a fantáziát, növeli az emberi akaratot, neveli a személyiséget, a gondolkodást, társadalmi eszméket nyújt, politikai, erkölcsi eszméket közvetít, állásfoglalásra, társadalmi tevékenységre készítet. Az emberi magatartásformák mindenikére hat, nincs a lelki életnek olyan területe, amelyre ne hatna ki. Például az érzelmekek a lelki élet azon területe, amelyben nem a valóság objektív összefüggései tükröződnek, hanem az egyénnek és az objektív valóság viszonya tükröződik az ember tudatában. A szervezet reagál az őt körülvevő környezetre, a teljes érzéki ember gazdag érzelmi életet él, cselekvő, tevékeny, akaratval tel.

Az embert millió érzelem kapcsolja a valósághoz. Az érzelemlátás bonyolult, vannak ellentmondásos érzelmek, az érzelmi életet ezek bonyolítják, mert rendkívül sokféle jelensége van a valóságnak, amellyel kapcsolatba kerül (gyűlölet, viszolygás, acsarkodás, undor, utálat, megvetés, lenézés, – mind más-más árnyalatbeli kifejeződése az ellenszenvnek).

Egy embernek nincs módja végigélni és végigtapasztalni mindazt, amit az emberiség átélt. De érzelemszegényen halunk meg? Nem. Ha nem volna művészet, akkor csak azt tudná felfogni, amit ő megélt. A művészet közvetíti a helyzeteket, így mások élménye az ő élménye, a mások érzelmi élményeit is tudomásul veheti. Művészet nélkül minden emberi érték sivár volna. A lelki élet gazdagsága az árnyalatok átéléséből származik. Az emberiség alapérzelmei banálisak, ha a tapasztalat (érzelmekek) átadásáról van szó. Nem csak tapasztalat van, hanem olyan helyzetek elé is állhat az ember, amelyek az újdonság elemeit

tartalmazzák, így az ember újfajta reagálási módot dolgoz ki. Az életérzés egy adott kor életérzése, a régi élmény-világot közvetíti, de fontos, hogy a mostani körülményeknek megfelelően kidolgozzuk a reá való érzelmi reagálást. A művész fokozott érzékenységgű idegrendszerrel rendelkezik, amit az emberek homályosan sejtenek, azt kidolgozva közvetíti. Tehát nem csak a meglévő érzelmi tapasztalatokat közvetíti, hanem előre mutat, friss tapasztalatok felé. Mint minden, az emberi érzelmek árnyalódnak, az emberi világ változik, más érzelmi világot hozva létre. A művészet a kialakulóban lévő érzelmi rezdüléseket is tapasztalattá teszi.

Legfontosabb: nem lehet a művészet nevelő feladatát leszűkíteni (írok egy verset, hogy neveljek, vagy egy munkás elolvas egy normát túlszárnyaló munkásról egy novellát, és másnap már ő is túlteljesíti a tervet. Ez sokkal lassúbb). Nem akar a művészet valamire konkrétan megtanítani. (De: olyan jellemeket rajzolok, amelyeket követni érdemes, és ez éppen alkotó módon úgy nevel, hogy kialakítja az ép magatartáshoz szükséges jellemet.) Emberi tulajdonságok kialakítására nevel, amely aztán a társadalmi életben meghozza az eredményét.

A MŰVÉSZET SZEREPE A VALÓSÁG TÜKRÖZÉSÉBEN

– a művészet a valóság megismerésének sajátos módja –

A művészet mágia utáni szerzeménye a megismerés specifikus formája. Megismerő vonása akkor jelentkezik, amikor a mágia elkezd differenciálódni, amikor ismeretek kezdenek megjelenni. A művészet a világ megismerésének sajátos eszköze. A megismerés általánosít, a művészet a megismerést szolgálja, tehát a művészet is általánosít. A művészet megismerő, heurisztikus szerepe igen fontos, a művészet a megismerés eszköze, de specifikus módon! A művészet megismerő szerepének kizárólagossága ostobaság. Minden tudatforma valóság-tükröző, a művészet is a valóság megismeréséhez vezet. A művészet valóság megismerő voltának elismerése azt jelenti, hogy materialisták vagyunk. Ezzel a szerepével a művészet nem különbözik a többi tudatformától, de a művészet a maga specifikus módján

ismer meg, éppen ez a különbség érdekel minket. Minden megismerésfajta lényege specifikus általánosításában van. Így a művészet másképp eszköze a megismerésnek, mint más társadalmi tudatforma, különbözik a megismerési funkció szempontjából a megismerést szolgáló többi tudatformától mind tartalomban, mind formában. Milyen jellegzetes tudatforma a művészi tudatforma? Feladat: megérteni, milyen módon ismeri meg a művészet a világot? Ehhez ismerni kell a tükrözés folyamatát általában. A megismerésről két filozófiai álláspont létezik, esztétikai nézetek is a filozófiai állásponttól függenek.

A megismerés mint filozófiai kérdés.

Elvileg van-e vagy nincs megismerés? Meg lehet-e ismerni a világot? A világ elvileg megismerhető, mondja a materializmus, nincs elvi ellentét a valóság és a valóságba hatoló emberi elme között. Gnosztikus magatartás. Az ismeretelméletileg agnosztikus filozófiák a megismerést kétségbe vonják, vagy tagadják (esztétikailag is agnosztikusok). Többnyire idealisták ezek (de tudunk nem agnosztikus idealistákról). Az objektív idealisták az őseredeti szellemi valóságot tekintik alapnak, ami elsődleges és ennek inkarnációja a világ. A szubjektív idealisták a világ anyagi létét vonják kétségbe. Az érzékszervek születte szubjektív világ olyan, amilyen a megismerő apparátuson keresztül látszik, ahogy a szubjektív világ tükrözi, mint tudattartalmat.

1. Az agnoszticisták felfogása a világ megismerhetőségéről. A Kant-i ismeretelmélet jellegzetesen szubjektív idealista magatartás. (Szándékában, kiindulópontjában haladó volt, mert a rációt emeli trónra.) *A tiszta ész kritikája* című művében fejtette ki a következőket. Adva van a világ és adva vagyunk mi. A világ olyan, amilyenek mi megismerjük. Van-e biztosíték arra, hogy olyan a világ, amilyenek megismerjük? Nincs. Van-e biztosíték arra, hogy a világot olyannak ismerjük meg, amilyenek érzékszerveink meghatározzák. Nem a dolgokról, a tapasztalatunkról van tudásunk. Úgy érzékelünk, ahogy érzékszerveink törvényei megengedik, és úgy gondolkodunk, ahogy gondolkodásunk kategóriái megengedik, ez agyunk struktúrájának következménye. Például mi mindent idő és tér kategóriáiban érzékelünk, mert érzékszerveink ilyen struktúrával rendelkeznek, ilyen viszonyok szerint működnek. Vajon a valóságban is idő és tér viszonya áll fenn? Vagy ok és okozati összefüggés áll fenn? Nem

tudjuk, de annyit tudunk, hogy a mi agyunk ilyen funkció-eredmény, ok-okozat kategóriáiban dolgozik. Hogy mindez így van-e a valóságban, azt nem tudhatjuk, mert ki van zárva a megismerés. Mi a biztosíték arra, hogy az agy is úgy működik, mint a valóság? Ha a világ nem működik ezek szerint, akkor nem ragadható meg a valóság, a világ örökre megismerhetetlen marad. Kant apriorisztikus álláspontja tagadja a megismerést, elvileg kérdéssé teszi. A kanti agnoszticizmus modelljéből következik a megismerésben való kételkedés, a világot két esz-közzel ismerjük meg, a megismerés folyamatát két szakaszra osztja: érzékszervi megismerésre és gondolati megismerésre. Az érzékszervekkel felfogható világ a jelenségek világa, az, hogy látom az asztalt, a jelenséget, a világ felületét közvetíti, a jelenségi ismeret nem törvényismeret, attól, hogy látom az asztalt, nem tudom, mi a lényege. A gondolati megismerés a lényegét, a törvényt közvetíti – azaz közvetítené, de nem jutunk el ideig. Hatolnánk a lényeg felé az értelemmel, ám az kategóriák szerint működik, a priori, tapasztalást megelőző módon, mennyiség-minőség, ok-okozat, cél-eredmény, tér-idő a priori kategóriák szerint. Ha ezek a gondolkodás kényszer formái, akkor ezeket a gondolkodás mindig ráhúzza a valóságra. Hogy a dolog önmagában rendelkezik-e ok-okozati meghatározottsággal, azt nem tudhatjuk (a dolog mint önmagában való – Ding an sich – nem ismerhető meg, a világ lehet más szerkezetű, ezért nincs is valóságos megismerés) nem biztos, hogy a világban is ilyen kapcsolatok vannak. Tehát a saját agyam gondolkodását ismerem meg, és nem a világot. („Rávetem gondolkodásom hálóját a világra, de nem ismerhetem meg, csak azt, ami a háló szálain fennakad, ellenben ami lényegi, az kicsúszik a hálóból, azt nem ismerhetem meg.”) de hát miért volnának gondol-kodásunk kategóriái a prioriak? Úgy látszik ugyan, tehát számunkra a prioriak, de az emberiség számára nem azok, a fejlődés folyamán alakult ki, hogy a világ objektív törvényei átmentek a gondolkodásba. Az emberi gyakorlatnak milliószor kellett bizonyos összefüggéseket megismételnie, hogy azok axiómaként jelentkezzenek.

2. A primitív materialisták a világ megismerhetőségéről.

A primitív vagy mechanikus materializmus a megismerésről nem tud többet mondani, mint Kant, de elismeri a megismerés

lehetőségét. Ez materialista vonás. A kérdésben, hogy a világ megismerhető, igazuk van, tovább nincs igazuk, mert nem látják az összefüggést az objektív és a szubjektív világ között, mert nem ismerik a működés bonyolult mechanizmusát, amelyben a világ tükröződik és a törvények felfedhetők. Nem értik a megismerés dialektikáját, egyszerű, pillanatnyi aktusnak fogják fel. Szerintük azért van megismerés, mert a világ feltárul. De naivitás, hogy a világ feltárul, az nem egyszerű aktus, hanem nagyon bonyolult folyamat. Nem folyamatként nézik a megismerést, naiv materialisták, sosem értették a szubjektum szerepét. Nem tudnak különbséget tenni a tárgyi világ és a tükrözés között, jelenség és lényeg között, a jelenséget mint mozzanatot fogják fel. De a folyamatok, jelenségek érzéki felfogásától a megismerésig még nagy út van. A tárgyi valóság, illetve a megismerő, tehát a tükrözésre alkalmas anyag és a tükrözésre képes anyag között harc van: az objektív valóság és a szubjektum közti harc. Hogyan lesz az anyagi valóság szellemi valósággá? Erre nem gondoltak a mechanikus materialisták. Szerintük, ahogy az epe a máj váladéka, úgy termel az agykéreg gondolatot. Ez valami primitív, rossz hasonlat volt, alapvetően hibás. (A gondolat végeredményében anyagtalan, bár biokémiai, biofizikai folyamatok eredménye. Nem tudják, hogy a világ megismerése mélyre hatolás, nem tesznek különbséget lényeg és jelenség között. Materialista naivitás. A megismerés két dolog összetalálkozása, agy és tetszés szerinti tárgy. Az agy magas fokon társadalmassodott kulcs más anyaghoz. Az agynak be kell hatolnia a tárgy mélyére. Ez kétszeresen is folyamat: történelmileg és egyénileg is folyamat.

Világnézetiileg a mechanikus materialistáknak van igazuk, de módszertanilag nincs. Világnézetiileg az agnosztikus felfogásnak nincs igaza, de módszertanilag igaza van, mert rámutat arra, hogy a megismerés mennyire bonyolult folyamat. A megismerést folyamatnak tekinti, ez helyes. Azonban ahogy ez a folyamat eredményhez jut, a lényegig hatol, azt kétli, tagadja. Ez nem helyes.

3. A dialektikus materializmus válasza a valóság megismerésének folyamatáról. A dialektikus materialisták tagadják az agnoszticizmust (a világ megismerhetetlenségét), de a metafizikus vulgarizálást is elvetik. Szerintük lényeg és jelenség között

nincs merev határ. Marx: „Ha a dolgok megnyilvánulási formája és lényege egybeesne, felesleges lenne minden tudomány.” A jelenség és a lényeg megnyilvánulási formája, a jelenségen keresztül utunk el a lényegig. A megismerés nem egyszerű aktus, hanem folyamat, a jelenségtől a mélyebb megismerés felé. A dialektikus materializmus szerint minden idealista állítással szemben fő érv a gyakorlat, noha elméleti érveléssel is lehet bizonyítani. Kantnak igaza van a megismerő folyamatot illetően, ott nem értünk egyet vele, hogy megvalósíthatatlan a megismerés. Kant kételkedése a lényegire vonatkozik. A tévedést az okozza, hogy a kategóriák a prioriak, noha valójában a tapasztalatból származnak, ilyenné alkottuk mi önmagunkat, saját agyunkat. Hosszú folyamat volt az, hogy a világ törvény-szerűségei az ember agyában is összefüggéseként rögzültek. Az ember a valóságtól elorozta annak törvényszerűségeit. Sok ismétlésre volt szükség, hogy a valóság törvényszerűségei az agyban axiómákká váljanak. Ha felfedezzünk agyunkkal oksági tulajdonságokat, azok a valóság tárgyi viszonyai. Ha valóban a prioriak lennének, történelmileg nem változnának, nem fejlődnének.

A megismerésben az első szakasz az érzéki megismerés, a jelenség megismerése. A második szakasz a gondolati, racionális megismerés, a lényeg megismerése. A harmadik szakasz a gyakorlat, a valóság megváltoztatása. Az első szakasz közvetlen, a második közvetett. Az első szakasz alapján megállapítjuk a jelenségek közti hasonlóságokat, a második szakasz a jelenségek mélyén lévő összefüggések, ellentmondások, törvények leszűrése. Megismerhetünk egy tárgyat jelenségileg, amikor érzékszerveinkkel ismerjük meg csupán. Az asztal esetében forma, szín, felület, vagy súly (ez is érzéki ismeret, mely jelenségi ismeretből lényegi lett idővel). És megismerhetjük lényegileg, amikor gondolatilag, mélyrehatóan ismerjük meg: fajsúly, sejtszerkezet, ez a lényegi ismerethez tartozik. Az asztal ezen túl: áru. Ez érzéki ismeret, megvásárolható, ára van. (Volt idő, amikor nem volt áru az asztal, a zárt gazdaságokban nem annak született, csak azzá lett.) Mikor az áruterelés általánossá válik, amikor az egész világon árucseré van, a közgazdászok elkezdik vizsgálni az áru jelenségét. Kezdetben érzékszervileg kezdték. Egy lámpának ugyanannyi ára van, mint egy asztalnak. A közös tulajdonságot azonban a csak érzékszervi megismerés nem

mutatja ki. Az árukban benne rejlő közös tulajdonságok abban állnak, hogy egy asztal előállításában annyi munka van, mint egy lámpa vagy három kalap előállításában. Az emberi munka adja meg az áruk értékét. Az ár az áru értékétől függ. Ezt azonban már nem lehet érzékszervek segítségével felismerni. Itt gondolati általánosításra van szükség. Miután ezt a törvényt megismertem, akkor magam is tudom irányítani az árutermelést a törvény alapján. Más példa: „esik az eső”. Hogy tudjam, érzékszerveimen keresztül fogom fel. De a víz körforgása, párolgás, újra cseppfolyóssá válás bizonyos körülmények között – erről tudni: a valóság mélyebb ismerete, a folyamat lényegének ismerete juttat el az igazi megismeréshez. A jelenségek mélyen fekvő összefüggéseit gondolatilag ismerjük meg. A jelenségek felismeréshez hosszabb idő kellett az emberiségnek. A világ számunkra mint jelenségek világa jelent-kezik, amely tulajdon törvényeit nem hordozza felszínen, mögötte mélységek vannak. A jelenség megismerés apparátusa az érzékszervek, ez az ismeret nem lényegi, de általa jutunk el a fontos ismerethez. Tudjuk, hogy a tárgy hogy néz ki, össze tudjuk hasonlítani, osztályozni tudjuk jelenségek szerint. A lényeg megismerése egy bizonyos gondolati általánosítás eredménye, tehát a megismerés folyamata a jelenségtől a lényegig, az érzékeléstől a gondolati általánosításig halad. Hogy milyen ez az absztraháló folyamat, erről később. Eredményképpen törvény ismeretét adja.

A LÉNYEG JELENSÉGGÉ VÁLÁSA

Minden féle elméleti érvelésnél fontosabb a marxizmusnak a gyakorlatra támaszkodó bizonyítása. A jelenségeket csak akkor tudjuk megváltoztatni, ha az a lényegre épül. Ismereteink próbája az, hogy előállítjuk a valóságban, a rosszul megismert lényeg kudarcba viszi a gyakorlatot. (A gyakorlat éppúgy cáfolja a kanti agnoszticizmust, mint az elmélet, nem cáfolva egyebet, mint a valóság megismerhetetlenségét.) A lényegbe hatolás sohasem fejeződik be, mert mögötte újabb titkokat fed fel az ember, azokat ismét jelenséggé változtatja, ez újabb lényegi ismereteket rejt. A gyakorlat tehát nem csak az ismeret próbaköve, hanem új

ismeretek forrása is, és ismét szállítja az érzékszervi ismereteket. Mikor az ember az új ismereteket felfedezte, már magasabb fokú lesz a gyakorlata, így jobban és jobban kimerítjük a megismerésre váró világot. A megismerés történelmi folyamat (elődeinktől vesszük át) és egy időben egyéni folyamat (saját tapasztalat).

A mikroba kutatás a történelem során számukra (1947 óta) érzéki jelenséggé vált, ellenőrizhető érzéki úton. A lényegi vonásai is megmaradnak, sőt tovább kutathatók. Ami lényegi volt, jelenségivé lett azzal, hogy felszínre került és lehet kutatni tovább újabb lényegi összefüggések felé. Tehát a lényeg jelenségi is. Mi biztosítja, hogy valóságos, lényegi ismerettel van dolgunk? A gyakorlat, ezzel zárul (indul) a megismerés. Filozófiai értelemben gyakorlaton az egész emberiség természeti-társadalmi felfedezéseinek próbakövét értjük. Ha a valóság megváltozik az én gyakorlatom hatására, az azt jelenti, hogy alkalmazott lényegi ismereteim helyesek voltak. A gyakorlat minden emberi ismeretnek (lényeginek) a próbaköve. A gyakorlat lehet egészen primitív, kistechnikai gyakorlat, és lehet az egész emberiség társadalmi-történelmi gyakorlata, amely a lényegi ismeretek próbaköve és egyben új érzéki ismeretek kiindulópontja. Az egyéni megismerések láncolatán keresztül az emberiség történelmi folyamata teljesedik ki. Az elvont ismeretben mindig valami olyan fejeződik ki, ami több dologra érvényes. Hogy tényleg így van, azt a gyakorlat dönti el, a világot akkor lehet reprodukálni, ha a világ valóságos törvényeire építünk, ha tévhitre épül a gyakorlat, akkor meg is hiúsul. A megismerés szakadatlan, ezért a gyakorlat csak az egyes megismerések szakaszát zárja, de meg is nyitja a következő szakaszt. Így egyben kiindulópont is. Minél mélyebbre ásunk, annál mélyebb rétegekkel találjuk szembe magunkat, az így megismert törvényeket ismét a gyakorlatlal igazoljuk. A megismerés folyamata: jelenség–lényeg–gyakorlat. Lenin szerint nem kör, amely önmagába záródik, ha-nem spirálhoz hasonlít. „Az eleven szemlélettől az elvont gondo-lati általánosításig és onnan vissza a gyakorlathoz, ez az igazság megismerésének dialektikus útja.” A jelenségek sokaságából (érzéki megismerés) törvényeket határozunk meg (lényeg, gondolati megismerés), ezeket a törvényeket a gyakorlatlal igazoljuk.

Indukció és dedukció. Egy ismeret alapján következtetek egymásikra, ez a deduktív út. Egyedi esetek tapasztalatai elvezetnek az általánosításig, ez az induktív út. Ez volt az első, amellyel lényegi ismerethez jutottunk. A törvény átfogóbb, mint a jelenség, de ez már gondolati megismerés eredménye.

AZ ÉRZÉKELÉS LÉLEKTANA

A megismerés művészi módja ugyanazt az utat teszi meg, mint a megismerés filozófiai útja. A megismerés első lépcsőfokát a primitív korban kezdték meg és azóta is gyűl az ismeret. Az érzéki megismerésnek három formája van: érzet, érzéklet, képzet. A racionális megismerésnek két formája van: fogalmiítélet és képzetlet útján történő általánosítás (= **fantázia, ez lesz a művészet döntő tényezője**).

Az érzéki ismeret nem ér annyit, mint a lényegi ismeret, de az érzéki ismeretekről nem mondhatunk le, ezek híján mély ismereteink nem lennének. Az érzéki ismeret a megismerés legelső, nélkülözhetetlen lépcsőfoka, ez a jelenség megismerése. Az „eleven szemlélet” a megismerés érzéki foka, ennek területei az öt érzékszervhez kapcsolódva: látás, hallás, bőr-érzékelés (tapintás), ízlelés, szaglás. Ezek érzékszervi funkciók, öten adják az érzékelés három fajtáját:

1. Az exteroceptív érzékelés (amely a külvilágérzéki hatásait fogják fel): látás, hallás, bőrérzékelés, ízlelés, szaglás.

2. Az interoceptív érzékelés (a szervezet belső állapotának érzékelése): éhség, szomjúság, láz, fulladás, melegség, álomság, belső fájdalomérzet.

3. Proprioceptív érzékelés (helyzetérzékelés): egyensúlyi helyzet, szédülés, mélységérzet, mélységiszony, belső térérzékelés, hányinger, – a test helyzetének izomtónus-érzékelése, mozgásról, gesztusról, mimikáról, intonációról való tudomás vétel, – vágy, a valóság birtokba vétele, szépérzék, esztétikai birtokba vétel.

A művészi munkában lényegében az első és a harmadik jó működése kell, az exteroceptívek közül a látás, a hallás, a proprioceptívek közül az izomtónus-érzékelés, a helyzetérzet, egyen-

súlyérzet. Erre fontos művészi képzetek épülnek: táncművészet, mimika.

AZ ÉRZÉKELÉS FORMÁI

A három érzékelési területen bizonyos érzékelési formák jönnek létre: érzet, érzéklet, képzet (emlékezet).

ÉRZET: egy tárgy vagy jelenség egyetlen érzéki tulajdonságának tükröződése érzékszervünkben: hőmérséklet, íz, szín, tapintás. Hozzányúlok az asztalhoz, és azt érzem, hogy kemény. Ez egy érzet. Ez a valóság tudomásul vételének legprimitívebb formája. A valóságban már nem is találkozunk ennyire egyszerű formájával. Ritkaság, mikor a valóságban csak egyetlen érzet van. Ilyen nagyon kevés van, főleg exteroceptív kevés, csak félöntudatos állapotban. Interoceptíve azonban gyakoribb, például belém hasít a fájdalom. (A valóság általában komplexebb, például beleharapok egy almába és ízt, szagot, súlyt, stb. érzek.)

ÉRZÉKLET: egy tárgy vagy jelenség több vagy számos vagy összes érzéki tulajdonságának tükröződése érzékszerveinkben. A valóság, a környezet a maga teljességében való érzékelése. A művészetben az érzéklet a feltétlenül fontos, az érzetre szinte nem is építünk a művészetben, kevés a kivétel.

KÉPZET: folyamatában képzetalkotás. A képzet: a tárgy vagy a jelenség érzéki tulajdonságainak felidézése az ingerforrás jelenléte nélkül. A képzetalkotást nem szabad összetéveszteni az emlékezéssel. A képzet építőkockája az emlékezésnek, az emlékezés bonyolultabb.

KÉPZETTEREMTÉS

A képzetteremtés az emlékezés azon formája, amely érzéki benyomás megőrzésére és felelevenítésére alkalmas. Az emlékezet ennél több. A képzetben van egy mozzanat, ami a képzetet

az érzékletnél homályosabbá teszi. A képzet által létrejött kép nem olyan részletező. Ez természetes dolog, hogy ilyenkor minden apró részletre nem emlékezünk. A képzet érzéki benyomás, felidézzük a pirosat, nem mondjuk ki. Az érzéki gazdagság teljességében van a különbség, a látás és a felidézés között, ha felidézem, az érzéki gazdagság megszűnt, az érzéki fő vonások maradnak fenn, nem a lényeges vonások. Az érzékelés lényegi fő vonásokat nem tud felismerni. A jelenségekből csak az érzékileg jelentős, fő vonásokat őrzi meg, az érzékileg mellékeset „elfelejti”. Szegényesebb, mint az érzéklet, de ez éppen jó az érzéki megismerés szempontjából. Érzékszervi területek fejlettsége alapján lehet tisztább vagy homályosabb, de ezen kívül az említett mozzanat annak következménye, hogy a képzet az érzéklet után jön létre. A kronologikusan ható benyomások érzékszervi felidézése tisztább. A szimultán módon ható benyomások felidézése homályosabb. A képzetalkotás jellegzetesen érzékszervi jelenség, nincs benne általánosítás, mert akkor a gondolkodáshoz tartozna. Nem lényegi vonások alapján, hanem érzéki tulajdonságok alapján idéz fel, csak elnagyoló mozzanatokat őrzi meg. Míg az érzékelés közvetlen megismerés, addig a gondolati megismerés közvetett megismerés, vagyis a tárgy és az érzékszervem között egy közvetítő láncszem van. A kályha hője úgy adódik, hogy a tűz felmelegíti a csempét, amely a hőt magába szívja és kisugározza. Ez gondolati megismerés, mert akkor is tudom, hogyha a kályha nincs közvetlenül mellettem. Itt a közvetítő láncszem az elvonatkoztatás, az absztrahálás, aminek a terméke, a fogalom, az érzékelés konkrétságával szemben. A gondolati absztrakció lényege a fogalom, amiben nincs semmi érzéki. A képzetnek rendkívüli jelentősége van a művészetben. A képzetalkotást nem soroljuk a memória kategóriájába.

AZ ELVONT GONDOLKODÁS

A megismerés második lépcsőfoka a lényegi megismerés, a fogalomalkotás. Például a szépség egy fogalom. Nincsen érzékszervi megfelelője, ezer és ezer érzékszervi megismerésből elvont absztrahálás. Például a „bútor” sem idéz képzetet, mert

„bútort” sohasem láttam, csak bútorarabokat. Az asztalról van képzetem, de amikor azt mondom, hogy bútor, már nem megfelelő erre az asztal képze. A bútornak konkrét egyedi megfelelője nincs. Az asztal és a könyvespolc között nincsen semmi közös, csak annyi, hogy a szoba berendezésében részt vesznek és használati tárgyak. Ha a szobaberendezés összes használati tárgyát egy fogalomba összefogom, akkor már képze-
teinknek nem megfelelőek. Ez a példa egészen egyszerű, de a jószág, szépség, rosszság stb. már bonyolultabbak.

Amikor absztrahálunk, mindig elejtjük a lényegtelenet, és ami a legfontosabb, azt elvonjuk a fogalomba. A fogalom úgy alakul ki, hogy eltávolodunk a tárgytól, hogy jobban megközelítsük. A jószág fogalma egyszerre gazdagabb is és szegényebb is, mint például a jó ember képze. Gazdagabb, mert általánosabb, szegényebb, mert hiányoznak a részletek. A fogalom eltávolodás a konkrét valóságtól, hogy annál jobban rámutasson a lényegére. A fogalom a lényegmegismerés egyik formája.

A gondolati megismerés – lényegfeltárás. Az értelem munkája, az érzékszervi adatokat dolgozza fel. A gondolati megismerés minden esetben absztrakció, elvonatkoztatás, általánosítás, ennek folyamatában ragadható meg a törvény. „Az eleven szemlélettől az elvont gondolkodásig...” azonos az érzékeléstől az általánosításig jutó folyamattal. Az általánosításnak két formája van:

- a) racionális, gondolati általánosítás, logikai absztrakció útján, eredménye a fogalom, vagy a fogalmi ítélet.
- b) képzei kép, fantáziatévékenység útján való általánosítás, ennek eredménye a fantáziakép vagy képzei kép.

A LOGIKAI ABSZTRAKCIÓN

A logikai absztrakció általánosítás eredménye a fogalom vagy a fogalmi ítélet. Ez a szokásos, amit az emberi agy minden nap művel. Egy olyan folyamat, melynek során egy jelenséget csak bizonyos vonások szempontjából őrzök meg, mégpedig azokat a vonásait, melyek más jelenségek tulajdonságaival közösek. A többieket elvetem. Így egy tárgyat, jelenséget annyi

irányban absztrahálhatok, ahány lényeges tulajdonsága, kapcsolata stb. van a világgal. Általánosítani szempont nélkül nem lehet, csak bizonyos szempont szerint, például az asztal:

1 – mint berendezési tárgy (más bútorokkal: függőny, szék, asztal);

2 – mint használati tárgy (kalapom, ingem, asztal);

3 – mint geometriai idom (asztal, emelvény). Ami több tárgyban megvan, annak eredménye a fogalom. A logikai általánosítás olyan képesség, olyan mechanizmus, amellyel addig vizsgálunk egy tárgyat, amíg megszűnik tárgynak lenni. A fogalom eltávolodást jelent a konkrét jelenségtől, ha az absztrakció helyes, akkor a dolog lényegéhez való közeledést eredményezi, és nem eltávolodást attól. Az absztrahálás az érzéki gazdagság rovására megy, veszteség, de az ismeret szempontjából ez nyereség. Az érzéki konkrétság elvesztése = fogalmi absztrakció nyerése. Az általánosítás az emberi agy rendkívüli képessége, kézzelfogható érzéki léte csak az egyesnek van, a fogalomnak a valóságban megfelelője nincs.

Például az asztal absztrahálása az áru irányában. Kiindulás: érzéki megismerés útján. Ha meg akarom vásárolni, csak az árát tudom, érzéki ismeretem róla csak annyi, hogy ára van. Miért pont ennyiért vehetem meg? Három mázsa búza ára is ennyi. Tehát valami közös kell legyen az asztal és három mázsa búza között. Itt lép be az absztrakció: azért ennyi az áruk, mert ennyi az értékük. Itt már eltűnik az asztal, mint absztrakció, a búza szintén a használati érték bevezetésével, mindketten az áru fogalmába léptek, mert van egy közös tulajdonságuk, hogy értéket, csereértéket képviselnek. Azt, hogy értéke van, s ez adja az árát, ezt érzéki ismereteimből nem tudhatom. Azonban azt, hogy értéket képvisel, ez már lényegi ismeret, s erre csak elvont gondolkodás útján jöhetnek rá. Itt tovább kell menni: mi az érték jelenségnek a lényege, mi adja az értékét ezeknek a tárgyoknak? Azért értékek, mert munka fekszik bennük, s azért azonos értékű a búza és az asztal, mert egyforma mennyiségű munkát kellett beléjük fektetni. De, ha munkáról, a munka mennyiségéről beszélünk, absztrakt munkává válik, tehát már nem asztalos vagy földműves munka, hanem „a” munka. Elvont munka = a felhasznált emberi energia mennyiség. Érték = a tárgy előállításához szükséges hasznos munkamennyiség. Itt már nem az

asztal, a búza stb. csereértékénél vagyok, hanem az értéknél, általában az áru fogalmánál. Törvényi, lényegi ismeretnél vagyok.

Minden lényegi ismeret ilyen absztrakció eredménye. Úgy tűnhet, hogy a lényeges ismeret szegényebb, mint az érzéki ismeret, eltávolodunk a konkrét, érzéki gazdagságtól, hogy az egészet, az összes idetartozót átfoghassuk. A térképen a város, folyó, hegy és a többi elemek absztrakt jelek, pontok, vonalak. Miután így áttekintem őket, gazdagabb, mélyebb ismerethez jutok, elvonatkoztatva a táj minden érzéki tulajdonságától.

A fogalmak elvonatkoztatás eredményei, az emberi elvonatkoztatásban vannak alacsonyabb fokú és magasabb fokú absztrakciók, fogalmak. Az absztrahálás különböző fokai: rózsa, növény, élőlény, szerves világ, lét, anyag (ez már kategória). A tágabb fogalmakba sok tárgy tartozik, de egyre kevesebb közös tulajdonságokkal. Az elemi, konkrét fogalomból jutok el a legelvonatkozottabb kategóriáig. Az univerzális absztrakciók a kategóriák. Ilyen például a tér, idő, anyag, lét. Minden olyan absztrakció, amiben minden benne van, kategória (nincs a világon olyan jelenség, ami például ne időben lenne). A legszűkebb absztrakció, a legalacsonyabb fokú általánosítás: konkrét tárgyi fogalom. Ennél tágabbak, sorrendben a törzs-fogalmak, az általános fogalmak, a kategóriák. Péter, Pál: ember. Általános emberi az, ami az emberben pozitív irányba halad. Kevés tárgy nagyon sok tulajdonságával indulok és egyre lebotom az általános, lényeges tulajdonságok felé. Univerzális absztrakció: több konkrétum jelentkezik benne részként, de a tárgyaknak mind kevesebb tulajdonságával rendelkezik. Minél magasabb fokú az absztrakció, annál több dolog tartozik bele, és annál kevesebb jegy határozza meg létét. És fordítva: minél magasabb rendű egy fogalom, annál szegényebb konkrét érzékiségében.

KÉPZELETI ABSZTRAKCIÓN

A fantáziatévékenység is általánosít? Igen. Úgy általánosít, hogy közben nem megy el a fogalmi elvontsáig, nem veszti el az érzéki megnyilvánulást, végeredménye egy kép: a fantáziakép marad. Absztrahál, de nem úgy, hogy a jelenségekből

elvonatkoztatja azt a tulajdonságot, amely érzéki közösséget mutat, hanem úgy, hogy két dolgot közös jelenség elemekkel fűz össze. Egy dolgot egy másikkal képileg köt össze, közös érzéki tulajdonságaikból összeötvöz egy képet. Lehet úgy is általánosítani, hogy a végeredmény kép maradjon? Hogyan? Erre a fantázia tevékenység, a képzeleti művelet képes. Például: Hermész = karcsú, hosszú lábú ember, bokáján szárnyakkal. Ez fantáziakép, egy absztrakciót tartalmaz, ember és madár elvonatkoztatását s ezzel a sebességet sugallja, lényegi mondanivalója: madárszárnyalású ember. Tehát ezt a két elemet sebességgé, szárnyalássá absztrahálja, a Hermész + szárny = sebesség. A Hermész fantáziatevékenység eredménye, a sebesség fogalmi-képi elvonatkoztatásé. Mindkettő egyformán az emberi agy terméke. (Ilyen még: hétmérföldes csizma.) Más példa: tájkép. Őszi, melankolikus hangulatot fejez ki, göcsörtös fa, őszi színek, görbe utca – mindezt máshonnan válogatja össze a művész. Egy képet akar festeni a bús, nyomasztó, sivár hangulatú őszi, a kép mint sejtelem, hangulat él benne. A festő addig járja a világot, amíg talál egy mintát, ami éppen olyan, amilyennek elképzelte? Nem. Így kép sohasem készülne el, a valóság sohasem tárja elénk egyszerre az összes lényegest. A művészkülönböző egyes elemekből állítja fel a mondanivalóját. A festő nyáron is láthat olyan fényhatást, amely kietlenséget ad. Elvonatkoztatja a fényhatást, és az érzelmet megőrzi, a többit elhajítja. A festő úgy tíz nap múlva lát a fényes utcában egy korhadtt, megtört öreg fát, haldokló avar színeit látja és a levelek libegését. Elfelejtje a fényes utcát, csak a fát vonja el formában és színben egyaránt. Nyáron a festő sétál egy kis, összenyomott utcában, ezt az utcaképet kivonja a nyári pezsgő hangulatból, és ez által összeáll a kép. A művészi munka tudatos is, de tudatalatti is. Egy biztos: pont azt a jelenséget sohasem látta, egyes elemekre még emlékezik, hogy látta a valóságban, de sok eleme van, melyekre nem is emlékszik, hogy valahol látta. Ez az ihlet. A festmény így absztrakcióvá vált, csak hogy egy festménybe belesűrítette a valóság törvényét, az eredmény pedig nem szemlélet nélküli kép. Amikor fogalmi ítéletet mondok az őszi kietlen hangulatról, az egy logikai elvonatkoztatás eredménye is lehet, vagy pedig egyetlen jelenséget mutató fantázia-kép, amely

sintén elvont, csak még érzékileg gazdagabb, mint a szemléletmentes, csupasz fogalom.

A képzeleti kép elemei a valóságból valók, eredményében valami új jelenség a valósággal szemben, mert a valóság jellegzetes jegyeit vonta el, hogy azokból új képet állítson elő, ezáltal általánosít. A fantáziatevékenység a valóságból képi elemeket választ ki és ezekből egy új képet ötvöz össze.

Mindkettő, a logikai elvonatkoztatás és a fantáziakép is: absztrakció. Ez közös bennük, de az elvonatkoztatás konkrét mechanizmusa különböző:

1. A logikai absztrakció: relációkat kapcsol össze, fogalmakat alakít ki, ellenben a fantázia tevékenység közös érzéki tulajdonságokat von el, érzéki, jelenségszerű az elvonatkoztatás eredménye, az absztrakció érzékelhető.

2. Csak logikai munka eredménye a logikai absztrakció, ellenben a fantázia tevékenységben képző munka képezi az absztrakciós folyamatot.

3. Nem érdekel semmi, ami a jelenségekből érzéki, ellenben amikor fantáziakép révén általánosítok, képelemeket vonatkozatok el a jelenségből.

Érzéketlenségből logikai absztrakción keresztül fogalomalkotás következik, majd tudás. Képzetből a képzeleti kép felé haladva fantáziakép születik, majd műalkotás. A valóságban ez nem történik ilyen sémászerűen, ilyen vegytiszta módon nem fordul elő, a valóságban a két féle elvonatkoztatás keveredik. A hipotézis a tudományban nem teljesen képtől mentes absztrakció, a művész sem nézheti csak képi úton a valóságot, agyában már jelen van egy sor logikai absztrakció eredménye, ezt magában hordja. A képi absztrakciót is logikai absztrakció általánosítja, ezek egymást mindig bonyolultán áthatják. Az egyikben az egyik, a másikban a másik a domináló elem, amelyet a nem uralkodó csak átszűr.

A gondolati általánosítás funkciója, a logikai absztrakció, és a képző fantázia tevékenység közötti közös tulajdonságok:

1. Mind a kettő absztrahál, elvonatkoztatás eredménye.

2. Mind a kettő, mert általánosít, ezért az általánosban törvényt, lényegit, igazságot mutat fel.

3. Miután mindkettő általánosít, a valóságban egyedi megfelelője egyiknek sincs.

Abban különböznek, hogy:

1. Más-más konkrét mechanizmusban valósul meg az absztrakció.

2. Eredményük, a fogalom, illetve a képzeleti kép. Közülük az első a végső absztrakcióig megy el, végeredményében érzékelhetetlen, transzcendentális, míg a második a különösségig megy el, érzékeltes, érzékszervi elemeket absztrahál.

3. Az absztrakció különböző fokozatait képviselik, nem mondanak törvényt az absztrakció azonos fokán. A különösségnek egyedi megfelelője nincs, mert mindig általánosít, de képi megfelelője van. (Erről majd később.)

Általánosít a művészet is, mert megismerő funkciót végez, de nem általánosíthat logikai absztrakció útján, hanem képzelet útján. A képzelet egy különleges lélektani funkció, a gondolkodás és az érzelmi világ határán helyezkedik el. Az általánosítás módját illetően más úton általánosít, mint a logikai általánosítás, az absztrakció fokát illetően alacsonyabb, mint a logikai.

A valóság tökéletes, élethű ábrázolása, lemásolása nem tartalmaz lényegeket, mert csak annyi értékű, mint a valóságban lévő jelenség. A művész, mihelyt alkot, valami lényegeket akar mondani. A fantázia addig absztrahál, amíg sok érzéki képet egy képpé absztrahál. Például a kentaur képe két valósággelemből áll, az emberből és a lóból. A valóságban ilyen nincs, ezzel ki akarja fejezni az ember állati szenvedéseit a művész.

A MŰVÉSZET TARTALMI ÉS FORMAI SAJÁTOSSÁGAI

Minden művészet nyújt ismeretet a valóságról, de speciális formában, másképpen, mint a tudományok. Minket éppen az érdekel, hogy miképpen ismer meg a művészet, és miben különbözik más tudatformáktól. Mert mikor azt mondjuk, hogy a művészet valóság megismerő, csak odahelyeztük a többi tudatforma közé, egy közös vonásukat határozva meg. (Idáig is azt felejtettük el, hogy specifikus jellegű, tehát nem egy

pedagógiai lecke vagy egy vezércikk. Ő is általánosít, mint a politikus, de más módon, más eszközökkel és mást, mint a politikus.) Kant: „A művész nem nyújt semmiféle ismeretet, még megközelítőt sem.” (agnoszticizmus) – A művészet a valóságot megismeri, úgy, mint más tudományok. (metafizikus materializmus)

Marx: „A Balzac-i műben ott az egész korabeli francia társadalom. Magam még a gazdasági részleteket illetően is többet tanultam belőle, mint a kor közgazdászaitól, statisztikáiból, történéseitől együttvéve.” – Nem azt mondja, hogy a mű gazdasági ismereteket kell adjon. A társadalmat ábrázolta, de még a közgazdaság területén is nyújtott többletet. A művészet sajátos módon tükrözi a világot, sajátosságából következik, hogy mind tartalmában, mind formájában sajátos kell legyen. Belinszkij téved, mikor azt mondja, hogy ugyanazt a tartalmat fejezi ki a tudomány és a művészet, csak másképpen. Tárgyában és tartalmában különbözik a tudományos megismerés tárgyától és tartalmától a művészet, de formája is különbözik az igazság tudományos feltárásától.

A MŰVÉSZET FORMAI SPECIFIKUMÁRÓL

A művészet specifikus voltát ezekkel bizonyítjuk. A mű formája tartalom által meghatározott forma, így a művészet sajátos formáját másképp nem is tudjuk megmagyarázni, csak ha a művészetnek tartalma is van. Egy olyan speciális tartalomról van itt szó, mely csakis művészi formáiból következik.

A MŰVÉSZET TARTALMI SPECIFIKUMÁRÓL

A művészet tartalmi specifikumánál két összefüggés érvényesül:

- a – sajátos művészi tárgy, és
- b – sajátos művészi eszme.

A tárgy az az életanyag, amiről a művészet szól, az eszme az, mit mond róla. Az eszme a fontosabb, a művész gondolata, ítélete. A művészet lényegéhez a mondanivaló, az eszme áll közelebb. Azért az eszme a fontosabb, mert az eszme hordozza az igazságot, és mert a tárgy csak jelzi a világot, amelyről az igazság szól, abból ered, annak a tárgynak a művészi általánosítása, törvényszerűségeinek a kifejezője. De mégis szubjektív, mert a művész egyéni mondanivalója. Általában véve, ha hivatkozom arra a jelenségre, amit a művészet feltár, tárgynak nevezem. Egy műalkotásnál a téma az, ami megfelel a tárgynak. Ez a téma és a tárgy mindig az objektív világhoz tartozik, a kettő nem egy, de nem választhatók szét, a különbség a kettő között a konkrét és az általános távolsága.

A SAJÁTOS MŰVÉSZI TÁRGY (és specifikuma az emberközpontú totalitás)

A művészet tárgya az egész világ minden jelensége (persze sajátos módon, vannak megszorítások). Tárgy lehet úgy az objektív mint a szubjektív világ, valóságterület a belső világ is. Például a zene tárgya az ember belső világa, mindig, még a programzene esetében is (határeset) a szubjektív világ, minden látszat ellenére. A képzőművészet esetében: az ábrázoló művészet tárgya az objektív világ, a külső világ képi ábrázolása, ennek ellentétpárja pedig a kifejező (expresszív) művészet, melynek tárgya a szubjektív világ, a belső valóságot vetíti ki. A nonfiguratív festészet kifejező művészet. Az építészet művészetként expresszív, a zene is az. A tárgy csak ürügy a művészet számára.

A tárgy specifikus volta. A természet lehet tárgya a botanikának is, a lélekállapot a lélektan tárgya is lehet. Azonban a tárgy jelentése a művészetben nem azonos a tárggyal a tudományban. A forma dolgában a tudományt a művészettől könnyű leválasztani, a forma sajátossága nyilvánvaló és könnyűszerrel megállapítható a művészetben. Azonban a tárgy sajátos volta a tartalom keretében nehezebben felismerhető tény. Voltak olyanok, akik a természet jelenségeit, sőt a természetnek minden képben kifejezhető jelenségét hajlandóak voltak a művészet

tárgyának tekinteni, például a testek molekuláris mozgása, atommozgás, ez abszolút vulgarizálás. Mások azt hitték, hogy a természet általában művészi tükrözés tárgyát képezheti, sőt a jelenségek világa önmagában jelentheti a művészet tárgyát. Ez is vulgarizálás. Ha a természet és a természeti tárgyak a törvényszerűségek felfedése érdekében művészi ábrázolást igényelnek, akkor miért van szükség természettudományokra? A kémia vajon erre nem alkalmas? De igen. Ha a természettudományok megmagyarázzák a valóság bizonyos részeinek a jelenségeit, akkor ezeknek a jelenségeknek nincs szükségük művészi ábrázolásra is. Ez a két fajta valóságtükrözés éppen azért jött létre és létezik egymás mellett, mert mind a kettőt valamilyen speciális tárgy határozza meg. A művészi kifejezés objektív törvényszerűsége éppen abban rejlik, hogy a valóság bizonyos része más módon fel nem tárható, csak művészileg. A művészetnek nem az a feladata, hogy megismerje a természetet, hanem a társadalmi valóság megismerésére szolgál. Vajon mit kezdünk a tájképpel, csendélettel, az irodalomban például a leíró elemekkel, a programzenében a táj hangulatát tükröző zenével? Csak nem a tárgy megismerését szolgálják vagy a természet megismerését? Az az állítás, hogy a művészet tájleíró műfajai természet-megismerő szerepet szolgálnak, téves. A szakudós ebben a kérdésben téved, ha azt hiszi, hogy a természettudomány élénk tárja például a fáról szóló ismereteket, akkor ugyanaz a tárgy tárul élénk például egy Siskin tájképben is. Ez abszolút tévedés. A tudóst sok minden érdekli, a szituáció, a tölgyerdő állatvilága vagy a tölgyerdő mikro tenyészet, de semmi esetre sem érdekli az erdő atmoszférája, fényeinek játéka. Viszont egy képről sem tudom meg azt például, hogy melyik fa mire jó, bútornak vagy épületanyagnak. Egy egyszerű csendélet nem azért festődött meg, hogy az alma és a szőlő természetét ismerjük meg, hanem hogy emberi viszonyulást adjon ahhoz a tájhoz, és hogy emberi érzelmeket ébresszen bennünk. Szmetana *Moldva folyója* című költeménye nem azért van, hogy a folyót megismerjem, de a szimfonikus költeményből emberi érzelmeket kapok. A természet, a tájak világa, a tárgyak világa csak abban a mértékben tárgyai a művészetnek, amennyiben társadalmi igazságok kimondásának a közvetítői. A természeti képek a művészetben mindig egy emberi mondanivaló érdekében tárgyak.

Belinszkij tévedése, hogy a művészet és a tudomány tárgya egy és ugyanaz: „A filozófus szillogizmusokban fejezi ki magát, a költő képekben, de mindketten ugyanazt mondják. A közgazdász statisztikai adatokkal fegyverzi fel magát, bizonyít, s ezzel befolyásolja olvasói vagy hallgatói ítéletét, hogy valamely társadalmi osztály helyzete bizonyos okok miatt nagymértékben javult vagy rosszabbodott. A költő a valóság tiszta és eleven képével fegyverzi fel magát, hű képben megmutatja s így befolyásolja olvasói fantáziáját, hogy bizonyos okok miatt valamely társadalmi osztály helyzete valóban javult vagy rosszabbodott. Az egyik megmutat, a másik bizonyít, de mindketten ugyanazt mondják.” – A formának a különbségeit kimutatja, de a tartalom szinte mindkettőnél ugyanaz. Látja a forma specifikumát, de a tartalom specifikumát nem látja. Tartalmilag a művészetet összemossa a tudománnyal. (Tudta, hogy vannak különbségek, de nem tartotta fontosnak, hogy beszéljen róluk. Egy dekadens irányzat ellen harcolt, nem az volt a fontos, hogy azt bizonyítsa, hogy a művészetnek mi a specifikuma. Csak formailag választotta el, anti realista nézetek ellen harcolt.)

Ha a tudomány ugyanazt mondaná, mint a művészet, nem lenne szükség művészetre. A művészet objektív létjogosultságát az bizonyítja, hogy nem csak formailag, hanem tartalmilag is más mond, mint a tudományok. A művészi forma nem szeszélyből képi forma, hanem a művészet tartalmától meghatározottan az. Vannak tárgyak és eszmék, amelyek csak képben tudnak megjelenni.

A művészet specifikus, mert formájában más, mint a tudományok, mondták a XIX. századi materialistái. A látszat ellenére a tárgy is specifikus. A művészet tárgya valamilyen módon más, mint a tudomány tárgya, a művészetek a tárgyat emberközpontúvá téve közelítik meg. Példa Petőfi verse, *A Tisza*. Földrajzi adatokat is közöl: kanyargó, nagy árterületű, síkság veszi körül, stb. De nem az a célja, ezt földrajzkönyvből is megtudhatom. A földrajzban a Tisza az én emberi relációmon kívül létező dolog, Petőfi a Tiszához nem mint tárgyi valósághoz nyúl, verse nem is azért jött létre, hogy tanítson a Tiszáról valamit. Az objektív természettudományi jellegű rész a Tiszáról csak mellékes. A Tisza már nem csak önmagát jelenti, allegorikussá válik és már a nép jelképe. A Tisza csak ürügyé

vált, hogy emberi mondanivalókat tolmácsoljon. A vers emberi viszonyok kifejezője. A költőnél emberközpontú tárgya, a földrajzos mint objektív természeti tüneményt kezeli a Tiszát. Tehát a tájleíró versnek az-e a tárgya, mint a földrajznak? A csendélet, a tájkép természeti tüneményeket tárgyul választó mű? Mondhatnánk-e, hogy a művészet tárgya a természettel azonos? Ez nem igaz. Tárgya a természetből való és mégsem azonos vele. Tárgya az ember, a téma csak ürügy. A művészet tárgya valamilyen módon mindig az ember, még akkor is, ha a természet ürügyén olyan, hogy nem ábrázolja az egyént. A művészet tárgya az ember és teljes természeti-társadalmi környezete. Tájkép, tájleírás esetében az ember nincs jelen, a természeti valóság emberi mivoltában jelentkezik, itt is a sajátos művészi tárgy: az ember és természeti-társadalmi környezete.

A művészet tárgya emberközpontú tárgya, de a társadalomtudományok tárgya is emberközpontú, mégis más, mert itt az emberi relációk tárgyba vétele objektív szemléletű, nem szubjektív szemléletű.

Példa a pénz. Ez elehet a művészet tárgya és lehet a közgazdaság tárgya. A pénz, mint a művészet tárgya, más, mint a közgazdaság tárgya. A közgazdász csak azt mondja a pénzről, hogy csereértéket képvisel, hogy ennek megfelelő használati értéke, hogy be kell iktatni, hogy használati értékét betölti az arany, az ezüst pénz, a bankó (ekkor már minden áru általános csereértéke), hogy beruházható, kölcsönadható, kamatoztatható, profitot hoz, stb. Hogy milyen személyiséget átalakító szerepet tölt be, a közgazdászt nem érdekli, csak a művészt, aki csak az emberre gyakorolt hatás szempontjából vizsgálja azt a jelenséget, amelyet a társadalomtudomány az embertől függetlenül, objektíven tanulmányoz. A pénz a művészetben: Goethe a pénzről (Faust) Mefisto: „Mert hogyha van hat ménlovam, erejük tán nem az enyém lesz? / nagy úr vagyok, ki száguld és rohan, / hiszen huszonnégylábat élvez!” (Jékely Zoltán fordítása.) A pénz azt jelenti: veszek hat lovat, ennek huszonnégylába van, enyém mind a huszonnégyláb, pénzem révén hat mén gyorsaságával gyarapodom. Az én két lábam az enyém, de enyéme a megvásárolt lábak is, a frissen szerzett javak, amiket megvásárolok, szintén az enyéme. Goethe itt a pénzt emberközpontúan tárgyalja.

Vagy József Attila, a *Hazám* című versében felsorolja: szapora csecsemőhalál, népbetegség, egyke, bűn, öngyilkosság stb., de csak azért, hogy elmondassa, még ez sem elég arra, hogy az emberiség rájöjjön: „fel kéne szabadulni már!” Ez politikai állásfoglalás. A történelmi múlttal akarja igazolni: a birtokrendezés „csákányokkal pusztá tért nyit, / szétveret falut és tanyát” - a parasztság romlásának korszaka, amit még tetéznak a választások, a kivándorlás. Visszatér a jelenbe, „A munkásnak nem több a bére, / mint amit maga kicsikart, / levesre telik és kenyérré, / s fröccsre, hogy csináljon ricsajt.” Mindezek mondjuk közgazdasági vonatkozások, de nem úgy tárgyalva, mint a társadalomtudományok esetében, mert itt minden vonatkozás emberközpontú.

A társadalmi igazságokat feltáró művészet tárgya nem lehet azonos tudományos igazságok feltárásával, de a társadalomtudomány tárgyával sem, mert a társadalom-tudományok nagyon szélesek, a közgazdaságtantól a filozófiai materializmusig számtalan foka van, jogtudomány, történelem, vallás, tudomány, művészet, stb., mind-mind társadalomtudomány. De egyik sem azonos tárgyában a művészettel, holott a művészet politikai, lélektani stb. igazságokat mond. Bármilyen fajta társadalom-tudomány általában különböző aspektusokkal foglalkozik, a művészet is, de azt mindig szintetizálja, nem analitikusan fogja fel. A művészet mindig közvetlen és központi tartalmának az embert és nem a társadalmi élet valamilyen szakterületét kell tekinteni. De a művészet, mint a társadalom-tudomány, azt tükrözi, hogyan hat az emberre a társadalmi élet minden oldala, hogyan jelentkezik az ember, mint társadalmi viszonyaink összességének kifejezője.

A társadalom-tudomány tárgyköre: a társadalomtudós felparcellázza olyan módon, ahogyan őt érdekli, közgazdasági, politikai, jogi, stb., jelenségek szerint, szemlélete objektív, tárgy-központú.

A tudomány tárgyköre: etika, történelem, statisztika, kultúrtörténet, lélektan, jog, társadalomtudomány, politikai tudományok, közgazdaság, filozófia.

A társadalom-tudomány objektív valósága: jog, közgazdaságtan, történelem, szociológia, statisztika.

A művészi tárgy emberközpontú, emberre gyakorolt hatás és visszahatás, minden tárgy a világból beépülhet (amit fennebb három bekezdésben felsoroltunk).

Tehát a művészetben a tárgy mindig emberközpontú, antropocentrikus megközelítésű, a tudós a tárgyhoz úgy nyúl hozzá, hogy azt tárgyközpontúvá teszi. A művészi tárgy mindig totalitás, a tudományos tárgy mindig részlet. A tudós a világot felparcellázza sok részre, ahány jellegzetes mozgásformát ismer, azt objektíven vizsgálja. Ez állandóan fejlődő folyamat, új és új részterületek jelennek meg. A művészet nem vág ki a világból területeket, hogy azokkal foglalkozzon. Nem teszi és nem teheti. Ebből még nem következik az, hogy minden műalkotásban az egész kell tükröződjön, nem követelhetem meg egy alkotástól azt, amit az egész művészetől. A világ minden jelensége, elvileg, benne lehet és a művészet egészében benne is van. A műalkotás bár részleteket ábrázol, de a totalitás részletét. A művészet totalitást, egységet, teljességet vesz körül, egy vers elég a totalitás kifejezésére, még ha részleteket is vesz a totalitásból. A művész számára a tárgy a teljes emberi totalitás, a művész a világot mindig totalitásában látja, a műalkotásba minden társadalmi jelenség bekerülhet. A világ totális megragadása nem is történhet emberközpontúság nélkül. (Tárgyközpontú részlet a tudomány számára, emberközpontú totalitás a művészet számára.)

A művészetet elválasztottuk a tudománytól, de el kell választani a filozófiától is, amellyel rokon. A filozófia különböző ágazataiban vagy tárgyközpontú vagy emberközpontú, de a művészetben a tartalom mindig emberközpontú.

A SAJÁTOS MŰVÉSZI TARTALOM

(az eszme és specifikuma: a különösség igazsága)

Ha a művészet tárgya a teljes emberi totalitás, akkor eszméje az emberről szóló integrális ismeret. **A különösség** a filozófiában nem, de **az esztétikában központi kategória**. (A filozófiában, pontosabban az ontológiában kategória.)

A művészetben az eszme: igazság a különösség fokán.

„A művészi eszme a különösség igazsága.” (Lukács György. – Ő Goethe és Hegel örökségéből lép tovább.)

Ami a művészetben: eszme, – a tudományban: tudományos ítélet. A terminológiai különbség jelzi a kettő alkati eltérését. A tudományos ítélet és a művészi eszme közti különbséget az absztrakció különböző fokában kell megtaláljuk. A tudomány ítéleteket mond, absztrakt igazságokat fejez ki, ezt az igazságot a megismerés két pólusán realizálja:

- a merő általánosságban, és
- a konkrétumra visszaalkalmazott általánosításban.

A művészet az eszmét e két póluson belül realizálja, a különösség birodalmában. (Erre még visszatérünk.)

A tudomány dezantropomorfizáltan általános ítéletekkel operál, fogalmi ítéleteinek rendszerében különböző absztrakciós szintek vannak. Az általánosítás folyamán alakulnak ki különböző fokú általánosítást tartalmazó fogalmak (a konkrét tárgyi fogalmaktól: cipő, asztal, – a minimális absztrakciókon át: ruházat, bútor, – és a bonyolultabbakon túli, az egyetemesen átfogó fogalmak kategóriájáig). A fogalmi ítélet a tárgy érzéki vonásaitól megfosztott merő absztrakció, a tudomány ilyen érzéki elemektől megfosztott absztrakciókkal dolgozik, és ezeket alkalmazza vissza a gyakorlatban a konkrétumra. A merő absztrakció létrehozása tudományos mozzanat, a valóságra alkalmazása szintén az. A tudományban az egyedi jelenségek közös vonásuk alapján egy általános ítéletig vezetnek (az egyedi esetek kiesésével). Az általános az egyedi dolgok absztrakciójával jön létre. Absztrakcióval elvont törvényt tartalmazó ítélet birtokába jutok. „Minden egyedi így vagy úgy általános.” (Lenin) Az egyedi csak abban az átmenetben létezik, amely az általánoshoz vezet, az általánosnak nincs léte másként, csak az egyediben. Minden egyedi így vagy úgy általános, minden általános pedig része, oldala vagy lényege az egyesnek. Például: értékeket termel – munkásosztály. Egy embert egyedként nem tudok munkásként értékelni, csak a kategóriájával való átmenetben van neki léte. Minden egyes kategória is, viszont az általánosnak nincs léte egyed nélkül. A munkásosztály nem létezik egyén nélkül. Minden általános meg-nyilvánul az egyesekben, azok lényegét, részecskéjét képezve, de van, amikor a kettő pont fedi egymást. A megismerés folyamatában

állandó a mozgás az egyeditől az általánosig és vissza, – mindkettő törvény. A jelenségek tünet-leírásaitól (ami még nem tudomány) eljutunk az általános ítéletig. Az általános tudományos ítélettől vissza lehet menni a konkrétumra, felismerve a tudományos ítélet alapján az egyedi jelenség lényegét és megtalálva a tudományos elmélet alkalmazási módját.

Az egyedi esetek hordozzák az életjelenségek minden elevenségét, az absztrakt tudományos ítélet már nem. E két véglet között van egy terület, ami még nem vesztette el az eleven érzékszerűségét, de nem fogalmazható meg tudományos ítélet formájában. Ez a különösség tartománya, ami még gazdag érzéki részletekben.

Ismétlés:

A fantáziatévékenység eredménye a fantáziakép, a logikai absztrakcióé a fogalmi ítélet. Absztrahálnak, de az absztrahálás más-más konkrét mechanizmusát járják meg, az egyik viszonyokat, a másik érzéki képelemeket absztrahál. Az egyik végeredményében szemléletmentes, érzékelhetetlen, transzcendentális, a másik érzékeltes, érzéki képelemeket absztrahál. Nem mondanak törvényt az absztrakció azonos fokán. Ezt részletezzük! Az egyik a merő általánosításig, az ismeretkategóriáig általánosít, a másik a különösség fokáig tud csak absztrahálni. A fantázia révén történő absztrakció a különösség fokán megállapodik. A különösség középúton van az egyes és az általános között, nem merő absztrakció, és nem az egyedire visszavonatkoztatott általánosítás fokán jelentkezik. Tartalmaz-e igazságot? Tartalmaz, de más alkatú igazságot tartalmaz, mint a tudomány.

A különösség tartományamég tartalmazza a jelenségek érzéki mozzanatait, de már általánosít, azonban még nem jutott a tudományos ítéletig. Felmutatja a törvényt valamilyen, ami érzéki. A törvény és a konkrét jelenség elevensége egybeolvadva jelentkezik, a jelenségek rajzában benne van már az általánosítás, a törvény.

Egy irodalmi mű nagyon sok általánosítást tartalmaz és nem az életnek egy-egy oldalát mutatja meg, a művészi alkotás

mondanivalója szintetikus eszme, (reflexív, élményt mondó, hozzáállást, véleményt, nézetet közöl).

József Attila: *Hazám* – „Ezernyi fajta népbetegség, / szapora csecsemőhalál.” – Ez szociográfiai statisztika, még orvostudományi adatokkal is szolgál. „Nem elegendő, hogy kitessek, / fel kéne szabadulni már.” – Ez politikai agitáció, ezután egy jelenkori történelmi képet ad és a múltba tekint. Tehát a költeménybe a történelem csúszik be hirtelen, de nem mint szigorú történelem, mert átfűti a saját érzelemvilágát, ez már értelmi általánosítás is. „A munkásnak nem több a bére, / mint amit maga kicsikar.” – Ez közgazdasági vonatkozású általánosítás, mintha Marx Tőkéből írta volna ki. „Szövőlány cukros ételekről / álmodik” – belép a pszichológia is. Tehát a verset nem lehet úgy elemezni, mint a tudományos ismereteket. Az ilyen verselemzés nagyon mechanikus és nem így kell verset elemezni. Minden féle általánosítás van benne, de nem külön-külön magáért a tárgy kedvéért. Mindenütt az emberre koncentrál. Míg a tudomány minden általánosítása a maga területein általánosít kizárólag, addig a művészet az emberrel és az összes általánosításokkal, amiket a művész átítat mély érzelmekkel. Tehát kritikus eszmei mondanivaló, ez a vers különös igazsága.

Más példa Argezi: 1907. – Nem tétélesen megfogalmazott történelemtudományos igazság, vagy visszaalkalmazása. A két véglet között van. Mikor az egyedi az általános irányában haladva elszakad önmagától, már tartalmaz általánosításokat, vagy különösség az is, ha visszaalkalmazáskor még nem jutottunk el a konkrét egyedire visszaalkalmazott igazságig.

Ez a különösség birodalma, amely még eléggé konkrét, hogy emberi legyen, és eléggé absztrakt, hogy kifejezhető legyen művészi eszközökkel. Igazság, de érzékelhető igazság, ötvözete az egyedinek és az általánosnak. Képpen felmutatott absztrakció.

A különösségből következik a művészi eszme négy rész tulajdonsága:

1. A művészi eszme objektív-szubjektív-reflexív igazság.
2. A művészi eszme kötelezően érzelmileg fűtött.
3. Az alkotó személyiségjegyeitől el nem választható igazság.

4. Érvényességi körét nem változtatja a megismerés történelmi folyamatában.

Az objektív-szubjektív-reflexív igazság magyarázata

1. A tudományos ítélet objektív és reflexív, a művészi eszme szubjektív is. Szubjektív, mert alanyi, a személy lelke is benne van, és reflexív is, élményt kifejező, véleményt mondó, hozzáállást, nézetet közlő. A művészi igazság a tárgyról egy szubjektum által tükrözött igazságot fejez ki. A művészileg tükrözöttet sohasem vetjük egybe a tudományos igazsággal. A művészi igazságban reflexív mozzanat van, a művész belefogalmazza személyes véleményét. (Szeretet, utálat, nosztalgia az élet valamilyen jelenségével szemben. Kinek mi köze hozzá, hogy Newtonnak nosz-talgiája volt-e a gravitációval szemben?)

2. A művészi eszme kötelezően érzelmileg fűtött. A művészi kép, mert szemléletes, bennünk érzelmeket kelt. Az első jelrendszeri hatáshoz az érzelmek is hozzátartoznak, az érzékiben jelennek meg. A legracionálisabb művészet is, a felvilágosodás művészelete vagy az absztrakt művészet is az érzelmi közvetítésen belül kell maradjon. A művész érzelmeket visz bele a műbe, a néző újraérzi az érzelmeket. A mű átfogalmazhatatlan, ha kiszűröm az érzelmeket, megszűnik művészet lenni. Az érzelmi rész hozzátartozó, a mű ismérve, kritériuma, nem járulék. A tudományos igazság lehet érzelmileg fűtött, de ez nem kritériuma a tudományos igazságnak, mert igazság marad a tudomány keretén belül érzelmi vonás nélkül is, ébreszthet érzelmeket, de ez neki nem kritériuma. Marx közgazdasági tárgyú írásaiban heves, polemikus, állásfoglaló, harcos, indulatilag elragadtatta magát, de ezek önmagukért beszélnek akkor is, ha megfosztom az érzelmi fűtöttségtől. A tudomány azt mondja: „szűrös”, – a művész mindig „szűr”, vagyis érzelmeket ébreszt bennünk.

3. Az alkotó személyiségjegyeitől el nem választható igazság. A különösség igazságán rajta kell legyen a személyi jegy. A tudományos ítélet is magán viselheti az alkotó személyiségjegyeit, de nem föltétlenül szükséges, nem lényeges. Egy tudományos ítélet átfogalmazható, mert nem viseli magán

kötelező módon alkotója személyi jegyeit. Át lehet fogalmazni egytudományos ítéletet anélkül, hogy eltérnénk az igazságtól. Példa a nem euklideszi geometria-elmélet megfogalmazása három tudós: Lobacsevszkij, Bolyai, Gauss által három féle képpen. Vérmérsék-letüknek megfelelően fejezik ki, a vég-eredmény ugyanaz. Lobacsevszkij bizonyító, analitikus elme, elég hidegen, lépésről lépésre fejt ki, pontos. Bolyai lángoló, szenvedélyes, csapongó, nagy logikai ugrásokkal odavetett világ, – félresikerült egzisztencia, verekedett, párbajozott. Gauss fél, vázlatokat készít, óvatos, pedánsul kidolgozta, de felfedezte, hogy attól zavar lesz, elhallgató a modora. Műveik nem vesztik el igazságtartalmukat, ha az egyéniségük vonásait, a különösség elemét levonjuk. Ugyanazt az igazságot a tankönyv másképpen fogalmazza át.

De Németh László *Bolyai* drámáját nem fogalmazhatom át. Vagy Brecht *Galilei* és Németh László *Galilei* drámája nem ugyanazt mondja, a hozzáállás egészen más. Ha az egyik dráma nem volna meg, a világ már vesztené vele. Ellenben ha csak Bolyai fedezi fel a nem euklideszi geometriát, akkor is az igazsága éppúgy megvan. A Jókai-regényekből azt, amit egyénisége tükröz, nem tudom kiemelni, ha ki tudnám, nem maradna belőlük semmi. Egy művészi eszme nem fogalmazható át, nem fosztható meg személyiség-jegyeitől, a személyiség-jegyek elválaszthatatlanok a művészi eszmétől.

A művészetekkel foglalkozó tudományok (műkritika, zenekritika, irodalomkritika) paradoxona azért van, mert fogalmi ítéletekkel operálnak. Egy festményt, zenét, fogalmilag magyaráz, megfosztva személyiség-jegyeitől, ezzel meghamisítva bizonyos mértékig a művet. Például a strukturalizmus (mint metodológia) ilyen téren csak feltördeli a művet és a művészi specifikumot elveszti. Csak arra jó, hogy például Shakespeare és Petrarca versét összehasonlítsuk, és a különbséget meg is találjuk e módszerrel, de elvesz kettejük személyisége.

4. Érvényességi körét nem változtatja a megismerés történelmi folyamatában a művészi eszme. A tudományos ítéletek változtatják érvényességi körüket, melyeket megfogalmazásukkor tágabbnak tartottak, mint valójában, érvényességi körük beszűkülhet. Például Newton felfedezéseinek fizikai világképét

egyetemes érvényűnek hitték. A relativitás elmélete bebizonyította, hogy Newton elmélete csak a középnyagságrendű testekre érvényes (a makro- és a mikrokozmoszra nem érvényes). A ptolemaioszi világméretet relativizálta a kopernikuszi, ezt a newtoni, amit majd az einsteini. Ugyanígy az euklideszi geometria érvényességi köre beszűkült a nem euklideszi geometria megfogalmazásával. Ez a folyamat a művészetben nem létezik, a művészi eszme nem változtatja érvényességi körét. Például a Proust-i regény eszmevilága nem relativizálja a Balzac-i regény eszmevilágát.

A művészi eszme önmagában teljes univerzum, a művészetben nem a megismerésen van a nyomaték, hanem a világvarázsláson, ezért nem válhat relatívvá. A megismerés dialektikus útja, a Lenin által megfogalmazott spirál nem érvényes a művészi megismerésre. A különösség világát nem lehet későbbi felfedezésekkel viszonylagossá tenni, abszolút igazságot mond. Jelentős művészetnek mindenkor az emberiségnek megfelelő nagy eszmék adtak életet. Ezek az eszmék történelmileg determináltak. A reneszánsz művésztől nem kérhetem számon a mostani eszméket, a saját eszméi szerint kell megítélni. A műalkotások eszméjének kérdésénél mérvadó a saját korában uralkodó, élenjáró, haladó, az emberiség érdekeit szolgáló eszme. Nem minden reakció, ami a régi korban uralkodó eszme. Nem ítélni el a rabszolgatartásért a rabszolgatartó társadalmi rendszert. Ez abban a korban nem volt reakció. Az olasz reneszánsz nem volt demokratikus és mégsem volt reakció. A művészi igazság, mivel a különösség igazsága, sokkal jobban megközelíti a tökéletesség abszolútumát, mint a tudományos ítéletek. Érvényességi köre azonos önmagával. A művészi eszme elsődleges tulajdonsága a világ asszimilálásának folyamata, nem pedig megismerő, heurisztikus tükrözés, noha ez is megvan benne, ezért mondjuk róla, hogy a különösség abszolútuma.

A művészet ellentmondhat-e a tudománynak mondani-valójában? Nem. Noha félreértették, és azt mondták, hogy a művészet politikai témákat kép formájában mondjon el, mert önálló kereső szerepe nincs. Ez abszolút hibás. Az objektív valóság igazságait magának kell felfedeznie és a maga módján kifejeznie. Nem azt mondja, amit a társadalomtudományok, de

nem is mond nekik ellen. A művészet, ahogy látja a valóságot, s ahogy igazat mond, nem kerülhet szembe azzal, ahogy a tudós látja a valóságot, feltéve, ha a tudós igazat mond. A művészet igazsága nem tudományos igazság, de objektív érvénnyel bír. Tárgyában és eszméjében is másfajta igazság a művészet igazsága, mint a tudományos igazság, mert a művészet nem ábrázolja az embert a társadalmi viszonyok egyik oldalával, hanem ennek minden összefüggésében. A különböző művészetek (zene, film, tánc stb.) milyen fajta eszmei általánosításra alkalmasabbak? Valamilyen eszmei alkatú mondanivalójának a tisztázásáért hogyan kell elemezni a műalkotást? Ez egy mellékkérdés, egy képnek nagyon sok eszmei tartalma van, és mindeiket elemezni kell.

A SAJÁTOS MŰVÉSZI FORMA (és specifikuma: a művészi kép)

A művészet a valóságot eszmeileg általánosító képek formájában tükrözi. Ezt a definíciót minden egyes művészet kielégíti.

A művészi forma specifikus jellegét bizonyítani nem kell, ránézéssel evidenciálódik. A művészi formának objektív szűkségszerűsége van, a különösség igazságát absztrakt formában nem lehet közölni, így a művészet tartalmától meghatározottan formailag is specifikus, a művészi eszme kifejező formája a kép.

Belinszkij a művészet tartalmát összemosta a tudományéval, de a formai különbségeket nagyon pontosan látta: „A tudós szillogizmusokban fejezi ki magát, a költő képekben.” Az esztétikai értelemben használt kép nem azonos a vizuális képpel, ennél tágabb valami: minden kép, ami érzéki forma. Lehet kép például a színész mozdulata (egy gesztus, egy mosoly, amit azért állít elő, hogy közöljön), – lehet szavakból alkotott kép: szókép, – lehetzenei hangokból előállított kép: hang-kép, – lehet egy épület szerkezeti váza, stb. Minden művészi formában megnyilvánított jelenség: kép. Képen mindig absztrahálást értünk, nem szűk képzőművészeti fogalom az esztétikában.

Miért fejezi ki a művész magát képekben? A művészi eszme a különösség igazsága, nem fejezhető ki, csak képen. Ha a

művészi tartalom és a tudomány tartalma azonos volna, ez nem igazolná a művészet létének objektív voltát. Így le lehetne mondani a művészetről, túl nagy luxus volna, hogy ugyanazt a tartalmat kétféle formában fejezzük ki. Míg az emberiségnek szüksége van a különösség igazságára, mindig létezni fog a kép, a művészi eszme kifejezési formája – és létezni fog a művészet.

A művészi kép a képzeleti kép egy sajátos formája, a művész a képzeleti képek sokaságának, elvonásának útján teremt egy új képet, egy kitalált képet, amely éppen azért, mert kitalált, általánosítást, igazságot tartalmaz. A művészi képben benne van a gondolkodás általánosítása is – nem logikai, hanem képzeleti úton, a művészi eszme a különösség fokán általánosít – és nem a merő absztrakció fokán. Tehát formája is általánosít. A művészi kép általánosító, mert eszmét fejez ki.

Nem csak ember által alkotott képek vannak, a természet is létrehoz képet, például vizuális képek: a délibáb, víztükrök, szivárvány, – és hangkép a visszhang. Képek, amelyek valamilyen természeti (fizikai, optikai) törvény alapján létrejött, konkrét anyagi valóság tükröi. A táj – ez nem kép, ez a valóság. De a visszhang már kép. Kép, olyan értelemben, hogy nem megfogható anyagi valóság, hanem annak tükröi. A természet alkotja képekben nincs általánosítás, mert természeti törvények alapján keletkeznek. Általánosítani csak az emberi tudat képes, a természeti kép csak egy jelenség mechanikus visszképe.

Az ember alkotta képek sem mindig általánosítanak minden esetben, legfennebb elnagyolnak, amikor tökéletesen le akarnak másolni valamilyen természeti valóságdarabot. Az ember által teremtett kép, amennyiben általánosító szándékkal történik, két féle lehet:

1. Tudományos igazság illusztrációja,
2. Művészi kép.

1. A tudományos igazság illusztrációja, tudományos analitikus kép, például anatómiai ábra, makett, térkép, stb. A tudományos céllal általánosított kép magasabb fokú, mint a művészi céllal általánosított kép. Mindkét esetben általánosított képpel van dolgunk. A tudomány mindig a merő absztrakcióig jut (CO₂, H₂O), a művészet a különösség fokán általánosít. A tudományos

igazság egy fogalmi úton teremtett absztrakciót, analízisben elért eredményt épít vissza érzékletes képpé, hogy azt illusztrálja, ez logikai absztrakció.

2. A művészi kép képként születik, a művészetnél az általánosítás minden mozzanata kép, és mindig kép, mert a fantázia absztrakciója. Képkombinációk során át létrehozott végeredmény csak kép, nem pedig fogalmi ítélet. A különösség fokán történő általánosítás csakis képet hozhat létre. Eszme, mint a különösség igazsága, és kép, – szerves összefüggést mutat, ha az egyiket kétségbe vonom, kétségbe vonom a másikat is. A művészi eszme kifejezési formája csakis a művészi kép. Művészetre azért van szükség, mert a világon van egy olyan gondolathalmaz, amely csak képben tud kifejezésre jutni, csak a különösség fokán. Alapvető fontosságú, hogy ne csapódjunk be, hogy a művészi kép megrekedt volna a megismerés első lépcsőfokán. A gondolati megismerés is benne van a fantázia-tevékenységben, a csupán naturalista művészet rekedt meg az első lépcsőfokon. Ha a művész csak azt festi, amit lát, naturalista lesz. Képe elhíhető, formailag is kielégítő, de nem mond semmit. Megrekedt a művész a csak érzékszervi megismerésnél. A valóság rajta lesz a képen, de eszmei ereje nem lesz a képek, csupán egyedi jelenség lesz rajta.

A művészi kép a világ legparadoxálisabb dolga, mert jelenségábrázolás, de általánosítás is. Egyesíti a gondolkodás és az érzékelés közvetlenségét (a gondolkodás igazság feltáró tartalommal bír). A fogalom síkjáig nem jut el ugyan, de általánosít, absztrakció útján, és mégis érzéki marad. A kettő dialektikus egységben van. Dialektikusan ellentmondásos, éppen azért, mert általánosít, ez azt jelenti, hogy konkrétanak és absztraktnak, sajátosnak és általánosnak, jelenségnek és lényegnek az egysége. Az egyes az általánossal fedni kezdi egymást a művészetben. A valóságban ez nincs meg, avagy nagyon ritkán jelentkezik. Az egyes az a jelenség, amit megmutat, az általános az eszme, amit hordoz.

Míg a valóságban a jelenség csak jelenség és nem fedi fel törvényszerűségeit, addig a művészi képben mindkettő jelen van. Amikor a jelenségben felmutatja a lényegit, a törvényszerűt, akkor művészi képpel van dolgunk, a művészi kép tehát nem maradhat meg az egyedinel, mert akkor nem tartalmazhat

igazságot. Az egyedi, konkrét tárgy nem biztos, hogy fajtájának lényegét fejezi ki. Az egyes nem létezik, csak az általánosban, az általános csak az egyes révén létezik. A világ tele van jelenségekkel, hogy egyetlen jelenség képviselője a törvénynek, erre semmi biztosítékom nincs. Határeset, ha az egyes éppen a lényegét, az általánost tartalmazza. Ezért a művészetnek képileg általánosítania kell. Jelenségszerűen tárja elénk az általánost. Föltétlenül el kell vonatkoztatni a megtörténtség, az egyediség konkrét igazságától, mert abba a különösség fokán jelentkező elvonatkoztatás útján létrejött igazság nem fér bele.

A művészi kép egyes és általános ötvözete, egysége, jelenségnek és lényegnek, elvontnak és konkrétnek a foglalatja. Ebben az egyes a konkrét, a jelenség, az ábrázolt valóság képi formája, – a lényeg absztrakt különös, ez az ábrázolt formákból kiolvasható eszmei lényeg. Amikor a fantázia képfőmában általánosít, akkor nem áll módjában, hogy elszakadjon az egy embertől. A kép mindig egyetlen jelenség megmutatása, pedig sok tulajdonságból elvontat akarok alkotni. Csak a fantázia az, ami általánosítást képes bevinni egy dologba, de úgy, hogy a jelenség egyedi lényege, érzéki jellege megmaradjon. „A művészet feladata a konkrétnek újonnan teremtése, visszaállítás a közvetlen érzéki evidenciával.” (Lukács György) A művészi kép a tükrözött jelenséget úgy módolja képpé, hogy a tükrözött jelenségben benne lévő lényegét tegye eszmévé, igazsággá. Ez a materialista esztétika felfogása, szemben az idealizmussal, amely azt mondja, hogy az igazságot kívülről visszük bele a képbe. Arany János (*Vojtina ars poétikájában*) tökéletesen látja, hogyan történik a belső képszerkesztés mechanizmusa, de idealista módon úgy látja, hogy az eszmét, az igazságot kívülről visszük be. A folyamat a materialista szemlélet szerint pont fordítva van. Nem addig módolom a valóságot, míg az eleve megadott eszmét kifejezi, hanem addig módolom, míg a benne rejlő igazság a felszínre kerül. „Olyan kell, mely egészben, mind igaz.” Ezt Arany mondja. Hegeliánus, az abszolút igazság híve. Hegel: a kép a művészetben illúzió, látszatteremtés, de létezővé válik képi mivoltában. Arany János is ezt vallja. Tehát az idealista és a materialista felfogás ebben a kérdésben csak az igazság eredetének kérdésében különbözik. József Attila: „Te jól tudod, a

költő sose lódit, / az igazat mondd, ne csak a valódit.”
(Materialista oldalról látja.)

A KÉPTEREMTÉS KÉT VÉGLETE

A művészi kép az eszme szerint mindig mást és mást absztrahál el, aszerint, hogy hogyan ötvöződik, hogyan szervül össze a világ érzéki része az érzékelhetetlen eszmével. A képteremtés mérhetetlen sokféle lehet. Mindben közös az általánosítás, stb. A művészi általánosnak csak egyik módja például a tipizálás, és nem csakis az egyetlen út. A képalkotás módja széles skálájú. Például az absztrakcionizmus, az esszéregény, az elektronikus zene: ezek már a képiség végső határáig jutottak.

A képteremtés széles skálájának van két véglete. A kép: egyediben felmutatott általános. A két véglet: az egyedi illetve az általános. Az egyik véglet: ami már kép, de még nem művészet – a másik véglet: ami még kép, de már nem művészet, túlhaladt a különösség határán.

A képiség alsó határa: egy véletlenszerű másolat a valóságról, ami annak teljes érzéki részletét tartalmazza szele-kció nélkül, de hiányzik az általánosítás, nem tartalmaz eszmét. Nem művészet, csak másolat.

A képiség felső határa: ami már kilép a különösség birodalmából. Olyan formák esetében, amelyek plasztikailag már nem absztrahálhatók tovább, egy geometrikus formáig való egyszerűsítés annak a képiségnek a feladásáig jut, ami az igazságot a különösség fokán adja vissza, és egy geometriai tételt igazoló képhez közeledik inkább. A gondolat nem tűnik el, hanem a különösség tartományából átlép a merő absztrakcióba. Itt már a képforma elvesztése felé közeledünk, a modern művészeti irányzatok ennek a veszélyét jelentik.

{Elvek és viták: „A valóban korszerű művészet valami eddig sohasem volt. A hagyományhoz annyi a köze, hogy nem állhat elő a nihiltól. Megjelenésében a lényeges mégsem az, amiből lett, hanem az, amivé lett.

Ez benne az újdonság. A leendő a vele valamilyen módon analóg létezőből származik, csakhogy nem megtoldása annak, ellenkezőleg, továbbvitele. A sosem látott újban sokszor ősi hagyomány folytatódik, ahogyan a repülőgép a madár hagyományának a folytatása. A hagyomány szellemét veszi át a leleménybe, nem a tagjait: a repülőgép nem úgy jött létre, hogy motort szereltek a madárba.” (504) „Közkeletű tévhit, hogy a művészet régi (konvencionális) formái kimerültek. A formabontás eszerint azért következett be, mert a múlt századi realista formák tovább nem alakíthatók. Ha így volna, a formabontás útjain kialakult áramlatoknak rég meg kellett volna szünniük, mert viszont az ő formáik még kevésbé alakíthatók tovább.” (507)}

A MŰVÉSZI KÉP ALAPFORMÁIRÓL

Példák: Mona Lisa, Szfinx. Mindkettő művészi kép, köztük alkati különbség van. Az egyik nő, a másik semleges emberfejű oroszlán. Az egyiknek mintája volt a valóságban, a másiknak nem volt modellje. Az egyik portré, a másik nem az, az egyik egy meglévő, egyetlen jelenség módosított, megmintázott képe, a másik fantasztikus kép. Mosolya: titok-öröklét. Másfajta képi ötvözetben fejezik ki ugyanazt, az egyes és az általános másképp ötvöződik bennük. Ahány féle jellegzetes módon jelenség és lényeg érzéki formában ötvöződhet, a művészi képnek annyi féle alapformája van. Abban különböznek egymástól, hogy képi általánosításuk különböző.

A művészi kép a legmagasabb általánosítási fokon feloldja képi formáját, szétfeszítve az érzékiben megmutatkozó formáit és merő absztrakcióvá válik. Minden művészeti áramlat, korszak, másképpen általánosít. A művészeti irányzatokat többek között a képi alapforma különbözősége választja szét (a tárgyi orientáció és az eszme is különböző), közülük a szimbólum és a típus gyakran volt művészeti áramlatot is meghatározó képforma. A különböző irányzatok más és más uralkodó képformával dolgoztak. „A valóság képi általánosítása a típus.” – ez közkeletű tévedés. Az élet igazságát feltáró kép nem azonos a tipikus képpel. A tipizálás

a képi általánosítás egyik lehetséges, történelmileg jól meghatározott formája (a görögök például nem tipizáltak). Eleven konkrét képforma és általános gondolati tartalom ad igazi művészi értéket. A lenini tükrözés elmélet előtt ezt nem lehetett még tisztázni, Diderot ebbe gabalyodott bele, ugyanúgy Hegel is képtelen volt megállapítani. A tipizálás kérdését nem tudták általánosítani, mert nem látták a jelenség és lényeg összefüggését. Fél tudományos eljárás, ha csak a képi szerkezetek mechanizmusa közötti különbségeket vizsgáljuk, holott a képformák történelmi képződmények, a művészi gyakorlat során alakultak ki.

Nem minden képformát tud minden művészet alkalmazni. A művészi kép alapformái a következők: 1. **szimbólum**; – 2. **metafora**; – 3. **allegória**; – 4. **ideogramma**; – 5. **hiperbola**; – 6. **szinechdoké** (pars pro toto); – 7. **prototípus**; – 8. **típus**; – 9. **modell**; – 10. **analogon** (elvont analogon). Több is van ennél, egymásból sarjadtak történelmileg (nem létrejöttük szerint soroltuk fel). Ezeket egyesek szívesen minősítik irodalmi stílusfordulatoknak, azonban annál általánosabbak.

{Elvek és viták: „Nem a szövegből, a vita szövegalattijából mégis kiderül, hogy valójában fontos kérdésekben kerülgetjük egymást. S itt valóban fenn is állnak nézeteltérések. Hadd próbálom kifejteni őket a szöveg alól: a) Szócs hajlamos egyfajta mindenkori realista magatartás és vele szemben egyfajta mindenkori romantikus magatartás feltételezésére; én arra hajlok, hogy mindkettőt történelmileg konkrétan meghatározott alkotói módszerek tekintsem. b) Szócsnál a képi általánosítás azonos a tipizálással; nálam a tipizálás a képi általánosításnak csupán egyik lehetséges, bár igen becses formája. c) Szócs a szimbólumot, metaforát, a hiperbolát stb. inkább stílusalakzatokként fogja fel; én valamennyit a művészi kép alkatiilag különböző alapformáiként. d) Szócs tartalmaktól többé-kevésbé függetleneknek tartja ezeket; én végső fokon érvényesülő tartalmi meghatározottságot vélek bennük felfedezni. e) Szócs egy-egy képforma uralkodó jelenlétét az író

egyéni alkatából, hajlandóságából származtatja; én inkább az irodalmi áramlat természetéből.” (494}}

SZIMBÓLUM

Példák a szimbólumra: békegalamb (galambot ábrázol, békét jelent), Pegazus (lovat ábrázol, tehetséget jelent), Szfinx (oroszlántest emberfejjel, titkot, öröklétet jelent), bárány (bárányt ábrázol, jóságot jelent), babérkoszorú (diadalt, dicsőséget jelent). Jelentésüket, értelmüket az ábrázolt formákból nem tudom kiolvasni.

A szimbólum olyan művészi kép, amelyben ábrázolt jelenség és eszmei jelentés között semmilyen érzéki vagy racionális kapcsolat nincs. Homályos értelmű kép, mert az ábrázolt formából nem lehet a tartalmat kiolvasni, konvencionális kép, ha jelentését nem tudom. Jelentésük nagyrészt öröklődött s így érthetőek is. (A békegalamb jelentésének eredete a Noé mondája, a megbékélés jele volt, azóta jelképpé vált.) A szimbólum tulajdonképpen jelkép, a művészi kép ősfarmája, az emberiség művészetének első képfarmája. Ízisz, Ozirisz, Ra, szent kecske, – miért jöttek létre? Miért ábrázolta az ember? Mert vakon botorkált a világban, az összefüggéseket nem értette. A fel nem ismert, meg nem értett világ művészi tolmácsolása volt. A mágikus gondolkodás is szimbólumokkal dolgozott. A mágikus kellékek, az istenség, a totemösök, – szimbólumok voltak. A csillagképek totemre visszavezethető összszimbólumok. Az ember még nem ismerte fel az ok-okozati összefüggéseket, a jelenségbe mitikus úton belegondolt értelmet hordozza a szimbólum. Azért a művészi kép ősfarmája, mert a jelenség valódi jelentését nem tudja az ősemler, magyarázatot keres, és egy jelentést tulajdonít neki, tetszés szerinti jelenséget tetszés szerinti jelentéssel ruház fel. A művészetek első korszaka a szimbolikus művészetek korszaka, a barlangrajzok is mind szimbolikus képek voltak, az ősművészetből átöröklődtek az antik művészetbe is, egészen a görög klasszikus művészetig. Az egyiptomi és az archaikus görög klasszikus művészetig. Az egyiptomi és az archaikus görög művészet jellemző képfarmája.

Minden mítosz alapján véve szimbolizálás, a mítosz a nem értett világ magyarázata. Hogy ma is használunk szimbólumot, annak az a magyarázata, hogy az emberiség

semmi megszerzett vívmányáról nem mond le. A művészet 3000 év múlva visszatért a szimbólumhoz, az irodalom és a szürrealizmus uralkodó képformájává teszi. (Kafka) A művész mindig dolgozhat szimbólumokkal, de nem tér vissza a művészet szimbolikus korszaka, ahol ez az egyetlen uralkodó képforma. Teljes szimbolizmus, olyan, mint az őskorban, nem lehetséges, mert mi már az ismeretek olyan halmazával rendelkezünk, hogy csak így nem ábrázolhatunk. Mindig olyankor kerül elő újra és újra a szimbólum, amikor mélylélektani összefüggések (titkozatosság útjainak keresése, ismeret hiánya) késztetik erre az emberiséget, amikor olyan helyzettel áll szemben, mint valamikor a kezdeti időkben. A világot a titkozatosság jegyében akarja megmagyarázni, ezt szimbolikus, homályos képekkel próbálja megvalósítani. (A Freud-i mélylélektan szerint a tudat alatti élet szimbólumokban nyilvánul meg.) A szimbólum hamar átépül metaforává (Tudor Vianu: *A metaforáról*. Ő inkább a metaforát tekinti ősbibnek, mint a szimbólumot.) A művészetnek máig is lelke a metaforizálás, az értelmezhetőbe csap át.

METAFORA

Példák a metaforára: kögyökér, Oroszlánszívű Richard, csillagos homlok, vízfej, jakobinus sipka.

A metafora a szimbólumból származó, nem homályos jelentésű kép. A jakobinusok frígiai sipkája mint tárgy: szimbóluma a szabadságnak, egyenlőségnek, testvériségnek. Eredetileg a gályarabok sipkája volt, erre később nyitott, tág szemét festettek, ez az elem metaforikus vonás, az éberségre utal. A sipka formájából a szabadságot nem tudom kiolvasni, ezért szimbólum, míg a tágra nyitott szemből megérthetjük, hogy éberségről van szó, ezért metafora. Itt jelenség azonosítás történt. Ilyen még: Hermész, – az ábrázolt jelenség és jelentése között érzéki összefüggés van. A metafora jellegzetessége: egy jelenséget összehasonlít vagy azonosít egy másik jelenséggel. Nem feltétlenül szükséges, hogy a két jelenség minden tulajdonságában hasonlítson egymásra, csak egy bizonyos tulajdonságban, amely az adott helyzetben a legfontosabb („mint komor bikának, olyan a járása”). A metafora tehát mint azonosítás, tökéletesen érthető, a hasonló és hasonlított találkozása által az ábrázolt jelenség tulajdonságaiban megerősödik.

A metafora a képi általánosítás olyan formája, melyben két jelenséget hasonló vonásuk alapján egymással azonosítják, s ezáltal a hasonló lényeges tulajdonságként erősíti fel a hasonlítottban a kiemelendő vonást. (Vagy: a hasonlított jelenség lényegi tulajdonságait egy hasonló jelenség rokon tulajdonsága fejezi ki.)

A metaforák sok összefüggést tartalmazhatnak, a primitív metaforától a sok valenciájú metaforáig. Egyszerű metafora: „ajka piros cseresznye”. Bonyolult metafora: „Minden komor, minden nehéz, / a nyomor országairól / térképet rajzol a penész.” (József Attila) Itt a fal penészfoltja a hasonlított, a térkép rajzvonala a hasonló, közös a rajz szeszélyes vonala. 1. A salétromfolt a nedves falon csakugyan olyan, mint a térkép. 2. A penészfolt a nyomor országainak térképe, országos nyomort jelent. 3. e nyomortanya a nyomor országainak sűrített megjelenítése. Három ponton tapad az azonosított jelenség az azonossal. Van még egy fantáziatulajdonság: „a nyomor országai”, ez kitalált. (Képzavar rendszerint a metaforák rajzainál jelentkezik, ha a hasonlító és hasonlított ott találkozik, ahol a valóságban nincs rokon vonás.) A metaforának konkretizáló szerepe csak az irodalomban van, mert vele a szót érzékítő hatásúvá tesszük, de az általánosítás a fontosabb benne. Az irodalomban rengeteg válfaja van, ezek ha csak mint stilisztikai elemek jelentkeznek, nem tartoznak az esztétikához.

Az időbeli művészetek nagy metaforikus lehetőségűek, a zene tulajdonképpen metaforikus képalkotás. A zenének a megérezkítés szempontjából nem kell metafora, de mégis a zenei kép nagy része metaforikus, döntően és elsősorban szerepe az általánosítás, nem az érzékítő szerep a fontos.

A térbeli művészetek is használják, de ritkábban, a képzőművészetekben a metafora teljes művészi alkotás. Az irodalom nem tudna róla lemondani, a metafora az a műfogás, mellyel meg tudja teremteni a kronologikusan történő leírás egyidejűségét, a látvány pillanatnyiségét. A film, a rejtett kamerás filmművészet bevallottan metafora ellenes, mert már annyira túlbujánczott a metafora a filmművészetben (ciné verité). Mozgásművészetekben részkép, egy allegóriának a része. Metaforából teljes művészi képet felépíteni nemigen szoktak, amikor teljes képet formálnak belőle, az már allegória (érthető allegória).

Ha szimbólumokból épül ki, akkor szimbolikus allegória (nem érthető allegória). A metafora önálló kép, a művészetből soha ki nem vehető, olyan alkatú tartalom, hogy nélkülözhetetlen.

ALLEGÓRIA

Létrejöhet szimbolikus és metaforikus képelemekből, olyan képforma, melyben egy szimbólumot vagy egy metaforát rendszerré építenek, szimbolikus vagy metaforikus láncolattal. (Eduard király... – a kiegyezés után a költők olyanok, mint a walesi énekesek.) Az egész középkori legendatár metaforarendszerekből épül fel. Az irodalmi példázat allegória.

IDEOGRAMMA (ideográfia)

Példák az ideogrammára: Zeusz, a fenség, nyugalom megtestesítője. Hermész, a fürge lábú, erős, harcos. Aphrodité, a harmonikus szépség megtestesítője, jóságos, féltő, védelmező. Mindhárom sajátos jelzőkkel ellátott alak. Ezekből áll az eszmei kép, mind ezt ragadják meg a meghatározott mozgásban, arcformában. Mindenik Zeusz szobor esetében a mozdulatokban nyugalom van, a harmónia fenségében alkotódtak, tehát a sok Zeusz szobor kevésben különbözik egymástól, az ábrázolt fizionómia alapján nem lehet megkülönböztetni, legfennebb a művészek keze munkája alapján.

Az ideografikus kép jellemzői: eszményképből indulnak ki és a valóságból megkeresik az eszmei jellemvonás csoportnak megfelelő fizionómiai megnyilvánulást és ideografikus képpé összpontosítják. Néhány érzéki tulajdonság megfelel az ábrázolt jelenség eszmei jelentésének. Ugyanazt az állandósult jellemvonást (eszmei vonatkozásban) ugyanolyan fizionómiai vonásokkal ábrázolják. Az ideogramma elsősorban a klasszikus görög művészetben alakult ki, a görög kultúra jellegzetes képformája. Minden eszmeközlő szándékú művészet, amely a racionalizmus és a felvilágosodás jegyében fogant, visszatér az ideografikus igényhez. Ezt a képi ábrázolásmódot fenyegeti a legjobban az elszematizálódás veszélye, rossz feltételek között. Az ideogrammában az élet ezerféle tulajdonságából egy, kettő, három vonást választunk ki, amellyel legjobban rámutathatunk a közlésre váró eszmére. Az ideogramma redukált számú tulajdonságával egyenesen rábeszél a lényegre. Odüsszeusz: kereső, titkokat

felfedni akaró, izgága. Dürrenmatt: *Az öreg hölgy látogatása* – keresi egy jelenségben képviseletét annak az eszmének, hogy a pénz erejével ki lehet forgatni a világot sarkából (az imperializmus korában). A valóságból így nem vehetné át egészében, ezért fantáziaképeket keresett, amik rábeszélnek az eszmére.

{Elvek és viták: *A kegyetlen Dürrenmatt legkegyetlenebb s talán legjobb színdarabja: modern példázat. Mint a példázatok általában, nem szorul értelmezésre, ez már természetükből fakad. Ha a példa beszédes, a jelentés félreérthetetlen. Világos, hogy az öreg hölgy és a gülleni világ: a kapitalizmus. Az ismeretlen erőktől megbénított város: a részvénytársaságok gazdasági névtelensége, a tőkés viszony emberi viszonyokat fetiszizáló jellege. A tisztos polgárok egységes készsége a gyilkosságra: a pénz elidegenítő hatása. Ha a lakosság gyűrűjében megfojtott III nyaka köré szoruló láthatatlan kéz: a tőkés világ erkölcsi bűneinek anonimitása.* (343)}

Az ideogramma valamilyen úton kapcsolódik a hiperbolához, ott kapcsolódik, hogy azokban a fő eszmei tulajdonságokban, amelyekben megformálódott, valamivel felnagyított a jelenség, ez a dimenzió természetfölöttivé való épülése.

HIPERBOLA

Lényege az arányok tudatos felnagyítása, olyan képforma, amelyben az eszmét úgy fejezik ki, hogy a jelenség eszmeközli vonásait természetfölötti dimezióra felnagyítják. Irodalom, képzőművészet, film, egy egész színházi áramlat stb. alkalmazza, hiper-bolázni szinte minden művészet tud, még a zene is meg tudja oldani (romanticizmus, szentimentalizmus). Az eszményt magát vagy ellenképét is ilyen felnagyításban hozza. Hogy a hiperbola mire épül, esetenként változik (mindennapi események, forradalmi romantika). Van reális és fantasztikus hiperbola, a fantasztikus kép egyben hiperbolikus is (Grünevald: *Szent Antal megkísértése*, – Hieronimus Bosch: *A hétfőjű sárkány*) A hiperbola arányaiban megváltoztatja a valóságot, vagy egy jellemző vonás eltúlozásával, vagy fantazmagóriával a valóság különböző elemeiből szöve fantasztikus képet. Például a Kentaur

metaforikus vonást mutat, de arányai szempontjából hiperbola. Jelenség és lényeg úgy ötvöződik, hogy az arány változtatott tulajdonság az, ami éppen az eszmei jelentést hordozza. Például a hétfejű sárkány az elpusztíthatatlan lény, az emberiség ősemlekezetéből formálódott (dinoszaurusz, brontoszaurusz). A hiperbola első és legősibb jelentkezése a mesében, a folklór jellegzetes képformája (jobbágykori mondák). Itt általában minden naiv művészet szívesen használja (naiv hiperbolák: gonosz mostoha, törpe, óperenciás tenger, könnyek tava, kásahegy). A népművészet a döntő elemeiben stilizált vagy hiperbolizált. A hiperbola valamilyen lelki elégtétel keresésének legközvetlenebb eszköze az elnyomott, leggyengébb rétegek számára. A meg nem valósult győzelem fejezi ki magát fantáziaképekben, a legkisebb, legtehetetlenebb gyermek győzedelmeskedik a leghatalmasabb elnyomó felett, a megsegített manó furulyát ad, vagy láthatatlanná tevő sipkát, vagy mérföldjáró csizmát a jötevőnek. A nem fantasztikus lények is ilyen hiperbolák: Gruia vitéz. Ezeket mindig megegyezéses alapon hisszük el. Mindig közel jár a fantasztikumhoz, kialakulásakor csak ezért létezett, később a realista irányzatok hatására már nem szakad el a realitástól. (Toldi, a realista művészet) A hiperbolikus épek jelentése roppant egyértelmű, a kidomborításra váró tulajdonság méretei nőnek meg. A hiperbolikus kép valósággal ordítja eszmei tartalmát. Az abszurd irodalom valamelyest hiperbolizál, az expresszionizmus is hiperbolizál, de ez a romantika uralkodó képformája is, ahogy persze az életben elfogadható (Jen Valjan, Javert, Kárpáti Zoltán)

Már a klasszikus metaforába is beépül a hiperbola, példa Ikarusz, Héraklész. Már a klasszikus metaforába is beépül a hiperbola, példa Ikarosz, Héraklész. A realizmus, naturalizmus elveti, majd a romantikában újra megjelenik, de már a realizmus vívmányaival, beépítve a fantasztikus elemet. A zenében: nagy hangerő, széles kromatikus skála. A karikatúra nem is lehet meg hiperbolizálás nélkül. A karikatúra azáltal mond eszmét, hogy a részleteket eltúlozza, a hiperbola ezáltal nem csak a részleteket, de magát a teljes jelenséget is felnagyítja.

A hiperbola a fantázia birodalmában él, a hiperbolikus kép addig érvényes, amíg nem vetjük össze a valósággal. Mihelyt a hiperbolikus kép a valószerűséghez közeledik, egyre szembe-

tűnőbb a túlzás. Ilyenkor mindig teátrálissá válik a kép. Ha távol marad a hiperbolikus kép a valószerűségtől, akkor nem is keressük a valószerűséget.

SZINECHDOKÉ (pars pro toto)

Rész az egész helyett. Lehet realista kép része, lehet fantáziakép része, a részlet beszél az egész helyett. A jelenségnek egy töredékével, a résszel jellemzem az egészet. Ebben az egy vonásban éppen az eszmeközlő tulajdonság jut felszínre, s ez az, ami az egészben elvész. Egy darab kiemelése, ami képviseli az egészt. A részben az egész jelentése, eszméje benne rejlik. (A pars pro toto-t még hiperbolával is megtámasztják.) A művész az élet rengeteg jelenségének összképéből kikeresi a feltétlenül lényegeset (karikatúra), a sokatmondó részt emeli ki, ábrázolja az egész helyett (Derkovits: Kenyér, csendőrcsizmák, halott, kenyér)

A pars pro toto-t csak olyan művészet tud alkalmazni hatékonyan, amelyiknek technikailag módja van képkivágásra. A képzőművészeteknek nagyon megfelel a képkivágás miatt, az irodalomban a képkivágás jóval nehezebb, mint a képzőművészetekben. A zene nem tudja használni, jellegzetesen metaforikus képekből építkezik, nem tipizál. (Semmilyen tolmácsoló művészet nem képes képkivágásra.) A tánc, a pantomim sem tud szinechdokét alkalmazni, a film igen. Az expresszionizmus ezt a képformát uralkodó képformává tette. Expresszionista szándék: a belső tudattartalom objektivációja, nem szinechdokés elem, ebben az esetben a részlet valóságghűségére nagy gondot fordítanak.

PROTOTÍPUS

Későn jelenik meg, csak a realista művészetben jelentős, a realista művészet egyik képformája, ha rosszul használják, hamisan alkalmazzák: naturalizmus. Ez az a művészi kép, melyben egy jelenséget érzéki tulajdonságainak megközelíthető gazdagságával képpé teszünk, a valósághoz megszólalásig hű, a valóság minden egyes érzéki részletének megfelelő kép. Minden részlet teljes érzéki ábrázolását tartalmazza, a technikailag megragadható összes részletet egy minta pontos másolása során. De hogyan fér össze ez az általánosítással? Nem módosít

a valóságon, prototipizál és nem tipizál. Általánosít, de nem a képi megmódozásban, hanem a jelenségek közötti szelekcióval, azt veszi át, ami a valóságban már eszmeközlő. Ritkán lehet olyan egyedet találni, amely fajtájának jellegzetes megnyilvánulása, mikor az egyes megfelel a faj lényeges, jellemző vonásainak. Ebben az esetben a valóság általánosította ki, a művész csak annyit tett, hogy ezt felismerte, kiválasztotta. Példa a realista arcképfestészet. A naturalista esztétikát valló művészek használják inkább. A típust és a prototípust csak az alkotás folyamatában lehet megkülönböztetni, végeredményében már nem. A zenében nincs prototípus, elemek vannak, de zenemű nem épül belőle. A pastoral-tételek prototípus, de inkább típuselemeket tartalmaz és a zenemű nem csak ezekből áll össze. A táncművészet konvenciórendszere kizárja a prototípust (klasszikus balett). A lírában kevésbé, az elbeszélő irodalomban van prototípus. Megvalósítható a festészetben, a reneszánsz óta a realista szándékú portréban, a naturalista szobrászatban. A filmben is lehetséges.

TÍPUS

A realista művészet uralkodó képfarmája a típus, tipizáló tevékenység eredménye, a leggazdagabb képfarma, ez meríti ki legjobban a valóságot. A tipizálás végeredményében hasonlít a prototípushoz, azonban folyamatában más. Olyan képi alapforma, amely nem szelektál, hanem a jelenségek sokaságából ötvöz, jellemző részletek sokaságából áll össze az eszmehordozó kép. Több rokonjelenség fő vonásaiból, amelyek számára a célnak megfelelők, – az eszméje szempontjából közös érzéki tulajdonságokat elvonja és azoknak sokaságából egy új képet teremt, valóságűt. Sok azonos jelenségből vett vonás-sokból épít és nem egyedi mintát mutat be. A típus nem sematizált kép, a valóság jelenségeinek sokaságából összesített, rendkívül igaz kép. A tipikus kép éppen azért jellemzőbb, mint a valóság, mert törvényszerűséget mond el. Rendkívüli élet-közelsége van, minden része a valóságból jön, a valóságűség teljes hitelűt hordozza, holott a valóságban megfelelője nincs.

Raffaello: ha szép nőt akarok festeni, száz szép nőt kell festenem. Gorkij: Ha meg akarom írni a munkást, a hivatalnokot,

a kereskedőt, akkor megfigyelem 10-20 munkásnak, hivatalnoknak, kereskedőnek a viselkedését s elvonom róluk jellegzetes tulajdonságaikat.

Alphonse Daudet: Soha sem teremtettem egyetlen hősömet sem egyetlen minta után, hanem mindig számtalan hasonló ember jellegzetes tulajdonságát szerkesztem meg.

Dosztojevszkij: azonos társadalmi kategóriájú emberek megfigyelése fogja eredményezni az igazság kimondását a műben.

Tolsztoj: tévedés volna azt hinni, hogy bármelyik figurám is valamilyen egyetlen megfigyelésből jött volna létre, mert az igazi művészt az jellemzi, hogy el tud szakadni egy embertől és sokukból újat tud alkotni.

Tolsztoj, Flaubert egyetértenek abban, hogy sok hasonló jelenségből kell általánosítani, de azt, hogy mi teszi őket hasonlóvá, nem tárják fel, persze, csak elméletileg nem. Gorkij szerint társadalmi rétegződés alapján rokonulnak a jelenségek.

Dürer (egy kicsit túloz): addig kell hatolni a részletek kutatása közben, hogy egy figurát sem egy modell útján oldjak meg.

Mindenik arra utal, hogy ezek a művészek tisztán látták elméletileg és alkalmazták gyakorlatilag a típusalkotást. Ehhez a marxizmus majdnem semmit sem tett hozzá (az általános megkeresése az egyesben) – filozófiailag alapozta meg. A művészek nem látták tisztán, hogy mi a közös szempont, hogy mi dönti el az ún. közös megfigyeléseknek egy típusban való ötvözését – csak filozófiailag nem látták tisztán, a gyakorlatban nagyon is tudták ezt, másképp nem festhettek volna típusokat. Nem hibridizáltak az írók sem az írógépnél, típust alkottak. Ha a kispolgárt akarták leírni, nem komponáltak össze kispolgárt arisztokratával. Tehát csak a kategóriát nem látták tisztán. Ez a közös szempont nem egyéb, mint a társadalmi, az osztályszempont (ezt tette hozzá a marxizmus), ez lényegében nem egyéb, mint az „egy kategóriába” tartozó emberek. Hogy a típus nem valami elvont emberek típusa, a társadalmi tevékenység típusa, precízebb a társadalmi szempontnál. Gorkij rámutat arra, ami addig hiányos volt a régebbi orosz írók és művészek megfogalmazásában.

Sokan azt gondolták, hogy a piszkos életet kell szublimálni – a művészet magaslatára emelve. Ez nem igaz, bizonyos fokig objektív idealista felfogás. Arany János felfogása egyébként ilyen, de a típusalkotást tökéletesen látja. A *Vojtina ars poétikájában* küzd a séma ellen, a naturalizmus ellen és evidens módon tökéletesen látja a típusalkotás kérdését, de azt mondja, hogy a művésznak hazudnia kell, hozzá kell adnia az eszmét – a feje tetejére állítja a típusalkotás kérdését – bár ez a költeményeiben nem látszik. „Költő hazudj, csak rajt ne fogjanak!” Ő azt mondja, hogy a költőnek feltétlenül hazudnia kell, látja a látszat és a lényeg dialektikáját, és, hogy nem lehet naturalista módon utánozni, – az élet jelenségeinek sűrített formáiból lehet igazat mondani. A tipikusság mellett foglal állást, de minderről azt hiszi, hogy hazugság, mert ő objektív idealista. Adva van a jelenség és az eszme előbb volt, ez realizálódik az életben. S mert az idealisták az eszmét elsődlegesnek vélik, az eszmét magába sűrítő jelenséget nem tudja másképpen elképzelni, mint eszmével megoldott föllentést. „Győzz meg, hogy ami látszik, az való!” – hogy a jelenség egyben igazság is. „S akkor neved költő lesz, s nem csaló.” Tehát Arany ezt csalásnak minősíti, pedig éppen ez maga az igazság.

A típus társadalmi, lelki kategóriák típusa. Használja a szobrászat, grafika, festészet, irodalom, valamint áramlatoktól függően más művészet is. A pantomim nem tipizál. Ha minden részletében követi a valóságot, akkor mindennapi lesz. A tánc – konvencionális rendszer, nem lehet valóságghű. A zene sem tud tipizálni.

Minden művészetben a típusalkotás más és más, ezt mondani sem kell.

A Komunisták újság /1955. december 18./ a tipikussággal kapcsolatosan feltárja a kritériumokat. a). A típus az adott történelmi-társadalmi jelenség lényegének kifejezője, másrészt b). a típus és a tipikus jelenség nem azonos a statisztikai átlaggal. c). A típussteremtés döntő eszköze a tudatos felnagyítás.

Ha a tételeket hibásan értelmezem, tévedésekre adhatnak okot, de ez nem jelenti azt, hogy merőben hibásak.

a) Helyesen: egy tipikus jellem, vagy cselekmény minden esetben lényegeset kell mondjon, ha ezt nem mondja, a típusnak nincs általánosító ereje, így a művészi kép nem tipikus. Hibásan:

a típus nem tartalmaz egyéni vonásokat, csak csupaszon önmagában lényegét mutat be, s ha ezzel azonosítjuk, a sémának engedünk szabad utat. Az, hogy egyesek úgy fogják fel, hogy valami előre kifejezett lényegét kell művészi képbe átformálni, – nincs variációs lehetőség, például egy regény, amelyben középparasztot mutatunk be. Itt úgy jelentkezik, hogy amikor a kollektív gazdaság megalakul, a középparaszt rögtön belép a kollektív gazdaságba. Ez hogyan lehetséges, hiszen ingadozik a középparaszt és ezért ez nem tipikus, mondja az, aki félreértelmezi. Tehát a középparaszt garantáltan nem ingadozik. Egy másik regényben a paraszt ingadozik, de mégsem lép be – ez nem tipikus. Egy harmadik regényben a középparaszt ellenségévé vált a társadalomnak – ez sem tipikus. Jó. Mi történik? Az író azt mondja, hogy így látta, hogy ezt és ezt látta. Ezzel szemben jön az „ideológiai főokos” és azt mondja: ez nem tipikus, mert a középparaszt ingadozik, és aztán belép. Az életben számos tipikus formája van a középparasztnak és minden jelenségnek. Tehát nem úgy, mint ahogy általában megtanultuk a marxizmustól (a marxizmus klasszikus példát mutat). Végeredményben mind a három tipikus lehet, de az a konkrét helyzettől függ, minden esetben törvényszerűt kell mondjon a típus, de az egyéni sorsokat nem oldhatjuk fel és a művészt nem köthetjük meg. Ez roppant fontos. Ha erre nem ügyelünk, a sablonosságba vittük át a művészetet. Az élet nagyon változatos és úgy is kell ábrázolni, tehát nem sematikus.

b). A tipikusságnak nem kritériuma az, hogy a jelenség sokszor előforduljon. Őt a törvényszerűségi jellege határozza meg és nem az előfordulási száma. A tipikus nem statisztikai átlag, akkor nem állíthatjuk azt, hogy a sűrűn előforduló dolgok már eleve nem tipikusak? Sőt a sűrűn előforduló dolgok nagyobb része tipikus, mert itt törvényszerűség fordul elő. De nem mindig tipikusak, így kell ezt érteni. Vannak ritka jelenségek, melyek ritkaságuk ellenére is tipikusak és ez a fontosabb. A társadalomban összecsapások vannak, az új szempont ritka jelenség, mert uralkodó a régi, ennek megfelelően a régi szám szerint mindig több lesz, de vajon az új, a fejlődő ritkaság számba megy, ezért nem lehet tipikus? De igen, mert jellemző, a fejlődés tendenciáját mutatja. A csírájában jelentkező új mindig tipikus. A régi egyre ritkábban fog előfordulni később, és ezért nem tipikus?

De igen, mert ritkaságuk ellenére is tipikusnak mondhatók, még akkor is, ha nem átlagjelenségek a társadalomban. Ezt fontos hangsúlyozni. Gorkij: *Anya*. Egyesek azt mondták: mit akar Gorkij elének állítani, az anyában egy olyan figurát, amelyet nagyon ritkán találunk, és nem jellemző, nem tipikus jelenséget írt meg Gorkij. Abban igazuk volt, hogy az a típus rendkívül ritka volt az 1908-as években, de ebből nem következik az, hogy nem volt tipikus. De igen, de ritka szükségszerűség következtében volt, mert új volt. Gorkij mintát mutatott és ehhez hasonlóak nagyon sokan alakultak ki a későbbiek során, a művészet nevelő hatásaként. Itt ugyan lehet zsonglörködni ennél a kérdésnél, hogy nem statisztikai átlag. Itt az elemzés a döntő és nem statisztikai átlag.

Hogy a statisztikai átlag mindig mértani középárányost jelent, nagyon súlyos hiba, ha összetévesztjük a tipikussággal. Az életet kiélezni, sűríteni kell és akkor tipikusát alkotunk. Mozzanatról mozzanatra ábrázolva az életet nem művészet, ez szétfolyó élet, ez unalom. Így nem szabad létrehozni a tipikusságot, mert így naturalista művészet jönne létre. Ha valaki az átlagosat akarja tükrözni, akkor kiemeli az átlagos jellemző vonásait, és azt ábrázolja.

c). Tudatos felnagyítás, – ez már alapvető tévedés. Tudatos felnagyítás van a típusalkotásban. Gorkij: *Anya*. De téved, aki azt hiszi, hogy ez a legdöntőbb eljárás és az egyetlen eszköz. Semmivel sem lényegesebb eszköze, mint akármilyen más.

A tudatos felnagyítás hamis értelmezéséből születik a tudatos hazugság a művészetben. Olyasmit mondok az életről, amit alig is találok meg, de az jó volna, ha úgy lenne. Dilis vagyok? Nem. De bizony hibás. A tudatos felnagyítás nem azt jelenti, hogy olyat ábrázolok, ami nincs, de úgy szeretném, hogy legyen. Nem jelenti azt, hogy megmásíthatom a valóságot, ez a hazudozáshoz vezet.

A tudatos felnagyítás elméletének próféciája azt eredményezi, hogy az élettől szakítja el a művészetet. Ami a valóságban adva van, és ami a valóságban rossz, azt művészi képen felnagyíthatom. Ilyen határok között válik eszközzé a típusalkotásnak és semmivel sem döntőbb, mint más típusalkotási eszközök. Közelítenem kell, távolítanom kell, kicsinyítenem kell, nagyítanom kell, sűrítenem kell, élezni kell, stb.

MODELL

Különleges, jellegzetesen mai képforma. Az esszéregény képfarmája, az abszurd irodalmi alkotások képfarmája az absztrakt keretén belül. A filmben érdekesen jelentkezik, olykor a festészetben is. Az ideogramma családjába tartozik (eszmei kiindulópont). Sem történésben, sem jellemrajzban nem törődik az egyedire jellemző tulajdonságokkal, az általánosból ragad meg néhány vonást, csak azt, ami az eszmei mondanivalóval van kapcsolatban. A tudomány egyik vívmányát ragadja meg, a modellt. (A jelenségek általános vonásaiból felrajzol magának egy általános modellt. A tudományban a modell visszaalkalmazható azokra a területekre, ahonnan absztrahálódott. Például a modellszerkesztés primitív mintája a Mendelejev-féle táblázat.) A művészi és tudományos gondolkodás egymásra hatásának példái: a reneszánsz-perspektíva, az impresszionizmus fénytörés tanulmányozása. A felbontott perspektíva a kubista kép modellje. A kubisták a világ több nézetét, a tárgy több látószögéből nézett képét építik a festménybe a felbontott perspektíva modelljeként, látvánnyá. Camus modellje az elidegenült világ képét hozza létre, elképesztően redukált módon. Kafka a kiismerhetetlen világ labirintusának irodalmi modelljét hozta létre. Céljuk: a valóságot analóg elemekből modellé építeni és a modellel reprezentálni a valóságot.

A művészi kép mindig fikció. A modell a sok analóg megfelelőből épít egy új, agybeli szerkezetet, fantáziával. A modell-szerkezetbe be lehet építeni valami lényegest, ami a valóságban megvan, beilleszthető, és e modell visszaalkalmazható a valóságra, noha a modell érzéki megjelenési formája nem egyezik a valósággal. Az ideografikus képtől abban különbözik, hogy nincs az a szentesített, konvencionális kép, amivel bizonyos eszmei tartalom kifejezhető.

Vannak olyan képfarmák, amelyekhez bizonyos művészetek nem nyúlhatnak. Művészeti áramlatok szerint is változhatnak a használt képfarmák. (Egy áramlat formateremtő szellemére valamilyen képforma jellemző, példa a középkori misztériumjátékok szimbólum rendszere.) A modell az absztrakt irányzatokban, a prototípus a naturalizmusban, a hiperbola a roman-

tikában jellemző képforma, vagy a középkori naiv költé-szetben és a folklórban.

ELVONT ANALOGON

Gyakran összetévesztik a szimbólummal, de míg a szimbólum mitikusan sokértelmű, az analogon a jelenséget vázlatára bontva egyértelmű, s inkább racionálisan közelíti meg a jelenséget, olykor át is lépi azt a határt, melyen belül a képet még művészi képnek lehet minősíteni. Nagyvonalú általánosítás, kevés vonásból felépített jellem, kevés tulajdonságra felépített helyzet, egy logikai szála felépített cselekmény. Példa Dürrenmatt: *Az öreg hölgy látogatása*. A hősök itt analogon képben jelentkeznek, az öreg hölgy a monopoltóke kifejezése, s a jellemrajzában csak az a pár vonás jelenik meg, amely feltétlenül lényeges (ideografizálás = csak néhány jellemző eszmei tulajdonság megjelölése).

Például a görög művészet jellegzetesen ideografikus művészet. A kiindulópont nem az élet, hanem az eszmény (Zeusz). Az „epitheton ornans” díszítő jelző, jellegzetesen ideografikus eljárás „furge Achilleusz”), az egyéniség nem játszik szerepet, az eszme a fontos, ehhez keres egyéni vonásokat, csak néhányat, amennyi feltétlenül szükséges.

Az ideográfiák visszatérnek a legendákban, a középkori misztériumjátékokban, a romantikában. Napjainkban újra, csak elvontabban, tudományosabban, – ez az absztrakt analogon. Példa Naum Gabo szobrai: *Egy oszlop kifejtése*, *Befejezetlen görbület*. Szinte nem lehet eldönteni, hogy mértani rajzok vagy szobrok. (Közel állnak egy térmértani szerkezethez, ezt vesszük modellül egy tudományos ábrán, – modellen keresztül s nem jelenségen keresztül ábrázolja az eszmét. Modellszerkesztő irodalom: Camus; absztrakt dráma.

{Elvek és viták: „Szabédi a mondanivalót mindig az agy felől szűri a szív felé. Az érzelem csak akkor rezdül reá, miután megemésztette. S ha a metaforikus kifejezést nem is lehet minden alkalommal bemutatkozásával bevezetni, lehet viszont roppant mértéktartással folya-

modni a közvetlenül érzékszervekhez szóló (első jelrendszeri elemekből alakított) szóképekhez, és előnyben részesíteni a fogalmi ötvözeteket. Merő véletlen, ha Szabédinál egy strófán belül láthatjuk együtt a kettőt. (96)

Minden képforma viszonyítás, akkor is, ha jelenség kapcsolódik benne jelenséghez. Szabédi intellektuális képei megkétszerezett viszonyítások. Elvont emberi viszonyok kapcsolódnak bennük valamilyen jelenséghez, olykor viszonyok – viszonyokhoz. Ettől intellektuális telítettséget nyer a kép, a benne kifejeződő tartalom mindig gondolat. Mindenekelőtt: akadnak Szabédinál közvetlen, érzéletes képek is, de csak ott, ahol mozgásképzeteket viszonyít. Ilyen, a „mint egy kötél, mely elszakadt” kezdetű hasonlatsor az Irracionáléban, s ilyen a szinte tudományosan lehiggadt hasonlat a Csillogj, Margitkában: Mint orvosi kés / boncol az objektív emlékezés. Szabédi képzelete azonban ritkán működik az első jelrendszeren belül. Nézzük azokat, amik igazából jellemzik: elvont fogalmakból varázsolt képeit. A már sokszor idézett Árva csillagban előbb egy érzéletes képben föld és ég között lebegő csillaghoz hasonlítja magát, majd mintegy kifejti:

Költő, egyszerre nem s igen,
mindenütt honos s idegen,
mindenkivel egyes, de más,
kettő és mégis felemás.

Ugyanilyen felépítéssel alakítja az Elszakadt a hang a fénytől képanyagát is. Előbb bemutatja az alapképet:

Nézd, a fejsze villanása
kialudt, hogy szem ne lássa;
hang csattan most a kemény tőn –
elszakadt a hang a fénytől.

Majd tizenkét tárgyi, illetve elvont viszonyt érzékeltető hasonlatban kifejti, hogyan követi a hang a fényt. Négyet mutatóban:

mint a dörgés a villámot,
mint a bűnt a késő bánat,

mint ki most jön, azt, ki elment,
mint késett nász a szerelmet.

Valamennyi hasonlat együtt szolgál itt egy jelentést, de ugyanazt az egyetlen jelentést természetesen minden egyes hasonlat egymagában is szolgálja.” (97-98)

„Egyetemes összefüggések és végletes ellentmondások kérdőjelei között vergődő lélek a József Attila lelke; ez vonzotta hozzá Lászlóffy, akiben szintén végletes és egyetemes gondolat keres költői látomást. Csakhogy a József Attila agyát megjáró gondolatnak nem kell látomás után keresgélnie, az a gondolat már eleve képi alakban jelenik meg az érzékeiben. Amihez – ha már költőről van szó – talán nem is kell zsenialitás – mondhatná valaki. Gondolata válogatja. Van olyan is, amihez páratlan zsenialitás kell. Mert a gondolatnak olyan a természete, hogy addig szárnyal, amíg kirepül látókörünkől. Bizonyos határon túl még a költők látóköréből is. József Attilának viszont olyan a pillantása, hogy a gondolat az absztrakció legmagasabb szférájában sem menekülhet a szemé elől. Aminek a normális költői szemléletben már egyáltalán érzéki megjelenése sincs, azt ő a legtermészetesebb metaforikus viszonyok képében szűri ki az életből. Ő az áru fétisjellegét pezsgős-üvegbe zártan fedezte fel, s ha arról akar beszélni, hogy az áruterelés elrejtje a valóságos emberi viszonyokat, egyszerűen kiengedi az érték-többlet szellemét a palackból: „Miatta nem tudja a részeg, / ha kedvét pezsgőbe öli, / hogy iszonyodó kis szegények / üres levesét hörpöli”; számára a determinizmus sem az egyetemes oksági összefüggés elve, hanem az egymástól szabadulni nem tudó tárgyak halmaza, s ha azt akarja mondani, hogy mindannyiunkat kéréletlenül meghatározottság köt, egyszerűen kikiáltja: „Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikat ...”; a világ együvé hordott nyomora (ami normálisan csak statisztika lehet) számára a penészesedés élménye, és

a nyomorgó országok sokasága, ami normálisan csak térkép lehet) számára a falon kiűtő salétromfolt látványa, s akkor azt, hogy a föld minden nyomorúsága ide sűrűsödik ebbe a szobába (amit más költő inkább romantikusan mondana), ő egyetlen metaforával szuggerálja a szemünkbe: „A nyomor országairól / térképet rajzol a penész”; nála még a Semminek is van képi megfelelője: az elporladó valami – s mire úgy érzi, hogy költeménye nem egyéb, mint céljátólmegfosztott értelem, addigra már fel is fedezte, hogy: „Úgy szállong a semmi benne, / mintha valaminek lenne / a pora ...” József Attila érzékeinek a szó szoros értelmében nincsenek korlátai; ami másnál még ingerküszöb alatti hullám rezgés, nála már eleven hang, ami másnál már merő absztrakció, nála még mindig szín, forma, kép. Azt hiszem, ha akarná, a benzolgyűrű vegyképletét is hasonlatba tudná írni.” (198-199) „Arról van szó ismét: egyetemes összefüggésekre mozdul Lászlóffy agya, akárcsak a József Attiláé, de aligha győzi képzelőerővel. Ami ebben az esetben viszont nem túlságosan elmarasztaló vélemény, mert ismétlem, zseni legyen, aki az egyetemes gondolatot hasonlatban éli meg, amikor az egyetemes gondolatnak nincs egyedi hasonlója a képzetek világában.” (200) „A József Attila-i képrendszer spirálisán Lászlóffy óhatatlanul eszméletét veszti. S mert a József Attilával rokon absztrakcióról nem mondhat le (ezzel azt tagadná meg, amiért ír), csak úgy térhet önmagához, ha a példát követi, de ezzel elszakad a példa – képétől. Mert a végletes absztrakció képi megjelenése csak végső fokon lehet metafora: ha radarszemű költő fogja fel. Az egyetemes gondolat adekvát költői látomása: az asszociáció. A metafora ugyanis (mindegy, mi a formája – hasonlat, metonímia, megszemélyesítés vagy szűk értelemben vett azonosítás) mindig hasonlított és hasonló viszonya, tehát – rigorózus kép. Abban két jelenségnek csakugyan hasonlítani kell egymásra, érzékileg vagy racionálisan, egyetlen vagy számos tulajdonság alapján. Az asszociáció nem ilyen természetű. A metaforából ered

az is, de túlnyújtózkodott rajta, nagyobb távokat összekötő íve nem nyugszik már a hasonlított és a hasonló pillérein. Nem is olyan szilárd, mint amaz, de elég neki, ha megsejtésre, beleézésre, szinesztéziára, fogalmi áttételekre támaszkodik. Nem szeszélyből – kényszerből. Az a tárgy ugyanis, amit képpé tesz, alig vagy egyáltalán nem viseli el az érzéki hasonlítás műveletét. A költő, mondjuk, a végtelenhez akar méretkezni. (Persze nem a hagyományos égbolthoz – az véges, és be is váltotta évezredek lírájában minden metaforikus ígétét.) A huszadik századi költő a transzcendentális végtelenhez vonzódik. De mihez hasonlítsa, ha az nem hasonlít semmi végesre? S akkor vagy olyan tébolyult látomású, mint József Attila, és azt mondja: „Csak néhány gondolat örül bele, / hogy mért virít, bár marja űr szele, / kerengő bolygó friss humusza lelkem”, vagy nincs neki ilyen szemlélete, s akkor jobb, ha lemond magáról a metaforáról. (202)

Ha tehát Lászlóffynak nincs olyan apokaliptikus szemlélete, hogy a merev alkatú metaforába (x azonos y-nal, x olyan mint y) befogja a végtelent, rá kellett jönnie, jobb, ha a társítás kerülő útján férközik a közelébe. Az asszociáció alkalmazkodóbb természete (x felidéz bennem valamit y-ról) a végtelent is magához csalogatja, és általában bármi érzékfelettit. (A szimbólum szintén alkalmas erre, mégpedig sokértelműsége következtében [x lehet á is, lehet y is és á-tól y-ig bármij], de ebben az esetben nincs miért beszélni róla, mert a szimbólum mitikus képforma, Lászlóffy viszont jellemzően demitizáló költő.) Képzeletét egyre tudatosabban járhatja most már a beleézés és a gondolati áttételek útjain, s noha itt viszont a túlbeszélsétől kell tartania, kiderül, hogy az az érzékfeletti, ami sok vonatú metaforáiban bonyodalmas és olykor zavaros, egyszerűen pillantásaához illeszkedik, ha társít: „A mélyben egy kövön koccanás nélkül fenékre ér / a halott zsebórája / s az idő belőle, mint kis buborék betéved egy csiga / végtelen labirintusába.” A kép egyetlen metaforikus eleme „az idő ... kis buborék”; ez nem a végtelent

érezkíti, ellenkezőleg, az emberi lét végességét. Minden egyéb már kapcsolat: a halott órájából kiillanó idő gondolattársítás, az pedig, hogy egy csiga labirintusába illan át, hozzátársított képzet. A csiga-asszociáció nem kevésbé szuggesztív egy találó metaforánál. Itt három-értékű hasonlattal ér fel, mert 1. a csigahéj mézsváza (a szerves elmeszesedése) szinte konvenciószerűen hordozza a rétegződő idő gondolatát, 2. a kagyló labirintusvájata az út titokzatos voltát idézi fel, 3. az útvesztő végtelen vonulata a beletévedt idő-buborékot az Öröklét útjára indítja. Így kerekedik ki a kép jelentése: a véges élet halálában is gyarapítja az emberiség halhatatlanságát. (203-204) Az asszociáció áramlása azután szüntelenül vájja, szélesíti a versszerkezet medrét. Lászlóffy mindig is a szabad vers felé hajlott, nagy társítás-láncolatai most egyre sűrűbben viszik a makáma felé. (Egyszer írni kellene arról, hogyan függ össze – persze csak eredetében – képrendszer és zeneiség: elbeszélő költészet a klasszikus időmértékes verseléssel, metaforikus líra a rímes időmértékessel és a hangsúlyossal, asszociatív líra a szabad verssel, illetve a ritmizált prózával.) (205)

Az irodalmi eszme maga is objektív és szubjektív egyszersmind. Tudniillik a különösség igazsága. Az irodalmi eszme erkölcsi tartalma szintén objektív s egyben szubjektív, tudniillik korszakok, társadalmak, társadalmi kategóriák életérzése és eszménye. Az irodalmi eszme közlésformája, a kép is az objektív és a szubjektív ötvözete, tudniillik valóság sugallta egyéni vízió. (522)

Az élmény hatása alatt szinte illetlenség a megnevezhetetlen és összetetthangulati állapotot lefordítani a pszichológia száraz nyelvére. Elég, ha utalok reá, hogy az érzékelés minden területe egyszerre

játszik össze egy közérzet kialakításában, mert a költőnek sikerült megtalálnia egy jelzőt, amely **(a létnek és a tudatnak abban az állapotában)** ikertestvére a jelzett szónak. (108)

A költő ne szeresse a természetet – szóljon nevében. Azért olyan végtelen a bizalmam Palocsay versei iránt, mert ő nem természetimádó, nem természetjáró, nem ismerője, még kevésbé barátja a természetnek. Ő része neki. Ő maga egy darabka természet. Állítmánya minden alanyának, tárgya s egyben minden alakváltozásban lévő alanya minden állítmányának. Szüntelen összetéveszti magát a fával, karját a fa ágával, fejét a lombkoronával. Ő maga a Tavaszháró reggel, s hogy minden kétséget eloszlasson, erdőt ültet a fejére, s a dérepte télben zúzmarát könnyezik. (353)

Kurácsi anyó csak közvetlen léteérdekei szerint él, miközben a történelem objektív törvényei azért tapossák el, mert fogalma sincs róla, hogy éppen egyéni érdekeinek követésével tartja mozgásban a szükségképpen ellene forduló erőket. Ugyanez a magatartása és a sorsa, mutatis mutandis, Biedermann úrnak is. Mindkét figura ideografikusan fogalmazódott meg, vastagon hangsúlyozott fővonásokkal, megkülönböztető egyéni jegyek híján, mert az eszme szempontjából nem egyéniségük a fontos, hanem társadalmi kategóriájuk történelmileg meghatározott alapmagatartása. Mindketten a Törvényt mondják. (488)

Kaffka egész világa bizarr szimbólumokban fogalmazódik meg. Szimbólum-rendszerének alapképlete: a valóságba helyezett valóságfeletti. Képkötő eljárása: érzékinek és érzékfelettiinek, ismert jelenségnek és titkos jelentésének mítikus egymásba-oltása. Megteheti, hisz a kereskedelmi utazó féreggé változását éppoly

természetes tüneménynek tekinti, mint mindennapi életének automatizmusait; helyesebben és hívebben Kaffka szelleméhez: fantasztikus átváltozását sem látja ésszerűtlenebbnek mindennapi életénél. Ezért aztán azon csodálkozik, hogy miért csodálkoznak rajta mások: „Valaki ma megint a fantáziámat dicsérte. Milyen megalázó és elbizonytalanító, hogy mások kivételesnek, sőt nemlétezőnek látják azt, amit én mindenütt szükségképpen megtörténőnek látok.” El kell hinnünk neki, így szó szerint. Számára a fantasztikum nem képtelenség, hanem az ésszerűtlen élet feltárt formája.” (319)

Így történik meg, hogy a mítikus jelképek alkotója, a romantikusoknál abszurdabb, fantasztikus Kaffka, élethű leírás, aprólékos részletezés, pontos valóságregisztrálás dolgában hitelesebb a naturalistáknál is. Erre van ugyanis szüksége ahhoz, hogy kifejezze a lét „logikus éssze-rűtlenségét”. Az érzéki valóság éppen agyonrészletezettségében megy át a fantasztikumba, hogy felmutassa abszurd lényegét. A minden részletében mérműki pontossággal feltárt kivégzőgép A büntetőtelepben csak egy az elgépiesedett világ valóságos tárgyainak halma-zából, s ezért működésének eredménye, a logikailag felfoghatatlan kivégzés az eldologiasodás leglogikusabb következménye. A vigéc Az átváltozásban arra ébred, hogy rovar. Ez azonban nem pusztá fantazmagória, hanem életközelségben tartott agyrém. Az emberi környezet minden sivár részletének szenttelenül aprólékos rögzítése azt sugallja, hogy a kereskedelmi utazó emberi mivoltában rovar, környezete nem emberhez méltó környezet, csak érzékszerveinek „Umwelt”-je, élete nem emberhez méltó élet, csak reflexeinek mechanikus láncolata. A kiszolgáltatottságnak ezen a fokán emberi lét és féreg-lét között nincs különbség. (320)

Kiderült, hogy a „személytelen” jellemrajzot mégsem parcellázta be magának az elidegenedés. A művészi

eszme: igazság a különösség fokán. Bárhol, ahol a művészi eszme általánosabb az egyéniben felmutatható különösségnél, ott adekvát megjelenése a típusnál elvontabb kép. Ahogyan a mondanivaló a különös általános, vagy kivált a különös egyetemes felé halad, úgy varázsolja át magát szükségképpen egyre nagyvonalúbb jellemformába. Ami a világban titokzatos, egyetemes, ami csak világmagyarázó elv jegyében érhető, annak szerves művészi kifejezése a „személytelené” általánosított kép. S hogy ne fetiszáljak, tegyem hozzá, hogy ez – szimbólumtól analogonig – igen sok formában valósulhat meg. (490)

Demetrius jellemrajzának méltatásával kezdtem méltatását, hadd zárom elmarasztalását a jellemrajz elmarasztalásával. A „t  tre des id  es” színpadán mozgó hősökről nem szokás megkérdezni, hogy akad-e hozzájuk hasonló a valóságban, mint ahogy azt sem kérdik, alakulhat-e az ember orrszarv  v  . A deák Tamás tollán kialakuló h  s nem típus, hanem eszmei f  von  sokb  l általánosított figura. Ezért ha eszméjének megfelel, akkor megfelel valóságosnak is, anélkül, hogy köteles lenne a valóság részleteinek hűségesen megfelelni.

Mostanában sokat beszélnek erről a k  pform  r  l, prototípusnak szokták nevezni. A kifejezést nem tartom szerencsésnek; nem szentesített terminussal, házi használatra, ideogramm  nak nevezem a továbbiakban. Nos, a típus valóságos tulajdonságok sokaságából ötvözött k  p. Ezért aztán a tipikus jellem: a) lényegi vonásai rengeteg egyéni tulajdonság révén kerülnek felszínre, b) minden egyéni tulajdonsága és tette élethű, c) nagyságrendje az ember természetes mérete, vagy legalábbis a körül mozog. Az ideogramma viszont néhány eszmei alaptulajdons  gb  l ötvözött k  p. Ezért aztán az ideografikus jellem: a) lényegi vonásait közvetlenül nyilvánítja meg, b) ezeket tetszés szerinti egyedi formákban   li ki, semmilyen életben találhatóhoz

nem kell hasonlítania, c) nagyságrendje az emberi természettől eltérő méret, a mozzanatnyi felnagyítástól egész a hiperboláig terjedően. (Hogy ilyen képfomáéhoz folyamodik-e az író vagy amolyanhoz, az természetesen nem attól függ, mit súg fülébe a divathóbort, hanem hogy mit sugall tehetségének az eszme és döntően az áramlat, amihez tartozik.)

Deák Tamás minden hőse ideografikus rajz. Valamennyi eszmei fővonásokból épült. Egyik sem „hiteles”, de mindahány „hittető”. Szinte valahány. Mindazok, amelyekben megvalósította az ideogramma nagyságrendjét, az ember természetes méreteitől eltérő méretet, ebben az esetben a néhány fokkal nagyított dimenziót. A felnagyítás ugyanis olykor elég, ha mozzanatnyi, olykor mérhetetlen kell legyen. Ha az idő valamikor a XX. század, a színhely pedig a képzeletbeli Güllen, akkor a felnagyítás ehhez idomulhat ott egy műkéz-múláb öregasszony, négy férjjel, két megvakított herélt kíséretében, a díszmenetben egy koporsóval, melybe a város tisztes polgárai majd belefektetik az előre kiszemelt áldozatot. Ez esetben tehát mérhetetlen felnagyítással, hiperbolával van dolgunk. (A képet persze még ezen a határon is túl lehet nagyítani, de az eszme akkor már aligha jelenhetik meg emberformában.) Ha viszont az idő Hitler uralomra jövetele, majd München és az Anschluss, végül a háború utolsó napjai, a színhely pedig egy német nagyváros, akkor a történelmi-társadalmi viszonyok eléggé konkrétak ahhoz, hogy a helyzetek és a hősök felnagyítása csak mozzanatnyi lehessen, valamicskével túl a típus nagyságrendjén. Ennyi azonban kötelező, mert természetes dimenziójú emberektől joggal kérhetek számon valóságos dimenziójú viselkedést. Holott ezek a hősök a valóságos embereknél elvontabbak, valóságghú cselekvésre tehát képtelenek.

Ezért aztán nagyon természetes, hogy Demetrius felesége, Marthe von Ulm bárónő nem rendelkezik semmilyen tulajdonsággal gögjén és pénzsóvárságán kívül, ez azonban nem közönséges; gögjében az állam-

hatalom képviselőjével üzeni férjének, hogy belement fia meggyilkolásába, leánya halálhírét pedig kézlegyintéssel intézi el, pénzsóvárságában első intrádára kijelenti: – szállítom a férjemet, ha megfizetitek. S noha ez élethűség szempontjából nem hiteles, mert az életben anya és arisztokrata hölgy soha nem viselkedik így, mégse jut az ember eszébe, hogy az életszerűség mércéjével mérje, annyira hiteles művészileg. Tudniillik démoni méretei következtében ezen a konvenció-rendszeren belül (csak ezen belül!) elhitheti magát. Hitler tábornoki karában voltak politikai karriererek, voltak hitleristává vedlő régi birodalmi törzstisztek, még nem politizáló hazafiak is voltak, akik szolgálták a fasizmust, mert egy valamirevaló junker tisztnek a mindenkori hatalom a mindenkori haza. Olyan tábornok azonban egy sem akadt, mint amilyen von Ulm, aki Németország dicsőségét hülyeségnek tartotta volna, a fasizmust kozmopolita talajon szervezte volna, a rabszolgává tett összemberiséget pedig nem Németországnak, hanem a világpolgárok elitjének akarta volna alávetni. A figura diabolikus méretei mégis elfogadták von Ulm művészi létét, mi több, a majd eljövendő atomkor terroristáját vetítik előre.

Deák Tamás valamennyi hőse pár eszmei fővónásból alakul, nem valamennyi éri el azonban az eszme dimenzióit. A nagytőkés Knockenthalt és Demetriust is ideogrammban rajzolja meg, de a típus nagyságrendjén belül dolgozza ki. S ezzel kibékíthetetlen elmentmondást hoz létre a típusdimenzió élethűségkövetelése és az ideografikus jellem élethűség-képte lensége között. Ha ez a Knockenthal emberfeletti méretű, akkor a feje tetejére állhat, mindent elhiszünk neki, de ha csak egy konkrét Krupp, akkor úgy is kell viselkednie. Márpedig Alfred Krupp sosem intézkedett az euthanasia-akcióban egészséges emberek soron kívüli megsemmisítése ügyében, sosem utasított személyesen SS ezredeseket, hogy rendelkezésre bocsátott autóján halálrászántakat szállítsanak. Knockenthal tehát az ideografikus „hitelességnek” sem felel meg. Ami az

összkép szempontjából kicsi baj. Ha viszont Demetrius is ilyen, akkor más a helyzet.

Demetrius egyetlen tulajdonsága: elvontsága. Ezért el kellene fogadnom róla, hogy semmit sem vesz tudomásul a valóságból, oly távol áll a gyakorlattól, akár Kant, aki Lampe nevű inasa segítségével nélkül a hozent-rágerét se tudta felgombolni. Igen ám, de Demetrius nem ilyen titáni elvont, csak egy pedáns katedra-filozófus, amelyből tizenkettő egy tucat bárhol a világon. Ezért aztán Demetrius nyugodtan stagnál az első szünetben öt esztendő, s eszébe se jut, hogy majd számon kérjük tőle, miért stagnált, miért nem vette észre, hogy a hitleri uralom gazemberség. Majd a második szünetben, miközben újabb hét esztendő gyötrődik a kulisszák mögött azon, hogy gazemberség áldozata, ismét nem tételezi fel rólunk, hogy olyan műveletlenek leszünk és tudatos bűnrészességgel vádoljuk, mintha emberforma volna, holott ő „az elvontság eszméje”. Hiába, ha nem eléggé eszmei nagyságú. Demetrius olyan Herkules, akibe csak egy átlagos birkózóbajnok ereje szorult. Kétségtelen, nem a néző szeszéje, hanem a jellemrajz törvénye felel érte, ha azt várjuk tőle, viselkedjék típus-szabásúan, jóllehet tudjuk róla, hogy ideogramma. A valóságos érzékiben megmutatott eszme: típus. Az eszmei általánosból kidolgozott fiktív érzéki: ideogramma. A valóságos érzéki életviszonyaiba kényszerített fikció se nem típus, se nem ideogramma, hanem – séma: merő elvontság a kicsinyesség fokán. Ahhoz, hogy elfogadjuk a bűnös Demetrius ártatlan tudatát, egyetlen tulajdonságában, elvontságában éppoly átszellemült kellene hogy legyen, mint amilyen diabolikus von Ulm hatalomvágyában, mint amilyen démoni Marthe az önzésben, mint amilyen kövér Margot-i Lulu Pilz az ocsmányságban, mint amilyen Tais-i Diótíma, amikor a lélek prostitúciója elől Krisztushoz menekül. Őket típus feletti méretük bármire feljogosítja, Demetriust típusdimenziója nem jogosítja fel arra, hogy ne vegye észre, mi zajlik a valóságban. Az író eszmei szándéka: Demetrius nem látott, mert

megvakította a nap. A jellemben megvalósuló eszme: Demetrius nem látott, mert szemet hunyt. S ezzel elvesztette jogát a katarzusra. Még arra a felemásra is, amelyben a szerző részesíti. (421- 424)}

Földes lászló: AZ ÉRTELEM INDULATÁVAL

(Páskándi Géza, *Az eb olykor emeli lábát,*
Kriterion, Bukarest, 1971)

„Az a fajta színház, amelyet én szeretnék, nem abszurd, sokkal inkább abszurdoid” – írja Páskándi Géza kötete előszavában. Azután adósunk marad a különbség magyarázatával, ami által szabadságot biztosít számomra, hogy tulajdon etimológiámmal közelítsem meg a két fogalom értelmét, s azon nyomban ne is értek egyet a különbségtétellel. Ha ugyanis az abszurdoid abban különbözik az abszurdtól, mint teszem, a körüléktanban a paranoid a paranoiástól (mármint önértékelési kényszerképzetekkel küzdő lelkiakat, de nem nagyzásos-üldözésses örült) vagy mondjuk a skizoid a skizofréntől (tudniillik az éntudat komplexusaitól gyötört lelkiakat, de nem tudathasadásos örült), akkor az abszurdoidnak nyilván amolyan irracionalitás-csírának, bimbózó képtelenségnek kell lennie szemben az abszurdal, amely ezek szerint már virágba borult ész-ellenesség, hogy úgy mondjam, gyümölcstermő képtelenség. Más szófejtő kulcsot nem tudok a két fogalomra alkalmazni, ilyen megfejtésben viszont aligha fogadhatom el. Az ugyanis pusztá ránézésre kiderül, hogy Páskándi Géza minden olyan darabja, amit ő maga abszurdoidnak szán, szabályszerűen abszurd.

Más kérdés az, hogy hazai abszurd, nem pedig import áru. Ha tehát már kitaláltunk egy ilyen finom tojásdad kifejezést, mint amilyen az „abszurdoid”, én inkább a hazai piac céljaira átszabott-átfestett „Made in French”-et, a Ionesco-, Beckett-utánzatokat nevezném abszurdoidnak.

Páskándi Géza írásművészetében (nem csupán dramaturgiájában) épp ellenkezőleg, a hazai irodalom hiteles abszurdítását üdvözlöm: ő a nagy bizonyíték arra, hogy aki

amúgy istenigazából megéli és – az ő szavaival – „az értelem indulatával” szublimálja valóságunk bizonyos köreit, az magától is rájön arra, amit másutt előtte találtak ki. Amikor ugyanis a mi vidékeinken kezdték végre felfedezni az abszurd művészet hallatlan igazát, s egyidejűleg azonnal elkezdték hallatlan hamisítását is, akkor Páskándi Géza épp egy minden társadalmi hatástól elzárt szanatóriumban feküdt súlyos betegen, majd amikor gyógyultan távozott – abszurdként távozott. Anélkül, hogy ideje lett volna bármilyen hatást befogadnia, még annyi haladéka sem volt, hogy akár Jean Genet nevét megismerje, egyszeriben teljesen érett abszurd novellákkal, színdarabokkal lepett meg bennünket. Úgy látszik, a szanatóriumi élmények autentikusabb forrásai az abszurd irodalomnak, mint az abszurd irodalom külföldi mintái.

AZ ABSZURD ÉS A GROTESZK GYÖKEREIRŐL

Ha Páskándi az eszményi hősök korában születik, tragédiákat írt volna. Ugyanezeket a témákat és konfliktusokat írta volna tragédiává, hiszen abszurd helyzetei és groteszk hősei az eszmények világméretű devalvációja idején, a hajdani sorsszerű kollíziók és tragikus hősök modern változatai.

A világ meghatározottsága annak idején csupa titok volt: fátum, természeti törvény vagy történelmi szükségszerűség – egyre megy. S e meghatározottsággal szemben a kényszerűségnek szembeesülő integráns ember, aki történelmi hitében vagy voluntarizmusában – ez is egyre megy – hősieen provokálja a sorsot, kényszeríti a meghatározottságot, tereli a szükségszerűséget a szabadság mezőire, szintén a hajdanvolt jellemek közé tartozik. Az ilyen jellemek voltak a valóság és az eszmény kibékíthetetlen ellentmondásaiból származó összecsapások hősei, akik tragikus pátosszal buktak el. A világ meghatározottsága ma jóval átlátszóbb: nincsenek megfejtethetlen titkai, legfennebb mechanizmusa ellenőrizhetetlen a maga világméretű kuszaságában, de nem titok, hogy mi teremtettük és az sem, hogy mi tartjuk fenn. Az egyén mégis tehetetlen vele szemben – tehetetlenebb hősi elődeinél, mert meg sem kísérelheti a harcot: az ember teremtette dolog függetlenséget nyert teremtője fölött, s az eltárgyasult világ

vakon járja saját útját. Békét mégsem hagy teremtőjének: provokálja, reátör, beavatkozást nem tűr ugyan dolgaiba, de eltartatja magát vele. Az integritását veszített ember pedig akár hajlik, akár ellenáll, targikus pátosz nélkül bukik. Sikerült végre megémünk ezt is – a jószándék katarzisz híján való pusztulását. A mai abszurd világ-mechanizmus: a hajdani Sors demitizált változata. A mai groteszk jellem: a hajdani tragikus hős rokkant unokája.

Így van ez világszerte világméreteken és az élet minden területét átfogóan. Az emberséges világért küzdők társadalmában azonban csak határhelyzetekben, amikor az erőszak, az ostobaság és a szolgálékűség vak mechanizmussá torzítja az élet összefüggő törvényeinek rendszerét, mely jóindulattal, értelemmel és bátorsággal irányítható az ember javára. Ezek a határhelyzetek hevítik forrpontra Páskándiban az „értelem indulatát”, ezek vezeték tollát az abszurdum tudomásul-vételére – nyugati mintáktól, például Beckett-től eltérő irányba – sosem az abszurd elfogadása felé, mindig az abszurd ellen.

AZ ABSZURD HELYZET MODELLJE

Ha Páskándi a realizmus nagy korszakában születik, színdarabjaiban tipikus helyzeteket hozott volna létre. A tipikus helyzet olyan, amilyenre az ember önkéntelenül felkiált: „ni csak, pont úgy van, mint az életben!” Persze azért ott sem egészen úgy, mert az az élet a tipizálás során már megáltalánosodott; a tipikus élethelyzet rengeteg esetleges élethelyzet jellemzőiből emelkedett valamilyen törvényszerűséget felmutató szituáció magaslatára. Két borbély, aki beretvál, haját nyír, fejet masszíroz, „kéri a következőt”, mondja a vendégnek a süket vicceket, és kommentálja a tegnapi futball-meccset, az két, tipikus szituációban, „akár az életben” jellemzett borbély. És ha az egyik közülük tudatalatti játékkal kezeli a beretvát valahol a borbélykodás és a hóhérkodás határán, akkor szintén a tipizálás eszközeivel mondatik el róla, hogy van azért valamilyes rokonság mestersége és elfojtott szadista hajlamai között. Ám ha két borbély reggeltől estig önmagát nyírja véresre, beretválja csontig, s mindezt a jól végzett munka öntömjénező szóáradatával kíséri, miközben a sorára várakozó borostás embernek szemlátomást ereszkedik vállig a haja, nő térdig a

szakála (**Eltévedt Sámson**), akkor ezt a helyzetet aligha lehet tipikusnak nevezni; a benne foglalt általánosítás is más jellegű és más szintű, mint amott. S amikor egyikük elvágja a székbe kényszerített hosszúhajú nyakát, akkor kiderül, hogy a mi két normális, tipikus borbélyunkhoz képest ez a kettő a tárgyát vesztett vak automatizmus, az elembertelenedett cselekvés képe. Így általában: **képe. Nem jelképe.** A tipikus képpel szemben ugyanis az ilyenekre szokták meglehetősen könnyel-műséggel mondani, hogy szimbolikusak. Egyáltalán, szinte mindenre, ami a típusnál általánosabb érvényű, kapásból olvassák rá, hogy szimbólum. Ezek a borbélyok azonban csak egyetlen tekintetben emlékeztetnek a jelképre, abban, hogy jelentésük sokirányú; ám oly racionálisan és világosan megfejthetők, ami a szimbólumnál nem tapasztalható.

Másfajta képi kifejezés ez. Meggondolkoztató, mennyire jellemző Páskándira és általában az abszurdokra. Az sem lehetetlen, hogy éppen valamely jellegzetes képforma uralmán múlik egy-egy jellegzetes történelmi stíluskorszak létjogosultsága is. Mert a képi általánosítás uralkodó formái a művészetben valahogy éppúgy történelmi korszakhoz tapadnak, akár a tudományos kutatás leghatékonyabb módszerei vagy az uralkodó filozófiai világkép. Persze, a művészet se nem tudomány, se nem filozófia. A művészi eszmében másképp absztrahálódik a világ, mint a tudományos ítéletben, vagy a bölcsélet világnézetében. S mégis, amennyiben valamennyinek köze van a megismeréshez, hatnak egymásra. S ha ennek a Páskándinál oly szembeszökő szituációrajznak a képletét keresem, önkéntelenül is felmerül a művészi és a tudományos találmányosság analógiája. A tipizálás, a XIX. századi realizmus uralkodó művészi általánosító eljárása például feltétlenül megfelel a tudományos kutatás XIX. században uralkodó módjának. Mindenekelőtt abban, hogy mindkettő: induktív. A természetbeni kutatás és a laboratóriumi kísérletezés a megfigyelés, leltározás és osztályozás, számtalan egyedi eset megvizsgálása s azok közös tulajdonságai alapján valamely általános törvény felfedezése és megfogalmazása – ez az egész induktív út az érzékitől az általános felé nem hasonlít-e vajon kísértetiesen arra a pályára, amit Madame Bovary-ról szólva Flaubert ír le, avagy arra, amit Gorkij fogalmaz meg nagyon szabatosan, amikor arról

beszél, hogy tíz-húsz-száz kereskedő, hivatalnok vagy munkás jellegzetes külső megjelenéséből, szokásából, mentalitásából, beszédmódjából kell kiáltalánosítania kereskedő, a hivatalnok, a munkás típusát? A XIX. század, a diadalmas empiria igazának és illúziójának a százada, úgy látszik, a tapasztalati általánosítás közös eljárásával rokonított uralkodó tudományos gondolkodásmódot és uralkodó esztétikai eszményt. Múlt századi kísérleti tudomány és múlt századi realista irodalom – egy szellem két vetülete: megfigyelés és induktív következtetés emitt, megfigyelés és induktív típusalkotás amott.

Hadd kockáztatom meg: tudományos gondolkodásmód és esztétikai eszmény uralkodó formája között ma is felfedezhető valami ismeretelméleti szálakon fűződő rokonság. Rengeteg vita folyt nálunk arról, hogy mennyiben befolyásolta a tudományos-technikai forradalom gondolkodásmódja a művészeteket. Úgy érzem, alaposan, s **nem csupán szemléletben, de a képi látomás módjában is**, mely sokkal spekulatívabb a múlt századinál, éppoly spekulatív, mint a kortárs-tudomány leleményessége. Hogy a modellezésemélet miképpen adott szárnyakat a tudományos invenciónak, arra kár szót fecseirelni. A modell, valamilyen valóságartomány összefüggéseinek univerzális általánosítása, a modern tudomány „Szézáam nyilj meg”-je. A Planck-féle hatáskvantum munkahipotézise például ilyen modell, ami az abszolút fekete test sugárzási képletének magará-zataként született, majd mindenféle sugárzás természetére igazolódott. A kibernetikai rendszer, Norbert Wiener információ-elmélete voltaképpen szintén univerzális modell, mely a világ meghatározott összefüggéseit információvá absztrahálja, általa programoz, hogy azután a konkrét tárgy adatainak behelyet-tesítésével fejtsse fel a világ egyes eseteinek titkait.

Nézem a Páskándi dráma-építkezését, és felötlik bennem: vajon szituációi nem valamiféle modellek-e (persze csak analógiásan, amennyire művészi képforma egyáltalán hasonulhat tudományos közlésformához), vajon ez a képszerkesztés – mutatis mutandis – nem rokon-e a tudományos modell-szerkesztéssel? Gondolom, erre is érvényes, ami arra: **egyszerűsített, matematikaikailag szabatosan leírható idealizált mása valamely bonyolult rendszernek**. „Nem a való hát, annak égi mása...” – ez örök érvényűen igaz. Ám Arany János idejében

másmilyen volt a struktúrája a való égi másának; koronként a valóság mása is megmásul. Napjainkban például sűrűn jelenik meg modellezés képében: valamely spekulatív képlet egyetemességében, mely deduktív erejével sugározza igazát tudományban az egyedi, művészetben a különös ismeretlenre. Hogy miképpen oldja ezt meg Páskándi, arra kérek egy hét haladékot.

Páskándi úgy szerkeszti szituáció-modelljeit, hogy darabjai már az abszurdum robbanásával indulnak. Kettlen ülnek a vízparton teljes tűzoltó-felszerelésben és horgásznak, miközben az egyik így érdeklődik: „Még mindig ég Néró bácsi csűrje?” (**Önkéntes tűzoltók**). Két borbély nyírja, borotválja önmagát, majd néhány replikaváltás után az üzlet előtt elhaladókra: „Ne nézz feljűk! Borotválkozz! ... Eddig már elment vagy húsz” (**Eltévedt Sámson**). Három íróasztalnál három körmölő hivatalnok, Valaki behoz egy behemót fekete szeműveges embert, s azt mondja: „Uraim! Bemutatom Kopa urat. Kopa úr nem csinál semmit. Kopa úr nem kap asztalt. Kopa úr nem kap székét. Kopa úr itt fog állni. Ne tessék félni Kopa úrtól” (**Külső zajok**). Hajdani százados, napjainkban vállalati igazgató ül az asztala mögött, s az egymás után belépő hivatalnokokra ripakodik: „Ne közeledjétek! Letörölte a lábát?” (**A bosszúálló kapus**). Öreg úr pizsamában toporog egy WC-ajtó előtt, s mindenkit, aki ott elhalad, meg akar nyerni az Ügy számára (**Az ügy**). Vonatfülkében öt összezárt utas beszélget: „Nem vette még észre, hogy vannak gyanús és nem gyanús menetredek?” (**Kalauz nélkül**).

Ezek a képtelen helyzetek voltaképpen modelljei, leegyszerűsített, idealizált másai valamilyen bonyolult valóságrendszernek. Legfőbb erejük áttekinthetőségükben rejlik. Tűzoltók, akik a vizet halászásra használják, nem pedig a tűz oltására; borbélyok, akik önmagukat nyírják; hivatalnokok, akik megret-tennek egy arctalan idegentől; hivatal, melynek ügyintézője abban áll, hogy letörölteti a belépővel a lábát; nemes ügy szolgálata, melyhez WC-ajtón át vezet az út; vonat, melyről nem lehet tudni, milyen irányba és milyen menetrend szerint robog: mindez nem szorul magyarázatra. Ez az alapszituáció azután mindig tovább torzul. Belép egy, az abszurdításban még hatványozottabb mozzanat, s ez – ha felsejlik valamiféle kiút –

lineárisan fejleszti tovább a helyzetet (**Eltévedt Sámson, A bosszúálló kapus, Akik nincsenek a Brehmben, Az ügy, Kalauz nélkül**). De ha az exponált dilemma megoldhatatlan, akkor ez az új impulzust adó abszurdítás csak az alapszituációt pergeti tulajdon tengelye körül (**Haljon meg bután, Önkéntes tűzoltók, A statisztika világa, Külső zajok**).

Nem akarok ünneprontó lenni (Páskandi kötetének megjelenése ugyanis drámairodalmunk valódi ünnepnapja), de azért megjegyezném, hogy a lineáris építkezésű szerkezeteket elvételi olykor – elvéteti vele a gazdagság torlódása –, mint például **A bosszúálló kapusban** ahol voltaképpen két darabot ír egybe; a szolgaság tisztségéért folyó versengés az egyik önálló darab itt, a másik pedig a szolgálalkú-úrhatnám buzgalom egy olyan kapu őrzésében, amelyen nem lép be senki.

Körkörösén épített abszurd játékaik viszont kivétel nélkül szerkezeti remek. Egyetlen szituáció például, amely a félelem hangulatában indul és a félelem hangulatában zárul, a sztereotíp féleleműző mondatok sorát azonban valami alig észre-vehető belső fokozódás szűkíti egyre zártabb körré (**Külső zajok**). Amikor szíves bejelentés formájában hangzik el, hogy Kopa úrtól nem kell félni, akkor a hivatalnokok reagálása csak ennyi: „Munkámat becsületesen, szorgalmasan végzem. A főnököm szeret. Én is szeretem őt. Rendes családi életet élek. Gyermekeim színjeles tanulók.” Majd élénk figyelmeztetés után, hogy Kopa úrtól nincs miért tartani: „Szép idő van kint.” „Szép idő van bent.” „Általában szép idő van. De nem hivatali ellenfeleink számára.” Azután a kemény felszólítás után, mely Kopa úr iránti bizalomra int: „Ki szoktuk nyitni az ablakot.” „Nem mintha szobánk nem lenne elég levegős.” „Hanem, hogy ne zárkózzunk el a világtól.” „Az alkotó világtól.” „Ne zárkózzunk hivatali szobánk elefántcsonttoronyába.” S végül a Kopa úr szeretetére felszólító utolsó fenyegető beje-lentés után a félelmet leplező öngigazoló és életigenlő halandzsza paroxizmusba csap át. Ha ez a helyzet valamely valóságos hivatal „életszerű” rajza volna, az egész menthetetlenül paródiába fúlna. Ez a helyzet azonban nem tipizált általánosítása egy valóságos hivatalnak, hanem a Hivatal modellje, s így az egész fogvacog-tatóan félelmetes. Kopa úr, Valaki és a három Hivatalnok: elvont struktúra. Helyettesítse be a képletbe mindenki saját Kopa urát, saját Valakiét és saját

hivatalnoki ügybuzgalmát. Az abszolút fekete test sugárzási képletét magyarázó modell kiterjed mindenféle sugárzás megértésére.

A GROTESZ JELLEM MODELLJE

A Páskándi-játékok hősei vagy sánták, vagy együgyűek, vagy konformisták, vagy fanatikuskok: fizikai, értelmi, erkölcsi és jellemi nyomorékok. Persze groteszségük nem rokkantságukból, hanem funkciójukból ered, abból a kapcsolatból, mely őket a rokkant szituációhoz fűzi. Egy ép katona, aki egy erkölcsiségében ép ügyért áll a vártán, s lefagy a lába – az heroikus figura. Ha akár az őrtállás során, akár utólag kiderül, hogy az az ügy, melybe belecsonkult – önmagáról vallott legtisztább hite ellenére – maga is csonka volt, akkor ez a lábavesztett katona – tragikus hős. Ha azonban ez a katona már a lábavesztés pillanatában tudja, hogy egy hülye százados parancsára értelmetlen ügyért csonkul meg, de saját bevallása szerint "amíg a századosom volt, nem emeltem volna kezet rá az istennek sem – becsülöm én a rangot", majd később ugyanolyan hülye új gazdánál folytatja az őrállást, ugyanolyan értelmetlen ügyért (tolókocsibanegy kapusfülkében arra ügyelve, hogy más tolokocsi át ne gördülhessen a hivatal küszöbén), akkor ez a világ által megnyomorított és nyomorában a világot tovább nyomorító ember – groteszk figura (**A bosszúálló kapus**). Fizikai csonkasága túlmutat önmagán: értelmi, erkölcsi és jellemi csonkaság. Ilyen a modell általánosító természete: sántaságot ábrázol és dezintegráltságot jelent.

S hogy Páskándinál a fizikai rokkantság mennyire túlmutat önmagán, mennyire a személyiség dezintegrálódásának művészi „munkahipotézise”, azt tanúsítsa ismét két sántája (**A statisztika világa, avagy tudjuk miért**), aki az Általános Statisztikai Lerakathoz folyamodik trafikengedély ügyben. Mihamar kiderül, hogy a statisztika a nyilvántartás általánosító tudománya; a statisztikát a láb csak az absztrakt jólét szempontjából érdekli, ám hogy jut-e a konkrét féllábnak egy trafikból származó támasz, abban ő nem illetékes. Eddig a sánták – csak sánták. De ekkor jő az első fordulat. Elkezdenek – a trafik reményében – együtt játszani a statisztika magasabb szempontjaival, s az a panasz, hogy „városunkban minden negyedik ember sánta”, mihamar a

vívmány útjára terelődik: „városunkban minden négy embernek hét lába van”, „városunkban minden hét lábon négy ember jár”, „városunkban az egy lábra eső fejmennyiség nagyobb, mint az egy fejre eső lábak mennyisége”. S itt következett be a fordulat. Amikor a féllábúak tulajdon mankójuk tüzéből eregetnek áldozati füstöt a konformizmus oltárán, fizikai csonkaságuk átveszi erkölcsi rokkantságuk képviselőjét is. A statisztika ilyenformán az ő érveikből kovácsolja ki végkonklúzióját: „Minden hét lábat négy fej irányít, míg azelőtt nyolc lábat kellett négy fejnek vezetnie. Általános javulás.” S ezután ugrik be a második fordulat. A statisztika rideg elzárkózására a kárvallottak hirtelen visszazökkennek féllábukra: „mi, kérem, akkor is sánták vagyunk”, „jó, jó, de mi lesz a trafikkal?”. Csakhogy most már veszített ügyük van. Mert ha az imént épp ők adták az intonációt a fej dicséretére, akkor most már hiába térnek vissza a lábra, ezáltal konformizmusuk mögül csak együgyűségük búvik elő. A fizikai fogyatékoság, mely az imént a konformizmusban erkölcsi fogyatékosággá képződött, itt, e második fordulatban minősül az együgyűség révén értelmi fogyatékosággá is. Ezután következik be a harmadik, egyben végső fordulat. Most már egyet kell érteniük a statisztika szempontjaival, s azt kell kérvényezniük, amit az tart megoldásra váró feladatnak; veszik hát szépen a tollat és a trafikengedély helyett az Olimpiai Bizottsághoz intéznek kérvényt a féllábúak, hogy a síkfutás, a gátfutás, a távolugrás és a magasugrás érvényben lévő pontozási rendszerét vizsgálják felül. A fizikai csonkaság képletébe fogalmazott értelmi és erkölcsi csonkaság itt, a végső fordulatnak e fanatikus követelőzésében hatványozódik – a modell jelentésvariáló természeté szerint – teljes jellembeli csonkasággá.

Jan Kott egyik tanulmányában, **A játzsma végében** hasonlattal érzékelteti a humorosan nevetséges és a félelmetesen nevetséges közötti különbséget, egyben pedig a groteszk jellem egzisztenciális lényegét. Kiindulópontja, hogy a groteszkesség karakterképlete az abszurdban jelenik meg és csak abban válik azzá, ami. Ismerjük valamennyien – mondja – a „kacagató hordót”. „Egy nagy hordó, mely vízszintesen forog tengelye körül; benne csak úgy őrizhető meg az egyensúly, ha az ember szakadatlanul mozog az alján, forgásával ellentétes irányba és a forgási sebességével azonos sebességgel.” A benne össze-

zsúfolódó emberek a legkisebb vétésre orra buknak. „Minél ügyefogyottabban kapkodnak, minél görcsösebben kapaszkodnak a forgó alkotmány falába, annál nehezebben állnak talpra, s annál nevetségesebbek.” Igen ám, de ez itt még a szokásos nevetségés, a hagyományos komikum, mert azt a hordót tőlük független erő mozgatja – egy motor. Az egzisztenciális lényeg érzékeltetése érdekében Jan Kott – a filozófiai terminológia finom torzításával – <transzcendens> hordónak nevezi ezt a külső erő által forgatott alkotmányt. „Ámde képzeljünk el – mondja – egy motor nélküli hordót, egy olyat, amit a benne összezsúfolódott emberek mozgatnak. Ez már nem <transzcendens>, ez már <immanens> hordó volna. Ennek a mozgása természetesen változó lenne – hol erre, hol arra fogogna, s ráadásul másodpercről másodpercre változó sebességgel. Az ebben orra bukó emberek aligha lennének tragikus hősök. Ők csupán groteszk személyek. S akkor is csak groteszkek, ha esetleg ebből az <immanens> hordóból egyáltalán nem volna menekvés”.

Nos, ehhez az egybevont objektum-szubjektumhoz hasonlóan működnek Páskándi irracionális helyzetei s bennük egyéniségvesztett hősei. Tudniillik ők azok, akik sántasággal, együgyűségükkel, konformizmusukkal, fanatizmusukkal tovább sántítják, butítják, konformálják és fanatizálják a tőlük függetlenül is ilyen tulajdonságokkal rendelkező alaphelyzetet. Kapkodó lépéseik arra lennének jók, hogy megőrizték egyen-súlyukat, ámde épp ezekkel a lépésekkel működtetik azt a mechanizmust, amely elbuktatja őket. A forgatók: a forgás áldozatai.

Csakhogy Páskándi nem mond le az emberi személyiség integritásáról. Abszurd játékaik mementók: hova jutunk, ha feladjuk egész történelmünk során szerzett javainkat: emberi eszméletünket, a rációt. **A tartalom formateremtő ereje a művészetben vaslogikával működő törvény**, akár van a szerzőnek tulajdon vaslogikája, mint például Páskándinak, akár csak fantáziája van neki, amikor is az eszme szinte önmozgással, mintegy ösztönből bontja ki benső logikájának megfelelő formáját az anyagból. **Az abszurd drámaforma eszméje törvény-szerűen: az eszménytelenségre utaló gondolat** – akár bele-törődően (bár ez a nyugati irodalomban is igazán ritkaság), akár tiltakozóan, mint Páskándinál mindig –. S akkor természetesen a

tartalom formateremtő mechanizmusának e vastörvényéhez tartozik az is, hogy **ha viszont az eszme vallott eszmény: az soha abszurd formát nem ölthet.** A hirdetett eszmény kikényszeríti a közlés ember arcú megjelenését. Vallott eszmény nevében íródott Páskándi két színműve, **A király köve** és a drámairodalmunkban egyedül álló **Vendégség**. Persze, a pusztá kijelentés, hogy remekmű, még nem mentesít az elemzés alól, ellekezőleg – éppenhogy elemzésre kötelez. Mégsem teszem, egyrészt mert Láng Gusztáv kítűnő cikkében (**A képlet ismeretlene: az ember**, Utunk, 1971. 6. sz.) már megtette, másrészt, mert amint hallszik, végre valahára színpadra kerül, s szeretném, ha módom lenne akkor visszatérni reá.

A SZERZŐ GROTESZK FINTORA

Szavam ne feledjem: végre valahára színpadra kerül. (Köszönet a szatmári színháznak, s nemcsak ezért, de általában az eredeti drámairodalom érdekében tett erőfeszítése miatt.) Páskándi műve azonban pillanatnyilag még mindig színpadi közegén kívül éli életét – könyvek lapjain. S akkor már a szerzőnek vállalnia kell, hogy ő maga viszont abszurd színházi viszonyaink groteszk hőse. Vállalja is. Szerzői utasításainak abszurdumával: „ketten ülnek a vízparton **arccal az olvasó felé.**” Míg színházaink illetékesei különbözőteóriákat gyártottak arról, hogy be kell hozni a nézőt, de sajnos közönségigény és irodalmi igény nemigen találkoznak, közben elkészült ez a könyv, a benne lévők túlnyomó többsége sok esztendő, például hétéves a minden ízében színpadra termett verses mesejáték, **Az eb olykor emeli lábát.** Kifundált fejedelmi környezetben mókázik arról, hogy mennyit ér a nonkonformizmus míg fiatalok vagyunk és felelőtlenek, s mennyit a konformizmus éretten és felelősen. S míg magyar színházaink rendezői arról teoretizálnak, hogy nincs a hazai magyar drámatermésben siker-darab, közben Bukarestben Ciuleinek csak hatalmas víziója volt, szóról szóra ugyanerről a tárgyról, de nem volt hozzá darabja, színpadi szándékához hozzákereste Büchner egy kis torzóját, a **Leon és Lénát**, s a De Pipi és De Popo hercegi család sarjaiból olyan sikert rendezett, hogy három éve zeng tőle a főváros. Ha ismerte volna a Páskándi fejedelmi sarjait és nonkonformista ebét! Csakhogy nem volt honnan ismernie, mert magyar színházi

szakembereink ez idő tájt ép poros kommersz-vígjátékokkal kergették a közönségsikert.

Nos, hát itt a kötet. A koronatanú. Azt bizonyítja, hogy akár tetszik színházainknak, akár nem, a hazai magyar színjátszást a hazai magyar drámairodalom fogja megújítani. Maradjon Páskándi kítűnő abszurd drámák írója, de ne kényszerüljön többé arra, hogy a drámaíró abszurd helyzetének eleven illusztrációja legyen, aki kénytelen az olvasó felé utasítani a szereplőt. Irhassa végre legalább az utasítást szép hagyományosan, ahogy illik: *Ketten ülnek a vízparton arccal a közönség felé.*

*(megjelent: (1) A HÉT, II. Évfolyam, 16-17. szám, 1971. ápr. 16., 23. – (2) ABSZURD ÉS ABSZURDOID címmel: Szamos Kulturális Szemle, 2010. október, VI. évf. 10. szám; + 2010. november; VI. évf. 11. szám. Kiadja a Scriptor Alapítvány – Szatmárnémeti)}

MÚALKOTÁS ELEMZÉSE

A MŰVÉSZETEK SAJÁTOSÁGAI, AVAGY A MŰVÉSZETI ÁGAKRÓL

A különböző művészeti ágak közötti rokonság éppen a művészet sajátos voltában áll, ezen a lényegi tulajdonságon belül azonban nagyon különbözőek. A művészetek közti különbségek esztétikai elmélete fontos dolog. Mindabban rokonok, amit specifikumként tárgyaltunk.

Minden művészeti ág közös tulajdonsága:

- tárgyában emberközpontú totalitás;
- eszméjében a különösség fokán van;
- kifejezési formája a művészi kép.

A művészet szakadatlan differenciálódott és integrálódott. A művészetet csak a múltba visszatekintve és a jelenben értékelhetjük, a jövőjét nem. Irodalom, zene, tánc: hajdan együvé tartozott, és mint olyan önmagában nem létezett, csak valamilyen alkalomhoz kötötte, valamilyen szertartás vagy társadalmi jellegű cselekvés kísérőjeként. Például a hűbérúr eszik és „zenélteti a muzsikusait”.

A művészet az őskorban sokkal szinkretikusabb módon létezett. Kétezer évvel ezelőtt Arisztotelész idejében már eléggé tagolt volt ahhoz, hogy Arisztotelész zseniálisat mondjon róla, ő fogalmazza meg először a művészetek különbözőségét, a művészetek sajátosságáról részlet-megállapításai vannak, de az alapvető megállapításai ma is igazak. Poétika: a művészetek lényege, hogy „egészében véve mind utánzás. Három tekintetben különböznek egymástól: más eszközökkel, mást és máshogyan, – tehát nem ugyanazon a módon utánoznak.” (Itt az utánzás nem azonos a másolással, hanem eszmeileg általánosító utánzás.) Tehát a művészeti ágak eszközükben, tárgyukban és kifejezési módjukban különböznek. Kifejezőeszközeik másak, más a tárgyuk, másféle az ábrázolási eljárásuk, formaalkotásuk. Ez jó, de nem teljes, van egy negyedik, az, hogy nem egyforma az eszme, eszmeileg is van árnyalatnyi különbség. Különbözik a jellege annak a különös igazságnak, mely a különböző művészeti ágakban jelentkezik. És van egy ötödik különbség is, az, hogy más anyagban dolgoznak. Ez utóbbit tudta ő is, de nem emelte ki mint lényegest. Az eszmét Arisztotelész kifejejtette.

A művészet minden egyes ágának megvan a maga specifikuma, amely eltérő: 1. az anyag; – 2. a kifejezőeszköz; – 3. a tárgy; – 4. az eszme; – 5. az ábrázolásmód tekintetében. Ez a sorrend. Hogy mi a tárgya, az a kifejezőeszközzel dől el. A kifejezőeszközök származnak valahonnan, ez a művészetek anyaga. Ez határozza meg nagyrészt egy művészeti ág kifejezőeszközeit, kifejezési lehetőségeit. A művészeti ág anyaga önmagában még művészetén kívüli dolog (ezért nem soroltuk mindjárt az elején a specifikumok közé, anyagaik mint puszta anyagok, még nem művészi komponensek). Az egyes művészetek alapvetően különböznek, hogy más-más anyaggal dolgoznak, bármilyen művészeti alkotás anyagban viteleződik ki. Az alkotó beleütközik az anyag okozta problémákba. A

művészetek anyaga az a természeti, vagy természeti eredetű, de társadalmi módosuláson átment anyag, amelyben a kép előáll, a valóság reprodukciója megmunkálódik, amelybe a művész a művészi képet beleépíti.

A MŰVÉSZETEK ANYAGA

Szobrászat: kő, fa, agyag, fémek, modellálható anyagok, viasz (egyres korokban egyes anyagokra korlátozódott), csont, stb. újabban műanyagok, vasreszelék (kb. 40 éve).

Festészet: papír, fa, fal, vászon, panel és színező anyagok, de itt is jelentkeznek az új anyagok, festék helyett bármilyen anyag.

Grafika: lényegében csak a színező anyag más természetében különbözik a festésztől. Más beidegzettségű színvilág, egyszínű vagy kevés színű festékhasználat.

Zeneművészet: (az alkotó és nem az előadó művészet) egyenletes frekvenciával rezgő testek hangjai, amelyeket az emberi fül felfog: 16 és 20000 Hz közötti rezgésszámú tartományban. (Nem egyenletes frekvenciával rezgő testek hangjai – zörejhangok – is nyersanyagul szolgálhatnak, – határesetben mint kísérlet, 1920-1930-tól jelentkeznek a zenében. A világ hangjai, konkrét zene. **(Zeneelőadóművészeteknél:** az emberi fizikum kifejező mozgásai.)

Irodalom: nyelv, a teljes szótári készletből és a nyelvtani szerkezetből kialakított nyelv.

Filmművészet: az emberi környezet minden tárgya, akár mint díszlet, akár mint emberi valóság, és az emberi fizikum kifejező mozgásai + filmszalag, ami alkalmas arra, hogy mozgóképet rögzítsen.

Színművészet, táncművészet, pantomim, a hangszeres és a zene előadó művészet anyaga: az emberi test kifejező mozgásai. Arcjáték, gesztus, mozgás, hanglejtés, ezek az emberi fizikum kifejező mozgásának rendszere.

Bábjáték: az ember mögötte van, pantomim és színjáték.

A MŰVÉSZETEK ANYAGAI KÖZÖTTKÜLÖNBSÉGEK

Ezek az anyagok rendkívüli módon különböznek, ugyanakkor hasonlóak is, rokonulnak egymással kategóriájukon belül.

Természeti anyagok. A természetben a legtöbb a zörejhang, ami csak határesetben anyaga a zenének. Eredetük szerint vannak természeti eredetű anyagok, a zenében: hang-szálak, és vannak, amelyeket természeti anyagokból állítanak elő igazi produktumként (hangszerkészítés). A zene anyaga például szintén természeti anyag, valójában a természetben ilyen kevés van, de természeti eredetű. Az emberi hangszál több zörejhangot, mint zenei hangot hoz létre (a mássalhangzók zörejhangok, a magánhangzók zenei hangok). A madár hang-szála szintiszta zenei hangot hallat. A vízcsobogás megközelítően az, bár eredete szerint zörejhang. A szél, ha egyenletes frekvenciával rezgetti a testeket, zenei hangot kelt. A természetben a legtöbb a zörejhang, ami csak határesetben anyaga a zenének. A hangszer természeti eredetű zörejhangot hoz létre, noha ipari termék.

Nem természeti eredetű anyagok: társadalmi képződmény, a nyelv, és az emberi fizikum kifejező mozgásai (amelyek az állatoknál és az emberi ősnél is megtalálhatók, de az embernél bonyolultabbak). A nyelv a hangutánzó beszéd korszakában nagyon közel áll a természeti anyagokhoz. Az emberi hangszál képessége valahol az őstörökben adott lehetőség őstörténeti és történelmi fejlődés következtében jött létre. A nyelv társadalmi és nem természeti jelenség, a természetből munkálódott ki. A társadalmi eredet lényeges különbség a többi művészet anyagával szemben: egy szónak is már fogalmi jelentése van. Az emberi fizikum kifejező mozgása természeti és társadalmi képződmény is, amennyiben társadalmi tartalmak kinyilvánítója, annyiban társadalmi. Arcjáték, gesztus, mozgás, hanglejtés – ebből áll össze az emberi fizikum kifejező mozgásának rendszere. Azért jött létre, hogy kifejezzünk vele? Nem azért kaptuk. Az állatoknál nem a kifejezésen van a hangsúly. Kapcsolatos azzal az állapottal, amit kifejez: fáradtság, düh, izgalmi állapot. Például az izmok megfeszülése, fogak vicsorítása, szőrzet felborzolása: támadásra való előkészület, jelzés a megtámadandó számára. A feltételes

reflex a háziállatoknál alakul ki, ők sem kifejezni akarnak, hanem a szervezetet akarják felkészíteni a cselekvésre. Kifejező mozgása van a bögő szarvasnak, a galambnak, a kotlónak. Az embernél eredete szerint a szervezet állapotával függ össze és a tevékenység előkészítését szolgálja, az embernél kevésbé fontos ez az előkészítő tevékenység, döntő, hogy jelez, kifejez. A nyelv kialakulásával egyidejűleg a mutogatás, a jelbeszéd fontos kifejezőeszköz volt. A kifejező mozgások rendszere érzelmeket fejez ki, olykor egy kevésbé ezt túllépi. Az ősembernél ősindulatok, ősérzelmek voltak, kifejező mozgásai erőteljesek, a gyermeknél szintén. Az embernél a beszéd és a gondolkodás, a legelemibb jelzőmozgás is a második jelrendszerhez tartozik. A kifejező mozgás felkészíti a szervezetet a cselekvésre, tehát a test pillanatnyi helyzetét, érzelmeit jelzi, érzelmi, indulati, hangulati, akarati állapotát. Nem véletlen, hogy sokfélék a kifejező mozgások ott, ahol az ember nem a ráció hatása alatt áll, hanem indulatai, érzelmei alatt. (Hiszteroid típus: érzelmei és indulatok uralják.) A kifejező mozgásnál bonyolultabb a beszéd, a nyelv szinte teljesen társadalmi képződmény. Absztrakciókat azonban nem lehet első jelrendszeri úton, mozgáson keresztül kifejezni, csak a nyelvi eszközökkel.

A művészetek anyaga közötti különbségek:

- a) A tiszta természeti anyagoknak nincs jelentéstartalma.
- b) A kifejező mozgásoknak van jelentése, érzelmi állapotot hordoznak.
- c) A nyelvnek is van jelentése, a nyelvbe beleabsztrahálódott az egész világ, a beszéd segítségével a világ jelenségei közölhetők.

Ezekből az anyagokból sarjad ki az, ami művészeti alapképződmény: *a művészetek kifejezőeszköze.*

A MŰVÉSZETEK KIFEJEZŐESZKÖZEI

A kifejezőeszköz mindig egy egész művészeti ág kifejezőeszköze. Ugyanazon művészeti ágban dolgozó művészek

kifejezőeszköze között nincs különbség, csak stílusukban van különbség. Minden művészeti ágnek más és más kifejezőeszköze van, az anyag determinálja a kifejezőeszközt. A kifejezőeszköz viszonya az anyaghoz közvetlen, úgyszintén a tárgyhoz is. Közvetítő a tárgy és az anyag között, meghatározza a tárgyat. Egy kifejezőeszköz csak annak a jelenségnek a reprodukálására lesz alkalmas, melynek tulajdonságai már az anyagban is tükröződnek. A művészetek kifejezőeszközei a művészetek anyagának formalehetőségeiből kialakult elemi formák. Olyan elemi formák, melyekkel a művész anyagát megmunkálja, amelyekből a művészi képet felépíti. Az elemi forma az adott anyag valamely megmunkálásával előállított alakzat, ami még nem jelenség ábrázolás (egy kötömbbe egy vajatot vések, domborulatot, – két szín egymás mellett, – két zenei hang összekombinálva = az anyag funkcionálásából létrejövő „tégla”).

Művészi kép létrehozását nézve a zenealkotó művészet és a zenetolmácsoló művészet két külön művészeti ág. Ma lehet a zeneszerző és a hangtechnikus egy és ugyanazon személy. A színművészet mint tolmácsoló művészet egyidejűleg alkotó művészet is. A kifejezőeszközök létezése csak visszafelé hatóan érvényes (egy-egy differenciálódási folyamat lezárultával). Ahány féle elementáris forma létrejöhet, annyi kifejezőeszköz létezik, a kifejező az anyag formalehetőségeiből következik, amelynek segítségével a művész a művészi formát (képet) kialakítja. Egy anyagban csak annyit lehet előállítani, amennyi formalehetőségeiben benn rejlik. Például a kő a véső alatt funkcionálni kezd, kibontakozik formalehetősége, sosem fog énekelni. A zenei hang anyagából nem tudok előállítani idomokat, szobrot csinálni, mert természete szerint ez nem rejlik benne. De fény-árny sugallatot és ehhez járuló képzettársítást lehet zenei hanggal létrehozni, de ez nem érzékelhető forma, nem kép, csak társítás, képzet. Van érzékszervi szinesztézia, például hangot hallok és szint társítok hozzá, de nem látom, ez csak színasszociáció. Vagy tömeget látok és súlyt asszociálok, de nem érzek súlyt. Rimbaud a magánhangzókhoz szint társít, számára az i vörös, az a barna vagy fekete (*Magánhangzók szonettje*). Ezek a kifejezőeszközök elemi formák, legegyszerűbb formák, nem kész művészeti formák.

Kifejezőeszközök felsorolása

Szobrászat kifejezőeszköze minden olyan elemi forma, ami a mintázható anyagból kibontakozó három dimenziósan kialakítható. A mintázható anyag kevés elemi formát ölthet, ilyenek a tömegek, térfogatok, téri viszonyok, – a köztük lévő arányok. Azért elemi forma, mert a puszta tömegek, térfogatok önmagukban még nem szobrok. Brâncuși tojásdad alakú művén a szobrot redukálja a végletekig lecsiszolt formára. Az elemi formát mint kész művet mutatja be, a tömeget mint műalkotást. Az elemi tömeg a szobrászatnak csak kifejezőeszköze, amiből a mű kialakul. Brâncuși esete példa a hagyománytörő alakulásra, erre még nem épült esztétikai felfogás.

Festészet kifejezőeszköze: minden olyan elemi forma, amely a sík lapra helyezhető festékből alakítható ki: vonalak, idomok, színfoltok, viszonyaik, perspektíva. Ez még nem festmény, ezekből áll elő a teljes mű. Mondrian: a festészet végső értelme magára a kifejezőeszközeire redukálni. A puszta festői kifejezőeszközt kész műnek bemutató tendencia még igazolásra vár az esztétikában, ugyanúgy, mint az elemi tömeg a szobrászatnál. Ezek új tünetek és a XX. század elejéig nem értek bele a művészetek pár ezer éves története során felhalmozott tradicionális törvények közé.

Grafika: kevesebb szín, ennyiben különbözik a festészettől, redukáltabb színviszonyok, ezért formakeresőbb, mint a festészet.

Zeneművészet kifejezőeszköze: zenei hangokból kialakítható elemi formák, különböző viszonyok:

- a) két hang viszonya = hangköz.
- b) hangmagassági, illetve mélységi viszonyulás (tíz -féle hangmagasságot ismerünk, 7 hangból és 3 félhangból). A negyedmagasságokra épített zenét átlagember füle nem hallja, a félhangtávolságot igen.
- c) hangszínbeli viszony: a hangforrás természetétől függ, a hangmagasság azonos, a hangminőség más.

d) dinamikai viszony (hangerősség), ugyanazon fekvésű, ugyanazon rezgésszámú hang megszólaltatása különböző amplitudóval.

e) ritmikai viszony: a hang időtartama és az utána következő csend közötti viszony.

A metrikai, hangmagassági, hangszínbeli, dinamikai viszonyok önmagukban még nem zenemű, csak elemi formák, ezekből épül fel a zenei kép (s ezekből a zenemű). (Határeset a zörejang, a zörejangokból épített zenei művek szintén magyarázatra várnak az esztétikában.) A zeneművészet kizárólag a hanglejtéseket alkalmazza az emberi fizikum kifejező mozgásai közül.

Irodalom kifejezőeszköze: – (nyersanyaga is bonyolultabb, mint a többieké) – minden forma, melyet a nyelv a beszédben felvet, amit a nyelv a beszéd folyamán belső beszédalakzatokká önthet. A nyelv a teljes rendszerével, a szótári készlet beszédalakzatok formáit ölti, amelyekkel képet lehet teremteni.

Különböző beszédalakzatok vannak:

a) leíró (deskriptív) és elbeszélő (narratív);

b) párbeszédes (dialogizáló);

c) közvetlen gondolat- és érzelemközlő (reflexív).

Az irodalom kifejezőeszközei e három csoportba tartoznak, irodalomelméletben ezek epikai, drámai és lírai beszédalakzatok, mert leíró-elbeszélő az epika, döntő a dialógus a drámai műveknél, és döntően reflexív a lírai szerkesztés. Van még az értekező beszédalakzat, amely a tudományé.

Veszem azokat, amelyek képpé tehetők. „Sárga falevél” = leíró beszédalakzat. „A sűrű erdőbe ért a boszorkány” = elbeszélő beszédalakzat. Esztétikai szempontból e kettő összemosható. „Honnan jön? – A városból.” = párbeszéd, elemi forma, úgy, ahogy elemi forma bizonyos színhatások a festő kezében. „Jaj!” = reflexív megnyilvánulás.

Filmművészet kifejezőeszköze: a mozgókép, amelyen megjelenik az emberi valóság. 1. az emberi fizikum kifejező mozgása: hanglejtés (intonáció), helyváltoztatás, taglejtés (gesztus), arcjáték (mimika) mozgóképfelvétele. A film mind a négyet beépíti: 2. a teljes emberi környezet mozgókép-

felvételébe. A film az egyetlen művészet, ahol a láthatóság és a valódi időben való lefolyás valóban összefügg. 3. a következő kifejezőeszköz a vágás (montázs) – alapvető művészi feladat (a nem szükségeseket kivágják, a mozgóképeket szerves egységgé vágják). Egy elemi mozdulat környezettel még nem filmkép, ez önmagában csak elemi forma, ami milliárd féle lehet.

Táncművészet kifejezőeszköze: anyaga az emberi fizikum kifejező mozgásai, a négy féle megnyilvánulás közül kötelezően kettőt kell használnon: taglejtést és mozgást. Hogy a harmadik, a mimika, olykor beépül, olykor nem, ez koreográfiai áramlatoktól függ. Ritmussá építve ez sokféle megegyezésem formák rendszerét adja. A kifejező mozgásokat konvencióvá téve használja fel, ami a valóságos mozdulat stilizálása.

Pantomim-művészet kifejezőeszköze: az emberi fizikum kifejező mozgása, ennek csak három megnyilvánulási módja: mozgás, taglejtés, arcjáték. Az arcjáték kötelező, minden arcmozgás egy külön elemi forma: az ernyedtség, fáradtság, mélabú, gyász, melankólia, – mindmegannyi elemi forma. A pantomim inkább ábrázoló, míg a tánc kifejező. Más konvencionális jegyek szerint történik az előadás a pantomimistánál, mint a táncművésznél (történetet mond, nem épít zenére). A pantomimista expresszívabb kell legyen mint a színművész, a színművésznek nem kell a végletekig feszítenie expresszív erejét, mert segíti a beszéd.

A színművészet kifejezőeszköze, az emberi fizikum kifejező mozgásából mind a négy félét használja. A színművészet nem csak a művészre alapoz, hanem még hozzátársul a díszlet, a fény- és zenehatások. Még gazdagszik a képzőművészet és a zene felhasználásával. Ezek nélkül a járulékok nélkül is lehet az, ami. A hanglejtés egy szövegnek a hanglejtése, a szöveg az irodalomhoz tartozik, a párbeszédese beszédalakzat már a színműíró és nem a színművész kifejezőeszköze, ezt adja elő a színművész, megjeleníti, – csak a hanglejtés a színművészé.

A hangszeres előadó művészet és az énekművészet kifejezőeszközei: az emberi fizikum kifejező mozgásai, ezekből is

a hanglejtés, akár a hangszálak útján, akár a kéz mozgásának útján jön létre. Például a zongorista ujjmozgás, billentyű, kalapács közvetítésével hozza létre a húron. A zenei hangok hangviszonya már nem az ő, hanem a zeneszerző kifejező-eszköze.

(A kifejezőeszközt nem szabad összekeverni a stílussal, a stílus az a mód, ahogy a kifejezőeszközt felhasználja a művész. A romantika kifejezőeszközei nem azonosíthatók a romantika stílusával, stílusjegyeivel – a kifejezőeszközök romantikus módon romantikus stílusban beváltak –.)

KIFEJEZŐESZKÖZÖK KÖZTI KÜLÖNBSÉG ÉS ROKONSÁG

A kifejezőeszközök egymástól két kritérium alapján különböznek el, az egyik a kifejezőeszközök létezőmódja, a másik a kifejezőeszközök jelentéstartalma.

Kifejezőeszközök létezői módja: különböző kifejezőeszközök más-más érzékszervre hatnak, attól függően, hogy milyen érzéki benyomást keltenek, más és más a létezői módjuk, aszerint, hogy térben vagy időben léteznek-e, másképp állnak össze művészi képpé.

Térben létező kifejezőeszköze, elemi formája van a szobrászatnak, festészetnek, grafikának. Ami térbeli elemi forma (síkban létezőt is értek rajta), az az egyidejűség elve alapján működik, térben veszem tudomásul, tőlem függ, mennyi idő alatt. Térbeli egymásmellettség elve szerint rendeződnek egymáshoz, az összkép látása egyidejűleg kialakuló, nem is olyan jelenséget tükröznek, amely időben nyilvánul meg. A szobrász időben képezi ki a képet, de nem időfolyamat az, ami kialakul.

Vannak **időbeli** egymásutániségben (kronologikusan) létező elemi formák, amelyek szemmel felfoghatók, a mozgásérzékelés vizuális formái: a tánc, a pantomim (tér- és időbeliek). Itt az időbeliség, a mű kifejezőeszközeinek létezői módja a mű befogadását is időbeliséghez köti. (A filmművészetnél időben

mozog az, aminek képzőművészeti megfelelője nem mozog, de az időbeliség dominál.) Tehát nem minden, ami vizuális, egyidejű is. Ami hallható, az csakis időben összerendezett lehet. Ilyen a hanglejtés (zenénél) és a beszéd (mint az irodalom kifejezőeszköze). A zene és az irodalom kifejezőeszköze távol áll egymástól, mégis az időbeliség közös vonása mindkettőnek. Az irodalmi kép szükségszerűen egymás utáni képekből alakul ki, ez esetben is meghatározott időtartamhoz vagyok kötve, nem tölem függ, hogy mennyi idő alatt veszem tudomásul.

Kifejezőeszközök jelentéstartalma

Lessing (német felvilágosodás, XVIII-XIX. Század): *Laokoon avagy a festészet és a költészet határaitól*. Felfedezi a kifejezőeszközök térbeli és időbeli voltát, nála a festészet azonos a képzőművészettel és térbeli, – a költészet időbeli, akár a zene, – de nem fedezi fel a jelentéstartalombeli különbséget. A kifejezőeszközök nem azonos szinten rendelkeznek jelentéstartalommal.

Egy puszta szobrászati homorulat vagy domborulat jelentéstartalma szinte semmi, jelentés-sugallata van, de jóformán jelentéstelen, csak egy puszta érzéki benyomás. Egy barna szín vörösbe való átmenete szinte semmit nem jelent, nincs még önmagában vett jelentéstartalma. A **do**, **mi** hangok jelentéstartalma szinte semmi.

Egy töprengő arckifejezés jelentéstartalma lényegesen több. Egy vállrándítás, egy elszánt mozdulat jelentéstartalma: indulati állapot (van tartalma). Egy beszédalakzatnak fogalmi jelentése van, bár ez is elemi forma, csakúgy, mint a domborulat, a szín, de az irodalom számára. Önmagában kifejezőeszközként jelentéssel bír.

Tehát a természeti anyag formalehetőségeiből kialakuló kifejezőeszközök nem jelentések. A kifejező mozgás komplex érzet+jelentéstartalom, érzéki forma és jelentése is van, az érzelmi állapot a jelentése, amely az érzékletet létrehozta. A nyelv képzetfelidéző és gondolati tartalom-közlő.

Lessing az irodalmat és a zenét „szóló művészeteknek” nevezi, de az irodalom nem hangzó képet teremt, mint a zene. Itt a tévedés. Hiba a zene és irodalom összekapcsolása azzal, hogy mindkettő hangokból áll, hogy az időbeliség közös bennük. Más

kifejezőeszközzel dolgoznak, más ezeknek a jelentéstartalma. Egy zenei mű képformája a hangzásvilágban él, eleven érzéklet formájában szóló hangkép. Amikor az irodalom szól, a kép természete nem hang-szerű, mert a nyelv fonetikai hanganyaga, a beszédhangok bár időbeliek, a nyelvet azonban nem a beszédhangok érzéklete teszi a gondolatok kifejezésének eszközévé, hanem a nyelv általánosító értelme, nem hangzással, hanem a fogalmi jelentéssel hat ránk. Az irodalom képiségében nem hang-szerű, hanem vizuális: „És akkor szívébe mártotta törét...” A szóképi képi jellegében lehet hanghatás, vizuális hatás, történés, érzelem közvetítése, de nem mint érzéklet, hanem mint képzet. A zene merőben más jellegű, a zene érzéklet, általa az egész világ érzéki úton jut el hozzánk. A beszédhang fogalommá alakul az agyközpontban, a zenei hang ezt nem teszi meg. Kétféle hallásról van szó. Egy határeset van, az, amikor az irodalomban a beszéd fonetikai hanganyaga szól, addig módolja a költő a szót ritmussal, rímmel, belső rímmel, hangutánzó szavak használatával, míg zeneivé alakítja. Ez a költemény, amely az irodalom határeset, zenei beszéd, ahol a hangkép mint zenei élmény áll elő. A költészet valamikor dal volt, muzikalitását ma is őrzi, a szabad versben is van muzsika, versmondhatnak nem csak képzetfelidéző szerepe, de zenei szerepe is van. De az irodalom nem költészet elsősorban. Tehát tévedés volt Lessing korában az irodalmat egy kalap alá venni a zenével.

A MŰVÉSZETEK FELOSZTÁSA KIFEJEZŐESZKÖZEIK ILLETVE EGYÉB SZEMPONTOK ALAPJÁN

A művészetek felosztása roppant nehéz feladat. Más anyag, eszköz és más valóságterület feltárása alakítja ki a műalkotások sokaságát. Ebből azonban nem következtethetjük azt, hogy semmi közös vonás nincs bennük. Különböző művészeti ágak változáson, fejlődésen mennek keresztül, kialakul, eltűnik egy-egy művészeti ág, ezért az osztályozás természetesen merevít.

Két nagy csoportot különböztetünk meg, még nem a kifejezőeszközök alapján, hanem hogy milyen módon teljesíti a művészeti ág önmaga társadalmi funkcióját. Vannak alkalmazott művészetek, amelyek szükségletet elégítenek ki, például az

építészet, és vannak szabad, vagy tükröző művészetek, például a képzőművészetek.

1. Az alkalmazott művészetek azok, amelyek a valóság birtokba vétele céljából készült tárgyakra vannak alkalmazva, használati tárgyakra, amelyek művészet is (építészet, iparművészet, kerámia, textil). Anyagi létünkhöz nélkülözhetetlenek, ráapplikálódnak valamire, ami anyagi létszükségletet elégít ki. Általában nem közvetítenek eszmét, a haszonelvűség érvényes.

2. Szabad vagy tükröző művészetek (képzőművészet, irodalom, zene) csupán szellemi, esztétikai igényeket elégítenek ki, nem szolgálják az anyagi szükséglet kielégítését, de ebből nem következik az, hogy nélkülözhetők is. Csak látszatra nélkülözhetők, szellemi szükségletet elégítenek ki. Valamikor ezek is az alkalmazott művészetekhez tartoztak, csak később, az idők folyamán váltak csupán tükrözőkké (ezért merevít a kategorizálás). Például a zene megszületik, hogy: 1. táncjáték kísérete legyen, 2. hősi ének kísérete legyen, 3. zsoltár (templomi énekkar az istentiszteletet kíséri), 4. siratóének (folklor), 5. színelőadás közönség előtt. Vagy például az absztrakt festészet ornamenssé változása visszaállás alkalmazott művészetté.

A KIFEJEZŐESZKÖZÖK TERMÉSZETE SZERINTI FELOSZTÁS, ROKONULÁS ÉS ELHATÁROLÓDÁS

Kifejezőeszközeik alapján a tükröző művészetek lehetnek:

- a) alkotó, illetve
- b) tolmácsoló művészetek.

Az alkotó művészetek:

- a) képzőművészetek (szobrászat, festészet, grafika),
- b) dinamikus művészetek (zenealkotó művészetek,

irodalom, film)

Tolmácsoló művészetek:

- a) színművészet,
- b) zeneelőadó művészet.

Határterület: tánc, pantomim.

Az alkotó művészetek között vannak, amelyeknek kifejezőeszköze a valóság jelenségről stabil, maradandó, állandóképet tudnak teremteni, a természeti anyagba érzékletesen belemunkálva a formát. Van azonban olyan kifejezőeszköz, amely a formát úgy munkálja bele az anyagba, hogy az közben érzékletességét elveszti, ezért le kell jegyezni ahhoz, hogy megmaradjon (irodalom). Vannak lejegyezhetetlenül illanékony kifejezőeszközök, amelyek megjelennek és nyomban el is tűnnek, itt az anyagba belemunkált képet rögzíteni kell (csak technikailag rögzíthetők, nem művészileg). Ezek azok, amelyek az emberi fizikum kifejező mozgásából származnak.

A térbeli kifejezőeszközökkel dolgozó művészetek az anyagba stabilan beledolgozzák a formát. Az időbeli kifejezőeszközökkel dolgozó művészetek formái illanékonyak (kivéve a filmet). A képzőművészet és a film tolmácsolhatatlanok, a partitúra tolmácsolásra szorul ahhoz, hogy eleven érzékletet keltsen.

A leírásra kényszerülő formák, mihelyt rögződtek, eleven érzékletből képzetté süllyedtek le. A művészet az irodalom kivételével eleven érzékletet kelt. A tolmácsoló művészetek eleven érzékletté alakítják, interpretálják azt, ami rögzítve van konvencionális jelekkel. Az alkotó művészetek közül sok nem tolmácsolható, ezek a térbeli természetű kifejezőeszközökkel dolgozó művészetek és a film, ami időben is kifejez, de filmszalagra rögzített módon (hallom, látom, időben). A kép létrehozása könnyebb az első jelrendszerből. Amikor a festő dolgozik és a zöld rétet akarja megfesteni, akkor a zöld festék az első jelrendszeri szinten tükröződik a képzeletben. Zöld színű rétfórmát alkot első jelrendszerben. A színész arcán réműlet játszódik le, amely első jelrendszer útján tükröződik bennem. Az irodalomnál, ha mondok egy szót, az második jelrendszerű. Az irodalom fogalmi elemekkel kell reprodukálja a valóságot. Magasabb rendűvé ezzel nem válik. Rendkívüli előny más művészetekkel szemben az, hogy az eszmét konkrétan, körülvonalozottabban adja. Hátránya azonban az, hogy szavakból, elvontságokból kell képet alakítania. Minden más művészet anyagi képekkel fejezi ki magát, az irodalomnak szóképet kell alkotnia.

Tehát az irodalom abban különbözik a többi művészeti ágtól, amelyek mind eleven érzékletben közvetítenek, hogy az egyetlen, amely elvonás alapján hoz létre képzeteket nyelvi beszédalakzat segítségével. A szó fogalmi jellege nem teszi lehetővé eleven érzéki kép létrehozását. A többi művészet képe kötött kép, mert jelen van az ingerforrás, az irodalomban nincs jelen, szóképek révén képzelem el, a szókép a fantázia révén képzetet idéz fel. A fogalmi jelentés képzeti képpé alakulva nyújt művészi élményt. Az irodalomnak a tolmácsolásra való szükségessége vagy szükség-telensége éppen a képzeti hatás jegyében dől el. Az epika tolmácsolhatatlan, hiszen történetanyagot ad elő. A versnek jót tesz a tolmácsolás, noha a vers zeneisége jobban hat, ha hangosan szól, a vers szükségképpen nem szorul előadásra, tolmácsolásra. Az irodalomban az elbeszélés és a líra művészi élmény tolmácsolás nélkül, a dráma tolmácsolásban lesz érzéki élmény, olvasva csonka műélvezet. Teljes művészi értéke tolmácsolásban van. Megírása pillanatában tudott, hogy tolmácsolásban épül eleven érzékletté. (Sakespeare-nél a drámában olyan erős a verses elem, hogy olvasással is komplex élmény.) A dráma párbeszédből épül fel. Egy lírai vagy epikai mondat képi jelentése az, amit a szöveg ír, a drámában a mondatnak a képi tartalma nem az, ami a szövegben rögződött. Beszédhelyzet van itt, ebbe belejátszik az a helyzeti feszültség, ami azt a pár embert összeköti, akik szereplői a darabnak. A párbeszédet olvashatom, de a beszédhelyzetet látnom kell, a párbeszéd ugyanis az általa előidézett beszédhelyzettel hordozza a képet, ezt csak tolmácsolva lehet élvezni teljesen. Szükséges a színész megjátszása, amely változtat a kimondott szöveg puszta értelmén. A színművészet ősi formája nem az irodalom volt, a szertartásból ered, léte a megjelenítésben van, és arra nem elegendő a fantázia, hogy képet, képzetet alakítsunk ki csupán az olvasott párbeszédből, ezért kell megeleveníteni, eleven érzékletté változtatni.

Az alkotó művészetek egyik csoportja a képzőművészeteké, amelyek nem tudják kronologikus folyamatában megragadni a természetét, a másik csoportja a dinamikus művészeteké (zene, irodalom, film), amelyek a képet a maga mozgásfolyamatában tudják megragadni és kifejezni, az időbeliség elve alapján épülnek alkotó művészetekké. A dinamikus művészetként azonban csakugyan rokon az irodalom és a zene (Lessing szerint

„szóló” művészetek), időbeli egymásutániséggal bír mindkettő. Az irodalmi kép mindig képzet, ezt nem kell tolmácsolni. Festményen: az ég beborul – ez érzéklet. Novellában az ég beborulását képzetemben felidézem. Filmnél egyidőben érzékelem a változást és az eredményt. Az irodalom fantáziával teremt képet, vagyis amit elvonok szavak alkotásakor, azt magam elé teremtem.

A tolmácsoló művészetekhez tartozik a színművészet (hangszeres vagy énekes zene). Ezek érzéki anyagként nem őrzik a kifejező formát, csak rögzített formában. A tolmácsoló művészetek keretén belül rengeteg szakmai különbség van, de nagy általánosságban nem különböznek az alkotó művészetektől, általában megjelenítenek valamit az alkotó művészetekből. A film a filmszínész játékában tolmácsoló művészet. Minden egyes zenemű csak tolmácsolásban realizálódik. A színművészet drámai anyag tolmácsolója. Hozzávetőleges irodalmi műfajok, amelyek tolmácsolódnak: a filmforgatókönyv, ebből is a dialógus.

A tánc és a pantomim határeset az alkotó és tolmácsoló művészetek között. Mindkettő ritmikus mozgás. A tánc valamilyen zenedarabra alkalmazott tánc, zenei téma tolmácsolása. A pantomim nem zenemintához szabott ritmikus mozgás, hanem az élet más ritmusaihoz kötött (ősibb), irodalmi téma tolmácsolása. Mindkettőben mozgáskonvenciók vannak, stilizált mozgásokat tartalmaznak, több bennük az alkotó elem, mint a zeneelőadó-, vagy a színművészet esetében. Nem is rögzíthető úgy le a koreográfiai kép (ezért határeset). A mozgás más-más stilizálási rendszere szerint alakul táncból és pantomimmé. A pantomim stilizáltságában kevésbé végletes, mozgása közelebb áll a mindennapi mozdulatoktól, mint a pantomimé, a tánc a zenei ritmus következtében távolodik el. A balett egyik tetszés szerinti figurája sem hasonlít az élet egyik mozdulatához sem. A tánc annyira stilizált, hogy a mozdulatok önmaguk szépségével hatnak. A pantomim kifejez, ábrázol, a tánc mozdulatai a fantázia szüleménye, nem ábrázolnak. Alkotó művészetek abban az értelemben, hogy mindkettőnek van koreográfiája (mert a koreográfia ma különálló dolog, nem mint a régi orosz balett esetében), amely egy koreográfus alkotása. A koreográfia táncbeli kifejezése már tolmácsolása annak. A pantomimnak is van szövegkönyve, amelyet valaki összeállított. A tolmácsoló művészetek kifejező-

eszközei mindig az emberi fizikum kifejező mozgásaiból fakadnak, az eleven emberi kifejező mozgás mindig tolmácsoló szerepet tölt be. A többi kifejezőeszköz az alkotó művészeteké. (Ami a filmben emberi fizikum kifejező mozgása, az a filmen belül kifejezőeszköz, színészi mozzanat egy alkotó művészetben, nem tolmácsoló mozzanat.)

A zenei improvizáció is határeset, általában olyankor jelentkezik, mikor az előadóművész ugyanakkor zeneszerző is. (Létezik improvizáció a színművészetben is: *comedia del arte*, *Lope de Vega*.)

A tolmácsoló művész autonómiája: az alkotás tárgyától függetlenül korszakonként változik és vitatott ma is, hogy meddig mehet el. Zenekari műben a kadencia rögtönzött rész. A legjobbakat leírták, ma az előadóművész választhat. Régebben mindig rögtönöztek, általában az első tétel után. Liszt, Paganini rögtönzött. A színészek rögtönzése alkotás. Az autonómia függ a rendezőtől, a karmestertől, aki diktálja a mű koncepcióját. Az önálló értelmezés határai: nehéz kérdés. A karmester koncepciójától függ, hogy beleviszi-e saját egyéniségét, azaz a tolmácsoló autonómiáját. Például Bach-ot nem lehet sematikusan játszani. Hogyan szólaltassam meg, hogy preklasszikus legyen, s Bach személyileg Bach legyen? Hogy a kor stílusjegye és a művész személyi stílusjegye minél jobban benne legyen – ez autonómia, de határ is.

A tolmácsoló művész autonómiája azért adott, mert a mű hihetetlenül gazdag. Alkotói szabadságával odáig jut, hogy kiemeli a műből azt, amivel a mai XX. századi emberre hat, mondhat neki valamit, de úgy, hogy ne hamisítsa meg a benne rejlő igazságot, mégpedig azt, amit ki akart emelni, mert értékes számunkra.

A fenti felosztás genezis szempontjából teljesen érvénytelen, nem így születtek a művészeti ágak, csak így alakultak kb. 50 évvel ezelőtt, idáig jutottak a differenciálódás fokán. Akár fel is borítható ez a rendszer, egyes művészeti ágak eltűntek, mások megjelentek. Például volt egy művészeti ág, amely egyidejűleg alkotó és előadó volt: a trubadúr dal. Eltűnt. Ma már nincs kötelezően szerzője által előadott dal. Például a dzsessz improvizált zene, alkotás és egyben interpretálás. Kezdetben partitúra lejátszása volt, később egyre nagyobb jelentősége és tere lett az

előadásban az improvizációnak, a variációknak. Az elektronikus zene: egy zenei alapképlet szerint, meghatározott kötöttségek (zenei periódusok, motívumok, témavilág) szerint szabad rögtönzéses előadásban kerül közönség elé. A Commedia del arte-ban rögtönzött sémákat adtak elő a múltban, természetesen meghatározott utasításokkal, kötöttségekkel. Egy időben alkotott és előadott zene az elektronikus zene, az elektronikus technikai eszközökkel alkot, ez egyben az interpretálási forma is.

A művészeti ágak kategorizálásának egy lehetséges módja, ha kritériumnak a társadalmi funkciótól és a kifejezőeszközök természetét vesszük alapul, így alakul ki a fent leírt osztályozási rend. De ha kritériumnak azt vesszük, hogy ábrázoló-e vagy expresszív a művészeti ág, akkor felborul az előbbi felosztás. Ilyen új kritérium szerint a zene, ami a másik felosztás szerint távol állt az építészettől, most ezzel rokon lesz és távolabbi idegenségbe kerül szomszédjától, a színművészetétől. A líra, ami a zenéből sarjadt ki, és nem az irodalomból, rokon lesz az építészettel, az irodalom többi részétől viszont idegen lesz. Ez a kategorizálás is a lehetségeseknek csak egyike, más választott kritériumok alapján másképp is feloszthatók a művészetek.

A MŰVÉSZETEK TÁRGYI VLÁGA

A művészetek tárgya, specifikus tárgya, ami csak a művészeté, az emberközpontú totalitás, az egész emberi valóság és annak természeti-társadalmi környezete. Ezt a tárgyat teljességében, egészében nem minden művészet tudja megragadni, minden egyes művészeti ág a kifejezőeszközök természetétől függően egyes területek megragadására jobban, másokéra kevésbé alkalmas, más-más témákat ragad meg, ezért más a témavilága.

A művészetnek tárgya van, a műalkotásnak témája (a művészeti ágaknak más-más tárgyi világot tükröző témavilága). Már Arisztotelész felfigyelt erre, de voltak olyan álláspontok, amelyek összemosták a különbségeket, például Lessing szerint, de Simonidész szerint is (aki „görög Voltaire”): „a festészet néma költészet” – vagyis eltekintenek a témavilágbeli különbségtől, s a

festészet szűkebb korlátai közé szorítják a költészetet. Vulgarizáló álláspont, ha nem figyelnek fel a művészeti ágak téma-világának különbségére. Egy művészeti ág témavilága meszesemenőleg attól függ, hogy kifejezőeszközeivel mit tud megragadni, a kifejező-eszköz ráirányul a világra, a világ ellenáll, mégis megadja magát annak, ami neki megfelelő. Például a zene nem rajzol portrét. Más példa: a gyermek elvesztése feletti bánat témáját a zene tudja a legteljesebben kifejezni. Mindezt a képzőművészet és az irodalom is ábrázolni tudja, de ezek az azonnali reakció hatásában a határnál állnak. A közvetlen érzelmi hatást hozzávetőlegesen megközelíti a zenéhez hasonlóan az irodalomban a lírai költészet. A tárgy kibontását és skálájának szélességét ebben az esetben mégis a zene adja meg.

Egy-egy kifejezőeszköz külön művészetet ad, mivel ezen belül tovább differenciálódhat, például a nyelv mint kifejezőeszköz kialakította az irodalmat, a nyelv különböző alkalmazása az irodalom műfajait alakította ki (költészet, regény, novella). Más kifejezőeszköz maga után vonja az ábrázolás módját is. A zeneszerző a hangokból hangképeket teremt, amelyeket időrendben helyez el, a képzőművész egészen más módon ábrázolja a valóságot. Ezekből természetszerűen alakul a különböző művészetek más-más tárgya is. A kifejezésbeli különbség és az ábrázolásbeli különbség maga után vonja a tárgy változását is, amíg azonban az első kettő abszolút, addig az utóbbi relatív.

A szobrászattárgyi világa a kifejezőeszközeinek természetétől függ.

Kifejezőeszközei: elemi téri formák, tömegek, térfogatok, köztük lévő arányok.

Tulajdonságai: 1. – látható, tapintható formák, vizuálisak. (Művészi képet csak komplex érzékszervekre lehet építeni, látásra, hallásra és ezek képzettársító képességeire. A tapintás az alkotófolyamatra érvényes, a mű befogadására nem.) Tárgya csak a vizuálisan megfogalmazható anyagi valóság lehet, tehát semmi, ami a valóságban a láthatóságon kívül áll, ami nem látványként nyilvánul meg. Az emberi indulat nem lehet közvetlen tárgy, sem az emberi hang, semmilyen hangbeli megnyilvánulás. Nem lehet tárgy a beszéd és az ebben kifejeződő tartalom,

ellenben eszméje lehet. A gondolkodás sem lehet ábrázolandó tárgya a szobrászatnak. Rodin: *Gondolkodó*. Honnan tudom, hogy gondolkodik? Ki? Miről? Általában? Gondolati tartalmának ábrázolásáról le kell mondani, mert nincs tárgyi megjelenítése. **2.** – Nem minden látható a tárgya, csak a három dimenziót láttató formák, az, ami a világban is három dimenzióban nyilvánul meg. A felhő, a szivárvány, a levegő közegének különböző színváltozásai, egy teljes táj nem alkotják tárgyát, bár láthatóak. Színek, egy síkban jelentkező jelenségek, fényárnyék, a légnemű vagy cseppfolyós anyagok sem képezhetik tárgyát, bár háromdimenziósak. A szobrászatnak le kell mondania a tárgyak anyagi-ságának tükrözéséről. A tárgyakat mint anyagokat roppant korlátozottan adhatja vissza, mert azok anyagszerűségéről tapintás alapján veszünk tudomást, a művészetben pedig látás útján, szín és fényhatások révén. Ha a művész a szín- és fényhatásoktól meg van fosztva, akkor az anyagszerűséggel sincs mit kezdenie. Nem véletlen, hogy a szobrászat anyagában olyan sok a változás, a kísérletezés, hogy a valóság jelenségeihez közelebb kerüljön. **3.** – Szilárd halmazállapotú tárgyak ábrázolására alkalmas csak, de itt is van kivétel, például az, ami három dimenziós és nem láttat mozgást, – aminek önmozgása három dimenzióba nem fér bele, az nem lesz a szobrászat tárgya. Például gép, autó. Ezek eleven dinamikája nem a három dimenzióban való megnyilvánulásban rejlik. Csak az tárgya, ami három dimenzióban mutatja fel eleven dinamikus voltát, tehát az emberek és az állatok. Az autó csak holt test lesz holt anyagban megmintázva. (Vannak azonban kísérletek, mindez a non-figuratív, absztrakt szobrászat megjelenéséig érvényes.) A szobrászat használ kellékeket, öltözék, ruha megmintázása.

A szobrászat tárgya a szilárd halmazállapotú, saját dinamikáját három dimenzióban megnyilvánító testek, emberek és állatok. Tehát: 1. – látható, 2. – három dimenziót láttató, 3. – térben kifejezett forma lehet tárgya.

A szobrászat tárgya nem csak a háromdimenziós látható dolgok, hanem a térben összekomponált formák. A formák térben kiképzetten megszabják a viszonyítási lebontó képességeknek és a mozgásábrázolás lehetőségeinek korlátait. Csak a szobrászatban érvényes a téri meghatározás terjedelme, amit az arányok kiterjedése köt át. Kevés tárgyi elemet viszonyíthat egymáshoz, a

viszonyítható tárgyak mennyisége konkrét kérdés. A tárgyi viszonyítás a képzőművészetekben a képzőművészeti kép mozgását adja meg. Ez eldönti, hogy a szobrászat mennyit tud belevenni a világból mint kronológiai folyamatból tárgyába. Nagyon keveset.

Első az állapot (feltételezett időtlenség), a puszta állapot ábrázolása még nem művészet.

A világ legszűkebb időegysége a pillanat, mozdulat, amelyben még benne van a belső feszítő erő.

A következő időegység a cselekvés, ebben benne van a tárgyra irányulás, a cél, kezdettel és tárgyra irányuló céllal befejeződő mozdulatrendszer. Zárt cselekedet, befejezett mozdulat.

Ennél nagyobb időegység a helyzet, ami több egyidejű cselekvés együttese.

Epizód: folyamatostörténet.

Az utolsó szakasz az esemény vagy cselekmény, ez teljes időfolyamat, elkezdődik, folytatódik, zárul.

A szobrászat meg tudja ragadni a pillanatot, a mozdulatot. Mozdulatlanok a szobrok, csak mozdulatot sugallnak. Több mozdulatot, a mozgás kronológiáját időbeni egymásutániségot is bele lehet építeni a szoborba – Myron: *Diszkoszvető* – az időbeliség látszatát csempészi be az egyidejűség elve alapján kiképzett formákba, a szobor alak három pozícióban van, a mozgás három szakaszát építi bele egy emberi testbe.

A cselekedetig is el lehet menni a szobrászatban, ami kronológiailag tágabb. Minél több a kifejező forma, annál tágabb cselekvés vihető bele a szoborba. Az állapotot mozdulattá dinamizálja, a mozdulatot cselekedetté. Több időbeli mozzanat bevitele is lehetséges az egyébként térben és nem időben komponált formákba. Sok tárggyal sok kronológiai elemet építhet össze. Mozdulat: *Diszkoszvető*. Cselekedet: *Laokoon és fiai*. Legmesszebbmenően a cselekedet fejezhető ki. Ezen nem lehet túlmenni. A szobrászat kevés figurát tud összekapcsolni, ezért kevés kronológiát képes átfogni (Rodin: *Calaisi polgárok*). A kronologikus cselekmény, a történet kifejezésére alkalmasabb a dombormű, mert a síkra több figurát lehet rákomponálni, így kizárja a természetes levegőt, ami a szobornál a művész által bekomponálódik, a levegőt nem tudja ábrázolni a relief. Ha

lemond a három dimenzióról, a valóság történésviszonyait is tovább tudja feszíteni, a mozdulatot a történés felé tágitja. A relief előállítja a többoldalú viszonyítás lehetőségét, a helyzet a szituáció határáig tolódik ki. Rodin szerint minden időbeli viszonyítás megengedett, cselekménysort tud a szobor elmondani. Ő maga nem csinálja, Rhude-re hivatkozik (*Marsailles*). Szerinte folyamatos történet. Tulajdonképpen ez még csak szituáció és valójában allegória. És féldombormű, ami alapvetően más, mint a szobor. (Vannak kísérletek egy új művészet kialakítására: a szobrászatban négydimenziós formák alkalmazása. Azonban a szobrászat kifejezőeszközei három dimenziót láttató, a test dinamikáját kifejező, térben kiképzett formákat hozhatnak létre. A szobrászat kifejezőeszköze ellentmondásban van a „történés” fogalmával, ez időben megy végbe.)

A valóságban nem egy időben történő epizódok a műalkotáson egyszerre vannak jelen, egymás mellé, egymásba fűzve. A szobrászat tehát nem alkalmas időbeliség ábrázolására, a szobor csak a cselekedetig mehet mint szigorúan három dimenziós szobor.

A szobrászat tárgya térben kiképzett háromdimenziós elemi formák – emberek és állatok – a cselekedet határaival bezáruló kiterjedésig.

A festészet tárgyi világa

Kifejezőeszközei: vonalak, idomok, színek és a köztük lévő viszonyok, perspektíva. Elemi formái létezési módjuknak megfelelően térbeliek, az egyidejűség elve alapján működnek. A festészet tárgya elhatárolódik a hangbeli jelenségektől, ami nem vizuális, nem lehet tárgya, – a látható jelenségek túlnyomó többsége beletartozik a festészet tárgyába. A festészet kifejezőeszközei mindent láttatók. Mit láttatnak? Minden látható formát a folyamatos mozgáson kívül, minden dimenzió minden formáját, halmazállapotokat, bizonyos jelenségeket anyagszerűen tud ábrázolni. A dolgok dinamikáját érzékeltetni tudja, utalással mozgást fejezhet ki. A történés időbeli kifejezésére tágabb teret biztosít, mint a szobrászat. A használt formaelemek száma szempontjából a festő teljesen kötetlen, a síkban kiképzett formák, a síkban való kifejezés engedélyezi a viszonyulás igen nagy tágulását (több egyidejű cselekvés). Annyi tárgyi elemet

hozhat, amennyit akar, amennyi szükséges, még akkor is, ha nem dolgozik perspektívával. A festészet téralkotó eszköze a perspektíva, a sík kiképzésével a tér látszatát kelti, ezért többet tud megoldani a bekebelezendő tárgyi elemek szempontjából, mint a szobrászat. A levegő, a tér közege, az ég, a felhők, a festészetben művészi kép, ezeket saját dinamikájú közegével köti össze. A tárgyi elemek viszonyításában tehát nincsenek nehézségei, így sokféle kronológiai összefüggést sejtet. A mozdulaton túlmege a cselekedetig, de a fejlődéstörténet reprodukálásáról a festészet is lemond (ennek létezése a kronologikus egymásutánosság). A dinamika, cselekedet, szituáció megoldása nem probléma, azonban ez még mindig egyidejűség, az egyidejű cselekedeteket hatalmas változatban lehet megmutatni. A festő meg tudja valósítani a rámutatást a kronológiai sorrend bemutatásával, a festészet a történet keresztmetszetét is érzékeltetni tudja, de hosszmetsetét nem tudja adni. (Michelangelo: *Utolsó ítélet*) Ezen túlmege a zsánerkép, amelyet el lehet feszíteni az epizódig, amelyben anekdota elem van, elbeszélő jellegű akar lenni, nehezen, igen ritkán sikerül, persze nem ez a festészet feladata. A XIX. század egyik kísérlete, festészettel folyamatos cselekményt akar kifejezni. Nagyon kevés jó zsánerkép van (Munkácsy: *Siralomház*). A negyvenes években igényelték, tematikailag gazdagnak vélték.

A festészet tárgya: az emberi valóság minden látható jelensége az állapot, mozdulat, cselekedet – végső esetben a helyzet – időbeli határai között.

A grafika tárgyi világa

Technikája sokoldalú, ebben van különbség a festészethez képest.

A zeneművészet tárgyi világa

Kifejezőeszközei a zenei hangok, hangviszonyok: magasság, tempó, ritmika, színezet. - hallható hangviszonyok. A hallható kifejezőeszközök csak olyasmüt tagadhatnak meg, ami a természetben is hallható (ez feltétel). Tárge csak az, ami a világban is hangokban nyilvánul meg és hangokban ki is fejezhető. Hallható formák tárgya már eleve nem lehet semmilyen látás útján megjelenő jelenség. A zene képzettársítás útján utalni

tud vizuális jelenségekre, ezek azonban nem lehetnek a tárgya. A zene kifejezőeszköze nem csak általában hallható formák, nem minden szonikus megnyilvánulás lehet a zene tárgya, hanem csak a zenei hangokat hallható formák. (Zenei áramlatoktól függ, egyesek a zörejhangokat is felhasználják. 30 éve olyan áramlatok törtek elő, amelyek a zenei képet döntően zörejhangokból építik fel, tehát nem csak zenei hangokat használnak. Ezzel még foglalkozunk.) A zenei hangokat hallható dolgok nem közvetlen, döntő tárgya, - például az állatvilág élete, gépek, járművek hangja nem közvetlen zenei tárgy, sem az emberek mozgása, beszéde. A természet dinamikája is mind másodrangú tárgya lehet a zenének, ha azok zenei hangok. Voltak kísérletek: a világ leírható jelenségeinek tükrözése, a programzene, a naturalista és az impresszionista zenében határozott cél egy bizonyos vizuálisan megnyilvánuló jelenség „megfestése”. A programzene (az, melynek utóbbi száz esztendőben négy irányzata volt: – 1. zenei verizmus, – 2. Impresszionizmus, naturalizmus, – 3. programzene, – 4. konkrét zene.) és napjaink dodekafon zenéje) a jelenségeket objektív mivoltukban akarja feldolgozni. Valami-fajta zenei piktúrával állunk szemben.

Mennyiben lehetnek a zene tárgya a hangokkal leírható jelenségek? Ha felismerem a valóságot (harc, lovak), marad a zeneiség? Így nem a zenei jó hangzást állítom a középpontba, hanem azt, hogy a valóságot ábrázoljam. A tárgyválasztás szempontjából vetjük fel, hogy módja van-e egyáltalán rá? Mit kell feláldoznom? A felismerhetőséget a jó hangzás kedvéért vagy fordítva? Példa Muszorszki: *Egy kiállítás képei* – (Hartman nevű festő kiállított képei ihlették). Tulajdonképpen a zene nem a festményt magát írja le, hanem a festménynek a látogatóra gyakorolt hatását. Vagy: Respighi: *Róma kútjai* – itt is csak a hangulat – a csobogás adható vissza, nem lehet például különbséget tenni a zenében a különböző szökökutak között. Nem is feladat. De van olyan vélemény, hogy nem csak egy cím alapján kell ábrázoljon egy jelenséget – egész történeteket „ábrázolhat” (Richard Strauss: *TillEulenspiegel*). Az irodalmi vezérlés nyomán a képzeletünk alakít ki egy képet, történessorozatot. Liszt: *Mazeppa* (Victor Hugo versére). Prokofjev: Péterke és a farkas – programzenét alkot, de mesével kezdi el. Bemutatja azokat a zenei elemeket, amelyek megformálják az alakokat. A *Péterke és*

a farkas: vonósnégyes. Konvencionális jegyek: a nagypapa = fagott, – az oboa szinkópás játéka = kacsa, – a macska = klarinét, – vadászok = két üstdob és kürt, – madárka = fuvola. Egyetlen felismerhető elem a madárka (fuvola), mert a madárhang zenei hang és hangszerre egyenesen ezt ülteti át. Vagy más példa: Smetana: *Moldva folyója* – Csobogást, pördülést érzékeltet, de történetet mond, hogy a csermelyből hogyan lesz folyó és milyen az útja, csak az irodalmi program vezet rá bennünket.

Tehát bizonyos programzenei alkotásokban nem is lehet felismerni a leírt jelenséget. Tájékozódásunkat csak egy cím segíti. Más esetekben egy irodalmi mű segítségével ismerjük fel a cselekményt, a program zenei szövegével (verbális mankó). Vagyis nem maga a zene leíró. Az objektív világot megragadó zene: tájfestés. A történet elmondás, tárgyrajzolás stb. már a zenei mű irodalmi programjában rejlik. Magából a zenei képből nem lehet ezt az irodalmi tartalmat kihámozni. A programzenének nem az a tárgya, amit ő magáról vall. A *Till Eulenspiegel* története zenében az irodalmi szöveg ismerete nélkül nem tűnik ki a zenei képből. Ha a programzenét megfosztjuk irodalmi témájától, nem tudjuk kiolvasni programját. A zene nem alkalmas események elmondására. Lehet ugyan történés, úgy történés, hogy felismerhető legyen, de nem zenei hangokkal, zörejhangokkal esetleg igen. Ilyenkor viszont feloldották zörejhangokban az eufóniát (zenei jó hangzást). A zene története során általában az eufóniát megtartották, a zenealkotók a zenei jó hangzást állították mindig előtérbe. Nem kell összetéveszteni azt, hogy a zeneszerző mit vall, - és mit tud megvalósítani. Richard Strauss, a naturalista zene atyja: „ha kell, megzenésítem a szalámit is”. Ezt persze soha nem tudta, vagy ha tudta volna, úgy sem ez a feladata a zeneművészetnek.

Egyes zeneművek a valóság egy részét jelölik tárgyul, de csak a címükben. Minden látszat ellenére sem állíthatjuk, hogy a zene a maga kifejezőeszközeivel képes lenne a tárgy, a táj konkrét lefestésére. Nem teszik felismerhetővé a tárgyat, csupán az érzelmek sorát, olyat, amit a címben jelzett dolgok váltanak ki. Muszorszkij: *Egy kiállítás képei* –, a kijeji kapu, a gnóm, – nem hallom ki a zenei képből a konkrét tárgyi jelenséget, de kihallom a szemlélő ember érzelmi állapotát más-más tárgyat szemlélvén.

Legszélsőségesebb esete a programzenének a filmzene vagy a színpadi kísérőzene, zenei aláfestés, illusztrálás. Itt is a jó hangzás fontos. Noha ténylegesen nem alkalmas a zene a tárgyi világ ábrázolására, bizonyos határokig idomulhat a jelenségek leírásához, mégis csak rendelkezik bizonyos leíró képességgel. Milyen lehetőségek vannak, hogy zenei hanggá szublimáljam azt, ami nem zenei: madárcsicsergés, méhzümmögés, harangzúgás, kalapács az üllön, magánhangzóink. Ez roppant kevés. Van egy sor más hangzás, amely kevés zörejjel nyilvánul meg (lombzúgás, hullámozás, stb.), ezeket nem kell sokat szublimálni, hogy zenei hang legyenek, csak kicsit kell változtatni rajtuk, s így könnyen felismerhetők. A zörejhangok valamilyen módon áttehetők zenei hanggá. Egyes hangok a természetben jól elhatárolt hangszínből jelentkeznek (mennydörgés, szélsuhogás, stb.), ezek is különböző hangszereken jól visszaadhatók (szaxofon: körülbelül a motorok elterjedésével egy időben jött létre, hangszíne is hasonló). Jellegzetes ritmikában és hang-erőben a valóság megmutatkozik, jól lehet szuggerálni bizonyos mozgásokat: nyugodtság, izgalom, gyorsaság, zuhanás, emelkedés, ezt fel lehet idézni, ennyire építhet a zene. A viszonylagos felismerhetőség határán belül írhatja le a tárgyi világot a program segítségével. A természetben ritka a zene, ezek teszik lehetővé számára, hogy bizonyos elbeszélő jellege legyen, de csakis akkor, ha irodalmi programokra támaszkodunk.

A zene tárgyi világa: az érzelmek és akarat világa (közérzet, hangulat, indulat, érzelem, szenvedély, elhatározás, stb. – az egyén és a reá ható valóság viszonya.

De nem lehet persze azt állítani, hogy az „érzelmek dalolnak”, mert közvetlenül az érzelmek nem nyilvánulnak meg hangokban, az érzelmek hangtalanok. A beszéd közvetítésével azonban megszólalnak, valamilyen módon zenei kép az is. A beszéd fejezhet ki érzelmet, az érzelmet közlő beszéd önmagában még nem zene, de már zenévé áttehető a beszéd, különböző hangsúlyokkal bír: értelmi (racionális) és affektív (érzelmi) hangsúllyal. A beszéd értelmi hangsúlya zeneileg nem fontos, csak az érzelmi hangsúly, ami a beszélő ember érzelmi állapotának kifejezése a közöttekkel kapcsolatban. A zenei intonációk az előbeszéd érzelmi hangsúlyát örökölték. Mielőtt zene lett volna, volt már emberi beszéd, a zene és a beszéd szöveg

régen közös volt, nem a beszéd a zene egyetlen forrása, több más forrása van. Vulgarizáló elméletek azt állították, hogy a zene egyetlen forrása a beszéd érzelmi hangsúlya, ez nem így van. A művészetek ős-szinkretikus korában a zene, vers, tánc: tagolatlan egységben volt, s még ebben a korban ment át a beszéd érzelmi hangsúlya a zenei formákra. Ez a beszéd kezdetben hangelemekből egybeépített, hangutánzóbeszéd volt (ami közelebb áll a zenéhez, mint a későbbi fogalmi elemekből alkotott beszéd. A hangutánzó beszéd a világ tárgyait is beépítette a fonetikába (minél primitívebb egy nép, annál hangsúlyozottabb a beszéde érzelmi hangjejtése). A hangutánzó beszéd át kellett vegye a valóság ritmikáját, intonációit. A nyomaték e kezdeti beszédformából átöröklődik a későbbibe. A nyomaték (hangsúly) a konstruált (fogalmi) beszédben kétféle: 1. Értelmi akcentus (kérdés, parancsolás, megállapítás, kiemelés). A közölt dolgok összefüggéseire irányul. 2. érzelmi hangsúly (unalom, vidámság, szomorúság). A közlő ember lélekállapotát fejezi ki. Az érzelmi hangsúly intonációvá alakul, az intonáció, hangjejtés a beszédben már zenei elem, ehhez csupán a ritmus kell, és a zene két alapvető kifejező elemével állunk szemben. A ritmus mozzanata nagyon fontos. A beszédintonáció zenei hangjejtésben érvényesül, amit a magánhangzók modulálása ad. Az érzelmi állapot átmegy a beszédközlésbe, szomorúságot a magánhangzók jejtése hordoz. A magánhangzók azonban tiszta zenei hangok, ezért az érzelmi hangsúly nagyon könnyen, tisztán zeneivé szublimálható. Aktivitás és akarat: a beszédben való érzelmi megnyilvánulás, könnyen zeneivé alakítható. A zenei hangjejtés az érzelmileg fűtött beszéd hangjejtésének hatására alakult ki – ezért képes az érzelmek közlésére, közvetlenül tükrözi azt. A programzene is hangulatfestő és érzelemfestő.

A zene általában a belső valóságot ábrázolja, ezzel szemben a szobrászat például nagyjából a külső, objektív világot veszi tárgyal. A zeneművészet közvetlen és elsődleges tárgya lehet a természet bizonyos jelensége is, a tárgyi világ zeneileg reprodukálható jelenségei, amennyiben a felismerést szöveg vagy program segíti, de a zene leíró feladata csak másodlagos.

A zene jellegzetesen expresszív művészet és határesetben sem vállalhat ábrázoló funkciót, még a programzene esetében sem. Más művészetek, amennyiben inkább ábrázoló jellegűek,

vállalhatnak expresszív funkciót, határesetben. A zenében nem áll fenn határeset. Az érzelmi világnak van korrespondenciája a zenei kifejezőeszközökhöz. E kifejezőeszközök időben megnyilvánuló formák, a valóság időben megnyilvánuló jelenségeit korlátlanul tudja megragadni, a tárgyat időbeni kibomlásában korlátlanul tükrözheti (tágabb időhatárok között, mint a szobrászat vagy a festészet). Egyetlen hangulatot is, de az érzelmi élet teljes folyamatát megragadhatja, ez a műfajtól függ, de elvileg a zenének lehetősége van erre.

A zeneművészet tárgya az ember hangulati, érzelmi, indulati, szenvedélybeli élete, annak állapota vagy teljes történési folyamatai, az érzelmi-akarati jelenségek teljes időhatárai között.

Az irodalom tárgyi világa

Kifejezőeszközei a nyelv anyagából kidolgozott különböző (elbeszélő, leíró, párbeszédese, reflexív) beszédalakzatok.

Tulajdonságai:

1. Beszédalakzatok nyelvi általánosítások eredményei, általánosító formák.

2. A beszédalakzatok érthetők, nem fonetikailag fontos, hogy mit képviselnek, hanem értelmileg, nem a hallhatóság vagy a láthatóság a fontos. A szónak a fonetikai hanganyaga az, ami hallható, és nem az, amit mondunk. A jelenségeket nyelvi általánosságban fejezi ki, minden, amit megfogalmazunk, nyelvi általánosítást nyert. Ez nem jelenti azt, hogy a világ minden jelenségét fel tudja ölelni, csak az érzékelhető világot. Az irodalom csak érinti azt, ami érzékelhetetlen a világban, ábrázolni, tükrözni csak a valóság érzékelhető részét tudja.

3. az irodalom kifejezőeszközei általánosító-képzetfelidéző formák, bárminek a képzetfelidézői. Nem lehet éles határvonalat húzni az irodalmi nyelv, a köznyelv és a tudományos nyelv között. (Az irodalmi nyelv is dolgozhat tudományos absztrakciókkal, s fordítva, de nem használják minden esetben.) A tudományos nyelv fogalmai magasabb absztrakciójú fogalmak, mint az irodalomé vagy a köznyelvé. Az irodalomban az értekező nyelv beszél, az irodalmi nyelv használ magas fokon absztrahált fogalmakat, de nem ez az általános. Az alkatilag konkrét nyelvből lesz az irodalmi nyelv, innen az esszé felé változik, az alkatilag

absztrakt nyelvből alakul a tudományos nyelv, amely képzet felidézésre nem alkalmas.

Az irodalom tárgya tehát szélesebb körű, mint más művészeteké, tulajdonképpen mindent kifejezhet, a világ minden jelensége eláltalánosulhat a beszédalakzatokban. A beszédalakzat, mint kifejezőeszköz, ezek szerint a tárgyi világból mindent megragadhat. A szobrászat a tárgyi világból csak a háromdimenziós tárgyakat választhatja ki. Az irodalmi beszédalakzat összesimul mindennel, ami érzékletes, szemléletes, ami képpé tehető, lehet külső és belső világ, a teljes érzéki valóság, az ember teljes környezete bekebelezhető. Tárgyi világát mindig csak képzetfelidézéssel tükrözi. A beszédalakzat már mint elemi forma is képzetfelidéző, és nem érzéklet, mint a szobrászat, festészet, tánc, zene esetében.

4. Kifejezőeszközeinek létezési módja a kronológia, az időbeliség, így az irodalom időbeli lehetősége végtelen, az emberi univerzumot képes a maga mozgásában ábrázolni, módja van a teljes történést kibontani. A képpel a helyzetet, epizódon keresztül egész sorsok, hosszú időbeli folyamatok visszaadására képes. Persze elvileg módjában áll, de műfajonként változik, hogy mekkora időt ölel fel. Állapotok (tehát mozgás nélküliség) kifejezésére alkalmas, a kronologikus részletek az egységben való látást megakadályozzák, ezért az állapotot hogy kifejezhesse, történésé teszi. Lessing szerint, ha a festészetet egyedisége korlátozza a történés leírásában, az irodalmat is akadályoznia kell a kronológiának a helyzet, a fizikumok stb. leírásában. Példája Homérosz, aki az Achilleusz pajzsát kovácsolás közben írja le, és a harci szekér gyártását történésé teszi, így könnyebben kijön az összkép, hogy milyen a pajzs, a szekér. De hát ez nem kizáró jellegű, egy metafora (hasonlat) nagyon jól leírhat egy jelenséget. Nem helyes az, hogy az irodalom ugyanolyan tehetetlen a leírással szemben, mint a festészet a mozgás ábrázolásával.

A beszédalakzatok nyelvi általánosítások eredményei, mivel az emberi nyelv fogalmi hálózatába beleabsztrahálódott az egész világ. Az egész emberközpontú totalitást az egyes művészeti ágak parcellákra osztják, a maguk kifejező-eszközeinek lehetőségei szerint. Az irodalom az egyedüli művészet, amelynek tárgya megegyezik a művészet tárgyával, azaz az emberközpontú tota-

litással. Azonban az irodalom nem tud eleven érzékletet nyújtani, a szóbeli közlés nem lehet vizuális pontosságú. Más hátrány a többi művészetekkel szemben a művészi kép megmódolásában van. Minden művészetben a képteremtés általánosítás. Az irodalomnak szóból, fogalomból (ami absztrakció) kell képet teremtenie. Festékből könnyebb szín-viszonyokat teremteni, mint szóból. Az író paradoxális helyzet előtt áll, mivel szóból, elvontságokból kell képet teremtenie. Az érzékletmentes szóból érzéki képet kell teremteni. A festőnek csak általánosítania kell, és nem érzékíteni kell. Az irodalmi kép a szókép, a képzet-felidéző fogalom a kifejezőeszköze, tárgya az egész emberi világ. Az irodalom képzetfelidéző fogalma mint elemi eszköz, csak időben alkot képet. Az irodalom a tárgyat korlátlan időhatárok között határozza meg, a pillanattól a sors teljes időbeliségéig. (Ez nem vezethet értékítéléshez, az irodalom nem magasabb rendű művészet.)

A filmművészet tárgyi világa

Döntően alkotóművészet, kevésbé tolmácsoló (eltekintve a scénárium dialógusainak interpretálásától). Sajátos anyagban dolgozik: filmfelvevő, filmszalag, emberi fizikum, mozgókép, montázs. A film nem lehet tolmácsoló művészet, nem fényképezett színművészet, tárgyköre is merőben más. A filmművészetnek a forgatókönyv nem tárgya, csak kiindulási pont. A mozgókép és a montázs különleges koordináta rendszert biztosítanak a kifejező emberi mozgások felvételei számára, ugyanúgy rendszerbe hozva a környezettel. A színház erre nem képes. A színpadon a díszlet nem játszik, a filmben a háttér és a díszlet nem keret, hanem önmaga is játszik.

A mozgó kép:

Hatalmas tömegeket képes mozgatni, minden irányú mozgásra képes, minden gondolati és érzelmi történés ábrázolására alkalmas.

A cselekvést minden időbe kiterjesztheti, a cselekvés iránya a színháznál irreverzibilis, a filmnél nem az.

Sok színhely felmutatása, az egész természetet bepásztaázhatja, a színművészet nagyon nehezen. Bonyolult koordináták, a környezet természeti-társadalmi részét is ugyanúgy tudja

behozni, mozgó, eleven játékká teszi a környezetet is. A felhő, a fa, a kerítés, minden látszik a filmen, egészen másképp, mint a színpadon a kellék vagy a díszlet. Az irodalom a képelemeket oda vezeti, ahova akarja, a film érzékletesen teszi ezt, korlátja nincs. A filmen az összhatást fel lehet bontani, egy pillanat alatt tömegeket, egyén egyént váltva.

Alkalmas az introspekcióra. Belső gondolatnak a megérzékítésére a színművészet csak nehezen alkalmas, a film behozza mind a négy embert, egyszerre átvált az egyik arcára, csak azt látom, színháznál ez nincs. A kamera szemszögéből nézem, de mintha én látnám, van szubjektív lencse, két ember beszél, de tudom, hogy közben mit gondolnak egymásról. A színpadon nincs szubjektív lencse, látom, hogy két ember hogy beszél egymással. A belső történésnek, a reflexív elemnek lehetősége van, hogy megjelenjen, mint filmbeli történés. Többrétű történést mondhat el, a színháznál ez „félre” replikával vagy monológgal mondható el. A filmművészet annyi önálló eszközzel rendelkezik, hogy alkotó művészet. Tolmácsoló benne a filmszínész játéka, illetve beszéde. Önálló történetmondás – mozgóképpel. Egy szcenárium alapján, ami inkább epikai, és csak váz, nem irodalmi mű, nem drámai alkotás.

A filmművészet tárgya: mindazok a jelenségek és összefüggések, amelyekre alkalmas az irodalmi ábrázolás, majdnem olyan szélesek, mint az irodalomé. Alapvető különbség, amiben szűkebb az irodaloménál, a gondolati közlés. Az irodalom a gondolati absztrakció kifejezésére tökéletesen alkalmas (az irodalmi áramlattól függ, hogy absztrakt elmefuttatásokat leír-e). Erre kifejezőeszközeit tekintve a film is alkalmas, csak a művészi összhatás nem bírja el. Ha volna, amit nem értünk a regényben, még újraolvashatjuk az ilyen részeket, a filmet nem lehet viszájatszani. A film a történés ábrázolásához a legszélesebb lehetőségekkel rendelkezik. Amelyik pillanatban megáll, unalmassá válik. A gondolati részt meg kell érteni, az irodalomnál elolvasom többször, a filmen elunom, mert pereg, ráfigyelve elveszítem a fonalat. Alkalmatlan a gondolati rész, hogy összhatást érjen el vele a film. A gondolati elemet a filmből jobb kikapcsolni.

TOLMÁCSOLÓ MŰVÉSZETEK TÁRGYI VILÁGA

(színművészet, zeneelőadó művészet, táncművészet interpretatív vonása)

Tárgyi sajátosságuk: körülbelül rokon formákat produkálnak. A tolmácsoló eszközök eleven és állandóan változó elemekből állítják össze forma lehetőségeiket. Önmagukban nem képesek rögtönzésnél, improvizációnál többre. Nem közvetlenül reprodukálnak, hanem egy, már művészileg feldolgozott jelenségvilágot adnak elő, tárgyuk a repertoár, a zene és az irodalom alkotásai. Lehetnek auditív kifejező mozgások, kéz, ujjak, artikulációk hatása a hangszerekre stb. Ezek a kifejezőeszközök visszaérzéktik az absztrakt írásjelekből a valóság művészi feldolgozását, a művet. Ha a tolmácsoló aspektusból nézem, tárgyuk az az alkotóművészetbeli mű, melynek interpretálására vállalkoznak: a színművészet tárgya a dráma, a filmé a forgatókönyv dialógusa, a pantomim irodalmi, zenei szűzsét követ.

A tolmácsoló művészetek közvetlen tárgya a zenei alkotások és az arra való mű, közvetett tárgya a valóság, amelyet az alkotóművészetek már reprodukáltak.

A művész a mondanivalóból indul ki, nem olyan menetben halad, mint ahogy mi vettük, elméletileg rendszerezjük. A művészetek tárgyának történeti fejlődése van. Nem a kifejezőeszközök felől közelítik meg a tárgyat, nem az anyag, hanem a művészi eszme az adott, mindig az élet dönti el, hogy a valóságból mit dolgozzon fel a művész. Ehhez választ megfelelő tárgyat, anyagot a művész, tehát pont fordítva, mint ahogy itt levezettük. A kifejezőeszközök azt döntenek el, hogy melyik az a művészeti ág, amit ez a valóságrész ki tud használni. A művészi tárgy úgy alakul, ahogy a történelem folyamán a művészetek mondanivalója növekszik, új területek tárulnak fel, a tárgykör kiszélesedik, a kifejezőeszközök, a meglévő anyagok finomodása újabb és újabb emberi tartalom kifejezésére szolgálnak.

Az antik irodalom tárgyait a mitológiában már feldolgozták, Antigoné történetét is más körülményekkel korábban feldolgozták. A szobrászatban a hellenizmusig tartózkodtak a több figura ábrázolásától. Ez a tárgyi világ kitért, a mindennapok élete is bevonult, az újabb és újabb témák kényszerítették a művészeket, hogy új kifejezőeszközöket teremtsenek, új lehető-

ségeket keresnek az anyagban, friss anyagokat vonjanak be, közben a kifejezőeszközök árnyalódtak, finomultak.

- Az irodalomban a beszédalakzatok csiszolódtak.
- A tánc stilizált, minden iskola más stílus.
- Festékipar, fény-árnyék, perspektíva.
- Hangmagassági viszonyítások, hangrendszerek.

Nemcsak meglévő anyagok kifejezőeszközei változnak, új anyagok is megjelennek. A mindennapi beszéd bevonul az irodalomba, a szobrászatban új ötvözetek, műanyagok alkalmazása, a grafikában metszéstechnikák, új hangszerek megszerkesztése, temperált hangszerek, a zörejangokkal való kísérletezés. Maszktechnika, filmfelvevő gép, filmszalag, mozgatható bábuk. A művészi teljesítmény történelmi alakulásában nem úgy halad, hogy az anyag determinálja a kifejezőeszközt, és ez a tárgyat, hanem a téma hat a kifejezőeszközökre, végső fokon még az illető művészet anyagára is. Ez a tárgy nem feszítheti túl az anyag formalehetőségeit.

Az egyes művészetek tárgybeli különbségeik következtében rangban is különböznek egymástól? Nem különböznek. Tévedés. Egyes korokban csakugyan vannak uralkodó művészeti ágak, mert ezeknek kedveznek a társadalmi-történelmi feltételek, belső művészi összefüggések határozzák ezt meg. Régi korok esztétái saját koruk uralkodó művészeti ágát tették elsődlegessé, és azt tekintették a legértékesebbnek. Például Arisztotelész: „nincs még egy olyan értékes művészet, mint a tragédia.” Leonardo: „a festészet a művészetek királya, a szem a legnemesebb érzék-szerv, erre hat a festészet, tehát ez a legnemesebb művészet.” A mi álláspontunk: minden művészeti ág más-más területet ölel fel, együttesen az egész emberi valóságot. A sajátos tárgy nem ad bizonyos művészeteknek elsőbbséget, amit az egyik tud, nem tudja a másik, más-más területeken egyetemesek. A művészetek sajátos tárgyának tisztázása is történelmi folyamat.

TARTALOM ÉS FORMA KÉRDÉSEI

Nem csupán a műalkotásoknak van tartalma és formája, hanem mindennek a világon. Tartalom és forma kérdéseit épp

ezért általában filozófiailag kell tisztáznunk és azután vonatkoztatjuk a művészetre.

A tartalom és forma univerzális kategóriák, a gondolkodás legátfogóbb kategóriái. (Kategória = absztrakció, a legmagasabb rendű általánosítás, már a törvény is a valóságot általánosítja, de a kategória ennél sokkal általánosabb.)

Az egyetemes létezés minden területe, jelensége formában jelentkező tartalom vagy tartalmas forma. Tartalomról és formáról beszélve tisztáznunk kell, hogy milyen viszonyt fejeznek ki, egymással való kapcsolatuk nagyon sokféle viszonylatot jelent: lényeg-jelenség, ok-okozat, szükségszerűség-véletlen, funkció-eredmény, általános és sajátos, – ezek a valóságban mindig mint tartalom és forma jelentkeznek.

Tartalom: egy tárgyi jelenség alapja, legfontosabb vonása, mely meghatározza minőségi tulajdonságait, magában foglalja mindazokat a belső folyamatokat, amelyek a dolgokban és jelenségekben végbemennek.

Forma: a tartalom létezési módjának, belső szervezettségének külső megjelenése, – biztosítja a tartalom létét s meg is nyilvánítja azt.

A TARTALOM ÉS FORMA DIALEKTIKÁJAÁLTALÁBAN

A tartalom és forma dialektikus összefüggéseit filozófiai kategóriaként négy pont alapján tanulmányozzuk:

- a) a tartalom és forma egysége,
- b) a tartalom elsődlegessége,
- c) a forma viszonylagos önállósága és aktív, a tartalomra visszaható szerepe,
- d) a tartalom és forma viszonylagossága.

Kifejtés:

a) *A tartalom és forma egysége.* Minden jelenség megformált tartalom, ezek szétválaszthatatlan egységben vannak. Nem úgy viszonyulnak egymáshoz, mint belső a külsőhöz, hanem mint egy egység két belső összetevője. Tartalomról és

formáról mindig egy egységes jelenség kapcsán lehet csak beszélni. Egy jelenséget, mint tartalmat nem lehet egy más, kívül álló jelenséggel, mint formával összekapcsolni, a viszony mindig organikus. Csak absztrakcióban, gondolati úton lehet szétválasztani a tartalmat és a formát, fizikailag szétválaszthatatlanok. A tartalom a forma belső szervezettsége, a forma a tartalom megnyilvánulási módja. Minden jelenség a tartalom és forma egységét képviseli. Például még a logikáról is, az emberi gondolkodás logikai formájáról is azt hihetnők, hogy pusztán forma. De Hegel bebizonyítja, hogy ha történelmileg vizsgáljuk, rájövünk, hogy tartalom is, mert tartalom vezette rá az embert erre a gondolkodási formára. Vagy például a termelő mód egy adott korszakában a termelési viszonyok és a társadalmi rend összefüggésében a termelési viszonyok a tartalmi oldal, ez a determináló, szemben a formával, a társadalmi renddel. Anyagilag a kettőt nem lehet elválasztani. Ugyanígy a művészi eszme és a kép viszonya szintén tartalmi-formai viszony, megint csak elválaszthatatlanok.

Tartalom és forma viszonyát csak olyan jelenségeknél fedezhetjük fel, ha egymást determináló tényezőkről van szó („fazék-leves” nem formai és tartalmi viszony).

b) A tartalom elsődlegessége a formával szemben.

A tartalom az elsődleges, a meghatározó, mindig a tartalom határozza meg a forma milyenségét, a tartalom kényszere ölti egy jelenség a maga formáját. A termelőerő és termelési viszony összefüggésben az első tartalmi, a második formai, a tartalmi a meghatározó, a termelő erőben végbemenő változások változtatják a formai viszonyokat. A tartalom alakulása szükségszerűen alakítja a formát is, más-más tartalomnak más-más forma felel meg. Nem a stílus határozza meg a műalkotás eszméjét, hanem fordítva. A létrejövés folyamatát kell szem előtt tartani, az ok és okozatot. Az elsődlegességet a genezisben állapítjuk meg. A lényegi mozzanatot a tartalom hordozza (ok), a jelenségi mozzanatot a forma hordozza (okozat), a lényeghez viszonyítva a jelenség következmény. A tartalom a fontosabb, a világ dolgainak megértéséhez a helyes pont a tartalmi oldalról való megközelítés, nem lehet a valóságot csak formája után megítélni.

c) A forma viszonylagos önállósága és aktív, a tartalomra visszaható szerepe.

Ha tény, hogy a tartalom elsődleges és forma-meghatározó, ez nem jelenti azt, hogy a forma passzív. A tartalom által létrehozott forma önállósággal bír, aktív. A forma aktív jellege nem más, mint a forma visszaható, azaz tartalom megnyilvánító szerepe. Minél inkább ember alkotta formáról van szó, annál erősebb a forma visszaható ereje. Az ember alkotta jelenségnél a forma utólag nyeri el önállóságát, a forma mindig úgy alakul, ahogy a tartalom alakítja. A forma létrehozása után visszahat a tartalomra. A megformált képződmény megfelel-e a tartalomnak? Ha igen, akkor biztosítja a tartalom kibontakozását (adekvát forma). Az inadekvát forma akadályozza a tartalom kibontakozását. A torzított forma a célt, a tartalmat torzítja.

A természetben ritkán fordul elő, hogy egy tartalom inadekvát formát öltson, ez határeset, ha azonban létezik, nem csak torzítja a tartalmat, az ilyen jelenség el is pusztul azonnal. A fajokon belül születő torz egyedek nem tudnak alkalmazkodni az adott viszonyokhoz, a faj maga, vagy a környezet hatása pusztítja el őket. A természeti tévedés pusztulással végződik. Annál gyakrabban előfordul ez az ember alkotta formák esetében, az ember alkotta torz formák élhetnek, de visszahatva a tartalomra, megváltoztatják azt. Az egyéni emberi alkotás esetében gyakoribb, a társadalmi gyakorlat alapján létrejöttéknél (társadalmi rend) ritkább.

d) *A tartalom és forma viszonylagossága.*

A tartalom és forma nem abszolút kategória, hanem viszonyítás. Nem egyszer s mindenkorra, minden helyzetben azonos viszonyt megjelölő kategóriák. Különböző összefüggési rendszerben funkciót változtatnak, a tartalom más összefüggésben lehet forma is. A művészetben is megragadható az ilyen funkció cserélés. A tartalom mindig valamihez képest tartalom, a forma is valamihez képest forma. (Például az apa csak gyermekéhez képest apa, az apjához képest gyermek.) a tartalom és forma állandóan helyet cserélnek. Hogy egy jelenség egyik oldala tartalom-e vagy forma, az azon múlik, hogy milyen összefüggésben van a jelenség másik oldalával. A tartalom egy bizonyos formához képest tartalom csak, más tartalomhoz képest lehet forma is, attól függően, hogy egy jelenségen belül az őt létrehozó tényezők hogyan viszonyulnak egymáshoz, a tartalmi és formai tényezők cserélődnek, ugyanígy van két, egymással

forma-tartalom kapcsolatban lévő jelenség esetében is. Például a termelési viszony a termelő eszközökhöz képest forma, az államformához képest tartalom. Más példa: egy dal. Mondhatjuk, hogy a szöveg tartalom, a zenéje forma. De a zenéjének, ha külön vesszük, a hangulati mondanivalója a tartalma, a zenei felépítése, témája, a forma. Tovább boncolva még jobban lebonthatjuk a végső formai elemek azok, a kifejezőeszközök, melyeket felhasznált, hozzájuk képest a téma tartalom. A műalkotások elemzésénél állandóan szem előtt kell tartani a tartalom és forma funkció cseréjét. Nincs formátlan tartalom, de tartalmatlan forma sincs a művészetben. A realista művészet elsematizálása: formalizmus. A klasszikus formák üresjárata is formalizmus. A formabontás útján történő útkeresés nem formalizmus. A formalizmus nem tartalmatlan, csak tartalma megghiúsult. A műalkotásban a tartalom és forma egysége törhetetlen.

TARTALOM ÉS FORMA A MŰVÉSZETBEN

a) Bármely műalkotásról elmondhatjuk, hogy megformált tartalom. Egy műalkotás tartalmi elemei a formai megoldásban vannak benne. A kép mint egység áll előttem, és nem ollózhatom ki belőle a tartalmat vagy a formát. A művészetben nem létezik olyan forma, amelyiknek nincs tartalma. Minden képnek annyi a tartalma, mint amennyit a formája kifejez. Néha előfordul, hogy a művész nem tudja megvalósítani tartalmi szándékait és a formák mást mondanak. Ilyenkor az lesz a kép tartalma, amit a formák mutatnak, nem a szándék.

b) A műalkotás bármilyen formai finomságokat is mutasson, ha sekélyes tartalommal bír, lényegében nem sokat ér. A műalkotás célja gondolatokat, érzelmeket ébresztetni és ezen keresztül nevel, átalakít. A forma a szerint fog alakulni, hogy a tartalom mit igényel. Az emberiség szolgálatában álló humánus tartalmak a nekik megfelelő formát fogják felvenni, a tartalom lesz a formaalakító.

c) A forma visszaható szerepe a művészetben lényeges. A forma azonnal visszahat a tartalomra. A művészetben a tartalmak kifejezési módjai hordoznak mindent. Ha a megvalósított forma nem adekvát, akkor eltorzul a tartalmi szándék. A műalkotás elemzése minden esetben formaelemzés. Ez azonban nem

jelenti azt, hogy mellékesnek mondjuk a tartalmat. Ellenkezőleg: a megvalósított formák elemzése folytán jutunk el a tartalomhoz. Sohasem az a feladatunk, hogy elvontan filozofáljunk, hogy a művész mit akart ábrázolni, hanem az érdekeljen, hogy a művész mit adott a megalkotott műben. Ránk csak az tartozik, hogy mit öntött a művész formába. Csak a kialakított műformák hordozzák a tartalmat. A művészi kép: jelentéssel bíró forma.

{Elvek és viták: „*Jellegzetesen intellektuális költő. Jellegzetesen intellektuális az a mód is, ahogyan a lírai formaelemekkel bánik. Költészete nagyjából stílusalakzatokra épül, a szókép is annak rendelődik alá nála, s már elemi képi megjelenésében sajátos érzékifogalmi ötvözet.*” (95-96)

„*Úgy tesz, mintha kibontaná a fában, ágban, levélben benne rejlő metaforikus lehetőséget, valójában kívülről viszi rá a gondolatot. Az eszme nem metaforikus (azonosított – azonos, hasonlított – hasonló) viszonyból pattan ki. Egyáltalán: nincs itt metafora, csupán a látszata. Mert a dicsekvést leleplező fa, ág, levél nem valami eszmére utaló más jelenséggel azonos. Csak önmagával. Lehet, hogy a vers szándékolt eszméje ez volt: nézz a dolgok mélyére, s akkor kiderül, hogy a legismertebbnek vélt dolog is csupán titok. A megformált eszme az álmetafora következtében csupán ennyi: hiába dicsekszel, úgyszem tudod megszámlolni egy fa összes gallyát és levelét.*” (168)}

A MŰVÉSZI ALKOTÁS TARTALOM ÉS FORMA EGYSÉGE

A művészi alkotás tartalom és forma egysége.

A művészi tárgy sajátossága: emberközpontú totalitás.

A művészi tartalom sajátossága: eszme a különösség fokán.

A művészi forma specifikuma: az eszme közlésformája a művészi kép.

A művészi tartalom összetevői: téma és eszme.

A művészi forma összetevői: kép és szerkezet.

MŰALKOTÁS

+

tartalom.////////.+.////////.forma

+ + (képfarmák) +++

Téma + eszme **** *belső formák*+külső formák +(részképek) ++++

++ ++ ++ +(részszémák) ++

++ L É N Y E G ++ + +

+ + műfajok+kifejezőeszközök+

+ kép + szerkezet + +

+ + +

+++++++ műformák ... ++technikák +++

A műalkotás tartalmáról beszélve két összetevőt különböztetünk meg: témáját és eszméjét. Minden műalkotás tartalma az, amit mond, amit kifejez. Amikor azt kérdezem, hogy miről szól a kép, akkor a kép témájáról beszélhetek. Ha azt kérdezem, hogy mit mond, akkor mindig az eszme válaszol. A formára azt kérdezem: hogyan? Hogyan valósítja meg a művész? A formának két összetevője van: 1. *belső formaelemek*, és 2. *külső formaelemek*. Azért bontjuk fel, mert különbséget kell tenni a tartalomhordozók és az eszközök között.

A *belső formaelemek* a következők: jellemrajz (érzelemrajz), cselekményrajz (sujet), szerkezet. A *külső formaelemek* a következők: kifejezőeszközök, műfajok, műformák. Fontos a különbség tétel a *belső* és *külső formaelemek* között.

*Az eszme és a *belső formák** a műalkotás lényege. A kép és a szerkezet az eszme érdekében létezik, bennük van feloldva az eszme, csak gondolatilag lehet szétválasztani és akkor kerül az eszme a tartalomhoz, illetve a kép és a szerkezet a formához.

Elsődleges a tartalom: forma-meghatározó. A tartalom dönti el, milyen lesz a forma, a tartalomnak is az eszmei része a forma-meghatározó. A művész az eszmétől halad a forma felé (de lehet formalátomásból kibontani eszmét). A forma tartalom megnyilvánító, a *belső formák*ból olvasható ki az eszme. Az eszme tehát a *belső formák*at determinálja. A *külső formák* arra jók, hogy

a belső formákat hozzuk létre velük, a belső formák létrehozásának történelmileg kialakult keretei, eszközei vannak.

*A művészi tartalom: **téma** és **eszme***

A **téma**: tárgy, amiről beszél a művész.

Az **eszme** az, amit mond a tárgy ürügyén.

A téma a tartalomnak egyik igen fontos, bár nem a legfontosabb tényezője. A téma azt mondja, hogy a mű miről szól, a téma még önmagában nem műelem, a téma elvontan a valósághoz tartozik és majd valamely mű életanyagául, nyersanyagául szolgálhat. A tárgy és téma között nincs különbség. A téma voltaképpen tárgy, tárgynak nevezzük azt a (külső és belső) világot, amit a művészet felvesz. Amikor egy műalkotás valóságbeli mozzanatáról beszélünk, akkor ez a tárgy téma lesz. A művészetnek tárgya van (emberközpontú totalitás), a műalkotásnak témája, a téma a műalkotásban konkretizált tárgy. A művészet tárgya az egész emberi valóság, a műalkotás témája az emberi valóság egy részlete, egy vonatkozása.

Adott korszakokban a téma képezte a tartalmat (szocreál, 1945-1955), tematikai igény volt, fontos és kevésbé fontos témákkal. Roppant fontosságú volt, hogy milyen témákhoz nyúl a szocreál művészet: „Minden korban vannak az emberiségnek döntő fontosságú kérdései, természetes az, hogy a művészeknek az egész emberi valóságból azokat a témákat kell kiemelniük, amelyek az egész emberiséget foglalkoztatják.” Attól függően, hogy milyen témákat dolgoz fel, változik a mondanivaló kifejezési lehetősége is. Lehetne jelentéktelen témákat is gazdagon, művészien kidolgozni, de a nagy alkotások témája legtöbbször nagy téma. Lehet a nagy téma is elrontott, önmagában a nagy téma nem lehet művészet, de a rendkívüli nagy művészek mindig a kor nagy témáihoz nyúltak. Nagy téma szült nagy műveket nagy tehetségű és nagy koncepciójú művészeknél.

Egyesek a témát nem is sorolják a tartalmi tényezők közé, azt mondják, hogy a téma, mint elvontság, nem a tartalom, nem a műalkotás része. A való világhoz tartozott addig, amíg a művész nem dolgozta fel. De amikor ábrázolja, már akkor képpé alakítja s így a műalkotás formaeleme lesz. Am ilyen alapon az eszmét is kizárhatjuk a tartalomból, míg nem lesz képpé, addig a művész tartozéka, mikor művészi képződménnyé épül, képpé lesz, a

képből olvasható ki. A téma közvetlen nyersanyaga az eszmének, a témáról (és arról, aminek részlete) mondódik ki az eszme, ezért téma és eszme között kapcsolat van. A tartalom sorában ott van a téma és az eszme, a mű tematikai és eszmei egység. Nem mintha egymáshoz lennének láncolva, mintha meghatároznák egymást. Ez nem áll. Kapcsolat van kettejük között, de laza. A téma sohasem épül be a műalkotásba, még nem művészet, de a műalkotás tartozéka, mint annak valóság-alapja. Téma és eszme között valamilyen vonzás létezik, az eszméket a világ jelenségei állítják elő, bizonyos eszmék bizonyos témákat vonzanak, van köztük bizonyos vonzás, de ez távolról sem merev, nem kategorikus. Például a békeharc szépsége és heroizmusa igen sok műalkotás eszméje, sok témából kiolvashatom, megjelenhet olyan különféle témákban, mint: falevél, anya gyermekével. A háborús jelenségek eszme körét is kibonthatom sok témából, vagy az anya és gyermeke eszme körét a vándormadarak témából is kihámozhatom. Új eszmékkal nagyjából új témák is jöttek. A reneszánsz kor eszméje új, témája a hagyományost úgy alakította ki, hogy mondanivalója eleve mindennapi képben jelent meg a festészetben. Eszméit a régi tematikában el tudta mondani, tehát téma és eszme nem függnek annyira össze, mert a téma nem jelentkezik alapvető tényezőként a tartalomban, mégis van az eszmének egy megfelelő, adekvát témája. A reneszánsz végén megfelelő témavilágot küzdöttek ki, a világi jelenségeket (Boccaccio). Noha rengeteg tárgyból kibontható egyazon eszme kör, nagyon átfogó, jelentős eszmék kibontására is több lehetőség van nagy, történelmileg jelentős téma segítségével.

A téma a műalkotás fontos, de nem a legfontosabb tényezője, mert a legdöntőbb tényező az eszme. Szinte a legkülönbözőbb eszmei közlések számára lehet ugyanazt a témát használni. Vallásos gyülekezés témájából milyen eszmét mond el a művész? Olyant, amilyent, mint általános igazságot el akar mondani, amit csak ő olvas ki az adott témavilágból. Így a hit dicsőítésének az eszméjét elmondja a reneszánsz művészet. Repin már ezt a témát arra használja fel, hogy leleplezze az ortodoxiát, ő már tagad. Goya pedig megmutatja az egyház vérszomját és amint az inkvizíció eretnekeket visz a kivégző helyre. Mind a három kép tematikailag vallásos gyülekezetet, az

első kép a hit igenlése, az utóbbi kettő a hitelét veszített egyház leleplezése. Ez elvontan helyes, de konkrétan a kép sokkal többet mond el nekünk, mint a fent említett, egy mondatban megfogalmazott eszme. Mind a három kép más és más érzelmeket ébreszt bennünk, s ezt nem szabad elfelejteni, mert az emberi lélek rendkívül sokféle érzelmekre van berendezkedve. Az embereknek más és más kapcsolata van különböző jelenségekhez. Amiért ilyen rendkívül sokrétű a gondolati társítás egy-egy művel szemben, azért más és más az eszme is, ami bennük születik, azért nem lehet megfogalmazni egy mondatban, még kifejtve is csak elvontan az, mert a konkrét kép sokkal gazdagabb. Kerülni kell minden esetben azt, hogy egy mű eszmei mondanivalóját egy mondatban megfogalmazzuk. A Goya-kép csak nagy általánosságban rokon Repin képével. Konkrétan ezerféle árnyalatban különbözik egyik kép a másiktól. Egy és ugyanaz a téma rendkívül különböző eszmei mondanivaló elmondására alkalmas, egy mondanivaló rengeteg téma kapcsán bemutatatható. Téma és eszme között van egyfajta vonzás, de ez távolról sem merev, távolról sem kategorikus.

{Elvek és viták: *Senkinek se jut ugyanis eszébe, hogy a figurák valóságbeli megfelelőit keresgélje, még akkor sem, ha egyébként biztosra veszi, hogy vannak ilyenek. Mint ahogy egész biztos, volt valaki, akit annyira szerettek, hogy azt kérték tőle: „Ha eldobod egykor az özvegyi fátyolt, / fejfámra sötét lobogóul akaszd” – ettől azonban még nem Szendrey Júliáról szól a vers, hanem Petőfi siron túli szerelméről. (224-225)}*

Az eszme a műalkotás gondolata, az, amit a témájáról mond az alkotás. Az eszme a művészi közlés. Eszme nélkül nincs művészet, ez a magva az egész művészet világának. Ha nem volna, művészet sem volna. Az eszme a fontosabb, a téma csak ürügy az eszme kifejezésére. Az eszme határozza meg a formát és nem a téma. Meghatározott eszme nem csak meghatározott témával fejezhető ki, ezért nem egyenrangú a téma az eszmével.

Az eszme a döntő, az alkotás folyamatában nincsenek egyenlő rangban. Különbséget kell tenni, mert alapvető különbség van az eszmei szándék és a műalkotásba öntött eszme között, az eszme a műalkotásban az, amit a művész formába öntött.

Egy műalkotás annyi eszmét tartalmaz, amennyit ki tudunk olvasni szerkezetéből.

Amíg az alkotás folyamata tart, addig működik az eszmei szándék, a mű születéséig az eszme határozza meg a formát: a képet és a szerkezetet, –a kész műalkotás esetében már csak a forma van. Megszületése után a mű formája önálló és visszahat, meghatározza az eszmét. A műnek annyi az eszmei tartalma, amennyit ki lehet olvasni belőle. Hogy mi volt a művész agyában, az magánügy, ha maradéktalanul formába önti eszméjét, az ki is olvasható, az eszmei szándék és a művészi eszme együtt van. A műalkotásban a forma autonóm, de nem abban az értelemben, hogy nincs benne tartalom, hanem hogy ő felel a tartalomért.

A műalkotás elemzése minden esetben formaelemzés a tartalom felderítése céljából.

A művészi eszme a különösség igazsága. Hogyan jelentkezik egy műalkotás eszméje? – 1. Az eszme mindig a művész eredeti igazsága. – 2. a mű eszméje mindig eszmei részletek sokaságából épül össze.

Az eredeti igazság kérdése

Az eszme az adott valóságról beszél, megragadja és általánosítást mond róla. A művészi eszme objektív és szubjektív elemek összessége, a valóságról és a művésztől is szól egyben. Vannak, akik elszemélytelenítik a művet, ez helytelen, mert a művész nem tudatától függetlenül ábrázol igazságot, az mindig a művész eszméje. A művésznak az a feladata, hogy ő maga vizsgálja az életet és ő maga szűrje le az igazságot. Új igazságokat kell kimondania a saját művészi tudatán átszűrve, saját igazságként. Az ihlet tulajdonképpen ez. S mert a művészi eszme igaz és általános jellegű, a műélvezők is felismerik az eszmei mondanivalót. Lehet egy művész eredeti, de nem igaz. A szubjektív művészi tudat akkor pozitív, ha az élet igazságát tükrözi. Önállóan szemléli a valóságot, eredetiség kell ahhoz, hogy újat mondjon, és ez nagyon fontos. Az eredetiség alatt nem azt értjük, hogy spontán módon fed fel igazságokat, hanem azt,

hogy birtokában van a tudomány, és annak fényében látja a világot, de ezen kívül új igazságokat keres és mond el. Az eredetiség nem spontaneitás.

Egyesek úgy vélik, hogy az igazság felismert, tudott, és csak képileg illusztrálni kell, művészi igazsággá tenni. A művész eredeti gondolata nem a társadalmi kerettől független valami, hanem a társadalom által tudott ismeretek birtokában fedez fel valamit és adja át a társadalomnak. A művész a világ tanulságait felszívja magába és azokból fakadó eredeti gondolatát fejezi ki. A művészet eszméje minden lehet a világon, és nem feltétlenül társadalmi tanulság, erkölcsi igazság, hanem lehet egy hangulat is. Esztétikai szempontból az eszme egy érzelem, melyet a mű létrehoz, lehet egy indulat, egy gondolatfűzér, egy erkölcsi ideál, egy társadalmi ideál, stb. Nem egy elvont ítélet, az eszme egy egész gondolati, akarati érzelmi erkölcsi, társadalmi következmény, melyet a mű kivált. Egy eszmény nyújtás, mely rendkívül bonyolult. Minden egyes műalkotásnak valamit hozzá kell adnia a világ teljességéhez, e nélkül nincs értelme.

Hogy újat, eddig soha nem mondottat kell megfogalmaznia, ezt természetesen nem az összes eszmei részletre értjük, hanem az egész műalkotás összmondanivalójára. Nem lehet abszolutizálni azt, hogy minden egyes alkotás merőben új sarkigazságokat kell elmondjon. Például a tudományban gyakori, hogy hét könyvből írnak egy nyolcadikat, de ha a nyolcadikban valami plusz van, valami, ami egy lépésnyi újat jelent, az már értékes munka. Olykor persze létre jönnek olyan tudományos művek, melyek gyökeresen felforgatják a világot. Ugyanígy van a művészetben, minden műalkotás hoz valamit, egy árnyalatot s ez felgyűl, míg megjelennek a nagy egyéniségek, akik gyökeresen újat hoznak. A művészetben az újdonság mellett az eredetiség is elengedhetetlen igény, de ezt sem szabad abszolutizálni. Az epigonizmus természetesen tilos, a forma utánzásból mindig eszmeutánzás is lesz.

A művészi eszme mindig képeken keresztül érvényesül, képi részletek sokaságából épül fel. A mű, az eszme közvetítője, képek rendszere, képi részletek szerkezete. A mű művészi képek sokaságából áll össze, mindenik rész egy eszmei részlet.

Az eszme értelme csak képekben van.

A művészi eszme szavakban megragadhatatlan, mert képi formában megjelenő tartalmat kell fogalmakba átfogalmazni, a fogalmak nyelvén sivárrá válik. Az eleven érzéketből előjövő eszmei mondanivaló nem haladja meg a különösség fokát, mihelyt értékelem, már meghaladtam. Bármilyen intonációval oldom meg az eszme közlését, a fogalmi leírás meg sem közelíti a valódit, mert a műalkotás alapeszméje megszámlálhatatlan részlet, eszmei részletek ötvözete. A szavakkal való kifejtés összemosza a képi részletek közötti érzékeny különbségeket. Ugyanazt az eszmét minden művész másképp fejezi ki, az eszme legáltalánosabb mivoltában ugyanaz, de a konkrét képekből kiderülő eszme nem ugyanaz. A részletek teljes eszmévé való integrálódása, a képi részletek összeépülése minden műben más. A mű csak képi egészében, eleveenségében azonos önmagával. (A legpontosabban az irodalomkritika tudja megközelíteni az eszme monda-nivalóját, legnehezebben a zene eszmei mondanivalója közelít-hető meg. A műkritika léte állandó paradoxon.) Például Beethoven 3. – 5. – 7. – 9. szimfóniája közül mindeniknek külön-külön eszmeisége van, bár ugyanabban az eszme körben fogantak, de más-más árnyalatokkal. Mindenik mást és mást mond, elvontan valamennyi a hősi küzdelemről beszél, mindenik művészi eszméje megismételhetetlen, csak akkor mondaná ugyanazt, ha két művészi kép teljesen azonos lenne. Tehát minden egyes mű eszméje sok kis részletből vett komplex érzelem együttese.

Vagy: „a polgári család szükségszerű szétesése” Glasworthi: *Forseit Saga*; – Thomas Mann: *Budenbrock ház*; – Gorkij: *Artamanovok*; – R. Martin du Gard: *Thibauld család*. Ha ezek eszméje nem lenne különböző, értelmetlen lett volna mindeniket megírni. Mindegyiknek az eszmei árnyalatai, részletei mások. A mű eszméje a mű eszmeisége a mű eszmei részleteiből összegyűlő eszmei üzenete, mivel a mű rengeteg részkép egysége, s ezek mindegyike hordoz valamilyen eszmei árnyalatot. Az eszmei részletek sokasága minden egyes műalkotást mássá, egyénivé, megismételhetetlenné tesz. Minden művészi alkotás eredeti és megismételhetetlen. Egy mű az eszmei mondanivaló sokaságát hordozza magában, ezért sokféle és nagyon összetett érzelmeket szül, és az egész komplexum adja a mű eszméjét.

A MŰVÉSZI FORMA ÖSSZETEVŐI: BELSŐ ÉS KÜLSŐ FORMÁK

A belső formák a tartalomtól meghatározottak és ezért tartalomhordozó formák. Ez az a forma, amit az eszme határoz meg, miután kialakult, belőle fogom kiolvasni az eszmét. Határozottan különbséget kell tennünk azon formák között, melyek a tartalom hordozására hivatottak, és azon formák között, amelyek mint eszközök szerepelnek. A belső formák azért tartalomhordozók, mert a téma kibomlik, és az eszme kifejeződik valamilyen alakzatokban. Egyesek egy emberi jellemben, egy történetben, 2-3 jellem egymáshoz való viszonyának a rajzában a (külső) formát látják, ezt gyakran összetévesztik a tartalommal. Például egy film tartalma helyett elmondják a cselekményt.

Külső formaelemek.

Ahány művészet, annyi féle eszköz, és ahány művészet, annyi féle műfaj. Ezekkel nem foglalkozik az esztétika részletesen, mert ezek már a szakelméletek keretébe tartoznak, a sajátos műfajokéba. Esztétikai szempontból jelentős azonban az, hogy ezek az eszközbeli, műfaji differenciák hogyan adják a különbséget a művészetek között.

A külső formák azok a történetileg átöröklött keretek, eszközök, technikák, amelyeknek segítségével a belső formákat megteremtik. Műfajok (keretek) és műformák (eljárások) – ezt a kettőt nehéz megkülönböztetni, a kifejezőeszközök révén állíthatók elő.

A műfaj a mondanivaló történelmileg öröklött tematikai kerete. A műformák: a művészi eljárások történelmileg átöröklött technikája. A képzőművészet (festészet) területén könnyen külön lehet választani: a tájkép = műfaj, az akvarell = műforma. Az irodalomban nehezebb különválasztani. A regény csak műfaj, a novella tematikai keret is, de megszabja a novellairás technikáját is. Eposz: műfaj és műforma is. Stanzák, dithirambusok, szonett: csak műformák. De a zenében egyáltalán nem lehet különválasztani. Ezek történelmileg módosuláson mennek keresztül, noha ez a módosulás nagyon lassú. A műalkotás legstabilabb részei a keretek, technikák. Esetleg eltűnnek, ahogy az eposz

például átmege a regénybe. (Benedetto Croce: csak egységes művészet van, nincs értelme ezeket különválasztani.)

Ha a tartalomtól eltekintek, a belső forma a külső forma tartalmává válik. Van a tartalomnak és a formának egy egysége, amelyben a belső forma visszahat a tartalomra. A formának aktív szerepe van, mert amikor a forma létrejött, a tartalom, mint önmaga megszűnik, a forma lesz a tartalom hordozójává, a forma aktív szerepe lép érvénybe, nem pedig az eszme elsődlegessége. Az eszmét a formából olvasom ki, az eszméért a forma felel.

A belső formák azért tartalomhordozók, mert a téma kibomlik, és az eszme kifejeződik valamilyen alakzatokban. Egy emberi jellemben, a történelemben, 2-3 jellem egymáshoz való viszonyának a rajzában stb. – a belső formák megvalósulását látjuk. Jellemrajz nélkül művészet nincs, mert a művészetek központja az ember. A művészet mindig az emberről beszél, tehát meg kell formálja, a jellemrajz sokféle módon derülhet ki, sokszor nincs is szükség figurára, egy tájképben is van jellemrajz, egy csendéletben is, legjobban a portréban jelentkezik. A portréban a jellem nem helyzethez kötött, addig a kompozícióban már helyzethez kötött. Repin: Hajóvontatók. Ahány ember, annyi jellem, mely mind a központi eszmét szolgálják. A típusok ugyan jól vannak megválogatva, nem csak gonosztevéket ábrázol és nem csak gyermekeket. A jellem nem tartalma a képnek, az csak formaelemként rajta van a képen, tartalma a valóságban van, a többi mind csak formai (külső) anyag. A jellemrajz nem található meg a csendéletben, szonátában stb. – ilyenkor az érzelmrajz pótolja. A különböző műfajok többé-kevésbé különböznek egymástól és éppen ezért nem mindenik teszi egyformán lehetővé a jellemrajzot, jellemábrázolást. Például a dráma leírja az embereket szóváltásban, egy másik emberrel kapcsolatba hozva megismerjük az ember egész alkatát és ráadásul a művész meg is jeleníti, s a kompozíció ugyanezt mondja el, csupán beszélgetés nélkül. A dal azonban csak hangulati, indulati vágybeli elemet tud adni. Ide csak bizonyos emberi vonatkozás fér bele, ezt azonban tulajdonképpen jellemrajznak kell tekintenünk. A hangulatrajz és a jellemrajz között széles skála van, amely műfajok szerint változik.

A művészetben azért fontos a cselekmény, mert az ember a művészet központja és az ember mindig viszonylatban, cselekvésben van. Nem minden művészet tudja kibontani a cselekményt, ez műfaji lehetőségeitől függ. A cselekmény az irodalomban bomlik ki a legjobban, főleg a regény mutat sok cselekményt. Az ódában azonban nem lehet egész cselekménysorozatot elmondani. Itt a jellemek valamilyen tárgyiasítása áll fenn, ilyenkor a tárgyrajz kap szerepet. (Az itteni „tárgy” kifejezésnél az emberi jellem eltárgyasításáról van szó, ez egészen más jelentésű, mint a művészet tárgya, amely objektum, a most tanult esetben szubjektum, belső formanyelv.) A zenében a programzene elmondható, cselekményes jellegű, a szonáta azonban cselekmény-mondó műfajként nem fogható fel. Nyilvánvaló, hogy a portré vagy csendélet történést, cselekvést nem mond, de a környezetrajzzal, tárgyi rajzzal pótlódik.

Fontos itt megjegyezni, hogy a cselekmény mozgatórugója mindig a művészi konfliktus. Ez azt jelenti, hogy a valóság ellentmondásai a művészetben konfliktust idéznek elő. Olyan műalkotás, amely mögött művészi konfliktus nincs, az nem is művészet. Itt is másképp érvényesül műfajok szerint, a zenei műfelépítésében is ellentétek adják a teljes egységet, a képzőművészetben a fény-árnyék, a színkontrasztok, stb. a drámai dialógus a legkonkrétabban adja a művészi konfliktust.

BELSŐ FORMÁK: KÉP ÉS SZERKEZET

A belső formák azok, amelyek az eszme sugallatára jönnek létre úgy, hogy az eszme képekké épül, s ezek műalkotássá szerkesztődnek. A kép a kifejezőeszközök összeépülése folytán születik, kifejezőeszközökből részkép állítható elő, ebben eszmei általánosítás van, de még nem teljes eszme: részeszme. A műalkotás ilyen részképek rendszere, ez teljes eszmei mondanivalót hordoz. A részképek teljes képpé kell összeszerveződjenek, a szerkezet a műalkotást létrehozó képelemek (részképek) felépítésének módja. Az eszme részképet determinál, ugyanakkor szerkezet is.

A kép.

A művészi kép a különös igazság megnyilvánulási formája, jelenségben történő általánosítás, az érzékiben felmutatott lényeg. A valóság tükrözése által hordozott jelentés. A tükrözés úgy értendő, hogy valóságábrázolás + belső valóság expressziója. Minden esetben általánosított kép. (A tetszés szerinti kép, mint jelenség tükrözés: az ember oly módon ábrázolja a jelenséget, hogy képpé alakítja azok bizonyos formáit. Bizonyos formáit, amennyiben a gyakorlatnak alárendeli, például színből a ló látszatát állítja elő, hogy éppen „a” lovat jelenthesse ezáltal.)

A művészi kép egyfajta lehetséges módozata a világ képi tükrözésének, vannak **természet alkotta képek**: szívárvány, víztükör, délibáb, tükörkép, visszhang, – pusztán jelenséget kettőznek meg, pontosan, hűen. Ezek általánosítani nem tudnak, mert a közvetítő a fizikai közeg, nem pedig egy szubjektum. Az **emberalkotta képek**: a). általánosítást nem tartalmazó képek, egyszerű reprodukció, képzetű kép, érzékileg a fővonásokat emeli ki, nem a lényegesebbet. b). általánosító kép, amely lehet: tudományos-analitikus kép vagy művészi kép.

A tudományos tartalom közlésformája a fogalmi ítéletek rendszere. Képileg csak illusztratív képekben fejezhetők ki: anatómiai rajz, térkép, kémiai képlet stb. Képszerűen megfogalmazhatók: Archimédesz törvénye: „Minden vízbe mártott test ...” vagy négyzet, háromszög rajza. Kép, de már nem művészet, a gondolat nem tűnik el, hanem absztrakciókban fogalmazódik meg. Fogalmi úton létrehozott absztrakciót épít képpé, hogy ezt illusztrálja. A logikusságé a szó.

A művészi kép más úton realizálódik és az absztrakció más fókán valósul meg, amennyiben a különösség fokáig elmenő elvonatkoztatás képi megnyilvánulási formája. Érvényességi köre a különösség tartománya. Tartalma az eszme, amely a különösség igazsága. A művész, amikor képet teremt, látszatot teremt, mely a tárgyat, illetve a tárgyból elvonatkoztatott eszmét jelenti. A jelenség, mint valóság, és a kép, mint látszat, – milyen össze-függés van a kettő között? A látszatnak az alapja a hasonlóság. A képi reprodukciónak hasonlítania kell a jelenséghez. Minél inkább általánosító képet hozunk létre, a hasonlóság egyre jobban mellékessé válik. A művészi kép a tetszés

szerinti képtől abban különbözik, hogy a valóság általánosított jelensége és egyben eszmei jelentés. A művészi kép a jelenséget reprodukálja, de az eszmei jelentés valamilyen formáit adja. A jelentés a művészi kép lényege, nem pedig a tárggyal való hasonlósága. A művészi kép célja tehát az eszmeközlés. Gondolati általánosítás eredménye, nem csupán a jelenségé, hanem a lényeg (a kifejezés) fantáziaképe. A művészi kép paradoxális, mivel általánosítás is, de nem fogalom. Fantázia útján való általánosítás, de az egyedi lényeg, az érzéki jelleg megmarad. Általánosít a tudományos-analitikus kép is, más úton, más céllal. A művészi kép a jelenségeknek csupán egyes részeit reprodukálja. „A látszás az, ami által a művész létezéssé alakítja a maga koncepcióját.” (Hegel) A részletek hasonlósága a művészi képben nem szükséges, a hasonlóság, a felismerést kielégítő hasonlóság már elég. A lényeg kifejezése a szóról szóra való hasonlóságtól való eltérést követeli. A tökéletes hasonlóság napjainkban: természetutánzó elv, hívei a művészet célját nem abban látják, hogy eszmét fejezzen ki.

A szerkezet.

Minden művészi alkotás képelemeiből tevődik össze, egy melódia önmagában még nem teljes művészi kép, egy verssor szintén egy kompozíció részlete, igazi értelmet az egész mű keretében kapnak. A szerkezet a részkepek egységé építése, a mű ökonómiája, képanyagának felépítési módja, a műalkotás a képi részletek (mint eszmei részletek) sokaságából tevődik össze. A képelemek szerkezetté épülése szükségszerű.

Az a mód, amely összeépíti a képelemeket, az a szerkezet, mint a legelvontabb belső forma, a képi részletek megszerzésének módja, a műalkotás ökonómiája.

Minden műalkotás részkepekből áll össze, akár térbelileg, akár időbelileg rendeződjenek a kifejezőeszközök, mindig részkepekké szerveződnek, amelyek együtt adják a képi szerkezetet.

A szerkezet kettős meghatározottságú, az eszme által és a műfaj, a külső formák által. Az első szerint a művész úgy kell szerkesszen, ahogy az eszméje megköveteli, az eszme minden konkrét esetben határozza meg a szerkezetet, a műfaj azonban merevebb szerkezet meghatározó. (A szerkezet: a jellemrajz, cselekményrajz, stb. harmonikus elrendezése, – a kép ökonómi-

ája teljes kell legyen, hogy a belső formák egy megbonthatatlan egységes szerkezetté álljanak össze. Az a jó szerkezet, ami szükséges és elégséges szerkezeti elemet tartalmaz. Csehov: *Panaszkönyv*, Arany János: *Szondi két apródja*, – két helyzetkép bekezdés, állandó dialógus a sírhelynél, – az eszme itt: homály, sötétség, ami beépül a képbe és a szerkezetbe.) A szerkezeti építkezés éppúgy megismételhetetlen, mint a művészi kép. Ahány mű, annyi szerkezet, a mű szerkezetének megfejtése nagyon kényes kérdés. A mű szerkezete egyedi, a műfaj szerkezete a szerkezet hozzátvetőleges szabálya segítségével készül. A mű és a műfaj szerkezete nem összetévesztendő. A műfaj szerkezetének törvényszerűségei vannak, amelyeket minden, ugyanazon műfajhoz tartozó műnél be kell tartani. A mű szerkezetének nincs törvényszerűsége, minden műnek más szerkezete van. Ha az eszme oldaláról közelíték a szerkezethez, nem tudom szabályba foglalni, – megismételhetetlen. Az eszménél nincsenek merev törvények, csupán alaptörvények. Az a jó szerkezet, ami szükséges és elégséges szerkezeti elemet tartalmaz. A szerkezetnek telítettnek kell lennie, sem lazán, sem túl tömönten nem szabad szerkeszteni. A nagy művészi alkotásokból sem elvenni, sem hozzáadni nem lehet. Minden egyes műalkotásnál a művész dönti el, hogy eszméje számára milyen szerkezetet alkalmazzon. A döntő determináló minden esetben az eszme a szerkezetnél, ez az elsődleges, ezért az eszme néha ki tud alakítani más műfaji szerkezeteket. Ez nem jelenti azt, hogy a műfaj legáltalánosabb szerkezeti törvényeit megbontja, csak a kevésbé általánosakat.

Példák a műfaji szerkezetre.

Dráma: expozé, bonyodalom, kifejlés, megoldás.

Szonáta: témafelsorolás (bemutatás), kifejtése (témavariációk), megoldás (a téma tisztázása és lezárása).

Eposz: témamegjelölés, felsorolás, segélykérés, stb.

A műfaji szerkezetet könnyű kimutatni, ez a külső formaelem szerkezete és nem a belső formák szerkezete, a külső formákból az eszme nem tagolódik ki, ezt nem a konkrét eszme, hanem a műfaj történelmi alakulása diktálja. A műfaj szerkezetéből nem lehet kiolvasni a mű eszméjét, csak a mű szerkezetéből. A mű szerkezetét az eszme diktálja, ahány

eszme, annyi szerkezet, tehát a belső forma szerkezetére nincs szabály. Csupán, hogy tömény, ökonomikus, szilárd ívű, kiegyensúlyozott legyen, ne legyen benne se több, se kevesebb, mint amennyi az eszme közléséhez éppen kell, adekvát módon lényegüljön struktúrává a gondolat! A mű szerkezete kell szolgálja és fedje az eszmét. A tökéletes szerkezetű műhöz hozzá sem lehet adni, és el sem lehet venni belőle.

Példák a műszerkezetre:

Csehov: *A panaszkönyv* – egy karcolat, a múlt századi orosz kispolgár teljes képe. Másfél oldalon egy állomási panaszkönyv leírásainak felsorolása. Ismételhetetlen szerkezet, csak ennek az eszmei szándékknak a kifejezéséül szolgál.

Repin: *Hajóvontatók* – két változata van. Az eszmei szándék különböző jellemek felvonultatása. Úgy kellett megszerkeszteni, hogy ezeket külön-külön tudja bemutatni, a nézővel párhuzamos síkra kellett állítsa őket. Ezért nem felelt meg neki az első változat. A végső eszmei szándék mindig átépül a kompozícióba.

Verrocchio: *Colleoni* – a feje csak egy részkép, mégis szerkeszteni kell, a feje ragadozó madárhoz hasonlít. Arca komor, kemény arc, keselyű jellegű részletek. Őt kegyetlen, erőszakos hajlás, öt képelem összeépülése egy csörszerű képelemet alkot.

Arany János: *Szondi két apródja* – műballada. A hegyen vár, a várral szemben a dombon sírhant. A költő a hegyről a völgybe mutat, a törökökre, onnan vissza a dombra, a síró apródokhoz. Eddig egyidejűség érvényesül. Most visszazöktet a múltba, visszajátszva a történetet, Szondi halálát, strófaváltások egységeiben. Idézve az apródok dalát, az egyik strófa mondja a múltat, a másik a török követ szavait, aki ugyanúgy hívja a két apródot, ahogyan urukat egy nappal azelőtt. A jelenben vagyunk, jelenben éneklük az apródok a múltat is és a múlt mutatja, hogy mi lesz a jövőben, hogyan fog a két apród viselkedni. Tehát a jövőt is jelzi, a két gyerek nem megy le Alihoz, ott pusztul a sírnál vagy Ali börtönében. – A ballada tragikus eseményt énekel, az eseménynek balladai homállyal kell rendelkeznie. Ez a szerkezet nehezen érthető, mert tudatosan homályosnak kell lennie, a ballada a vaksors homályosságát kell kifejezze. A homály, a titok és a riadalom eszméjét hordozza, ami beépül a képbe és a

szerkezetbe, szorongást kell az olvasóban, a strófaváltás ebben az esetben ezt a célt szolgálja. E szerkezetből, mint puszta vázból is kiolvasható az eszme, mert egy eszme egyetlen adekvát szerkezeti képlete. A ballada eszméje: örökké hűnek maradni.

Mihail Eminescu: *Glossza* – az erkölcsi tisztaság megőrzése a kiábrándulás talaján. Szerkezete a szonátához hasonló: variáció, repríz (visszatérés). Az első strófa expozíció, nyolc sorban nyolc erkölcsi kijelentés:

„Az idő megy s megjön ismét,	(1. sor, A tétel)
Ami van, mind régi s mind új,	(2. sor, B tétel)
Jó s rossz között nincs különbség,	(3. sor, C tétel)
Látszatok után ne indulj,	(4. sor, D tétel)
Semmit ne remélj s ne bánj meg,	(5. sor, E tétel)
Hullámozás a hullám sorsa,	(6. sor, F tétel)
Hogyha hív, ha biztat, állj meg,	(7. sor, G tétel)
Hidegen néz jóra, rosszra.”	(8. sor, H tétel)

A nyolc tétel kifejtése a következő nyolc strófa:

- ~ a 2. strófa 8 sorban kifejtette az **A** tételt, zárta az **A** sorral,
- ~ a 3. strófa 8 sorban kifejtette a **B** tételt, zárta a **B** sorral,
- ~ a 4. strófa 8 sorban kifejtette a **C** tételt, zárta a **C** sorral,
- ~ az 5. strófa 8 sorban kifejtette a **D** tételt, zárta a **D** sorral, ez a vers közepe, a 4. és az 5. sora a vers szimmetriatengelye: „A Végben a Kezdet rejlik.” –
- ~ a 6. strófa 8 sorban kifejtette a **E** tételt, zárta az **E** sorral,
- ~ a 7. strófa 8 sorban kifejtette az **F** tételt, zárta az **F** sorral,
- ~ a 9. strófa 8 sorban kifejtette a **H** tételt, zárta a **H** sorral.
- ~ a 10. strófa a **H, G, F, E, D, C, B, A** tétel megismétlése, az első strófa sorai fordított sorrendben.

Általában a művészek az eszméből indulnak ki, vagy ahhoz térnek vissza, amiből kialakították az eszmét, esetleg egészen másba. Egyikük megformálja a témáját, a neki megfelelőt, majd kikeresi a művészet tárházából a műformákat, a műfajt, a kifejezőeszközöket, amelyekben legjobban kifejeződéhet. Az eszme és a kifejezőeszköz létrehozza a képet és a szerkezetet.

A puszta szerkezetből ki kell lehessen tudni olvasni az eszmét!

Számtalan eljárás létezik, a műalkotás születésére nincs recept, az anyag is sugallhatja a témát, a formát vagy az eszmét.

* * * *

{Elvek és viták: *Szabédi párhuzamai, ellentétei és fokozásai, ezek az állító, állítást tagadó, majd tagadást tagadó fordulatok, ezek az egymást keresztező, egymásba átmenő, kijelentő, ellentmondó és ellentmondásnak is ellentmondó stílusformák: a világgal és önmagával viaskodó lélek kényszerformái. A fáradt harc korszakában feloldódnak még valamilyen szintézisben. Később, az önfeladás korszakában, a kibékíthetetlen ellentmondások között morzsolódó lélek már az egymást felemésztő stíluskontrasztok alakjában nyilatkozik meg:*

Mint sírfeliratban haló
porából szól a holt, szerencse
kényére bízva, hogy csaló
szavát a kő kinek jelentse
– míg élt, holtként rendezte el,
hogy holtában élőként szóljon,
s így volta (e kényszerű csel
segítvén) füstté ne oszoljon –

úgy szólok tehozzád koholt
személy, hogy nem koholt valómat,
mely énnekem terhemre volt,
vedd át könnyű útavalónak.
Mint téged én, koholj te így
engem magadnak, s légy megértő,
s a bűt vígan vedd, mit irigy
percében rád tukmált a költő.

Bámulnivaló, hogy a vers felépítettsége az enyészet zűrzavarában is olyan, mint egy pontosan végigvitt matematikai művelet. Most először azonban matematikai művelet a megértése is. Ezt a két strófát

úgy kell megfejteni, mint egy hétismeretlenes egyenletet: az egyik ellentétpárból kielemezett megoldást be kell helyettesíteni a következő ellentétpár egyik tagja helyébe, hogy annak másik tagja egyáltalán értelmezhetővé váljék:

Mint sírfeliratban, haló porából szól a holt (az első strófa indítása), úgy szölok tehozzád, koholt személy (a második strófa indítása). Ez a hasonlat alkotja az alapvető párhuzamot. Ezen az alapvető párhuzamon belül indul el párhuzamok és ellentétek kavargása. A sírfeliratban szóló halottmíg élt, holtként rendezte el, / hogy holtában élőként szóljon. Ez a két sor párhuzamban áll a strófa első sorával, tartalmaz két párhuzamos tagot a két sorban, és tartalmaz ugyanakkor egy két-két tagból álló ellentétpárt, a két soron belül. Ez a bonyolult egész szakasz kerül most már párhuzamba a következő egész szakasszal. Az, ha lehet, még bonyolultabb belső párhuzamokból és ellentétekből épül fel: Olvasó, te koholt személy! – úgy szól hozzád versem, mint a sírfelirat a sír előtt állóhoz. Ahogy a sírfeliratban a holt beszél, úgy beszélek a versemben én, a költő. S ahogy a holt saját maga számára valóság, de az ő számára a sírfeliratot olvasó ember fiktív – ugyanúgy vagyok én, a költő valóság a magam számára, de fiktív az olvasónak. Majd váratlanul megfordítja: a valóságos olvasó számára a holt is, költő is egyként koholt személy. S miután felépítette ezt a teljes bonyodalmat, az egymást halálíg emésztő ellentéteket, még meg is tetézi egy újabb belső ellentétezással: Te koholt személy, „... nem koholt valómat, / mely énnekem terhemre volt, / vedd át könnyű útravalónak.” S végül ugyanezt kissé más szögből: „...légy megértő / s a bút vígan vedd, mit irigy / percében rád tukmált a költő.” Irigy tehát olvasójára, de megértést követel tőle, bút ad neki, de azt kéri, hogy vígan vegye. S mindezt úgy teszi, mint a halott, aki élete summáját küldi az élőknek sírfeliratában.

Szabédi tulajdon pusztulását is a logika cáfolhatatlan érveire bizza. Az önfeladás és a halálvágy

idején sem mond le formateremtő logikájáról, de világtagadó és embergyűlölő verseiben már csak küszködik ez a logika, hogy rendet teremtsen az egymásnak rontó párhuzamok, ellentétek és fokozások káoszában. (...) S végül rendet teremt ugyan, mert olyan az agya, hogy mindent szerkezeti egységben lát, s még a halálát okozó ellentéteket sem tűrheti másképp a lelkében, csak szerkezeti egységbe épülten. De mások már aligha követhetik nyomon ezt az eszének fegyelmével lelkében rendd kénszerített káoszt. Az egymást felemésztő párhuzamok és ellentétek: az enyészet formái. Bennük nyer tapintható értelmet Szabédi önemésztő tragikuma: A pillanat, melyben meghalok, így lesz / emberré válásom pillanata.”(102-104)}

AZ ALKOTÁS LÉLEKTANI FOLYAMATA

(1971. december 11-én Burján Emil által lejegyzett alkotás-lélektani előadás:)

Messzemenően egyéni folyamat, esetenként változó. A műalkotás tartalmi és formai kérdései. TARTALOM = eszmeiség, ennek művészi megnyilvánulása: FORMA.

MŰALKOTÁS

		+		
tartalom.////////////////.			.forma	
+		+	+ (képformák) +++++	
Téma + eszme	*****	belső formák+külső formák	+	(részkepek) +++++
+	+	+	+	(részszelmék) +++++
++	<u>LÉNYEG</u>	++	+	+
+	+		műfajok+kifejezőeszközök	++
+	kép + szerkezet	+	+	+
+			+	+
+++++	+++++	+++++	műformák . . .	+++++ technikák .++

A téma = objektív + szubjektív valóság (külső és belső).

Az eszme = közlés, mondanivaló, amit a mű közvetít. A valóságról mond igazságot. A valóság tendenciáinak kifejezése, a

művész felfogása eredeti, saját meglátása. Az eszme fogalmilag nem mondható el. Az eszme megszerkesztett képek révén nyilvánul meg, lényegét kép formájában hordja, ez az eszmei általánosítás, a minősítés különös foka.

SZERKEZET: – térben (egyidejűség) – időben (dinamikuság) – felveszi, majd kifejezi az eszmét, az eszme sugallatára jön létre, eszmehordozó belső forma. A művész a belső formákat külső formák segítségével előállítja (keretek, technikák, az anyag, – ezekből alakítja a művész a képet).

Az ihletet a műalkotás bármely tartalmi vagy formai eleme elindíthatja. A műalkotás valami téma (valóságalelem) ürügyén mond egy igazságot, eszmét arról, amit a valóságból vesz, az ihlet bizonyos műformákkal kifejezőeszközökre bontja, hogy működjön, ezek segítségével teljes művészi képet szervez.

A művész a témában felfedezi az eszmét, a maga gondolatát, (mely eszmét tartalmazó forma vagy formává alakult eszme, – a művészi eszme szubjektív jellegű), az eszmét művésziileg a (költői) kifejezőeszközök segítségével közölheti, a kifejezőeszközök meghatározzák azon műformákat, amelyek az eszmének kifejezői lehetnek, a műformák képekké szerveződnek, a képek részleteit szerkezeti rendbe ötvözi, a szerkezeti rend hordozza az eszmét, melynek sugallatára a kép kialakult.

Téma – eszme – külső formák – belső forma (sorrendben). **Minél izgatottabb, elevebb a művész tudatosága, mindinkább az esztétikai normák sémái szerint alkot.**}

AZ ALAPVETŐ ESZTÉTIKAI KATEGÓRIÁK ÉS A NEKIK MEGFELELŐ ÁBRÁZOLÁSI MÓDOK

A szép, a derűs, fenséges megnyilvánulásai, a rút és a torz megnyilvánulásai.

Az esztétikai kategóriák forrása: a valóság birtokba vétele magába foglalja a valóság esztétikai birtokba vételét is, mely nem más, mint az ember és a valóság esztétikai viszonyulását meghatározó alapmagatartás. Az esztétikai viszonyulás a világ szemlélt jelenségeit mindig annak uralkodó érzelmi, hangulati

tartalma szerint ragadja meg. Ezért az esztétikai kategóriák jelzik azt a tonalitást, amivel a mű jelentkezik, – ember és valóság közötti esztétikai reláció alakul ki a műalkotás létrejötte közben. E kategóriák egyfajta értékviszonyulást fejeznek ki a valósághoz. Ahány kategóriára fel lehet osztani az ember valóságra való reagálását, annyi féle kategóriát különböztetünk meg. Például, ha a valóságot hasznossági szempontok szerint vizsgálom, ez utilitaritás, pragmatikus, gyakorlati viszonyulás és nem esztétikai. Vagy az igazságosság jogi viszonyulás.

Ha azonban a valósághoz való viszonyulásom mércéje az érzéki szépség, akkor esztétikai viszonyulásról van szó, esztétikai birtokba vételről. Embernek a világgal való esztétikai viszonya a szépség kategóriája jegyében fogalmazódik meg. Miben különbözik más kategóriáktól? Az előbbiek esetében a viszony szigorúan objektív. A szépség mint az embernek az objektív valósághoz való viszonya, nem lehet objektív, mint a háromszög szögeinek összege. A hipotézis az objektivitás szintjére emelt szubjektív valami. A művészi alkotás szubjektív, de nem tart igényt arra, hogy az objektivitás szintjére emelkedjék. A szépség-élmény nem nincs pusztán tárgyi léte, az igazságnak van objektív tárgyi léte. A tárgyi szigor sok megkötöttséget ad, objektív a viszony, mert mindig a tárgyra vonatkozik, arról mond valamit. Az igazság-elv mellett a haszonelvűség kategóriája inkább az igazsághoz áll közelebb, mint a szépséghez. Hasznossá tenni valamit a magam számára csak objektív tulajdonságainál fogva tudhatok. A tudománynál ez az igazság, a jognál az igazságosság, az etikánál a jóság (ez utóbbi nem szigorúan objektív kategória). A szépség azonban nem ilyen. Az igazság akkor is igaz, ha én, a szubjektum nem tudok róla, ellenben a szépség nem létezik a tudat nélkül: a valóság objektív tulajdonságai és az emberi szubjektum találkozásából jön létre. Egy hegycsúcs 3.300 méter. Az igaz, ez tény. De hogy fenségesen zord, nem tartozik a tényekbe, önmagában nem hatna így, ha nem keltené bennem azt az érzést, – a jelenségekre ráviselem a magam emberi mértékét. Az ember valósághoz való esztétikai viszonyának van egy kettős jellege: a jelenségnek valami emberi mértékességgel kell találkoznia, ez csak az ember esztétikai érzéke révén valósulhat meg. Tehát a bennem keltett szubjektív érzélem és az ő objektív tulajdonságai találkoznak. Ha kikapcsolom az embert,

a hegy elveszti azt a tulajdonságát, hogy fenséges legyen, a magassága viszont tölem független tulajdonság. Minden esztétikai kategória az ember és a valóság viszonyán alapul.

A szépség a valóságnak az emberrel való találkozásából fakad, ugyanúgy, mint a báj, a fenséges, a komikus, a tragikus. Mikor azt tartják, hogy a valóságban van csak a szép, akkor vulgarizálják a szépség természetét, – mikor azt tartják, hogy kizárólag a szubjektumban van, akkor szubjektivizálják. Használhatatlan mindkét, az idealista és a mechanikus materialista álláspont. A tudományos igazságot, mint a tény igazságát el lehet fogadni nem lényegbevágó, nem azt megváltoztató fenntartásokkal, az esztétikai igazságot nem lehet ilyen egyértelműen elfogadni, az ember esztétikai viszonya a világgal nem szigorúan objektív. Akkor válik valami esztétikaivá, ha az emberi esztétikai mérce azzá teszi, ami egy viszony a valóság és az emberi szubjektum között, és e kettő metszéspontján alakul ki az esztétikai jelleg. Embertől függetlenül nincs esztétikai mérce, de tárgy nélkül sincs, mindkettő nélkülözhetetlen, ez minden esztétikai kategóriára érvényes.

A szépség, mint puszta tárgyi szépség nem létezik, a szépség heteronóm természetű, az erre vonatkozó polarizáláson az egyik, illetve a másik oldalt tekinti elsődlegesnek: – idealista módon kikapcsolják a szépség kategóriájából a világot, csak a szubjektumra korlátozzák, – a materialisták a szubjektumot kapcsolják ki. Kant idealistaként: „Szép az, ami érdek nélkül tetszik.” mi az, hogy tetszik? Ez szigorúan szubjektív. Az, hogy mi van abban a tárgyban, ami tetszik, ez kimarad a kanti megfogalmazásból. Az érdek nélküliség mozzanata kizárja a hasznosság elvét (a haszonelvűségtől megtisztított szép kategóriája érvényes a művészetben). A viszonyulás nem biológiai birtokba vétel, hanem szellemi birtokba vétel kérdése. A fizikai birtokba vétel elve szerinte nem fér össze a szép elvével, marad a puszta szellemi tetszés. (A csúf a szellemileg asszimilálhatatlan.) a puszta tetszéstől teszi függővé a szépséget. A szépséget megfosztja tárgyi vonatkozásaitól, ami miatt tetszik, de a szép nem lehet tisztán szubjektív.

A mechanikus materialisták szerint a szépség a világból fakad, van valami objektív tulajdonság a világban, ami az emberi tudattal találkozáskor szépség élményt nyújt. De nem tudják a

valóság és a szubjektum közti dialektikus viszonyt feltárni, így kikapcsolják a szubjektumot. Csernisevszkij: „szép minden, ami él.” Marx: „szép a tárgy, amikor belső törvényeinek logikája szerint ölt formát.” – Ez nem vezet rá a konkrét szépség meghatározására. Meghatározását mi sem tudjuk adni. Szép az egyensúly, a harmónia, az arányosság, a szimmetria, – ezek mind elvont és formális tulajdonságok. Az ember szépség élménye nagyon sokszor rezonál torz, aránytalan, diszharmonikus jelenségekre is, itt elvész a szépség minden tartalmi jegye. Minél inkább közeledünk a szépség konkrét megnyilvánulási formáihoz, annál ritkábban van ilyen nehézségünk (báj, groteszk, fenséges stb. – ezeknek mind tartalmas meghatározását tudom adni). Azon kívül, hogy a szépség élmény alapja a szubjektum találkozása a valósággal, meg kell keresnünk és találunk a szép objektív vonatkozásait. Platónnál a harmónia, mint alapvető szépség-kritérium tétele úgy fogalmazódott meg (i. e. V-IV. sz.), ahogy ma már nem lehet érvényes akkori formájában, a szépség harmonikus jellege megszűnt kritériumnak lenni. A konkrét szépség megnyilvánulását már meghatározni is tudom. Hogyan szabad kezelnem? – 1. A szépség fő kategória és a többi neki alárendelt? – 2. A szépség mellérendelt kategória, mint az összes többi, a heroikus, a derűs? – A szépség az esztétika fő, alapkategóriája, minden fajta esztétikai megnyilvánulás ennek a szépségnek a megnyilvánulási formája. Egyesek azonban a többi kategória mellé rendelik, egyenrangúvá a groteszkkal, a bájossal, stb. Az előbbi felfogás szerint bármelyik esztétikai kategóriának részesednie kell a szépségből. Vannak azonban olyanok, mint például a rút, – mert ha a rút művészi élményként jelentkezik, le kell mondanom arról, hogy a szépség kizárólagos alapkategóriája legyen a művészetnek. A szatírában jelentkező tárgy iránt ellenszenvünk van, nem hordoz tradicionális értelemben vett szépség élményt, mégis a művészet kategóriájába tartozik. A groteszk hasonló példa a nem feltétlenül szépre. Van rút tárgy, de a forma művészi, amiben foglalva van. Platón volt az utolsó, aki ez ellen harcolt, tehát már létezett a művészetben. A művészetek fejlődésének apollói vonalán a harmonikus szépség és nyugalom létezik, de a dionyszoszi vonalon a gyötördéses művészetben a rút is ott van. Ha a szépséget tárgyi értelemben veszem, ez csak a klasszikus

görögöknél volt. Lehet olyan művészi alkotás is, amelynek a tárgya nem szép, hanem csúnya. A művészetben kötelező szépség kiaknázását formai értelemben kell felfogni? Ha a tárgyi rátság szép formákban realizálódik, akkor művészetté válik. De a szépség uralkodó kategóriája még formai értelemben sem kötelező. Miért van ez? A tapasztalat vezet rá. Villon: *A vén fegyverkovácsné balladája*, Rodin: *Öregasszony*, Grünevald: *Szent Antal megkísértése*, Goya: *Capriccios* sorozat. A formák szépsége sem kötelező. A rút tárgyilag és formailag is jogot vívott ki a művészetben.

A SZÉPSÉG A MŰVÉSZETBEN

Tárgyi szépség: ebből a szempontból nem lehet magasabb rendű kategóriának tekinteni. Platón harcolt ezért, de a művészi gyakorlat sose valósította meg.

Formai szépség: a tárgy lehet rút, de megformáltságában szép. A szépség ilyen szempontból lehet fő kategória. Ez nem igaz, a szépség formális tulajdonságai alapján lehet: harmónia, egyensúly, arány, stb. – formailag sem lehet szép a rút tárgy.

Tehát a szépség nem lehet főbb kategória, sem tárgyi, sem formai értelemben, így nem is döntő kategória. Ilyen értelemben a szépség csakugyan kimerül a formális meghatározásokban. A szépségben nagyon sok szubjektív vonás van, más a szép a különböző korok béli, földrajzilag távollévő stb. ember számára.

<p>ANTIK VILÁG Ókori Kelet: A szép: harmónia, tökéletesség, misztérium.</p> <p>Platón: a szép a szép ideája. Nem csak a dolgok külső, de belső jegyeitől is függ.</p>	<p>ANTIK VILÁG Ókori görögség: Szókratész előtt: a szép a szimmetria, ritmus, harmónia, egyensúly.</p> <p>Arisztotelész: a szép függ a dolgok külsejétől, formájától.</p>
---	---

KÖZÉPKOR	KÖZÉPKOR
<p>Plótinosz: a szép az anyag és eszme ideális egybeolvadása.</p> <p>Szent Ágoston: a szép az istenség, mely áthatja a dolgokat. A szép szemlélésekor isteni magaslatra emelkedünk.</p>	<p>Aqvinói Szent Tamás: a szép racionális és a tárgy struktúrájával, formájával függ össze.</p>

A reneszánsz összegez, de ismét:

KRITICIZMUS

<p>Kant: egyesíteni próbálja a racionalizmust és a szubjektivizmust.</p> <p>ADERENS SZÉPSÉG</p> <p>Idealista iskola: Fichte, Schelling, Hegel, Vischer, Ed. Von Hartmann.</p> <p>„A szép: érzékeny anyagba átvitt idea”. A szép tehát az ideál.</p>	<p>SZABAD SZÉPSÉG</p> <p>Formalisták - Herbert, Zimmermann, Hanslic.</p> <p>„A szép = a forma.”</p>
--	--

SCHOPENHAUER

Orosz forradalmi demokraták. Csernisevskij: „A szép: az élet.”	Művészet a művészetért
---	---------------------------

Darvin, Nietzsche,
Spencer.

A marxizmus megjelenése.

<p>Pszichologizmus Fechner: az esztétikai szimpátia az esztétikai illúzió.</p>	<p>Tolsztoj: a szép és az emóciók közvetítése.</p>	<p>Pozitivizmus, értékek elmélete az idealizmus és a formalizmus egyesítésére való törekvés. , vitalizmus</p>
--	--	---

A szép-elmélet krízise

Modern irracionizmus Bergson: a szépség racionalista karakterének tagadása. Croce: a szépségeszme és ennek tagadása.	Független személyiségek: Dewey, Nicolai Hartman	Új elméletek: neotomizmus, fenomenológia, szemantizmus, strukturalizmus.
--	---	--

Ha a szépség nem is lehet fő kategória, a művészetnek mégis van egy alapvető kategóriája, ezt esztétikainak nevezzük, a szépség mint mellérendelt kategória így nézve nem lehet általános, fölérendelt az esztétikai. Az esztétikainak egyik konkrét megnyilvánulása a szép az összes többivel: a tragikussal, komikussal, abszurdal, fenségessel, groteszkkel, stb. A német romantika az iróniát akarta elfogadtatni, mint uralkodó kategóriát. Az abszurdot a modern művészet szülte és tette esztétikai kategóriává. Tehát a művészet kategóriája nem kizárólag a szép, ez az esztétikai kategóriák között nem uralkodó, hanem egy a sok között. Az esztétikai kategóriák egyikének sincs alárendelve más, a szép sem központi kategóriája az esztétikainak. Annyi esztétikai kategória van, ahány fajta esztétikai viszonya van az embernek a valósággal, a derús szépségtől a torzig bezárólag sok kategória van, összesen nyolc, mi csak a döntőbbeket vesszük. Az esztétikai kategóriák maguk is tágulnak, új kategóriák jönnek létre. A régi görögöknél a groteszk élménye ismeretlen, olyan élmény abban a világban nem volt. A mai ember sem talál olyanszerű élményt a tárgyi világgal való kapcsolata során, ami a fenségélményt (német romantika) adja neki. Változnak az emberi viszonyok s ennek során az emberi szépérzék más irányban fejlődik. A mai érzésvilágból az egykori kecses (franciául: gratiese) kiveszett valamennyire.

A TRAGIKUM ÉS A TRAGÉDIA

A tragikum = kategória, a tragikus művészet = ábrázolási mód. A tragédia, a humoreszk stb. - ezek nem műfajok. Bizonyos művészeti ágakon belül bizonyos műfajok kisajátították ezeket az

ábrázolási módokat s nem is fér bele más, csak az az egy bizonyos ábrázolási mód. Ez határeset, például a karikatúra.

Tragédia illetve szatíra rengeteg féle műfajban jelentkezik, például irodalomban, zenében, itt tragikus zenei mondanivaló létrejöhet dalformában, ebben benne van a tragikum. De előfordulhat operában, s ennek változataiban, vagy szimfóniában. Képzőművészeteknek is sok műfaja mondhat el tragikumot, például egy portré, egy kompozíció és a zsánerkép is. Az irodalomban jellegzetesen jelentkezik a tragikus mondanivaló, például novellában, regényben, a lírai költészet bizonyos változataiban (elégia), tragédia dalban elbeszélve (Beöthy Zsolt) – ez a ballada.

Mennyi humoros dal van a zenében, vagy mennyi szatírát mond el a szimfonikus költemény (vagy a *Sevillai borbély* mint opera). Képzőművészet terén úgy portréban mint kompozícióban elmondható. Karikatúra. Daumier kompozíciói. Az irodalomban úgyszintén. Epigramma úgy mint műfaj szintén szatirikus keretként jelentkezik. Vagy vígopera vagy szatirikus tartású regények. Don Quiotte. Vagy komédia, bohózat. Az epigramma: szatíra, – a komédia: szatíra.

Ha ezek a kategóriák minden műfajban jelentkeznek, akkor ő maguk nem lehetnek műfajok, hanem ábrázolásmód. A tévedés oka: bizonyos művészetek bizonyos műfajai, amelyek kizárólagosan a tragikus vagy a komikus ábrázolását gyakorolják, egybeesik náluk az ábrázolásmód a műfajjal. Mi az ábrázolásmód? A valóság jelenségeivel kapcsolatos értékítélet, a valóság bizonyos jelenségeivel szemben kialakított értékítéletnek a művészi tükrözése. Ha értékítélet, akkor a művésztől függ, hogy tragédiát vagy komédiát mutat ki. Tőle is függ, de nem önkényesen, mert azt a valóság határozza meg. A művész szubjektív ábrázolásmódja csak akkor lehet tartalmas, ha az élet objektív törvényeinek megfelel. Vagyis ha az életben valami vagy komikus vagy tragikus. Tehát a tragédia és a komédia úgy objektív mint szubjektív, mert a művész így is, úgy is megmutathatja, de az életben szintén hasonlóan jelentkezik.

Tragikum és komikum: két rendkívüli fontosságú kategória. A két terminusnak megvan a maga jól meghatározható esztétikai helye, adva van a tragikum vagy a komikum a valóságban és ez ábrázolódik a művészetben különböző módon. Van valami, ami rokonítja őket, amiért szívesen használjuk együtt. Közös

vonásuk: mindkettő tudati konfliktus, mivel az ember nem ismeri fel vagy tévesen ismeri fel a világ összefüggéseit. Akkor áll elő, amikor konfliktus lép fel a tudat és a valóság között, amikor az embernek a világgal valami összeütközése van. Minden esztétikai kategória létrejöttének alapja a konfliktus (mozgás – ellentmondás – konfliktus). A lét tárgyak, személyek, élőlények egymáshoz való viszonya, ez mindig konfliktust okoz. Dialektikus viszony: két félével különbözik egymástól, ez konfliktusos anyagot szül. Gyáva és bátor ember – ez konfliktust szül. A valóság téves tükröződése az emberi tudatban konfliktusba lép a külvilággal. Mikor az ember és az objektív világ között jön létre konfliktus, az tragikus vagy komikus. Összeütközésbe kerül az ember a valóság törvényeivel, ez vagy komikumot vagy tragikumot szül. Abban rokonok, hogy tudati konfliktus mind a kettő, jelölnek valamit, az vagy tragikus vagy komikus tévedésként jön létre. A tények győznek. A valóság hozza felszínre a maga igazságát. Ennyiben rokon a tragikum a komikummal, mindkettő forrása a hamis tudat összeütközése a valósággal.

Marx: *Louis Bonaparte Brumer 18-án*-ban Hegelre hivatkozik: minden világtörténelmi esemény kétszer jelentkezik, s Marx még hozzátéveszi: előbb tragédiaként, utóbb komédiaként. (Hogyan kaparintotta meg a hatalmat II. Napóleon? Rendkívül nagy személyiség kétszer kerül színre, egyszer mint szomorújáték, másodszer mint bohózat. Az unokaöcs Napóleon a nagybácsi helyett. Ezt felejtette el Hegel. – Kosodier Danton helyett, – a '48-as nagypárt az 1793-as forradalmi nagypárt helyett.) Marx megjegyzése nem a művészetre vonatkozik, hanem a valóságra. Marx „*A hegeli jogfilozófiabírálatához*”-ban már nem csak arról beszél, hogy a történelemben bizonyos jelenségek kétszer lépnek fel, meg is okolja, hogy miért egyszer tragikusan s aztán komikusan. Hamis tudatuk miatt tragikusan, majd komikusan kell bukniuk. Az 1848-as elpuskázott német forradalom utáni állapotokról beszél, ami azonos a nagy európai nemzetek múltjában. Például a francia l'ancien régime tragikusan pusztult, a német komikusan pusztult. A francia esetén világtörténelmi tévedés volt, mert a világ még nem produkált hasonló esetet és joggal hihette azt, hogy az emberi lét erkölcsi normái kizárólag az ő erkölcsi normái. A francia arisztokrácia volt a világtörténelemben az első bukott arisztokrácia. Amíg kizárólagos hatalma volt, míg

létfogosultságában hitt és hihetett, addig erkölcsileg hibátlanul érezte, hogy nem lenne szabad buknia, erkölcsileg tisztán bukott, ezért ez tragikus bukás. Ötven (hetven?) évvel később az előrehaladott világ nagy része tudomásul vette, hogy nincs létfogosultsága, egész erkölcsi normarendszere pusztulásra van ítélve. Európa szerte bebizonyosodik, hogy tarthatatlan a feudalizmus, már nem szubjektíve jogos tévhit az, hogy az arisztokrácia uralma az egyetlen uralkodási forma. E körülmények között játssza meg a német I' ancien régime, hogy van létjogosultsága. Nem tud másképp harcolni, mint képmutatással, magára erőszakolja a hitet, ezért komikus ez a harc. Tévedése nagyon szűk körű, egyéni tévedés. A régi rendszernek volt joga hinni, így tragikus volt a bukása, míg ennek nincs joga hinni, mert máshol már megbukott. Erkölcsileg hamis, tehát ez komikus bukás. Akár tragikum, akár komikum esetén a tévedő embernek a világ titkaiba való belekeveredéséről van szó, a tragikumnál világtörténelmi tévedés során következik be a bukás, a komikumnál egyéni tévedés révén. Tehát ha a hamis tudat szubjektíve indokolt, akkor komikum jön létre, ha világtörténelmileg, a környezet által is indokolt, akkor tragikum. A hamis tudat jelentkezésének történelmisége: Fermi a maghasadást felfedezte, véghezvitte, de hivatalosan nem fedezte fel, csak Otto Han. Világtörténelmi arányú tévedésnek számított. Ugyanez a tévedés komédia volna személyi tévedésként.

TRAGIKUM

A tragikum ott következik be, hogy kihívom magam ellen a sorsot és tévedek. A tragikum: pusztulás, bukás, halál – súlyos, megrendítő, fájdalmas. Emberi akarat, jellem, célkitűzés, téves tudat összeütközése a világgal. A tragikus vagy szomorú nem azonos. Ha nem világtörténelmi tévedésről van szó, akkor a konfliktus eredménye nem tragikus, esetleg szomorú. Például egy repülő szerencsétlenség, fejre esett téglát nem tragikus, az ember nincs harcban a valósággal, az ilyen halál körülményei nem tragikusak. A Piéta széttörése már tartalmaz némi tragikumot. A tragikum valamilyen félreértés miatt bekövetkező pusztulás, ha

semmi félreértés sincs egy pusztulás esetén, akkor az heroikus. A tragikum rokon a heroikummal, amiben szintén van megrendítő, a tragikum a heroikum egyik válfaja. Moruzov szovjet katona halála heroikus, Martin Luther Kingé többnyire tragikus (erőszak ellen harcolt).

A tragikumban döntők mindig az embertől független erők, a fel nem ismert erők, amelyek eldöntik vagy eldöntötték már (például a francia arisztokrácia esetében) a változást, és az emberi akarat hiába harcol. Amikor a történelmi helyzetekben a tragikum felmerül, arról van szó, hogy az a valóság milyen irányú megváltoztatásra vár. Két eset van: amikor a változásra váró világot meg akarják állítani, vagy ha siettetni akarják. A német parasztháború győzött, de győztesként nem tudta hatalmát megteremteni s akkor győzték le. Nem tudták történelmi programjukat megvalósítani, a történelmi feltételek nem érték meg. Engels: „nincs annál tragikusabb, mint mikor az életre teremt új társadalmi erőnek pusztulnia kell, mert korán jött s nem tudja realizálni saját programját.” a Párizsi Kommün (1789) is korán jött, még nem tud győzni, a termelő erők nem voltak még olyan fejlődési fokon, hogy létrehozzák az újat. A tragikus tévedés ez volt: bukásra ítéltetett, de nem lehetett meg nem tenni. A jobbagy lázadások többnyire mind ilyenek voltak, Budai Nagy Antal felkelése. Münzer Tamás, Spartacus. Itt a tragikum nem egyéb, mint összeütközés a történelmi szükségszerűség parancsa és megvalósításának lehetetlensége között, a világ objektív törvényei még nem szülték meg azokat a viszonyokat, amelyekben tovább élhettek volna.

Tehát tragikum lehet nem csak a régi pusztulása, hanem a születő újé is. A különbség: a pusztuló régi, mikor tragikusan bukik, kétszeresen téved: erkölcsileg, és mert a világ törvényeit nem érti. (Győzhet is, ez viszonylagos pátoasz.) A születő új erkölcsileg nem téved, esetleg csak a világ törvényeit nem érti meg. Így jön létre a tragikus konfliktus és bukás. Egyazon időben jelentkezik egy követelmény, mely szükséges, és egy követelmény, mely meggátolja, hogy kiteljesedjék. Az első esetben a világtörténelmi tévedés teljes, a második esetben a világtörténelmi tévedés kevésbé bonyolult. Ebből következően másfajta pátoasza van ennek a két jelenségnek. A pusztuló régi hiszi magáról, hogy fennmaradhat, hogy jó ügyért küzd. Elbukik, és az

is kiderül, hogy csak vélt igazságáért harcolt, így a pátosz viszonylagos, nem teljes, nem mindig vagyunk a hős mellett. A születő új pusztulása esetén a valóság nem leplezheti le az ő erkölcsi gyarláságát, úgy bukik, hogy igazolódik hite, felsőbbrendűsége, nemes ügy szolgálataáért lép fel, tragikus pátosz kíséri, ez abszolút pátosz, feltétlen pátosz, osztatlan pátosz, mindig a hős mellett vagyunk.

A tragédia jelentkezése a művészetben a történelem folyamán.

A tragikum a művészetben: a valóság tragikus helyzetének kifejezése. Az életben jelentkező tragédia ábrázolása történelmileg meghatározott, nem véletlen, ha megtaláljuk a tragédiák korszakát. A tragédia ábrázolásmód, amely magának műfajt követelt ki. Ez az ábrázolásmód a művészetek történetét nem kíséri végig szüntelenül, egyes korokban kizárólagos, majd évszázadokig nem jelentkezik, korszakai vannak:

- Görög világ, i. e. VI-V. Század. (Három generáció: Aiszkhülosz, Euripidész, Szophoklész)
- Erzsébet kor, késő reneszánsz.
- Klasszicizmus kora.
- Német romantika.
- Napjaink.

A zenében a XVIII-XIX. Században: klasszicizmus, romantika, napjaink. A képzőművészetben igen kevés korban döntő a tragikum.

A tragédia megjelenése előtt a görög irodalom uralkodó formája a hőseposz, ennek megszűntekor jelenik meg a tragédia, elméletével együtt, megfogalmazója Arisztotelész. Európában a klasszikus görög tragédia a színművészetben jelentkezik, színi irodalomként születik meg. (Kréta, Szicília) Időszámításunk előtt az V. századig nincs tragikumban fogant művészet, az V-IV. Században uralkodóvá válik a tragikus hangvétel. A IV. század végén, a hellenizmus idején kezd eltűnni a tragikum. Arisztophanész a komikumot hozza előtérbe. A rómaiak fel akarják később ébreszteni a tragikumot, de nem sikerül. A reneszánszig nincs tragikus művészet, az emberiség nem fejezi ki magát tragikus alkatú képekben. Újra kristályos formájában csak ezer év múlva jelentkezik, a középkori passziójátékban, legendavilágban, a középkori régi jobbágy folklórban jelentkezik, de teljes erővel

csak a reneszánszban. A reneszánsz ideje alkalmas talaj a tragédiának, majd letűnik és ismét a francia klasszicizmusban jelenik meg (XVIII. század közepén). Majd a német felvilágosodás, romantika (1700 végén, 1800 elején) műveli. Schiller, Goethe követeli a szatírárt, Goethe a történelemtől ezt nem követeli és abban a korban nem is született meg. A tragikus életábrázolás nem központi érdeklődési területe a művészetnek, történelmi feltételekhez kötött jelenség. A XX. század közepén ismét előtör új formában is: tragikum, groteszk.

Hogy ez az ábrázolási mód bizonyos történelmi korokban jelentkezik, annak oka, hogy a tragikum az életben nem mindig van jelen, csak akkor, ha világtörténelmi tévedés folytán végső összecsapásra kerül sor. Vannak kiegyensúlyozott korszakok, mikor az ellentétek nem nagyok, de a tragikus attitűd nem egyidejű az élet tragédiájával, a művészet rögtön nem reagálja le a tragikumot, valahogy mindig a múltból merít. A tragédia a hellén kultúra szüleménye, jellegzetesen európai, görög adomány az emberiség számára, a tragédia műfaját csak azok a kultúrák ismerik és művelik, amelyek a hellén kultúra talaján nevelkedtek: az európai és az amerikai kultúrák.

Valóságos történelmi okokból alakul ki téves tudat, s ez nagyobbrészt történelmi sorsfordulókon jelentkezik: rabszolgatartó arisztokrácia, rabszolgatartó demokrácia, áru és pénzkereskedelem. A görög tragédiák száz évvel később jöttek létre. „Az én kezemben minden rosszra fordul” – jóindulattal lehet bűnössé lenni, az életben sokasodnak a konfliktusok. A dionüszoszi szertartásokból létrejön a tragikus színművészet. Hogy minden rosszra fordul, annak előzménye, hogy az áruterelés megjelenésével titok, fétis kerül a társadalom szerkezetébe.

A görög tragédiáirók mind a görög mitológiához térnek vissza, csak az addig heroikusan feldolgozott tárgy most tragikusan jelentkezik. Azért mehetnek vissza a mitológiához, mert ebben a tragikum csírái megvoltak már csak amikor a görögség végigélte (i. e. XXII. század, a nemzetiségi szervezet átmege az államba), nem tragikusan, hanem heroikusan dolgozták fel, az eposz heroikus formájában volt tragikus. Azért heroikusan, mert nincs mindig mód rá, hogy tragikusan dolgozzák fel, társadalmilag lehetetlen. A periklészi korban a kb. hatszáz évvel korábban megtörtént tragikumot fogalmaz meg heroikusan

a görögség, később pedig visszaadja a tragikus jellegét. A görögség élte végig a történelmi sorsfordulót, az emberiség őslétformájának feladását, a civilizációra való áttérést. Erre később a görög művészek válaszoltak heroikusan, ezután az i. e. V. század görögsége e fordulatok tragikus vonásait emeli ki. A fordulatok: – a szokásjog uralkodó formáinak változása, a nemzetségről a törzsi őskö-zösség felbomlása, – az osztálytársadalomra való áttérés elvetése és a megfogalmazott jogi törvényekre való áttérés, – az anyajogi társadalom felbomlása, az apajogi családra való áttérés: nem ismerik a valóság törvényeit, ők hatni akarnak a valóságra, de más történik, mint amit akarnak. A görögök a fordulatoknak csak a heroikus vonásait őrzik, amikor tragédia formájában jelentkezik az ősi élmény, egy hasonló élmény kell felszínre jöjjön: a görög államiság kialakulása, a görög demokráciáé, Periklész kora. A rabszolgatartó arisztokrácia és a királyi uralom idején minden viszonyulás, az egész élet világos volt: tudták, ki a király, kik az urak, a rabszolgák, mik a célok, milyenek a törvények. Nincs nagy lehetőség, hogy a téves tett fonákjára forduljon. Amikor létrejött a kereskedelem, a pénz, áru, ezek ismeretlen dolgok, amelyek mögött emberi viszonyok húzódnak meg, titokzatosan. Nem látják tisztán a dolgokat. A csereérték mozzanata kapcsolat ember és ember között, de mögötte átláthatatlanul bonyolult titkok. Polgár és államhatalom közötti viszony sem annyira tiszta. Ekkor újra előáll a világtévedés lehetősége a görögök életében, és tragikus szemléletet eredményez. A mitológiát is átfogalmazták. Oidipusz király, aki nem tudja, honnan származik, nem tudja, hogy apa-gyilkos, vérfertőző a házassága stb., felfedezi ő maga és elbukik. Antigoné a régi rend szerint szeretne élni, összeütközik Kreóonnal, aki az újat képviseli. Az Antigoné: sorstragédia, ez soha többé vissza nem tér, eleve elrendeltetés, ebben az esetben a papság által elrendelt. Itt történelmi determinizmus a „sors”, amikor hamis tudatuk következtében buknak. A történelmi determinizmusról persze a görögök nem tudtak, ezért olyan átfogó, hatalmas erejű a „sors” hatalma, ezért sorstragédia a görög tragédia. Elektra, Oresztész, Agamemnon, Aigiszosz problematikáját, ami heroikus volt feldolgozva, újra feldolgozzák tragédiákban. Itt a „sors” mint isteni parancs jelentkezett, istentől fakadó átok, ami kíséri őket. A görögöknél a

sors fatális, változtathatatlan, sőt a sors az isteneknek sem kegyelmez, a Párkák a sors istennői, szövök-fonják a sors szálait.

Arisztotelész szerint a tragédia olyan zárt cselekmény, amelyben a végén minden visszájára fordul. Amitől tartózkodtunk, mert rossznak hittük, kiderült róla, hogy jó lett volna, amiről azt hittük, hogy jó, arról kiderült, hogy rossz, – mert közbelép egy titok, s a görögök nem tudhatták, hogy ez a titok nem a sors. Hittek a jóban, kitarítottak mellette. A tragikus művészi alkotásokban a konfliktus magva mindig a hatalom, a becsvágy, az akarat érvényesítése. A reneszánsz idején s később már nem lép fel a sors, társadalmi összefüggések jelentkeznek helyette, a történelmi meghatározottság, mint szükségszerűség váltja ki a tragikumot.

A tragédia hanyatlása átlép a komédiába (Arisztophanész). A bomlás kora nem volt megfelelő a tragikus formáknak, de a rabszolgatartó társadalom bomlása nem is volt tragikus. A létrejött újban vannak tragikus elemek (kereszténység). Sehol sem lehet tragikum, ahol az igazságosztó egy transzcendens (földön túli) erő (isten). Csak földi tettek tragikusak. A bűnös földi tettek következménye a tragédia, az emberi mércével mérhető tett és igazságszolgáltatás lehet tragikus. A középkorban megint világosak a viszonyok és leszűkül a világtörténelmi tévedés lehetősége (bár az élet valóban tragikus körülményeket produkál). A reneszánszban újra adódik lehetőség. Napjainkban megint van erre lehetőség, bár totális eszmény hiányában kissé a groteszk felé tolódik el a ma tragikuma.

A tragikum nem valósulhat meg, csak olyan művészetekben, amelyek:

- időben fejtik ki a cselekményt, történetet tudnak mondani;
- alkalmasak a tárgyi valóság leírására.

Így az irodalomban, főként az elbeszélő műfajokban, de általában minden irodalmi műfajban (kivétel a líra), a dráma-irodalomban, a filmművészetben, operaművészetben, táncművészetben (inkább az ábrázoló és nem az expresszív táncban). Ezekon kívül minden más művészet csak részben tudja megvalósítani. A pantomim például inkább groteszk. A képzőművészet nem tud történetet elmondani, ezért a tragikus történet gócot kell elkapnia, itt kell felmutatnia a tragikumot, különben az a veszély, hogy felléphet a mértéktelenség, a tobzódás. Repin: Rettenetes

Iván – az ízlés határain túlmenő borzalom. Nagyon könnyen bele lehet esni a melodrázába, a giccs veszélyébe. A dinamikus művészetekben könnyebb a tragikumot felmutatni, a zene a tragikum kifejezésére nagyon alkalmas, de nem alkalmas annak ábrázolására. A tragikum a XX. században az abszurdba megy át. A XX. századi abszurd és groteszk a hagyományos heroikusnak és tragikusnak felel meg. A tragédián belül változások vannak, a mai amerikai drámairodalomban például mélylélektani misztikumba megy át.

A TRAGIKUM TÁRSADALOMHOZ KÖTÖTTSEGE

A tragikum tehát mindig az ember politikai megnyilvánulásaiból, társadalmi harcaiból, illetve közéleti megnyilvánulásaiból fakad. Ezek szerint nem lehet tragikus semmi, ami az embert mint személyt, magánembert, személyes tulajdonságaiban, egyéni pusztulásában érinti? Tragikus bukás jelentkezik a magánéletben, nem kell mindig közéletű tárgyban megnyilvánulnia, ezekben az esetekben is végső fokon a társadalmi meghatározottság a bukás okozója, itt is a világtörténelmi tévedés a döntő, bár a magánélet síkján zajlik le a tragédia. Nem szigorúan a történelmi tárgyban jelentkezik: harc a hatalomban részes apáért (*Elektra*), harc a hataloméért (*Ill. Richard, Machbet*), harc az ősi törvények igazságáért (*Maedeia, Oedipus*). Egy része magánéleti vonatkozású a tragédiáknak, ezek határesetek. Például *Rómeó és Júlia*. A Montagne és a Capulet családi dinasztia gyűlölte egymást, ez már társadalmi jelenség, egy, a múltból rájuk öröklött jellegzetesen feudális képződmény az évszázados gyűlölet és harc. Az öregek a feudalizmus erkölcsé szerint élnek, a fiatalok polgárokként. Ez a két világ ütközik össze. Rómeó és Júlia reneszánsz eszményt akar érvényesíteni, a magánélet szabadságát, reneszánsz alapon nem tűrik, hogy személyükkel mások rendelkezzenek. Párválasztás, érzelmi, egyéni szabadság, mindez szemben áll a feudális erkölccsel. Összeütközik a két életforma, ez történelmileg meghatározott erők összeütközése, és szükségszerű bukással végződik. Egy

olyan szerelem pusztul, ami évszázados családi feudális gyűlölködés keretében alakul ki. Lőrinc barát támogatja a fiatalokat cinkosként, minden lépése a balsorsot készíti elő. (A ferenc rendi barátok e korban eretnek-gyanúsak, a földi valóság birtokba vételét pártolták, tudományosan újat akarva búzát, szőlőt termesztettek.) Mindenbe beleszól a véletlen, de az történelmi szükségszerűséget kreál, nem abszolút véletlen. Megmenekülésük útja löki a szerelmeseket a halálba.

Vagy *Othello*. A „félétekenység tragédiája”. De ez a féltékenység is történelmileg meghatározott, nem egyszerűen érzelmi vakság. Othello zsoldosvezér, a velencei patríciusok között ő csak katona. Érzi, hogy házassága Desdemónával, a velencei patríciuslánnyal valahogy nem természetes, nem tudja megnyugtani magát. Úgy gondolja, hogy elfogadott közember, velencei nemes lesz. Veszélyben van Velence és hozzáadják Desdemónát. Neki kisebbségi érzése van, egyrészt elhiszi, hogy Desdemona szereti, elhiszi, hogy befogadta Velence, másrészt sejti, hogy ő megvásárolt verekedő. Nem tekinti magát pénzért harcoló zsoldosnak, eszményeiben már reneszánsz ember, aki magát velenceinek tartja. Ellentmondásos jellem, mert velencei hazafi, de nem született arisztokrata, kívülről jött, a körülötte lévő világ nem akarja befogadni. E kibékíthetetlen ellentmondás a magánéletben bosszulja meg magát. Nincs oka féltékenykedni Desdemónára, csak éppen az egész velencei társadalomra, amely vele szemben áll. A magánélet tragédiájában is fel lehet fedezni a világtörténelmi tévedés nyomait, a történelmi okokból hamis, megzavarodott tudatot, csak látszat a magánélet tragikumja. A tragédiák túlnyomó része a közösségi élettel, a történelmi eseményekkel foglalkozik.

A TRAGIKUS HŐS JELLEME

Vannak rokonszenves tragikus hősök, például Hamlet, akiket szeretünk az utolsó pillanatokig, és vannak ellenszenves tragikus hősök, például III. Richard, Machbet, akiket nem szeretünk. Az előbbiben a születő új pusztul, ezért a teljes rokonszenven kíséri, az

utóbbiban a régi rossz pusztul, mint a bűn megszervezője, nem közönséges bűnöző, nem tudjuk megfosztani tragikus nagyságuktól. A tragikum általános jellemvonásai:

- a tragikus bűn;
- a tragikus hős következetessége;
- a tragikus bukás jellege;
- a katarzis.

A TRAGIKUS BŰN

A tragikus hős járatlan utakon jár, nem akar bűnözni, de bűnt követ el, tettei nyomán végzetesen, jóvátehetetlen következmények fakadnak, másoknak okozott pusztulás vagy rossz révén. Ebből nem kell arra következtetni, hogy a tragikus hős bűnöző. A tragikus hős bűne: tudata szerint jót tett, nem gondol arra, hogy bűnt követ el, az újnak a születésénél a bűnt nem úgy követi el, mint az ismert régi bűnöket, bűne téves tett következménye. A polgári esztéták a bűnt nagyon kihang-súlyozzák (aki a fennálló rend ellen támad, bűnt követ el). Más esetben nem tudja, hogy tette, ha bűnös is, de nagy eszmét szolgál és feltétlenül szükséges. A bűn nem bűnös tudattal elkövetett bűn, nem vétkes tett következménye (a bűnöző tette tudatos).

A bűn-jelenség szempontjából nagy a különbség: 1. a történelmileg életre hivatott hősök bűne, és – 2. a történelmileg pusztulásra ítélt jellem bűne között. Az első a bűn elkövetése pillanatában még nem tudja, hogy bűnt követ el, vagy csak később fordul tette azzá (Hamlet), az utóbbinál már elkövetésekor gyanús a tett (Antigoné, Kreón).

A tragikus hős nagysága. A tragikus esemény középpontjában nagy emberek, milliók sorsát intéző emberek állanak. A felvilágosodás idején síkra szállnak a közrendű ember tragikumáért. A mindennapok embere is kerül megoldhatatlan problémák elé, tragikus helyzetekbe. Az igény jogos. Diderot szerint már elég volt a nagy történelmi alakokból, demokratizmust követel, a tragédiákban jelenjen meg a köznapi ember. Mi értelme, hogy a tragikum őriz egy arisztokratikus vonást?

A művészet célja a mindannyiunk, a valóság ábrázolása. Lessing némiképp elfogadja, némiképp visszautasítja. Fenntartja, hogy a köznapi ember jogot formálhat, hogy tragikus eseményekben részt vehessen, ebből még nem következik, hogy a nagy történelmi hős arisztokratikus köntösben jelenik meg. A nagy személyiségek mindig is tragikus hősök. Lessing megvédi a történelmi egyéniségek kiváltságait (*Hamburgi dramaturgia*). Azt már Arisztotelész is megfogalmazta. A tragikus eseményről tudjuk, hogy téves tettek visszájára fordulásának következménye. Ebben az esetben fontos a történelmi személyiség nagysága, mert nagy a tragikus tettek felelőssége, s inkább felelhet tetteiért az azokat elkövető egyén, aki a világ összefüggéseinek birtokában téved, így bűne súlyosabb, mivel ő képviselte a kortudatot s mégis téved. A tragikus tett következménye is nagyobb, ha azt egy, a világ sorsát irányító ember követi el, nagyobb a hatósugara a nagy formátumú ember téves tudatából következő tettének. Tehát a tragikum középpontjában történelmi személyiség kell álljon.

A TRAGIKUS HŐS KÖVETKEZETESSÉGE

Ha valaki nem személyi tévedésből, hanem világtörténelmi tévedésből cselekszik tévesen, világos, hogy ő következetes, végigjárja a maga útját, addig, míg menthetetlen. Nincs honnan tudnia, hogy téved, hibás, nincs aki figyelmeztesse (figyelmeztetés néha van). Tiszta tudattal járja végig a bűn útját, csak a bukás pillanatában lépnek fel azok a mélyreható erők, melyeket ő nem ismert fel. Ha a világ rávezetné, hogy téved, megszűnne tragikus hősnek lenni. Kiegyezés nincs, az utat végig kell járnia. Ha a tragikus hős még mielőtt elkövette volna a végzetes tettet, már felismeri ezt a tévedését és kiválik, akkor már meg is szűnik tragikus hősnek lenni. (A komikus figurák mindig bukdácsolnak, személyi tévedésben vannak, állandóan figyelmeztetik őket, de tovább bukdácsolnak. Ebben egy következetlen következetesség van.)

A TRAGIKUS BUKÁS JELLEGE

A tragikum mindig bukással végződik. A bukás tragikai értelemben érték elvesztődése a társadalom számára. A bukás nem kell feltétlenül halál legyen, négy lehetőség van: a hős öngyilkos lesz, megölik, megőrül, magára marad. Például Bánk Bánra senki sem tart igényt, magára marad, az emberek elfordulnak tőle. Éppoly tragikusan bukik életben maradva, mint Hamlet, aki fizikailag meghal. Vannak olyan művek, melyek tökéletesen perspektívátlanul záródnak, vannak olyanok, melyek mutatnak perspektívát, de nem úgy, hogy a hőst kimentik. Médeia megőrül (őrület, paranoia, szkizofrénia, mindenik esetben az éntudat kibékíthetlensége nyilvánul meg, ezek a személyiség megbetegedései, a tragikus hősök meg szoktak őrülni.) A görög tragédiák oka a sors, ami ellen nincs védekezés. A párkák gomolyítják, vágják a sorsok szárait. Ez már a végső hatalom. Csak a görögöknél van így, nem tudják, hogy a történelem fel nem ismert törvényeinek a következménye. A reneszánsz idején ettől már megfosztódik a tragikum. A determináltság okát biológiai, társadalmi, lélektani törvényekben keresik. A bukás itt is elkerülhetetlen, a tragédia elve azt jelenti, hogy elkerülhetetlen a pusztulás.

A tragikus bukás mérete. A tragikus bukás pátosza mindig attól függ, hogy mi az erkölcsi súlya a bűnnek, s mekkora erkölcsi megvilágosodás következtében büntetődik. Nagyon súlyos bűn és tévedés esetében egy személy pusztulása is óriási bűnhődés lehet, nem kell „hullahegy”, a pusztta alulmaradás is lehet nagy bukás. A tragikum súlya nem a hullák számától függ.

A KATARZIS

Arisztotelész találta ki a kifejezést, megtisztulást jelent. Arra az élményre utal, amely a tragikum megoldása után következik be. Lélektani összetevőit illetően Arisztotelész szerint ellentmondásos érzelmi állapot, amely a félelem és a szánalom együtteséből kialakuló megrendültség. Ez a két érzés kizárja egymást, nagyon ritkán alakulhat ki egy tárgy iránt a félelem és a

szánalom érzése. Szánalom azért, mert fölötte állok, a segítségre szorulóhoz képest fölényben vagyok. A félelemmel szemben én vagyok alul. A katartikus hatás kettős: a tragikus hős felülemelkedik művén, a műélvező is megtisztul. Specifikus helyzet ez a valóságban és a művészetben. Mi okozza ezt az érzést? A tragikum magában a világtörténelmi tévedésben van, abba a tévedésbe nézőként magamat is beleérezem, velem is megtörténhet, ezért félek. A szánalom is innen van, a hős pusztulásában önmagát látja pusztulni a néző, szembenéz azzal az ítélettel, amely a hibát, bűnt, elkövető tragikus hősré súlyt és maga is belátja, hogy hasonló helyzetben ugyanúgy kellett volna járjon, szembenéz saját halálos ítéletével. Az érték pusztulás a szánakozás érzését váltja ki. A tragikus bukásnál az ítélet, a katarzist kiváltó oka, az események logikája szerint szükségszerű, a pusztulást elkerülni nem lehet. Mindig valami szükségszerűség érvényesül, a görögöknél a végzet, a reneszánsztól kezdve a társadalmi szükségszerűség, de itt sincs véletlen, elkerülhetetlenül be kell következnie. Bukásához az addig ismeretlen erők felszínre kerülnek és megvilágosodnak, éppen a világ-történelmi tévedés miatt van ítélet és felmentés a katarzisz érzésében. Ezért olyan megrendítő a katartikus élmény, a lehető legmélyebb, legkomplexebb emberi érzés.

A KOMIKUM ÉS A SZATÍRA

A komikum közös vonása a tragikummal: mindkettő alapja a téves tudat szembekerülése a valósággal. Komikus helyzetben valaki úgy viselkedik, mintha racionálisan viselkedne, holott a világ igazolja annak tévedését, ésszerűtlen viselkedését. Tudati tévedésből jön létre a komikus helyzet is, de más mint a tragikus, a világhoz képest csak az egyén téved egyedül, a komikus hős nincs tudatában tévedésének, a tévedés formája személyi jellegű. A tragikus hős vagy felettem, vagy velem egy szinten áll tudatilag, a komikus hőshöz képest mindig fölényben vagyok, a fölény ad okot a nevetéshez (a tragikus esemény során nincs fölényem). Itt kívül és fölötte állok a cselekménynek. A fölény két tényezőtől függ: én magam nem vagyok az ő tévedésének rabja, tudom,

hogy tévedés, nem értek egyet a kinevetett egyénnel, az ő torzsága nem az én torzságom. Az ő tévedésével kapcsolatban nekem pozitív eszményem van, ez lehet ellentmondásos is, de pozitív, kell tudjam, kinek a nevében nevetek rajta. Hogy nevethessek, fölényem kell legyen a komikus hős jellemével szemben, ellenkező esetben leleplezve érzem magam.

A nevetés irányulása attól függ, hogy ez a fölényem abszolút vagy viszonylagos. Van két határeset, mikor nevetés egyáltalán nem jöhet létre: ha magam vagyok a nevetés tárgya, vagy ha tökéletes eszménytelenséggel figyelem a jelenséget, így esetleg csak intrikus nevetés jöhet létre. Művészi nevetetés nem jöhet létre, ha a szint azonos, ugyanabban a helyzetben ugyanúgy látja egy másik, cinikus ember, hogy minden, ami létezik, nevetésre méltó. Ilyen talajról teljes értékű nevetést nem igen szoktak felmutatni. Ahogy a fölényem vele szemben módosul, a szerint nevetek, a teljes fölény egyértelmű, győztes kacagást vált ki, megsemmisítő, gyilkos nevetést hoz létre. A személyi tévedés, a személyi ostobaság együtt érző bírálatot kap, ez megbocsátó nevetés, ami szándékában nem megsemmisítő, azonban jobbító nevetés nem létezik, csak olyan határesetekben, amikor humoros jelenségről van szó, akkor felmentő, felemelő a nevetés. A nevetés nem megbocsátó, hanem megsemmisítő és gyilkos, amit kinevetek, azt nevetéssel el akarom pusztítani. Ez a műalkotások döntő részében így van, a szatirikus ábrázolás mindig nevetéssel öl, a szatirikus nevetés gyilkos nevetés, a szatíra hőse mindig megérdemli a pusztulást.

A SZATÍRA

A neveltető alkotások mérhetetlen többsége szatíra. Aminek nincs létjogosultsága a világban, azt neveltető formában el kell pusztítani. A valóságban is így történik. Az idealista esztétika mindig magából a nevetés tényéből indul ki, nem a világ a nevetés tárgya, a nevetés oka pedig szinte az emberi humor-érzék. Idealista felfogás: a komikum örök komikum, semmi féle társadalmi vonatkozása nincs. Ragaszkodnak ahhoz, hogy a nevetés gyilkos élet elvegyék. Arisztotelész is tagadta ezt, óvta a

fennálló rendet, nem gúnyolódik a fölött, ami számára szent. A humort tartják a főbbnek, a szatírákat igyekeztek kiiktatni, ki akarják zárni a megsemmisítő nevetést, triviális, művészietlen dolog a harsány, gyilkos kacagás. Így akarják megvédeni a nevetés tárgyát, a fennálló társadalmi rendet, amely ellen a komikum, a nevetés éles, gyilkos, megsemmisítő fegyver. De a művészet-történet nem igazolja, a legtöbb komédiában nem az elnéző, jószágos nevetés dominál. Tehát ha határesetben van más nevetés is, a nevetés, mint kinevetés, mindig gyilkos nevetés, s az ilyen alapon létrejött műalkotás mindig szatíra.

Bergson szerint az ember saját közérzete miatt nevet. Ez nem igaz, mert akkor társadalmi szerepe nincs, a nevetés mindig valami kinevetése, tárgyaltan nevetés nincs. A komikum is társadalmilag determinált, bár nehéz mindenhol könnyen kimutatni. Egy jelenség, ami ésszerűtlen, ésszerűen jelentkezik a valóságban, tehát komikusan jelentkezik, ezt leleplezni komikum. A komikum forrása a valóságban van, a nevetés nem tárgy nélküli, nevetéskor valamit kinevetünk. Ezért működik az emberi humorérzék úgy, hogy annyi féle nevetés van: keserű, megbocsátó, gúnyos kaca-gás, mosoly, bánatos, szégyenlős mosoly, kárörvendő, cinikus, vigyorgó, kuncogó mosoly. Milliós árnyalatot fejez ki, ezerszázféle képpen lehet nevetni, ezt a valóságot kell elemezni. Mikor valamit kinevetünk, akkor arról a tárgyról ítéletet fejezünk ki, árnyalja a nevetést a világban objektíve létező tárgy. A nevetés ítélet, viszony a világhoz.

A nevetésnek, mint érzelmi megnyilvánulásnak biológiai alapja van, de ez nem jelenti azt, hogy a biológiai tényező dominál a társadalmi fejlődés folyamán kialakult nevetésben. Ez a nevetés mindig ítélet. Az ősembernél vagy a csecsemőnél a mosoly a jóérzés. A civilizált, felnőtt embernél a nevetés ítélet, de ebben szintén jóérzés, kielégülés fejeződik ki. A nevetésnek nem célja a nevelés, a nevetés mindig megsemmisítő. A kinevetett egyén mindig tiltakozik, dühöng. Cervantes: *Don Quixotte*. Célja a nevetéssel való gyilkolás. A polgári életben, amelyben a lovag él, gyönyörű minden, de ahhoz a világhoz képes a lovag egy elmúlt korból való. Az önmagát túlélt jelenség lehet nagyon sokszor nevetséges is, például Tartuffe, és Caragiale hősei. De a születő új is kerülhet olyan helyzetbe, hogy megsemmisítő, szatirikus nevetést vonjon maga után. Rousseau:

Molière *Nőgyűlölőjében* Alexe az egyetlen becsületes ember a darabban, s Molière erkölcstelen, mert ezt a figurát is nevetségessé teszi. Vajon az emberiség nemes ügyét szolgálja-e, amikor egyetlen tisztességes emberét is kinevetteti? Lessing szerint Rousseau tévedett, nincs igaza, mert különbséget kell tenni megsemmisítő nevetés és az olyan nevetés között, amely jelenségnek csak néhány torz oldalát neveti ki. Becsületes ember, ez igaz, de Molière nem a figurát, mint összjelenséget neveteti ki, csak azokat a rossz tulajdonságait neveteti ki, amelyek miatt a jó tulajdonságai nem tudnak kifejezésre jutni. Régi jelenségnél a nevetés az összjelenséget elsepri, az újnál csak azokat a jelenségeket neveteti ki, amelyek nem hasznosak. Ostoba, alkalmazkodni nem tudó, irracionális viselkedés nevetést hoz létre.

Aleset. A *Mizantrópból*: erkölcsös, erényes, puritán, szorgalmas, igazmondó – nevetségessé válik. A környezete becstelenebb nála. Tulajdonságai olyanok, hogy meggyilkolják magát a jelenséget. Megfelelkezik az élet örömeiről, az élet minden örömről lemondva erkölcsi téziseiben él. Élhetne most már másként, de amit kiirtott magában, nem veheti birtokba. Molière azt neveteti ki, hogy aszkéta, embergyűlölő, a hatalom már a kezében van, de nem tud éli vele. Ebben az esetben a hamisan puritán, az életnek örülni nem tudó polgár, aki különben haladó, akinek létjogosultsága nyilvánvaló, most, mikor kezében a hatalom, már nincs szükség elzárkózásra, puritánságra stb. (ez kellett addig, míg a hatalom kivívásának eszköze volt), és ezért válik most nevetségessé. Tehát nem az egész jelenséget nevetjük ki, hanem annak csak olyan tulajdonságait, amelyek megakadályozzák annak teljes egészében való kibontakozását.

Mikor a pusztuló régi bukik, a gyilkos nevetés teljes pusztulást idéz elő, amikor valamely új bukik, akkor a megsemmisítő nevetés azokat az aspektusait érinti, amelyek a jelenségre károsak. Mindkét nevetés megsemmisítő, a szatíra mindig gyilkos nevetés.

Bizonyos jelenségek már alkatuknál, sutaságuknál fogva komikusak, mivel tényleg vannak a valóságban komikus jelenségek. Bergson: nevetségés például a táncoló medve. De az emberi mértéken kívül ez se lenne komikus. Vagy a kient-kifent ficsúr, ha elesik. A majomnál azon nevetek, hogy a majom úgy

használja a lábait, mintha emberi kéz volna. Emberhez viszonyítom, nevetségessé ebben a hasonlításban válik. Az emberi lényeket állati látszatban látom. Nem igaz, hogy a medve morgása nevetségés, csak ha táncoltatják, akkor az, tehát itt is társadalmi vonatkozás van. A medve addig komikus, míg úgy tesz, mintha ember volna, de ha elszabadul, már tulajdon lényege szerint viselkedik, s ekkor már egyáltalán nem nevetségés. Az orrában karikával táncol, tehát ezt eleve nem jutalmazták teljes, megsemmisítő nevetéssel. Viszolygó elem van bennem azért, mert táncoltatják. Azon nevetünk, hogy táncol, mintha ember volna, holott az emberek között is ormótlan. Az állati lényeg a könnyed emberi látszattal ütközik össze. Heine az állatról: ha az emberi mértéket levonom a medvéről, nem komikus. A ficsúr esete: itt is a konkrét társadalmi szituáció nevetségés, vagyis, hogy csak kívül kifent a pasas, itt a ficsúr bemocskolódásában az erkölcsi tisztátalanság lepleződik le. Tehát örök, időtlen, társadalmi összefüggéseitől független komikum nem létezik.

A NEVETÉS FORRÁSAI ÉS A NEVETTETŐ ÁBRÁZOLÁS MÓDJAI

Eddig a megsemmisítő nevetésről volt szó, ez teljes fölényt tételez fel, ellentmondás mentesen fölényes helyzetet. A társadalom nem biztosít olyan feltételeket, hogy mindig ilyen eset jöjjön létre. Lehet úgy is nevetni, hogy abban az ítélet ellentmondásos formái nyilvánuljanak meg. Három alapvető formája van:

- gúny (szarkazmus);
- öngúny (írónia, önirónia);
- humor.

Azt, hogy melyik jelentkezik e három közül, azt mindig a tárgy való természetűe és a nevetőnek a tárgyhöz való viszonya határozza meg. Az első kettő megsemmisítő nevetés, a harmadik felülemelkedő vagy megbocsátó nevetés. Ezek a kategóriák attól függnek, hogy a nevetőnek mekkora a fölénye a kinevetettel szemben.

A gúny. Az eddig felhozott példák mind ilyenek voltak. A legfölnyesebb, legmagabiztosabb nevetés. Gúnyolódni olyan jelenség fölött lehet, amely jelenség már legyőzöttnek számít, vagy legyőzött. A fölnyem abszolút, kacagással erkölcsileg is pusztíthatom a jelenséget, mivel már a valóságban a pusztulás szélén áll. Petőfi: „Itt a nyilam, mibe löjem, / királyi szék áll előttem.” Ez gúnyolódás, nyílt szembegúnyolása a jelenségnek. Követhető pozitív eszmény kell létezzen az elpusztítandó jelenséggel szemben, jelen esetben a köztársasági államforma a monarchiával szemben: „Éljen a köztársaság!” Ezt nem mindig lehet megvalósítani, azért, mert történelmileg éretlenek a feltételek, a társadalomnak azzal szemben még illúziói vannak. Petőfi ezt csak 1848-ban tehette meg, húsz évvel azelőtt, a reformkor idején a kortudat annyira más volt, hogy egy ilyen kijelentés lehetetlen lett volna, 1848-ban azonban már fölnyem lehetett. Amíg a királyság intézménye jó és használható, személyi tévedése a társadalmat átfogta, így nem kerülhetett a komikum bele. A gúnyolódás mindig egyértelmű, a tárgy közvetlen szembetámadása, nincs benne semmi köntörfalazás, szükséges az abszolút fölnyem, ami ugyanakkor pozitív eszményt is igényel.

Öngúny. Az öngúny a gúnynál szomorúbb, ravaszabb dolog és ravaszágában szomorú. Tudatában van annak, hogy nincs fölnyem a valósággal szemben. Olyan történelmi helyzetben jön létre, amikor a fölnyem nem olyan egyértelmű. A művész fölnyem meglehetősen csonka, felismeri a saját gyengeségét (például Don Quiotte), mindig egy kicsit a tehetetlenség jele. A német romantikában a művészet uralkodó elemévé akarták tenni (félre is értették az iróniát). Az öngúny olyan magatartás, amely, miközben a tárgyon gúnyolódik, agyonsebzí önmagát, a kinevetett jelenséghez, a kacagás mellé egy fonák öngúnyos mozzanatot társul. Az öngúny csak látszatra a fölnyem netovábbja? Ellenkezőleg: a tehetetlenség állapotából születik, agyonsebzí önmagát, mert tehetetlen a tárggyal szemben. Ha nem lenne az, nem lenne, miért gúnyolja önmagát. Itt nincs teljes fölnyem, mert a nevető nem áll kívül a leleplezett jelenségen, hiába leplezi le, míg fennáll, s illúzió van körülötte. Nincs teljes fölnyem, mert ha már le is van leleplezve, a gúnyoló akkor sem tud semmi pozitívát felmutatni vele szemben. Ha el is pusztítja a jelenséget, nem talál

megoldást. Az öngúnyos magatartás tehetetlenségéből következik az öngúny egyik jellegzetes formája, az, hogy a művész mindig mást mond, mint amit gondol, mert gondolatának közvetlen kimondásával nem menne semmire, mert ha a világ el is fogadja igazát, a jelenség olyan hatalmas, hogy emiatt nem lehet kimondani. Tehát nem direkt támad, hanem a jelenséget igaznak elfogadva addig feszíti az abszurdum, míg magától lelepleződik, kiderül róla, hogy nem ez a valódi léte. A dicsőség látszatában jelentkezőről, az alantáról mindig azt mondom, hogy dicsőséges, noha nem az, hiába mondanám, hogy alantas, a korszellem nem engedi.

Arany János: *Az elveszett alkotmány*: „Férfiat éneklek, ki sokat s nagy-messze rikoltott, / sőt tett is valamit (kártúra kivált).” Tudor Arghezi: 1907. A levert felkelés után nincs lehetőség gúnyra, csak öngúny lehet: *Hiányzó sírok*. Vagy Goya: *V. Károly családja*. A túlzott pompázattal leplez, annyira túlfeszíti a mást mondást a gondolatnál, hogy abból világosan kitűnik a gondolt mondanivaló. (Másképp jelentkezik az öngúny a képzőművészetben, csak abban merül ki, hogy mást mond, mint amit gúnyol. Sok esetben a nevetés bármilyen formája megszűnik.) Akár gúnyos, akár öngúnyos leleplezésről van szó, mindkét esetben a nevetés módja szatirikus, megsemmisítő.

A humor. Alapvetően különbözik az első kettőtől, humor esetén nincs bajom azzal a világgal, amit kinevetek. A nevetés felszabadult, elnéző, megbocsátó formája a humor. Nem akar gyilkolni, nem akar felszámolni, meg akarja óvni az egészségeseket a rossztól, bennünket akar egészségünkben megerősíteni, olyan tárgyat érint, amely nem érdemel megsemmisítést, s olyankor jön létre, amikor a társadalmi torzságok, ártalmas lényegi vonások nem olyan veszedelmesek, hogy a megsemmisítő ítéletet megérdemeljék. Ebben az esetben a kinevetett nincs megsemmisítve és visszaválaszolhat nevetéssel (például háryjánoskodás, szórakozott professzor, hencegő diák). Ítélet van ebben is, de a jelenség nem érdemi meg a megsemmisítő nevetést. Egyszerű, derék emberként teljesítette kötelességét, csak egy megróni való van, az, hogy a hősiességről nagyokat mond. Vagy ártalmatlan emberi torzulásokat érint, vagy a világ és a jelenség mélyén jelentkező suta torzulásokat. Hogy a

humornak megfelelő ábrázolási mód a humoreszk, jól megfigyelhető olyan esetben, mikor a szatíra eszményét képviselő főhőse humoros, míg a többi szereplő szatirikusan van ábrázolva. (*Ludas Matyi, Till Eulenspiegel, Pácalä*). A szatirikus leleplezés gyilkos, de nem megsemmisítő.

Nem minden művészetben lehet a nevetséges minden formáját megvalósítani. Irodalom, film, képzőművészet alkalmas mind a háromra. Képzőművészetben a komikumnál a jelenség, ami rút, a szépség látszatában jelentkezik, a jelenség góciát, a fordulatot kell elkapni. A groteszket könnyebben adja a festészet (Daumier: *Két ügyvéd*). A zene csak ritkán szatirikus, de gyakran lehet humoros, derűs, könnyed. A groteszket azonban ismét ki tudja fejezni, de csak a régi, hagyományos rendszer felbontásával, a dodekafon szerkesztéssel.

A MŰVÉSZET MINT FEJLŐDÉSTÖRTÉNETI JELENSÉG

A művészet fejlődésének alapfogalmai: ábrázolási módszer, áramlat (irányzat), stílus.

Ábrázolási módszer (ez a legáltalánosabb a három közül): azoknak a legegységesebb elveknek és eljárásoknak az összessége, amelyek alapján a művész szemléli, értékeli és tükrözi a valóságot.

Áramlat: az azonos ábrázolási módszeren belül jelentkező művészi törekvések, csoportosulások, amelyeket az eszmei részletek és az ábrázolási eljárások rokonsága von egy kategóriába.

Stílus: esztétikai értelemben az egy áramlathoz tartozó művészek közös módja a kifejezőeszközök használatában, az a mód, ahogy egy meghatározott áramlatban a kifejezőeszközöket használják.

ÁBRÁZOLÁSI MÓDSZER

Az ábrázolási módszer azoknak a legegységesebb elveknek és eljárásoknak az összessége, amelyek alapján a művész szemléli, értékeli és tükrözi a valóságot. Amikor

meghatározását elméletileg általánosítom, akkor az már ideológiai probléma, melynek fő kritériuma etikai és filozófiai, ezeket (a művészi gyakorlatot és elméleti megfogalmazását) el kell választani.

Tehát az ábrázolási módszer az, ahogyan a művész a világban tájékozódik; van saját:

- uralkodó tematikai világa;
- döntő eszmei orientációi;
- képkalkotás uralkodó formái.

A nagy koncepcióbeli művészeteket ez választja el egymástól (gótikát a görög művészettől).

ÁRAMLAT

Az azonos ábrázolási módszeren belül jelentkező művészi törekvések, csoportosulások, amelyeket az eszmei részletek és az ábrázolási eljárások rokonsága von egy kategóriába. Egy csoport művész, akik elvileg egyet vallanak. Példa a formabontás, nem jelent áramlatot, mert ezt sokféle módon valószínűsítették meg, de a futurizmus már áramlat. Vagy a modern dráma még nem áramlat, az abszurd dráma ellenben áramlat.

Ha egy korszakban kevés az áramlat, a kor művészi összképe szegényes. Például a francia klasszicizmus egy idő után nagyon egysíkúvá alakult. Amikor a klasszicista sablon talaján megjelent a romantika, óriási botrányt okozott. A romantika ábrázolási módszer, mert ábrázolási elvek összessége. Ezen belül nagy eltérések vannak. Áramlatai: a szentimentalizmus, a mitikus romantika (német jellemző), a forradalmi romantika. Ezek együtt adják a romanticizmust. Victor Hugo, Jókai, egy áramlat. Wagner, Csajkovszkij más-más áramlata a romantikának. Rengeteg vízió és látszatkülönség van köztük, ezért áramlatokba oszlanak. Válságjel az, ha az áramlatok hirdetik a maguk üdvözítő voltát. A nagy művészetet arról ismerjük fel, hogy egy uralkodó módszernek megfelelő 2-3 áramlat áll egymással küzdelemben és ez együtt kiadja az egész művészeti korukat. Szükséges a burjánzás. Tehát uralkodó ábrázolási módszereken belül jó, sőt szükséges, hogy áramlatok létezzenek. Egy-egy áramlathoz tartozó művészek a sajátjukat

tekintik egyedül helyesnek, ez teszi színessé, élővé a művészetet. De az áramlatok túlbujánzása szintén veszélyes tünet (a 20-as évektől napjainkig). Az áramlat = irányzat, – de nem jó a kifejezés, mert ellentétes irányulást sugall, de ez nem áll.

{„Nagy István jelentésében beszámol arról is, hogy az írók körében felvetődött a kritikai realizmus érvényesülésének igénye is. Meg szeretném jegyezni, hogy a Nagy István elvtárs által jelzett irányzatokkal kapcsolatban nem értek egyet a kifejezéssel, mert irányzatok helyett inkább áramlatokat mondanék. Miért? Mert az irányzatok kifejlődése feltételezi a szocialista realizmus alkotási módszeréhez való irányulások létezését irodalmunkban. Ha tehát irányzatról beszélünk, akkor feltételezzük az idegen alkotási módszerek érvényesülését is. Áramlatokról azért beszélünk inkább, mert azok léte az egységes szocialista realizmus alkotási módszerén belül érvényesül. Magam nem hallottam olyan írói igényeket, amelyek szerint a kritikai realizmus alkotási módszerének érvényesülési teret kell kémi irodalmunkban. Ezt nem is tartanám helyesnek.

A kritikai realizmus történelmi produktum, és a polgári társadalmi forradalom hozta létre a polgári társadalom idején, és a társadalom tarthatatlanságának művészi, lelepleződött formája volt. A történelmi determináció alkotási módszerének nincsen létjogosultsága más történelmi feltételek között, de ha a kritikai realizmusról nem is lehet szó, a mi irodalmunkban inkább lehet szó – és szükségszerű, hogy szó legyen – a szocialista realizmus kritikai jellegéről, a szocialista realizmus kritikája erősebb érvényesüléséről.

Azt hiszem, amikor egyes írók – Nagy István által feltételezetten – a kritikai realizmus létjogosultsága mellett állottak ki, úgy rosszul fogalmaztak, valójában az alkotási módszerből nem hiányozható kritika leleplező elemeit követelték, miután valóságosan van bírálni és lelepleznivaló.

Áramlatok harcáról beszéltem a szocialista realizmuson belül. Áramlatok harcáról beszéltem és szeretnék

ennek konkretizálására visszatérni. Sokat beszélünk áramlatok, stílusok és alkotó egyéniségek szabad megnyilvánulási lehetőségeiről, de én magam még egyetlen tudományosan megalapozott tanulmánnyal sem találkoztam, amelyben az áramlatok kérdésének akár csak egy halvány kifejezési kísérlete jelen lett volna. Sokkal inkább utalnak egyes esetekben a különböző stílusokra és az alkotói egyéniség ezerszínű érvénye-sülésére irodalmunkon belül. Ezt azonban, úgy vélem, nem is kellene olyan különösen hangsúlyozni, az csak nyilvánvaló, hogy Asztalos István a maga Asztalos István-i egyéni stílusában ír, ahogy Nagy István pedig a Nagy István-i modorban.

Az egyéni stílus szabadságának hangsúlyozása nyitott kapuk döngetése, mert még a legveszedelmesebb dogmatizmus uralkodásának idején sem tűnt el – és nem is tűnhetett el – az egyéni hang.

Van azonban a stílusnak egy másik értelmezése is. Az egy áramlathoz tartozó írók stílusa, egyéni differenciájuk ellenére, a közös stílus és áramlat által meghatározott stílus. Azt mondhatnám pl., hogy a különböző impresszionista alkotók a maguk egyéni hangjukon, látásmódjukkal impresszionisták, de valamennyiüket ugyanakkor összefogta az impresszionizmusnak, mint egy jellegzetes alkotási irányzatnak a közös – csak az impresszionistákra jellemző – stílusa, hangszerelése az irodalomban és ecsetkezelése a festészetben. Ilyenszerű áramlatok által meghatározott stílusról esik kevés szó a mi irodalmi életünkben, egyszerűen azért, mert magukról az áramlatokról és azok harcáról esik kevés szó. Pedig az áramlatok harca a valóságban igenis létezik az irodalomban, mégpedig rendkívüli erővel, de mert nem mondjuk ki, és nem tisztázzuk az áramlatok irányvonalát, rejtetten létezik, búvópatakként létezik, és rendkívül heves összecsapásokban tör néha felszínre. (...)

Itt van Székely János költészete, amely határozott áramlat, de amit, őszintén szólva, nem tudok hova sorolni. Elméletileg nem látom a helyét és éppen ezért

szerkesztői gyakorlatomban műveivel kapcsolatban rengeteg problémába ütközöm.

Van azonban irodalmunkban két határozottan körvonalazható áramlat, amelyeket magam is tisztán látok, és amelyek létéről és olykor rendkívül heves összecsapásáról beszélni szeretnék.

Van egy, az új irodalomnak kritikai realista hagyományokra inkább támaszkodó áramlat, – és van, amely irodalmunkban inkább a romantika hagyományaira épít. Nem az irodalom elméleti terminológiáját kreálom, ezért csak zsebhasználatra nevezem az elsőt egy életközeli áramlatnak, a másikat patetikus áramlatnak. A két szót inkább csak a rövidség kedvéért használom, hogy ne kelljen állandóan hivatkoznom rá, hogy mire is gondolok, amikor ezekről beszélek. Az első – mint már mondtam – a kritikai realista hagyomány anyagát fontosabbnak tartja a mi szocialista realista szándékaink érvényesülése során, a realista típusábrázolás nyomán jár, és életünk előremutató tartalmát csakis a valóságnak eleven anyagából vonja ki, csakis az élet realista ábrázolását tarja az elfogadott eljárásnak. Ez az áramlat jöttányit sem enged abból a szándékból, hogy a realista irodalom ábrázolása csakis az élet jelenségeinek, nem pedig a vágyálmoknak az ábrázolása lehet.

A mások áramlat inkább a romantikus ábrázolási módszer hagyományanyagából táplálkozik, és erősen érződik rajta, hogy a nagy pátoasz, a jövő perspektívájának vetítése, az élet tiszta tükrözésének szándéka hatja át.

E két áramlat létezését a szovjet irodalomból is ki vélem olvasni. Véleményem szerint a Gorkij által művelt alkotási eljárás, majd a Tolsztoj, Solohov, Grosszmann, Leonov az előbbi irodalmi irányuláshoz tartoznak. Aszajev, Babajevszkij és számos más szovjet író arcu lata a második, a patetikus áramlathoz való tartozását engedi feltételezni.

Ha megvizsgáljuk hazai irodalmunkat, azt tapasztaljuk, hogy számos képviselője – még ha nem is tudatos

képviselője – van egyik vagy másik áramlatnak nálunk is. Ez megnyilvánul az irodalmi alkotás minden mű-fajában és az irodalmi kritikában egyaránt.

Van-e létjogosultsága e két áramlatnak? Véleményem szerint mindkettőnek egy időben és egyformán van létjogosultságuk, bár kétség sem fér hozzá, hogy az egyikhez vagy másikhoz való tartozás kötelezi az író-t. Saját maga áramlatának fenntartása azonban nem viheti addig az író-t, hogy a másik létének jogosultságát tagadja. Senki előtt sem csinállok titkot belőle, hogy a magam részéről az előbbivel rokonszenvezek, és az előbbinek a fontosságát és súlyát hangsúlyozom.

Mindkét áramlat létezésének létjogosultságát éppen az adja meg, hogy a szocialista realizmus a megváltozott társadalmi viszonyok következtében olyan alkotási módszer lehet, ami magába foglalhatja a múlt haladó romantikája elemeit, de csak azért foglalja magába, mert a romantika elemei léteznek a valóságban is.

A mai romantika nem az álmvilág romantikája, hanem az emberiség álmjai, vágyai, az életben megvalósulásának tükrözése. Ha a mi életünk romantikus perspektívát mutat, akkor irodalmunk sem lehet hiján a romantikus elemeknek. (...)

Persze, mindkét áramlatot fenyegetik reális veszélyek, olyan veszélyek, amelyek tényleg a szocialista realizmus csorbításának lehetőségét rejtik magukban. Arról is számot adok magam előtt, hogy ez a bizonyos életközeli-ábrázolás áramlata – amelyhez tartozónak magam is tartom – ki van téve a naturalista félreecsúzás veszélyének. Nem fér ahhoz kétség, hogy az ilyen igényű alkotás naturalizmus felé való kisiklása életünk befeketítéséhez – perspektívavesztett ábrázoláshoz – vezet. Persze, hogy az élet ábrázolásában realista tükrözés helyett mikor jelentkezik objektív naturalizmus, azt sosem elméleti fitogtatás, hanem mindig a valóság dönti el. Erre a kérdésre a továbbiakban szeretnék kitérni.

Az a másik, patetikus áramlat szintén ki van téve egy másfajta veszélynek, a hazug romantika, a valóságtól elszakadt lelkenedezés veszélyének. Az ilyen áramlathoz tartozó művek hamis romantikus irányban való kisiklása idillizmushoz, az élet lefegyverző megszépítéséhez vezet. Az ilyen művekben az író összetéveszti a szocializmus építésének forradalmi romantikáját a polgári romantikával, s itt nem csak a múlt reakciós romantikájának hagyományaira gondolok, hanem a haladó romantika hagyományaira is. (...)

Azok, akik az idealizmus hamis pátozának útjára kerülnek, tudatosan, vagy anélkül, hogy annak a szubjektív idealista esztétikának a képviselői, amely a jövő perspektíva ábrázolásának jelszavával visszaélve, a valóságot vágyálmaikkal tévesztik össze, és realitásként próbálják ábrázolni a lehetőséget. A lehetőség éppen azért lehetőség, mert majd csak a jövőben fog valósággá válni. Nincsen szükségünk sem naturalista, sem pedig hamis romantikus torzulásokra irodalmunkban, s azok, akik egy erőteljes kritika, de ugyanakkor perspektívát mutató realista áramlat képviselői, pl. nem kaptak védőoltást a perspektívavesztés ellen, mint ahogy a patetikus áramlat képviselői nem kaptak védőoltást az álmok rózsaszínű világában való lebegés ellen.”

(Megjelent: **Az őszinteség két napja – 1956. szeptember 29-30.** Erdélyi magyar értelmiségiek 1956 őszén – Az RMP Kolozs Tartományi Bizottságánál 1956. szeptember 29-30-án kolozsvári és marosvásárhelyi írókkal, költőkkel, irodalmi szerkesztőkkel tartott gyűlésének jegyzőkönyvei és más dokumentumok. Sajtó alá rendezte, bevezető tanulmánnyal és jegyzetekkel ellátta BENKŐ LEVENTE – Polis Könyvkiadó, Kolozsvár 2007, 119-134. o.)}

STÍLUS

Esztétikai értelemben az egy áramlathoz tartozó művészek közös módja a kifejezőeszközök használatában, az a mód, ahogyan egy meghatározott áramlatban a kifejezőeszközöket használják. Esztétikai definícióról van szó, a stílus szót legalább három értelemben használják, van filológiai értelme, van irodalom- és művészettörténeti értelme, és esztétikai értelme.

Filológiai értelmű jelentése egyfajta beszédmodor valamilyen funkcionális módozatának jelölésére szolgál, egy bizonyos társadalmi kategóriát jelző nyelvhasználat módjai. Van katonás stílusú beszéd, van szónokias stílus, papos stílus, bürokrata stílus.

Irodalom- és művészettörténeti jelentése fontos, (de ez nem esztétikai vonatkozású), a csak az alkotóra jellemző egyéni jegyek összessége, egyéni stílus, aminek révén rá lehet ismerni műveire. Egyéni nagysága az egyéni stílusától van. Minden alkotó egy személyiség, külön stílusa van, ennek feltárása a művészet-történet feladata.

Esztétikai értelemben a kifejezőeszközök használatának jellemző módja egy áramlaton belül, áramlati jelenség. Áramlati stílusként nem foglalja magában az áramlat minden jegyét, az áramlat tágabb, mint a stílus, csak a kifejezőeszközök használata alapján sorolja egybe a különböző művészeket. Ahogy a kifejezőeszközöket használják, annak az áramlatra jellemző módja az esztétikai értelemben vett stílus. Bach stílusa az ő egyéniségének a stílusa, amivel elválasztom őt mindenki másától, ez nem esztétikai síkon történik. Ugyanakkor ő az áramlat képviselője, rokonnak érzem másokkal, nem az egyéniségétől eltekintve, hanem a kifejezőeszközök használatának módjában közősek, stílusosan (Corell-lel). Preklasszikus stílus, barokk zene-áramlat, de stílust is mondhatok, a kifejezőeszközök használatának módja alapján. Az áramlat stílusa megkülönböztethető az egyéni stílustól, az ecsetkezelés, a színvilág, a fényprobléma, a rajzmodor szerint. Impresszionizmus: a kontúrok feloldása, ez az áramlat. Áramlatiságából fakad a stílus, az, ahogyan bánnak a kifejezőeszközökkel egyazon áramlaton belül a festők.

AZ ÚJGYNEVEZETT TÖRTÉNELEM FÖLÖTTI REALIZMUS-FELFOGÁS BÍRÁLATA

Az ábrázolási módszer az utóbbi időben kétségbevonott fogalom, egyesek azt állítják, hogy ez a kifejezés nem fed voltaképpen semmilyen valóságot. Szerintük éles harc kéne létezzen a különböző korszakokban a realizmus és antirealizmus között, 10 éve beszélnek mint két alapvető ábrázolási módszerrel, a realizmusról, amely a valóság tükrözése, és antirealizmusról, amely valóságtorzítás. Létezett egy olyan felfogás, hogy a realizmus örök, minden korban létezett, a mindenkori haladó eszmei magatartás a művészetben. Ez a realizmus hibás, téves, rossz felfogása, a megkülönböztetés így ostobaság. A gyakorlat mást bizonyít. Különböző korok haladó művészetét így nem lehet összehasonlítani csak az eszme haladó volta szerint. Egyes tanulmányok próbálták bizonyítani, hogy a romantikában, ami igazán haladó, az realista ábrázolásmód. De nem lehet a művészetek történetét a realizmus – antirealizmus harcára korlátozni. Hogyan jött létre ez a tévedés? Forrása egy hamis analógia, amely olyan tudományos következtetés, amely egy másik valóságterületen kialakított igazságot kritikátlanul átvett és a saját területén alkalmazza, amire az nem talál. A filozófiából származik a hamis analógia ebben az esetben, a filozófiában mindig volt két nagy irányzat, egy materialista s vele szemben egy idealista felfogás, ezek a történelem során különböző formákat öltöttek, a filozófia történeti adatai ezt igazolják. Így a filozófia története a materializmus és az idealizmus harca, amit tévesen átvittek a művészettörténetre is, mondván, hogy a művészet is ideológia, itt is érvényes kell legyen az, hogy a művészettörténet a realizmus és antirealizmus harca. De ezt a művészettörténet nem igazolja, ezért megkísérelték, hogy a realizmus fogalmát tágítsák, addig, amíg tartalmilag megüresedik: „minden, ami haladó, realista”. De a művészetben történelmi korszakok szerint olyan különbségek adódnak, tematikai különbségek, eszmei különbségek, és a képzőművészet formái között, hogy ez a felosztás helytelen. El kell vetni az örök realizmus felfogását, örök tipizálás nincs. A realizmus- egy lehetséges ábrázolási módszer, az örök realizmusról és az örök antirealiz-

musról le kell mondani. Voltak olyan művészi szándékok, amelyek az emberiség haladását szolgálták, és voltak olyanok is, amelyek emberellenesek voltak. A realizmus a művészeti ábrázolásoknak egy történelmileg meghatározott formája, amely a saját korában a leghaladóbb volt. Ebből is látszik, hogy milyen bizonytalan a léte az ábrázolási módszereknek, amennyiben nem létezik örök realizmus, már vitatható az antirealizmus fogalomnak a léte is. A realizmus tehát történelmi produktum, ami nem is minden művészetben azonos. Ott, ahol realizmusként megjelent, történelmileg determináltként jelent meg az irányzat. Engels: „A realizmus a részletek valóságghűsége mellett tipikus jellemek tipikus helyzetekben”. Az irodalomról mondta, a plakátművészet ezt nem csinálja, a reklámgrafika realistává magát nem teheti. A klasszikus balett konvenciók rendszere, ha realista akar lenni, megszűnik balettnek lenni. Éppígy van a monumentális szobrászat is.

A REALIZMUS ÉS ROMANTIKA

Problematikus a realizmus, mert:

1 – nem minden művészeti ágban lehet ugyanahhoz az időhöz kötni jelentkezését.

2 – égtájak szerint más-más időben jelentkeznek.

3 – vannak olyan művészeti ágak, amelyekben nem jelentkezhet egyáltalán.

1 – A reneszánszban jelentkeznek az első realista jegyek, a festészetben, és csak a XIX. században tér vissza.

2 – Más és más helyen, különböző időben jelenik meg. Van a reneszánszban, Itáliában, Franciaországban a XIX. században van, de máshol Európában akkor még nem létezett, csak 30-50 évvel később terjed el Kelet-Európában. Legáltalánosabb jegyeiben és nemzetenként eltérések vannak, például a realista magatartás a XIX. század elején és Munkácsy realista festészete között jelentős eltérések vannak.

3 – A táncművészet sose hozhat létre realizmust, mert a mindennapi mozgásvilág stilizálása, ha nincs stilizálás, nincs tánc (még a népi táncban sem, bár az igyekszik ábrázolni). A zenében

sincs realizmus, esetleg a programzene vagy az opera-irodalom terén közelítik meg. Például a verizmus az operaművészetnek nem a zenei elemeit közelíti a valósághoz (vagy a naturalista zene: Richard Strauss). Nincs a szobrászatban, a reklámgrafikában. Ahol létrejön, ott sem egy időben, más művészeti ágakban egyáltalán nem jön létre. A romantika esetében ugyanezekkel a problémákkal állunk szemben. A zenében például akkor lép csak fel, mikor a festészetben és irodalomban már a késői romantika (a realizmus után) van. Ennek a sok megkülönböztető tényezőnek ellenére sok közös vonásuk létezik, melynek alapján egy csoportba vonhatjuk.

Ha eltekintünk bizonyos időbeli eltérésektől, egy korszak terméke a realizmus és a romantika, körülbelül egy időben mindkettő határozott értéként jelentkezett.

Az irodalomban a XVIII. század vége és a XIX. század eleje romantikus, az 1820-as évekig tart az első virágzása, 1840-ig is tart például a zenében. A XIX. század eleje realizmus, a 20-as, 30-as évektől a 70-es évekig. A XIX. század vége kései romantika. A zenében a XIX. század második fele jellegzetesen a romantikáé, az irodalomhoz képest 50 évvel később jelent meg. A festészetben a XVIII-XIX. század fordulójakor és a XIX. század közepéig realista jelenségek vannak, az 1860-as évek a realizmus felbomlása. Ha összemossuk a korszakhatárokat, a realizmusé a XIX. század és ez lényegében a romantikáé is. Földrajzi határok szerint is nagy korbelti eltérések vannak. Nyugaton a realizmus virágzik, keleten a romantika (Puskin). Amikor a realizmus bomlófélben van nyugaton, az 1860-as, 1870-es években, akkor éri el keleten és északon a maga csúcspontját. Az alkotások abból az irányból jönnek, ahol a társadalom fejlettebb. Oroszországban a kritikai realizmus töretlenül megy át a szocialista realizmusba (Gorkij). Tehát körülbelül egy társadalmi talajon, a kapitalizmus korában. Egyes országokban a forradalomban győztes, majd a feudalizmussal kiegyező polgárság korában, másutt a forradalom nélküli kapitalizálódás korában (amely a polgárság gazdasági, a feudalizmus politikai uralma).

Mik a realizmus és a romantika jellegzetes megkülönböztető jegyei?

- a) Más a témaviláguk, az, amit kiaknáznak a valóságból.
- b) Más az eszmei mondanivalójuk.
- c) Más az uralkodó képformájuk.

Ezek szerint:

a) A realista művészet témavilága: a mindennapok, a hétköznapok, az élet a maga stilizálatlan valóságában, annak minden vetülete.

A romantika tematikailag különleges módon vonzódik a rendkívüli, a nem mindennapi, a különleges, a kiütköző, sőt az egzotikus vonásokhoz.

b) Eszmei mondanivalója szerint a realizmus jellegzetes magatartása a kritikai mondanivaló, a kritikai realizmus a valóság ellentmondásainak a bírálata, a kritika, a leleplezés, a tagadás művészete.

A romantikában eszmeileg egészen különös módon jelentkezik a tagadás, amit a realizmusban láttunk, eszmevilágában benne van a pozitív eszmény, valamilyen követhető út megmutatása, ehhez ragaszkodott.

c) A realizmus uralkodó képformája a típus, a tipizálás. Mindig a valóságból emeli át mondanivalójának szolgálatába képanyagát, típusokká formálja, tipizál, a részletek valóság-hűsége tipikus helyzetekkel, tipikus jellemekkel társul.

A romantika uralkodó képi formája a hiperbola. Lehet az élet anyagából vett képanyag is, de mindig hiperbolikus felnagyításban. A természetes dimenziótól való eltérés igénye mindig jelen van. Igen sűrűn dolgoznak parabolikus érzékeltetéssel.

*

Romantika és realizmus sokszor nagyon összefűződnek. Balzac realista, de a romantikus vonások erősek. Stendhal romantikus, realizmussal keverve.

Mi a társadalmi talajuk? A sikeres polgári forradalomban kiteljesedő polgári győzelem: a realizmus talaja. A forradalom előtti kor a forradalmi romantikus alkatú művekben fejeződik ki, vagy amikor a forradalom kompromisszummal végződik. Németországban a polgárosodás folyamata zajlik, a romantikának ez nem területe.

A REALIZMUS

a) Tematika: az élet mindennapjai, annak minden területe. Ez megjelenésekor óriási újdonság volt. Például a reneszánszban (szórványosabban, áttételesebben). Az irodalomban például Petrarcanál, Danténál még furcsa kettősségben jelentkezik (Dante például túlvilági keretben mondja el mondanivalóját). A festészetben így jobban látszik a lassú átmenet.

Először az eszmevilágában: a régi témákban új mondanivaló jelentkezik. A madonnák például már földi emberek, nem vallásos és misztikus mondanivalót szolgálnak. Az eszmei mondanivaló változása hozza maga után a téma változását. Később a klasszicizmusban például a csak rangos jelenség lehetett a festészet témája, az irodalomban már nem annyira.

Angliában, Franciaországban a tematikai változások bizonyos társadalmi körülményeknek felelnek meg, alapjuk nem egyéb, mint a gazdasági konszolidáció talaján kialakult illúzióvesztés. Franciaországban a XIX. század elején a forradalom veresége. A polgárság uralomra jut, az uralkodóvá vált kapitalista viszonyok teljesen felforgatják az addigi életet. Hiába jött a restauráció, császárság, köztársaság stb., mindenképpen polgári viszonyok jöttek létre. Ez a polgárság kibontja minden lehetőségét, hogy megvalósuljon a gazdasági és társadalmi fellendülés (a munkásság és parasztság rovására persze). Érdekes jelenség: a régi uralkodó osztály és az új összekeveredik. Az elszegényedett arisztokrácia a gazdasági nyomás alatt összeházasodik a pénzes polgársággal, mely már nagy tisztelettel övezi a patinás arisztokráciát, nemességet akar szerezni. Ez már ledöntötte a társadalmi falakat, a kaszt elzárkózás megszűnik. A társadalom életképes, tennivalója van, csak erkölcsileg olyan problémát hoz felszínre, amiről a forradalom idején úgy tűnik, hogy megoldódik. Szükségszerű a forradalom léte: szabadság, egyenlőség, testvériség. Marx: a szabadság valóban a törvény előtti szabadságot jelenti, mert szükség volt, hogy a kapitalista polgár szabad emberként szerződjön, s álljon szembe a munkaadóval. Szabad piac, a feudális vámhatárok felszámolása, árucseré biztosítása. Az egyenlőség gazdasági törvény előtti egyenlőség szerződéskötés alkalmával, valamint egyenlőség a régi feudális urakkal, a gazdasági életben születési kiváltságok

nincsenek. Nem jelenti az esélyek, a lehetőségek egyenlőségét, szabadságát. Az eszmények egyszerűen nem úgy valósultak meg. Illúziótlanság: a társadalom egyenlőtlenségekre épül, kizsák-mányolásra, titkos törvényekre stb. Az ész társadalmát ígérte és helyette egy titkosabb rendszer került. (A feudális viszonyok sokkal nyíltabb viszonyok.) Az áruviszonyok mögött rejlik a társadalmat mozgató törvényszerűség, nem ismerik. A társadalom törvényei titkosabbak, mindezzel szemben mégis haladó világ. A művész szeme rányílik a mindennapokra, a világ minden pontja a pénz körül göccsödik. Az áruterelés az egyenlő esélyek lehetőségét hozza létre. Tőzsdén, utcán, színházban, sajtóéletben, mindenhol ott a göccs világ, az élet minden területe betör a művészetbe. A világ minden jelensége jelentést hordoz. Ráront a művészetre a mindennapok világa. Ez a világ erős mozgást mutat, ez a mozgás viszi a művészt a tagadó, leleplező mondanivaló felé. Eddig minden társadalmi osztály a saját környezetében élt, nem volt érintkezési felület. Nagy karriernek születnek, és nagy vagyonok pusztulnak el napok alatt, felemelkedések és hatalmas bukások kora.

Nincs az életnek olyan területe, amelyben az élet törvényszerű jelenségei meg ne nyilvánuljanak, ennek megfelelően a művészet is beveszi tematikájába az élet minden területét. A realista csak arról beszél eszmeileg, amire őt a valóság felhatalmazza. Ez a realizmus nem tud hazudni, a valóság ellenőrzése alól nem tud kibújni. A tipizálás az uralkodó képalkotás. A tipikus kép: a valóság számos rokonjelenségeinek hasonló tulajdonságait elorozzuk. Az induktív képteremtés a művészetek nagy fénykorát hozta létre. Irodalom, színház. Téma: minden jelenség. Kritikai magatartás. Valóság általi ellenőrzöttség, típusalkotás.

Ebből épül ki a kritikai él. A kapitalizmuson belül a kritikai realizmus magva a kritika. Nem csak a kritikával jelentkezik, csupán ritkán és kivételesen. Ez a művészet egyetlen dologgal törődik: az élet nyomában járni. Semmi olyat sem általánosít, ami a valóságban nem található meg. Szigorúan ragaszkodik a valósághoz. (Stendhal követhető eszmények. – Mikszáth, Gogol, Csehov, Turgenyev, itt a forradalom még nem volt meg, van, amiért bízni az eljövendő forradalom eszményeiben. Tolsztoj hősi eszményeket hirdet, ettől joggal tekinthetünk el. Nem töri magát társadalmilag megvalósítható célok után, megállt a bírálóknál. Ez

az adott valóságból fakad, még van történelmi szerepe a polgárságnak.

b) A realizmus eszmei jellegzetessége: kritikai jellegű. Az irodalmi realizmust így is nevezik. Azonban arra, hogy pozitív eszményt nyújtsanak, nem törekednek, az impassibilité, a semlegesség elve jellemző rájuk. Ezek a művészek nem közömbösek, de nem látják, nincs hogy látniuk a kiutat. Ahol élnek, az a világ még nagyon szilárd, felfelé ívelő, de a kizsákmányolásra épülő, súlyosan ellentmondásos társadalom, felszámolni mégsem lehet. A realista magatartás azonban rendkívül szigorú. S mivel a valóságban nem fedezik fel a kivezető utat, az előre mutató elemet, ezért a művészetben sem ábrázolják. A realista csak arról beszél eszmeileg, amire őt a valóság felhatalmazza. A realista művész csak annyit mond a világról, amennyit az feltár magáról, s ez eddig csak a fennálló társadalom ellentmondásos volta. Engels: „Balzac a művészi ábrázolás során szembekerült saját politikai nézeteivel.”

c) A realizmus uralkodó képformája: a tipizálás. A tipikus kép: a valóság számos rokonjelenségeinek hasonló tulajdonságait elorozzuk. A tipikus kép: a valósághűség jegyeinek felmutatása. Ez a tipizáló eljárás mély kapcsolatot tart a kor tudományos eredményeivel, megfelel az induktív következtetésnek (kísérleti fizika, kémia, biológia). Ott is az apró jelenségekből indulnak ki, az indukció a kísérleti eredmények tudományos általánosítása. Az induktív úton való képteremtés a művészetek nagy fénykorát hozta létre. A realista művész a jellemzőt kiáltalánosítja a valóságból, de csakis a valóságból, az egyéni nézeteit, elveit félreteszi. Képanyagával csak azt teszi, amit a valóságban észlelt. Így mindig igazmondó maradhat, állandóan a valóság kontrollja alatt áll. Így lehet, hogy eszmeileg csonkább, mint azok az eljárások, amelyek kiutat mutatnak, de ő biztosan igazat hirdet. Ezzel nyújt többet a romantikánál. Témavilága: minden jelenség. Eszmei jellegzetessége: kritikai magatartás. Uralkodó képformája a típusalkotás. Jellemző rá a valóság általi ellenőrzöttség.

A XX. század nagy művészei közül sokan a realizmus vívmányait építik tovább (Aragon, Thomas Mann, Solohov, Roger Martin du Gard, vagy a mexikói képzőművészet, vagy a film realizmusa, a ciné verité). Ezek a realista irányzatok nem a XIX.

századi realizmust fejlesztik tovább, új alapokra helyezett realizmusok.

A ROMANTIKA

Hogy lehet az, hogy a kapitalizmus felfelé ívelő korszakában, fő vonásaiban azonos történelmi feltételek talaján két különböző művészeti irányzat jön létre? Ha jobban odafigyelünk, ez a társadalmi talaj nem egészen egyforma mindenütt. Ott, ahol a forradalom győz (mindegy, milyen következményekkel), ott erőteljes realizmus alakul ki. Ott azonban, ahol a polgárság nem kerül politikai uralomra (bár gazdaságilag uralmon van), ott a realizmus nem is alakul ki, ez a romantika igazi hazája.

Ezért, ha romantikáról beszélünk, értjük alatta:

- a francia romantikát (a készülő polgári forradalom idején);
- a német romantikát (az elvetélt német forradalom talaján);
- a keleti romantikát (Puskin).

Nem azonos társadalmi állapotok hozták létre, országokként, művészeti áganként változataiban nagyon széles, áramlatai is vannak.

Tehát a romantika bölcsője az az állapot, amelyben a polgárság elvetéli a forradalmat, nem képes a politikai hatalmat átvenni az arisztokráciától. Németország a polgári fejlődés szempontjából egy kissé megkésett ország, mindig beleütközik a polgárság a roppant erős feudalizmusba, elgyávult filiszter szelleművé válik ez a polgárság. Adott egy polgári világ, nem egy kalandokban tobzódó világ, kicsinyes, árutermelő világ. Még nem az egyesített Németország, ebben a kicsinyes, szűkre szabott, perspektívátlan világban tisztességes élet nem lehetett. Az eszményekről azonban, amelyek szerint más országokban élnek, nem mondanak le, s így jön létre egy tragikusan fonák helyzet: a világ már polgári, anélkül, hogy a hatalomért folytatott harc szépségét átélte volna, a politikától jobban fél, mint az arisztokrácia. Itt a kalmárszellem uralkodik, kicsinyes, illúziótlan életforma, a polgári szabadság eszmények nélkül. A forradalom eszménye ott él, de nem vitték végbe, csalódnak a forradalomban, mert ahol létrejött, ott devalválódtak az eszmék. Napóleoni hadjáratok. Fegyverrel terjesztette a forradalmat, ami

megint visszariasztja a polgárságot, 1848-ban pedig már a társadalom fejlődése bizonyítja a kiút-talanságot, ez importáru. Tapasztalják a forradalom csődjét, anélkül, hogy a forradalmat végigélték volna. Ekkor döntő fordulat áll be, a csőd felismerésekor tiltakoznak az adott valóság kicsinyessége, prózaisága ellen. Kiábrándulnak, filiszteusi kiábrándító laposság, elfordulnak azoktól az eszméktől, amelyekért még harcolni kellene. Kezdi tagadni a rációt, amely a forradalom legszebb eszméje volt, s inkább a sötétség, köd, miszticizmusba fordulás kell.

Ez az elfordulás menekülés a világ prózaiságától, tiltakozás, de nem a harc elemét hordozza, hanem a valóságtól való elfordulást, a múltba való menekülést. Ez a romantikus tiltakozás kétféle lehet:

– Tiltakozni kell a meg nem valósított álmok jegyében. A tett vágya, az megmaradt, de a képesség sem, vakon lázad, tele tettvágygal.

– A forradalomtól való viszolygás talaján jön létre, a múltba való visszafordulás lesz az eredmény.

Ekkor fedezik fel a folkloort és a népet, persze romantikusan, az egyszerű népet, amelyet még a város, a civilizáció nem rontott meg. A falut feldúlja az osztályharc, a kizsákmányolás. A romantikus népies szemlélet a kapitalista falu helyett visszasírja a régi, osztályszempontból egységes falut, a patriarchális életforma szép egységét. Hogy jobbágyfalu volt, azt elfelejti, csak a régi egységet látja. De ez az eszmény, amelyet a kapitalista faluval szembe helyez, nem pozitív eszmény, a patriarchális falu nyugalmas képe nem más, mint az elnyomásban sínylődő jobbágyfalu. Betör a faluba a banktőke, kamatrendszer, szerződés-rendszer, kereskedelem, alapvetően felforgatja a falut. A zárt gazdasági rendszerben élő falut a tőke munkamegosztásnak veti alá, rengeteg ember tönkremegy, nem tudja fizetni az adót, hitelt, elárverezik a lakását, romlásba döntenek. Felmutatják jöként a meghaladott rosszabbat, a jobbágy állapotokat, mert nem tudnak követhető kiutat mutatni. Ez pozitív vívmány ugyan, de az orientációban már van egy retrográd vonás: a visszafordulás.

A romantizmus vonása az is, hogy az organikust (az egyszerűt, megrontatlant, ősit) szembeállítják az artisztikummal, a kapitalista társadalommal. Felfedezik a közel keleti mese-világot. Ezeregyéjszaka. Elkezdődik a káprázatosnak a fetiszizálódása,

belemenekülnek ebbe a valóságba, mert el kell menekülni a józan adottságok elől. A mítoszokat is felébresztik. A mítoszteremtés, a görög mitológia felfedezése a német romantika eredménye. Középkor dicsőítése. A középkor, a sötét korszak, jellegzetesen realista. A romantika fényes kor, elérkezik, elérkezhet a sötétség dicsőítéséhez. Nem kell a józan fény, nagyon kicsinyes dolgokat világítana meg. Misztika kell a ráció helyett, ezért kedveli a folklórt, a jobbágyság középkorát. Napóleon: az éjszaka világsága kell nekik. Bachoffen elmélete a mítoszlól: olyankor jön létre mitizálás a művészetben, mikor a művész a maga sivár és prózai világát meg akarja fejteni. Amit a közel keleti világról tudunk, az mind romantikus felfedezés. Ez volt a legnagyobb hatással a romantikusokra, a perzsa kultúra, az Ezeregyéjszaka, az egzotikum.

Tehát:

a) A romantikus témavilág, a rendkívüli, ritka, végső fokon az egzotikus, mind a valóság sivárságától való elfordulás, nem aktív, harcos tiltakozás. (A realista magatartás objektív, a romantikus szubjektív.)

b) Esemjeje. A romantikus magatartás nem tud lemondani arról, hogy pozitív eszményt nyújtson. Csakhogy ez az eszmény nem e világból való, hanem az álmok, vágyak világából. A valóságban nem fedezheti fel a kiutat jelentő eszményt, ezért fedezi fel a múltat. Ez a romantikus antikapitalizmus. Ezért kezdi meghirdetni a meghaladottat s nagyobbbrészt a középkort, a középkori lovagregényeket. A lovagregények korában az emberi értékeket nem korlátozta még olyan közvetlenül a pénz. Az árutermeléssel szemben a középkorban ott van az ősiséget képviselő földhöz kötöttség, gyökeret eresztettség. Az organikus ismét csak a középkori állapotokban fedezik fel, így követendő útnak olyan utat javasolnak, melyet már meghaladott az emberiség, és amely nem is volt annak idején olyan ellentmondás mentes, mint ahogy most, a kapitalizmus prózaiságából, sivárságából visszatekintve látszik. Például a román poporalizmus és a magyar népies irodalom sok romantikus vonást őriz, a romantikus magatartás utolsó hajtása ez Európában. A romantikus poporalista szemlélet: „bezzeg a régi szép faluközösségben ilyesmi nem fordult elő”. Csak a tőkés viszonyok átkát látja, a

technikai fejlődéstől a civilizációt nem látja. Vagy: a város betörésével pusztul a falusi folklór, nincs népviselet, stb. A legsivárabb giccseket vásárolják, tönkrement az ősi falusi kultúra. Félíg igaza van, hogy a város olcsó iparcikkei tényleg megállítják a folklór kultúrát, de arról megfeledkezik, hogy azok a feltételek, amelyek között a népi kultúra olyan csodálatosan virágzott, az a kulturálatlanság, az analfabetizmus kora volt. Az a falusi őskultúra a nyomor, a tudatlanság, a civilizációtól való elrekedtség terméke volt. Igaz, hogy harcolni kell a folklór pusztulása ellen, de nem a régi állapotok visszaállításával.

A romantikus antikapitalizmus tehát kétarcú: van egy haladó vonása, mert felfedezi a kapitalizmus sivárságát, de retrográd a megoldásban. Ezért alakulhatott ki két áramlata: a forradalmi romantika és a reakciós romantika.

c) A romantika uralkodó képfarmája a hiperbolizálás. A jelenségek túlméretezése a hiperbola. Mire épülhet? Többé kevésbé a valóságból vett képanyagra (Hugo, Jókai, Puskin), vagy a fantázia fantasztikus képeire (Hoffmanschtal, Andersen). A ritkaságot, a rendkívülit képileg úgy módolja meg, ahogy a nagy fantázia működik. A festészetben: sötét tónusok, erős kontrasztok, apokaliptikus túlzások. A zenében nagy dinamikai különbségek, a kromatikus skála végletekig való kihasználása. Az irodalomban ördög-angyal figurák, cselekményben tobzódó művek, általában: mértékét veszített magatartás (romantikus meseirodalom, Hoffmann, fantasztikus mesék).

A REALIZMUS TRADICIONÁLIS FORMÁINAK FELBOMLÁSA

A XIX. század végén előáll Franciaországban és Angliában a realizmus bomlási folyamata és átmeneti formákat alkot a XX. század művészete felé. Kezd kimerülni az, amit tradicionális értelemben vett realizmusnak hívunk. Ez a folyamat a kritikai realizmus hagyományos tipizálásának a felbomlása, Nyugaton kezdődik el, itt alakult ki a realizmus is. Keleten azonban tovább virágzik, itt a dekadencia csak a XX. század elején jelentkezik. Nyugaton már új áramlatok jelentkeznek, amikor Gorkij, Tolsztoj, Csehov alkot Oroszországban (Dosztojevszkij az első, aki már

túllép a realizmuson). A realizmus oldódása két jellegzetes áramlatban nyilvánul meg: a naturalizmusban és az impresszionizmusban. Nemrég még azt mondták, hogy a polgárság alkotta, amikor pusztulásra volt ítélve, hogy mindkét irányzat a rothadó polgárság fenntartását szolgáló művészet („a valóság torzításának eszközei” – ilyen hangok ma is hallatszanak). Ez ostobaság, nem igaz. A polgárság az uralkodó és a polgári eszményt kifejező művészet az akadémizmus. A naturalizmus és az impresszionizmus eszmei szempontból csonkább, mint a realizmus, de sok olyan vonása volt, amely a realizmust is előbbre vitte.

A kapitalizmus fenntartását ténylegesen tudatosan támogató irányzat azonban az akadémizmus és a kései, hamis pátoszú reakciós romantika (ezek ellen az impresszionizmus is harcolt). Az akadémizmus nem csak képzőművészeti magatartást jelent, csak erről kapta a nevét, általában minden művészetben megmutatkozik, például az irodalomban a parnasszizmus az akadémizmus képviselője. Ez a magatartás a müncheni akadémiáról indul el, a művészi alkotást kanonizált, megmerevített receptekre akarták leszűkíteni. Ez a magatartás apologetikus (minden fennálló dicsőítése, a valóság ellentmondásos tartalmának feltárása helyett a harmónia hirdetése). Az akadémizmus programja: vissza a görög szépség- és harmónia-eszményhez, s ezt éppen akkor, mikor a világ ennek eleven cáfolata. A polgári világ kibékíthetetlen ellentmondásai már a felszínen tombolnak. A polgárságnak szüksége van önvédelemre, létében veszélyeztetve van, a művészetet felhasználja. A munkásosztály forradalmi erővé nő. Mivel védi magát? A harmónia hirdetésével a művészetben, annak a hirdetésével, ami nincs meg az életben (közben bérharcok a kommün előtt). A valóságos ellentmondások elhallgatása és a dicsőítés eszméje az apologetika. A polgárság újból művészi eszmévé akarja emelni a fenségest, a magasztost. Képek: tobzódó, hamis, álgazdagságot produkáló színvilág, portrék, városatyák, miniszterek kitüntetésekkel, pásztoridill. Műtermi művészetükben semmi sem hasonlít az élethez, kialakul egy bizonyos portréfestészet és a zsánerfestészet, kizárólag a polgári lakások díszítésére, tehát csak kereskedelmi célokat kielégítő művészet. (Itt a mecénásokkal van baj, a polgárságnak nincsenek esztétikai igényei.) Az akadémizmus az örök stabilitás,

berendezettség látszatát hozza, a tartósság pátoaszát. Ez vált tehát a polgárság adekvát művészetévé s nem a naturalizmus és az impresszionizmus, amely ellene támadt.

Bomlástünetei ellenére is az impresszionizmus pozitívumot mutatott fel, egy totalitást megvalósító korszak után elemeket abszolutizáló tendencia. Lehet bírálni az impresszionizmust és a naturalizmust például a totalitásról való lemondás miatt, hogy már megmutatkoznak benne az emberiség atomizálódásának vonásai, de azért még nem lehet burzsoá álművészetnek nevezni. Már az ezekben az áramlatokban tartozó művészek élettörténete – nyomor, bohémélet – kizárja azt, hogy a fennálló társadalom eszméjét támogassák. Például Oscar Wilde börtönben végzi, Verlaine (impresszionista, szürrealista költő) is börtönbe kerül, Baudelaire nyomorog (a romlásban a szépséget fedezi fel), Rimbaud 18 éves korában elhagyja Franciaországot, egész életében kalandozik, Gauguin, Van Gogh is elvonul.

A naturalizmus és az impresszionizmus az akadémizmus ellen lép fel. Miért? Hirdetett eszmény ellen hirdetett eszményt kell szembezegezni, a kritikai realizmusnak pozitív eszménye nincs (az emberi egyéniséget nem engedte csonkítani, ez volt az eszménye). Most pozitív eszmény továbbra sincs, a polgári művész nem ismeri fel, de mondhatná, mert van (munkásmozgalom eszmeke). A polgári apologetika eszméivel szemben nem tudott mást tenni, mint hogy a polgársághoz térjen vissza, és hogy ne vigyen a valóságba eszményeket. („Ne filozofálj, tedd át képpé.”) Eleve kialakított eszmék nélkül közeledne a valósághoz, mert másképp torzít. Lásd akadémizmus. Az impresszionizmus mást, új eszményt nem tudott hozni, csak a hazug eszmék ellen fellépni. A csonkaság innen adódik, és átmegy a formába.

Az impresszionizmus első tárlata „a visszautasítottak tárlata”. (Kereskedő generációk válnak milliommossá a fizetni nem tudó művészek munkáiból.) A polgári társadalom tehát nem ismeri el őket, lázadók, ez individualizmusban, a valóságtól való elfordulásukban nyilvánul meg. Az individualizmus szociológiai oka: a műalkotás áruvá válik, a művészet árutermeléssé lesz a kapitalizmusban, annak monopolista korszakában, amely eddig már minden áruvá változtatott. Az elidegenedésnek ez a folyamata utoljára csapódik ki a művészetben. A művész addig is a társadalomból élt, a közvetlen társadalmi megrendelés a

történelem folyamán változott. Addig a megrendelők mindig nagyobb, a korszellemet tükröző, a világszínvonalon álló emberek voltak. Augustus császár volt az, aki Horatiust pártfogolta, valamint egy Maecenas nevű arisztokrata. Elmondta, hogy ők csodálatosak és nagyok, csakhogy Augustus és Maecenas valóban csodálatosak és nagyok voltak, Augustusról volt mit dicsőíteni. Akik számára alkotott, azokkal a kapcsolata eszmei kapcsolat volt, egyetértettek. Vagy a görögöknél a megrendelő maga a polis (a nagy versenyekkor). Közvetlen a kapcsolat művész és megrendelő között. A világ közös eszménnyel volt tele, Euripidész, Szophoklész tudta, hogy kiknek alkot és azokkal egyetértett eszmékben. A középkorban az egyháznak dolgoznak a művészek, az eszmei irányítást közvetlenül a megrendelőtől kapták, a festmény, a szobor a katedrális, a palotát díszítette, pontosan tudták, hogy ez a transzcendentális eszme mozgatja a fogva tartót is. A reneszánszban is tudja a művész, hogy a festmény hova kerül. Lorenzo Magnifica és Michelangelo, eszményükben mindketten egyek voltak, a művész nem termelt az ismeretlennek. A kapitalizmusban ez megszűnik. A történelem folyamán az első a polgári társadalom, mely elfetisizálja a művész elől a közösségét. A művész alkot, de nem tudja, kiknek, nem közvetlen megrendelésre, műalkotásának rendeltetésével nincs tisztában, művész és műélvező közvetlen kapcsolata megszűnik. A művész és közönség közé beépül a zeneműkiadó, az impresszárió, a menedzser, stb., az irodalomban is a sajtó, a könyvkiadó vállalatok. Ilyen körülmények között a műalkotás árát keresleti-kínálati alapon mérik. A képzőművészek kiállításokra festenek, tárlat, tárlat-rendező jelenik meg. A tárlat a művészet polgári piaca. A művészet üzletté válik, mégpedig a közvetítő számára, a művész egyszerűen árutermelő munkaerő.

Itt a nagy ellentmondás: minden más árut iparilag, munkamegosztással állítanak elő, de a művész egyedül, saját veritékével „termel” és mégis árut állít elő. Ez az oka a „megbotránkoztatni a polgárokat” magatartásnak, a bohém magatartásnak. A társadalom periferiáján van a művész, önbe-csülését nincs hol keresnie, csak saját művészi öntudatában tudja kialakítani, bohémisége társadalmi talaj nélküli, a társadalom periferiáján van, kénytelen valamilyen módon erényt faragni, vállalni az önértékelés megőrzését a bérbeadás ellenére. (Baudelaire,

Verlaine, Rimbaud, Van Gogh) Az áruvá válás ma, 80 év után általánossá vált, a mű még el sem készült, a művész azt képzeletben már el is adta, ha nem úgy tesz, léte lehetetlenné válik.

Ezen a talajon jön létre a polgári apologetikus művészet elleni lázadás két formája: a naturalizmus és az impresz-szionizmus.

NATURALIZMUS

A naturalizmus, amikor fellépett, mint irányzat, realista volt. A múlt század legvégén lép fel és minden művészetben jelentkezik, vagy mint igény, vagy mint megfogalmazás. Köztudatban lévő felfogás: olyan művészi eljárás a naturalizmus, amely az általánosítás helyébe a részletes, lehető legpontosabb szolgáló másolást teszi. De ez így túlságosan le van egyszerűsítve. Azért nem ez a felfogás nálunk, mert a legközelebbi korú örökségünk a naturalizmus, amely a szocialista realizmus félreértett igényéből fakadt. (Szolgai másolás: akadémizmus, sematizmus.) A naturalizmus azonban létrejöttékor ennél sokkal komplexebb magatartás volt. Legtöbb esetben azok a művészek, akik naturalista alkotásokat hoznak létre (Zola, Flaubert, Richard Strauss). Tehát értéktelenebb az elmélet, mint az alkotás. Például Zola fellép a mindent eszményítő romantika ellen, és – sajnos – a hagyományos realizmus ellen is. Kiindulópontja: elégünk volt a filozófiai elméleteken átszűrt hazugságokból. Minden művész tulajdon előítéleteinek csapdájába esik, amikor a világot megközelíti, azt nézi, hogy a világ hogy passzol eszméihez, így az alkotás nem a világot mutatja fel, hanem a saját ideológiai viszonyulást a világhoz. Tehát tiszta tapasztalatként ábrázolja a világot. De ez naiv igény, a művész, mivel maga is szubjektum, nem tud teljesen passzívan közeledni a világhoz. Flaubert: „Hogy akarjak én a művemben új világot teremteni? Nem vagyok Isten! Én csak az adott világot kell ábrázoljam.”

Elveik: polgári filozófia, machizmus megjelenése, empirio-kriticizmus, empiria. Lényegében ugyanez realizálódik a naturalizmusban. Ismeretelméleti gyökerek: „nincs biztosítékom arra, hogy eszméim a valóság lényegét tükrözik. (Szubjektív idealizmus) Én erről egyet tudok: tapasztalom a világot, de erre

sincs bizto-sítékom, csak tudattartalmam hiszi, hogy általánosítok.” – A tiszta valóságtapasztalatot akarja adni, magát materialistának vallja. Zola ezt az eszményt vallja, a világ felé közeledni eszmék, előítéletek nélkül kell, ami nincs benne (az eszme), ne általánosítsák ki a világból, mert ez torzulást okoz. Mikor az akadémisták elvonatkoztatnak, akkor igazuk van. A naturalizmus a tiszta tapasztalatot veszi igazságként. Közben zseniális realista művészetet műveltek. Úgy közelítenek a világ felé, hogy bármi alkalmas a tükrözésre, csak ne vigyenek rá eszmét. Biológiai determináltságot visznek az élet rendjébe a társadalmi determinizmus helyett. (A naturalizmusban az ember fokozatosan biológiai tényezővé redukálódik.)

Amikor fellépett a naturalizmus, rosszabb ellen lépett fel, ennyiben nagyot alkotott, realizmus volt. Viszolygásuk jogos, mert a hazug eszmékkel telítődött romantika s az akadémizmus ellen csakugyan tiltakozni kell, de Zola ezt odáig feszíti, hogy még a Balzac-i realizmust sem fogadja el, túl filozofikus neki még ez is. A program tehát: szenttelenül, közönyösen kell szemlélni a világot s bármilyen jelenséggel tükrözheti a valóságot. A baj itt az, hogy teljesen lemondanak az általánosításról, még a tárgyi világ tárgyi tartalmait se általánosítják. Zola nem elégszik meg azzal, hogy harcol a hamis előítéletek alapján történő általánosítás ellen.

Esztétikai szándékukat a naturalisták soha meg nem valósítják, mert nem lehet, nem is tudják megtenni. Ha megtennék, a művészi kép értelmetlen lenne. A művész nem gép, programjukat csak gépi úton lehetne megvalósítani. Általában a naturalista művész annál rosszabb művész, minél inkább megvalósítja a programját.

IMPRESSZIONIZMUS

A naturalistákkal rokon művészek teremtik meg, elmélet nélkül s az impresszionisták elméletét a naturalisták alkotják meg.

Látzatra nagyon furcsa dolog, hogy a naturalista Zola ismeri fel először az impresszionizmus értékét. Ez valójában lehetséges,

mert a naturalista alapeszmény: „nem általánosítunk”, és ennek az eredménye a részletező tükrözés.

Az impresszionista nem általánosít, a tetszés szerinti jelenléte pillanatnyi hatásában ábrázolja. Tehát a naturalista joggal igazolja az impresszionizmust, mert amíg a naturalisták a mozgatatlannak feltételezett időben jelenséget részletező ábrázolással oldják meg, az impresszionisták a jelenséget pillanatnyiségében ábrázolják, de szintén minden szubjektív hozzáállás nélkül. Ezt tükrözi ezt tűzi ki maga elé a pozitívizmus is: „mi nem általánosítunk, a tényeket regisztráljuk s ez az igazi materializmus.” És ez, a magát radikálisan materialistának nevező pozitívizmus szubjektív idealizmussá alakul, s ez az út most súlyos következményekkel jár.

A naturalista Zola az impresszionisták képeit tudta egyeztetni a saját művészi elveivel. „Nem bízhatok másban, mint az érzékszerveimben, törvény a világ, ha azt rögzítettem.” Ezért támogatta az impresszionistákat, abban a helyzetben, abban a megvilágításban valóban igaza volt. Ami ott a filozófiában hamis, az a művészetben még lehet jó.

Az impresszionizmus hogyan jelentkezik külön jegyekkel a festészetben, a szobrászatban? Mi a témája, eszmévilága, ábrázolási módja, mi benne az érték, mi a korlátja?

Az impresszionizmus a szobrászatban nem igen van meg (Rodin), de a festészet, irodalom (költészet) műveli. A zenei felfogás: ne keressük a világ tartós igazságait, ilyen nincs, a világ mozgása pillanatok halmaza, s arról a legjobb képet úgy adjuk, ha a pillanatnyi benyomást (impresszió) ábrázoljuk. Nincs tartós igazság, a világ elvesztette szilárdságát, értelmét. A pillanatnyiség keresése persze minden művészeti ágban másképp realizálódik.

A festészetben: pointillizmus.

A zenében: a dallam „kontúrjai” is felbomlanak.

Az irodalomban: nyelvi kapcsolatoknak, a kialakult képi megoldásoknak már nincs helye, a nyelvet elkezdik lebegéssé oldani, bizarr, sejtelmes és nagyon árnyalt képek, a jelzők valőrjeire mennek, az árnyalatnyi differenciák megragadására (Ady: „oszlik lelkemnek barna gyásza”), Rimbaud: *A magánhangzók szonettje*, – a magánhangzóknek megfelelő színeképeket társít.

Az impresszionisták fedezik fel azt, hogy a XIX. század fordulóján élő ember idegrendszere sokkal árnyaltabb, bonyolultabb kapcsolatokra képes. A pszichológia is felfedezi, hogy az agykéreg központjai között lehetnek áthatások, – ez a szinesztézia („minden érzékszervi modalitása az embernek kapcsolatban van a többi érzékszervi modalitással”). Így jöhet létre olyan jelzős összetétel, hogy: „bús, fojtó láz”. A szinesztéziából következik, hogy amire egy művészet alkalmas, azt meg fogja kísérelni egy más művészeti ág. A festészet valahogy zenévé akar átmódosulni, a foltok ritmusa nagyon foglalkoztatja, sokszor akar zene által tolmácsolható hangulatot adni. Az impresszionista zene valahogy piktorális akar lenni (Debussy, Ravel). A tárgyat általában a mozgékony tárgyak világából meríti. Célja, hogy a felidézett hangkép vizualitást társítson. Az irodalomnak a tiszta zene, az impresszionista zene a fő kitűzése. (Kosztolányi, Dsida).

AZ IMPRESSZIONIZMUS KORLÁTAI

Ha a szó fogalmi értékű, csak úgy lehet zenévé alakítani, ha feloldom a száraz fogalmi összefüggéseit, értelmét. A vers jelentése teljesen sejtelmessé ködösül, feladja tehát specifikus tulajdonságát, az érzelemközlést, csak a hangulati tartalmat tudja közölni. (Kosztolányi: *Ilona*) Itt eljut addig a pontig, hol nincs tovább perspektívája. A kontrasztot foltta, a szó értelmét zenei hatássá oldja. Ezzel önmaga formalehetőségeit felélte.

Tehát a hagyományos realizmushoz képest az impresszionizmus csonkább, főleg tartalmi szempontból kevesebb annál, mert csak a hangulat teremtése a célja. De a kifejezőeszközök árnyaltsága (technikai újítások) szempontjából óriási jelentőségű vívmányai vannak, amelyeket az utána következő áramlatok felhasználnak.

JELENKORI NEMREALISTA IRÁNYZATOK

Nehézségek

Az absztrakcionizmus a képzőművészetek sajátja, azok alkalmazzák az absztrakciót. A dodekafon zene eszmeileg és filozófiai alapját tekintve rokon vonásokat mutat az absztrak-

cionizmussal. Vagy: elmosódnak a határok az irodalmi epika és az értekező próza között. És ez sok rokon vonást mutat a szobrászatban megnyilvánuló absztrakcióval (struktúrák filozófiai értelmezése, míg a festészet inkább a dekorativitás felé hajlik).

Újítás – meghaladás – hagyomány problémája.

Például a futurizmus esetében nehéz megtalálni a hagyományt. A meghaladások, létrejövő fordulatok sokkal gyökereesebbek, mint addig a történelem folyamán bármelyik művészeti ágban. Így nyugodtan – bár tévesen – állíthatja bármelyik irányzat, hogy teljesen újat hozott.

Ennek a folyamatnak valami oka kell legyen, hogy éppen a XIX. században alakulnak ki ezek a fordulatok.

A művész és közönsége között mindig távolság volt – a művész mindig előtte jár annak, akihez beszél, ez azonban kényes probléma: meddig előzheti meg, hogy még követhető legyen? Vannak korszakok, mikor a művészet nehezebben érthető meg, de a XX. században teljesen elszakad a művész a műélvezőtől. Távolság tehát mindig volt, de soha ekkora, utolérhetetlen távolság, mint a XX. században. Szakadékosodás minden vonalon. Valaminek a valóságban kellett történnie! Soha annyi iskola és áramlat nem volt, mint a XX. században, ebben a tekintetben is szakadék van. Szinte évtizedenként három stílus-törekvés lép fel.

Miért?

Azért, mert felbomlott a művészetek integritása. Minden áramlat teljességet akar kiépíteni részletekből. Ide a nagy, egységes életfelfogás hiánya vezetett. Addig a mitológia, a kereszténység, felvilágosodás stb. – egységes világmagyarázó elvek voltak. A XX. században ezek dőltek halomra, a transzcendens világkép felbomlik, nincs egységes társadalommagyarázó, filozófiai elv, egységes erkölcsi értékrend, így jöhetett létre a világ széttöredezettsége. Kialakult az elidegenedés, az integritás elvesztése. Okai: munkamegosztás, magas civilizáció, eltechnicizálódás, militarizmus, technokrácia uralma, világűr, mikrovilág. De ezek nem vezettek egységes világmagyarázó elvhez. Így az atomjaira szakadt világból minden művész a jelenségek más-más aspektusát tekinti lényegesnek.

Két alapvető tendencia azért van:

– mitizálás (expresszionizmus, szürrealizmus);

– demitizálás (absztrakcionizmus és racionalizmus, XX. századi realizmus).

Korunk művészete a töredékek általánosítása akar lenni, a mai művészetek nem csak az absztrakció, hanem a konkretizálás felé is mennek (szürrealizmus), az irodalomban nagyon erőteljesen.

Hegel vetette fel először a művészetek eltűnésének problémáját. Eljutott-e az emberiség odáig, hogy ne legyen szükség a különösség igazságára? Hegel: a művészet az emberi szellem fejlődésének második korszaka, amikor a szellem természetes fejlettségi állapotának felel meg, hogy az ismereteket képileg értelmezze (ez a görög klasszikus művészet). A harmadik szakasz a romantikus jellegű művészet (a középkor is) és eljön egy olyan kor, amikor az emberi szellem felismeri magát a merő absztrakcióban s akkor nem lesz szükség a művészetekre. Hogy ennek a jóslatnak nincs igaza, arra abból lehet következtetni, hogy Hegel a szellemet mindig megismerésként fogja fel és a művészetet is pusztá megismerésnek tekinti. Ekként el is fog tűnni. De a művészet nem csak és mindenek előtt nem ismeret, hanem világvarázslat, s ekként mindig szüksége van az emberiségnek a művészetre.

{Elvek és viták: *A marxizmus megjelenése előtt Hegel volt az egyetlen, aki állta az esztétikum kétértelmű tekintetét. S nyomában a marxi filozófia nézett vele farkasszemet, hogy végre meg is törje a makacs, titokzatos pillantást.*

Az alkalmazott esztétika, az irodalombírálat, műbírálat, zenebírálat, stb. mégis, azóta is állandóan és minden alkalommal szembeállítja művelőjét a nagy dilemmával. Mert elvileg feloldódott, ám gyakorlatilag mindig újra és újra meg kell azt oldani, amikor a szépség fogalmi ítéletének hálójába akarjuk fogni az élet és a művészet érzéki szépségeit. Ezért tartják, hogy a bírálat: tudomány is, művészet is. S ezért aztán nem közömbös, hogy az esztétika, a szépség és a művészet legáltalánosabb törvényeinek elmélete, hol rögzíti alapkategó-

riájának legáltalánosabb szféráját, milyen határig vonatkoztatja el a szépség dolgait a Szépség felé.

Nem vagyok én agnosztikus, Jenő öcsém, csak tudom, meddig szabad a tölgyet gallyaznom, hogy még lombja maradjon. Igényesebben szólva, tudnom kell, meddig szabad a tárgyat általánosítanom, hogy meghatározásaiban el ne szakadjak tőle, hogy ne fikcióhoz, hanem ismerethez érkezzek el, hogy a fogalom definíciója általánosságában tartalmas maradjon. A szépség tárgyait például semmiképpen sem túl az érzéki különösen.

A görögök azért művelték a szépség csodáit, mert isteneik az Olümposzon laktak. A csúcson, természetesen, enélkül hiányzott volna távlatuk az igazsághoz. De az Olümposz csúcsa közel volt a Földhöz. Érzéki közelségben. Az egekben lakozó láthatatlan Egyisten megajándékozhat bennünket a Szépség szellemével, de nem kedvez a szépnek. (563-564)}

GICCS-E VAGY MŰVÉSZET?

P.A olvasónk írja: Festménnyel szeretnénk díszíteni szobánk falát. A férjem rendelt is egyik festegető ismerősünktől egy szép cigányleányt ábrázoló képet. Eldicsekedtem vele a munkahelyemen, de a kolléganőm azt állítja, hogy a kép giccs. Nem tudtunk közös véleményre jutni, s ezért válaszáért a szerkesztőséghez fordulunk. Melyikünknek van igaza?

A kérdés tisztázására Borghida Istvánt, a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Intézet előadótanárát kértük meg. Az alábbiakban közöljük válaszát:

A gyermekek legnagyobb része – még mielőtt megtanulna írni – rajzol, képekben fejezi ki magát. A felnőttek egy része is ügyesen rajzol. De az ügyesség és a művészet között óriási a különbség.

A művész hosszas tanulás, munkás napok küzdelmes évek során szerzi meg a technikai fölényt ahhoz, hogy kifejezhesse

önmagát. Mert a műalkotás nem ügyeskedés, hanem mélységesen komoly vallomás a világgal kapcsolatban kialakult gondolatokról és érzelmekről. A festmény annak a kornak a tükré, amelyben létrejött; tükré annak a társadalmi felfogásnak, amelyet a művész képvisel; magán viseli alkotója ízlésének és bémérsékletének jegyeit. A művész sokszor hetekig, hónapokig érleli magában egy-egy alkotását, s gyakran olyan problémák előtt torpan meg, mint például: milyen színeket helyezzen egymás mellé; elgondolásának vajon a fény és az árnyék útján való formakialakítás felel-e meg jobban, vagy talán a síkszerűbb, a díszítőbb jellegű felfogás lenne-e a helyesebb. Esetleg azon töpreng, hogy a formákat körvonalakkal hangsúlyozza-e, vagy pedig oldja-e lágyan egymásba a színeket. A technikai fölény megszerzése munkás napokat igényel a művésztől, s gondolatainak és érzelmeinek maradéktalan művészi kifejezése bizony gyakran álmatlan éjszakákat okoz. A nagy festők: Michelangelo és Rembrandt szembeálltak a megrendelők ízlésével, Géricoult, Millet, Manet, Cézanne pedig küzdöttek koruk hivatalos művészi felfogása ellen, s harcoltak saját művészi látásmódjuk elfogadtatásáért.

A giccsestőnek nincsenek effajta vívódásai. Őt csak egy kérdés érdekli: az, hogy mennyit kap mázalmányáért? Megrendelésre bármit és bárhogy hajlandó festeni – már amennyire ez silány képességeitől telik. Munkájában nincs eredetiség és erő, hatása nem felemelő, nem is gyönyörködtet: sekélyes érzelmességet vagy olcsó, az érzékiséget kiszolgáló képet fest. S ezzel el is jutottunk a kérdéses cigánylányhoz.

Nálunk a giccsestészetnek valóságos szabványformái alakultak ki. Legjellemzőbbek: szarvasok fenyvesben, holdfénynél; hegyi tavon úszkáló hattyúk; majdnem meztelen, barna szépség pálmáfaival; borzos hajú, villogó szemű cigánylány, tartózkodóan csak fél mellét mutogatja; ugyanaz kevésbé tartózkodóan... stb.

Vajon az a baj, hogy a cigánylányt nem lehet művészién ábrázolni? Szó sincs róla. A világnak úgyszólván alig van olyan jelensége, amely ne kívánkozna a művészet tárgyául. Láttam egyszer egy felejthetetlenül szépen megfestett, mély érzelmeket keltő képet: kis pocsolyát s roskadt, korhadt kerítést ábrázolt.

Hogyne lehetne hát egy szép, fiatal teremtés ábrázolását a műalkotás rangjára emelni?!

A baj ott van, hogy a giccsestő visszaél a hozzá nem értők járatlanságával. A testfelületet bekeni rózsaszínnel, a haját feketével, az ajkat és a mellbimbót vörössel. Az, hogy a bőr felületén vagy a hajon hányféle szín villan, hogy az árnyék és a fény hogyan játszik – csak néhány példát említek – nem izgatja, hiszen az ábrázolt lánnyal kapcsolatban nincs sem emberi, sem művészi mondanivalója.

Nagy művészek gyakran ábrázoltak cigánylányt. Miért remekmű Frans Hals – XVII. századbeli hollandiai festő – ilyen tárgyú képe? Elsősorban azért, mert minden külsőség – fülbevaló karika, nyaklánc, karperec – nélkül, sok megértéssel és melegséggel ábrázol egy vidám, finoman, talán kicsit huncutul mosolygó, erőtlő, egészségtől duzzadó fiatal lányt, aki történetesen – cigány. Remekmű a kép azért is, mert ahogyan a lányt ábrázolta, az abban az időben festőileg merőben új volt. Az alak mozdulatlan, az ábrázolás mégis csupa lendület. Ezt a hatást Hals a színfelületek ütemezésével, s főleg a szabad, lendületes, széles ecsetkezeléssel érte el. Festői eljárása két évszázaddal később, a múlt század második felében, gyümölcsözően hatott az impresszionisták művészetére is.

N. Grigorescu, a nagy román festő miután tanulmányozta az akkori legújabb nyugati festői eljárásokat, hazai környezetben a népi típusok egész sorát ábrázolta – köztük cigánylányokat is. Az 1872-ben festett képén az arcvonások s a mozdulat szépségén túl, a nagy színfelületek arc, fejkendő, ruházat, kancsó stb. – összhangjára törekedett. A kisebb színfoltokat úgy helyezte el, hogy azok a test, a ruharedő, az edény stb. domborúságát hangsúlyozzák. Talán még beszédesebb egyik rajza: az ívelő testtartás, a félrefordított fej mozdulata felejthetetlen szépségű, megoldása mesteri.

Végül egy utolsó kérdés. Milyen képet és hogyan vásároljon? A képnek elsősorban tetszenie kell. Ez egyéni kérdés, végül is a vásárló nézi hosszú éveken át nap nap után szobája falán a képet. Aki nem bízik eléggé saját ízlésében, az sohase vásároljon képet zugfestőtől, kézalatt vagy a bizományi áruházban. Vegye igénybe szakember: festőművész, rajztanár vagy művészettörténész tanácsát s az általa javasolt képek közül

válassza ki a neki legjobban tetszőt. A képzőművészeti alap boltjaiban található képek közül is választhat. S ha családi költségvetési okok miatt nem vásárolhat eredeti művet, akkor díszítse lakását híres festmények jó reprodukcióival.

A GONDOLAT GICCSES, NEM A TÁRGY

P. A., a *Dolgozó Nő* egyik olvasója festményt vásárolt a múlt évben, „egy szép cigánylányt”. Kolléganője viszont azt tanácsolta neki, ne tegye szobája falára, mert giccses. Ekkor kérdéssel fordult a szerkesztőséghez: Mi a giccs? A kérdésre Borghida István válaszolt, (*Giccs-e vagyművészet?* 1965. január). Elmondotta, mi a különbség a művészi munka és a kontár mázolzmány között. Nemrégiben küldött levelében egy másik olvasó – D. M. – vitába szállt a cikk következtetéseivel. Tiltakozásának legfőbb oka, hogy sokszorosan félreértette annak megállapításait. Vissza kell hát térnünk a kérdésre; mindenekelőtt nem elméleti szempontok miatt, inkább a közlés alakításának gyakorlati igényei érdekében. Kövessük nyomon D. M. többrendbéli félreértését és foglaljuk aszerint pontokba a választ.

GICCS ÉS VALÓSÁG

A levélíróegy festményre hivatkozik, melyet Borghida dicsért, s kifogásolja azt a valóságélelemet, ami azon megjelenik: Így: „... a kis pocsolya és roskadt, korhadt kerítés nem ábrázol semmi művészt, Mázolzmány.” Mitől véli, hogy mázolzmány, amikor nem ismeri a festményt? Attól, hogy „a pocsolya”, „a korhadt kerítés” szerinte nem ábrázol semmi művészt. De hát miért is ábrázolna, amikor egyik sem kép, mindkettő a valóság része. S valóságként nem is kell művészinek lennie. Olvasónk összetéveszti a művészetet a valósággal, azt hiszi, hogy a művészetnek művészt kell ábrázolnia. Nem. A művészetnek (mármint az ábrázoló művészetnek, mert van másféle is) a valóságot kell ábrázolnia művészen. A valóság – valóság; önmagában se nem művészi, se nem művésziellen, se nem hiteles, se nem giccses. Ábrázolásban válik ilyenné vagy olyanná. Szokták mondani: „Ez a naplemente olyan szindús, hogy az már szinte giccses.” De ez csak afféle szólásmondás. A lemenő nap valójában nem lehet giccses, mert nem emberi kéz terméke,

hanem természeti tünemény. Ha az ember érzélgősen szemléli, izléstelen képzeteket társít hozzá, színeinek villózását harsogó vörösekkel, émelyítő narancs- és rózsaszínekkel viszi vászonra, giccse válik – a képen. Mégpedig azért, mert a dilettáns festő festékekkel akarja lepipálni a természet színeit, ahelyett, hogy a természet színeiben megnyilatkozó titkait akarná megfejteni.

GICCS ÉS MŰVÉSZI TÉMA

A művészi téma, (a műalkotás tárgya) a valóság egy-egy kiragadott részlete. Ahogy a valóság nem lehet giccses, úgy nem lehet az a művészi téma sem. Más kérdés, hogy a giccsestők kisajátították a valóság bizonyos jelenségeit, éppen azokat, amelyeket viszonylag könnyű émelyítővé alakítani: a színpompást, a látványost, az egzotikust, a kecses, stb. Ezért olyan „hálás téma” a napfelkelte, a naplemente, a holdfény, a napsütésben szikrázó hómező stb.; ebből könnyű színorgiát rendezni; ezért kedvelik annyira a hollandi gyermeket, a cigányleányt, az árkadós cirádás épületet, a keleti mesevilágot stb. ez könnyebben hagyja magát káprázatos, sejtelmes látvánnyá varázsolni. Ezért kapnak rá az őzre, kis cicára, medvebocra stb., a kecses, játékos, sután bájos jelenségen ugyanis csak csöppnyit kell édesíteni, s azon nyomban negédessé torzul. Ilyen értelemben beszélt Borghida István jellegzetes giccstémákról: „Nálunk a giccsestészetnek valóságos szabványformái alakultak ki. Legjellemzőbbek: szarvasok fenyvesben holdfénynél; hegyi tavon úszkáló hatyúk; majdnem meztelen, barna szépség pálmafával; borzas hajú, villogó szemű cigányleány, ... stb.” Erre válaszolt D. M.: „Szerintem az ilyen festészet nem giccsestészet, sőt valójában ez a festőművészet. Ezen van sok művészi munka.” Csakhogy a cikkíró sem mondotta, hogy a szarvas, a hatyú, a cigányleány stb. pusztán témaként már eleve giccse lenne. Ő azt állította, hogy ezekkel a témákkal szoktak a giccsestők legsűrűbben visszaélni. Le is írja: „Vajon az a baj, hogy a cigányleányt nem lehet művészi módon ábrázolni? Szó sincs róla.” S rögtön mellékel is három nagyszerű cigánylány festményt (Frans Hals és Grigorescu kép reprodukcióját), azt bizonyítandó, hogy nem a téma a vétke. Kár, hogy nem jelent meg mellettük egy giccsekép cigánylánya is elrettentő példaként. Akkor D. M. sem értette volna ilyen végzetesen félre a kérdést. Végeredményben tehát nem attól

giccses a kép, amit ábrázol, hanem attól, ahogyan azt teszi s amit általa mond.

GICCS ÉS VALÓSÁGHŰ ÁBRÁZOLÁS

„Itt, Brassóban – folytatja D. M. – láttam egy festménykiállítást. Voltak olyan festmények, hogy a legjobb akaratom mellett sem tudtam volna felfedezni, hogy mit akar ábrázolni. Nem az a művészi, amit csak úgy lehet kitalálni, hogy mi is akar lenni, ha a címet elolvassuk, hanem igenis az, amelyre ha ránézünk, látszik, hogy: őz, fenyves, hattyú vagy legyen az ökör, kerítés vagy ház.” Nos, ha a levélíró nem tekinti giccsnek a szarvasokat a fenyvesekben, holdfénynél, a hegyi tavon tovaúszkáló hattyúkat stb., mert azok felismerhető tárgyak, giccsnek tekinti viszont azokat a képeket, amelyek tárgyát a „legjobb akarat mellett sem tudja felfedezni”, akkor két merőben különböző kérdést zavar össze. A festészet történetén végigvonul az ún. természetelvű ábrázolás, a felismerhető formák igénye, a giccs azonban egyáltalán nem vonul végig a festészet történetében. Jelentkezett ugyan koronként ízléstelenség is a művészetek alakulása során, az ízléstelenségnek az a formája azonban, amit mai értelemben giccsnek nevezünk, csak a polgári világban jött létre, amikor a művész árutermelővé, a művészet áruvá lett, ezen belül pedig silány és vásári áruként jelent meg a giccs. Az a festői eljárás ezzel szemben, amely nem ad a tárgy felismerhetőségére, a formák és a valóságbeli minta hasonlóságára, hozzávetőlegesen fél évszázada tűnt fel csupán, és bizonyos áramlatokban (kubizmus, nonfiguratív festészet, absztrakcionizmus) nyilatkozik meg. Nincs itt terünk ezek kifejtésére, de a tárgyalt kérdés szempontjából nem is fontos. Ami viszont a tárgyalt kérdést, a giccset illeti, az nem attól giccs, hogy tárgyában felismerhető, valóság-hű, hanem, hogy látsszati valóság-hűségében mázsolmány.

GICCS ÉS ESZME

Se szeri, se száma D. M.-nél az ilyen fogalmazásnak: „... mit is akar ábrázolni?” „... mi is akar lenni?” „... ha ránézünk, látszik, hogy ...” „meg tudjuk érteni minden erőltetés nélkül”. Mindebből az derül ki, hogy olvasónk hite szerint akkor értünk egy műalkotást, ha felfedezzük, mit ábrázol. Ez persze tévedés. Ezért is ítéli el a nehezen felismerhető formákban kezelt festményt. Nos, az ábrázolás azonosítása a valósággal még nem jelenti a

*mű megértését – a téma felismerése még nem eszmei mondani-
való megragadása. A művész sosem azért ábrázol, hogy a
felismerés együgyű örömét keltse, hanem hogy eszmét,
gondolatot, igaz-ságot, eszményeket közöljön. Ennek pedig nem
szükségszerű feltétele a szigorú valósághűség. Sőt. A valóság
másolása szerinti valósághűség egyenesen akadálya. (Talán
más alkalommal kifejthetjük ezt is, itt csupán D.M. tévedése miatt
tettük szóvá, egyébként ez sem tartozik szorosan a tárgyalt
kérdésekhez.) Ami viszont ismét a tárgyalt kérdést, a giccset illeti,
hadd mondjuk meg: az nem attól ártalmas, hogy érthető, hanem
attól, hogy látszati érthetősége ellenére is hamis.*

FÖLDES LÁSZLÓ főiskolai előadótanár (Dolgozó Nő, 1966/3)

<http://epa.oszk.hu/00400/00414/00013/pdf/06bottoni.pdf>

Stefano Bottoni
A hatalom értelmisége – az értelmiséghatalma.
A Földes László-ügy

A kommunista rendszer első éveiben egyfajta szerepzavar jellemezte a romániai magyar értelmiség azon tagjait, akik a központi hatalommal együttműködve a nemzetiségi irodalmat és a „totalitárius nyilvánosság” fórumait létrehozták, illetve működtették. Helyzetük ellentmondásosságának fő oka az volt, hogy a legszigorúbb sztálini időszakban egy kettős, vagy pontosabban ambivalens diskurzus¹ által meghatározott szerepre vállalkoztak. Egyszerre voltak rajongói, működtetői és anyagi haszonélvezői egy őket integrálni és megbecsülni igyekvő rendszernek, ugyanakkor, nemzetiségi mivoltuk miatt sohasem válhattak szerves részévé a hatalomnak és a román államépítésnek. Az erdélyi magyar értelmiséget, noha a kommunista párt hatalomgyakorlási jog nélküli hatalmi tényezőnek tekintette, az állambiztonsági szervek 1956-tól kezdve szigorú megfigyelés alatt tartották. Ennek ábrázolására az alábbiakban néhány irodalompolitikai és mentalitástörténeti mozzanatot idézek fel. A módszertan kiválasztásában Kalmár Melinda, Standeisky va és Rainer M. János a kora kádárizmus ideológiájáról folytatott kutatásai és elemzéseiről nyújtottak segítséget.² Az erdélyi magyar értelmiségi szerepeket olyan eset-tanulmányon keresztül kívánom vizsgálni, ami hitelesen rekonstruálható a fennmaradt és ma már kutatható levéltári források alapján. Az elemzés középpontjában két, az akkori közvélemény számára jelentős kulturális csoportosulás viszonya áll. A tanulmány első részében a Marosvásárhelyen megjelenő Igaz Szó című irodalmi és közéleti folyóirat indulását mutatom be, megvilágítva a szerkesztők kapcsolat-rendszerét, a helyi és a bukaresti hatalomhoz való viszonyukat. Azt vizsgálom továbbá, hogyan alakult az ötvenes évek folyamán a kolozsvári és marosvásárhelyi írók kapcsolata, milyen hatást gyakoroltak az

erdélyi magyar értelmiségre a magyarországi politikában és a közgondolkodásban bekövetkező változások, az 1956-os forradalom. Végül a Földes László-ügy „dramaturgiáját” elemzem. Földes László irodalomkritikus és lapszerkesztő 1956 és 1958 között a kolozsvári Utunk főszerkesztője volt. 1958-ban eltávolították funkciójából, majd 1959 januárjában kizárták a kommunista pártból és publikálási tilalommal büntették. Az Igaz Szó szerkesztői által megfogalmazott vád szerint liberális, revizionista, pártellenes nézeteket vallott, és ebben a szellemben tanította az általa támogatott fiatal kolozsvári magyar írókat. Az ügy érdekessége, hogy értelmezési kerete nem első sorban egyfajta centrum/periféria (Bukarest/Erdély) ellentétben, vagy az erdélyi interetnikus mezőben keresendő. A megértés kulcsa a különböző értelmiségi csoportoknak a hatalomhoz való viszonya, illetve a hatalom birtoklásának illúziója. Ez utóbbi az Igaz Szó szerkesztőit jellemezte, sőt arra sarkallta őket, hogy vélt hatalmukat érzékeltessék is vetélytársaikkal.

AZ IGAZ SZÓ MINT NEMZEDÉKI/SZOCIALIZÁCIÓS CSOPORT

Az 1952 júliusában létrejött Magyar Autonóm Tartomány (MAT) központjában, Marosvásár-helyen szükség volt egy tekintélyes, „pártos” magyar irodalmi lapra. Ezt a szerepet igyekezte betölteni az 1953-ban megjelent Igaz Szó, mely a címlapon feltüntetett önmeghatározás szerint „A Román Népköztársaság Írószövetsége Magyar Autonóm Tartományi Fiókjának folyóirata” volt,³ és előbb kéthavi, majd 1954-től havi rendszerességgel jelent meg.

A folyóiratra megszületésétől kezdve kettős szerep hárult, egyrészt a két világháború közötti hagyományokat folytatva, kisebbség- és népszolgálati funkciót kellett betöltenie, de meg kellett felelnie az új hatalmi helyzet által teremtett merev politikai és világnézeti „elvárásoknak” is. Főszerkesztője, Hajdu Győző egy 1955-ös jelentésben így fogalmazott: A hazai magyar irodalmi élet szervezésében és irányításában a Kolozsváron megjelenő Utunk című kulturális irodalmi hetilap mellett az Igaz Szóra rendkívül jelentős feladat hárul. Az Igaz Szó létesítésével a Párt és a Kormány íróinak kezébe olyan fegyvert adott, mellyel erőteljesen harcolhatnak új, formájában nemzeti, tartalmában

szocialista irodalmunk kiteljesítéséért.⁴ A lap indulásának körülményei nagymértékben meghatározták azokat a regionális és személyi konfliktusokat, melyek később a Földes-ügy kirobbanásához és végkifejletéhez vezettek. Már a második világháború utáni első évektől érezhető volt, hogy a Kolozsvár-központú erdélyi magyar közművelődést és irodalmi életet a hatalom Marosvásárhelyre, egy új – jóval provinciálisabb és politikailag ellenőrizhető – centrumba kívánja áthelyezni. Így jött létre számos, kimondottan magyar jellegű intézmény a városban: 1945-ben a Bolyai Egyetem orvosi és gyógyszerészeti kara, 1946-ban a Székely Színház, 1950-ben a Filharmónia, 1954-ben a Szentgyörgyi István Színművészeti Egyetem, 1955-ben az Állami Kiadó autonóm tartományi (magyar nyelvű) fiókja, 1957-ben az Állami Székely Népi Együttes. A legfontosabb intézményeket, az orvosi és a színművészeti egyetemet sem helyi kezdeményezésre hozták létre, hanem Kolozsvárról költöztették le Marosvásárhelyre. Az általunk vizsgált eset jól érzékelteti a romániai magyarság-politikában tudatosan alkalmazott „oszd meg és uralkodj” elvet: az Igaz Szó megindításával egyidejűleg ugyanis megszüntették az 1950-től Kolozsváron alacsony példányszámban megjelenő Irodalmi Almanachot. A kolozsvári értelmiség körében erős ellenérzést váltott ki a marosvásárhelyi kezdeményezés, a Bolyai Egyetem oktatói és az Utunk körül csoportosuló irodalmi körök a kulturális élet „vidékre” való kihelyezésétől tartottak. A Bolyai Egyetem alapszervezetének kérésére készült jelentés (1954) világosan fogalmazott e tekintetben:

Úgy néz ki, hogy bizonyos körök a Magyar Autonóm Tartomány létrehozását megkísérik olyan törekvések takarójául felhasználni, amelyek például Kolozsvár kétnyelvűjellegetnek, Kolozsvár történelmileg kialakult magyar kultur-centrum jellegének felszámolására irányulnak.⁵

Az Igaz Szó negatív fogadtatásának azonban más okai is voltak. Kolozsváron tényként fogadták el azt a híresztelést, hogy az Igaz Szó megszerezte a megszüntetendő Irodalmi Almanach vagonát. A híresztelés szerint 1952 késő őszén Hajdu Győző,

az induló lap főszerkesztője a párt engedélyével kipakoltatta az Almanach szerkesztőségét, majd egy, a MAT pártbizottság által biztosított teherautóval Marosvásárhelyre szállíttatta a berendezést.⁶

Az értelmiségi vitákban a fiatal és agresszív Hajdu úgy lépett fel, mint a bukaresti hatalom fő kiválasztott képviselője. Az Irodalmi Almanach szerkesztőségében tett „látogatása”, és az, hogy vezető szerepet követelt magának, semmibe véve a nála idősebb, régebbi mozgalmárok tekintélyét, csak fokozta azt az ellenszenvet, amit a kolozsvári baloldali értelmiség jeles képviselői (például Gaál Gábor)⁷ a „kisdiktátorral” szemben már annak egyetemi éveitől kezdve éreztek. Hajdu Győző és az általa kialakított szerkesztőség tagjainak szocializációs háttérét vizsgálva kirajzolódik az a közeg, amelyben szoroson összefonódott a nemzetiségi öntudat és a hatalom birtoklásának érzése. Az Igaz Szó főszerkesztője ahhoz az 1920-as évek végén született generációhoz tartozott, akik pályájukat a kommunista hatalom kiépülésének időszakában kezdték meg. E nemzedék később fontos szerepet játszó képviselői közül sokan már tanuló éveik során ismeretséget kötöttek egymással.⁸ Maga Hajdu, aki 1929-ben született a középerdélyi Székelykocsárdon, szegénycsaládból származott. Karrierje rendkívül gyors, és kitűnően jellemzi nemzedéke mobilítási lehetőségeit. A marosvásárhelyi, akkor még egyházi intézményként működő Református Kollégium elvégzése után (1948), származásának köszönhetően felvételi nélkül került be a Bolyai Egyetemre. Egyetemistaként részt vett az Utunk szerkesztésében, Gaál Gábor és Földes László mellett. 1953-tól, 23 éves korától egészen 1989-ig az Igaz Szó főszerkesztői posztját töltötte be. Politikai pályafutása is az Igaz Szónál betöltött pozícióhoz kötődik: 1956-tól a KISZ Központi Bizottság, majd 1979 és 1989 között az RKP KB tagja. 1953-tól testvére, Zoltán is az Igaz Szó szerkesztőségében dolgozik, aki a '40-es évek végétől előbb a Magyar Népi Szövetség művelődési osztályának munkatársa, majd Bukarestben és Marosvásárhelyen dolgozott olyan, a párt által létrehozott nemzetiségi intézményekben, mint a Falvak Dolgozó Népe és a Művelődés című folyóiratok, vagy a Román Rádió magyar adása. 1957-ben kinevezték az akkor alakult Állami Székely Népi Együttes igazgatójának.

Részletes információk állnak rendelkezésre a Földes-ügy másik két fontos szereplőjéről is. Sütő András a mezőségi Pusztakamaráson született 1927. június 17-én, szegény földműves családban. 1940-tól a nagyenyedi Bethlen Kollégium, majd 1945-től a kolozsvári Móricz Zsigmond Népkollégium tanulója. Politikai szocializációja a második világháború utáni kolozsvári baloldali fiatal értelmiséghez és a Balogh Edgár vezette Világosság című napilaphoz kötődik, melynek már 1945-től munkatársa volt. 1947-ben lépett be a Román Kommunista Pártba, egy évvel később a Bukarestben megjelenő Falvak Népe szerkesztőjének, majd 1950-ben főszerkesztőjének nevezték ki (1954-ig tölti be ezt a funkciót).⁹ 1949-ben, alig 22 évesen az Írószövetség tagjává választják. Ebben az évben jelenik meg Hajdu Zoltánnal közösen írt színdarabja a kollektivizálásról és a falusi osztályharcról Meztőlábos menyasszonycímmel. 1954-től az Igaz Szó főszerkesztő-helyetteseként Marosvásárhelyen dolgozott, de 1956-os, a párt által megbízhatatlannak ítélt magatartása miatt 1957-ben eltávolították a laptól, és a jóval csekélyebb példányszámú Színház és Művészet című folyóirat főszerkesztőjévé nevezték ki. Karrierje tehát nem szakadt meg, sőt az átmeneti mellőzés után 1969 és 1979 között a Központi Bizottság póttagja és a Nagy Nemzetgyűlés képviselője volt. Gálfalvi Zsolt, a csoport legfiatalabb tagja, 1933. november 30-án született Marosvásárhelyen, polgári családban (édesapja ügyvéd), és emiatt – szerkesztőtársaival ellentétben – nem indult „tisztalappal”. Bár 1947-től KISZ-tag volt, a következő években indított „felülvizsgálatok” őt sem kímélték: 1950-ben kizárták a szervezetből. Ennek ellenére 1951-ben leérettségizhetett a volt Református Kollégiumban, és felvételt nyert a Bolyai Egyetemre, ahol 1955-ben szerzett diplomát. Alig 22 évesen, 1955 nyarán lett az Igaz Szó szerkesztője, egyetlen pártonkívüliként (a pártnak csak 1964-ben lett tagja.)¹⁰ A csoport negyedik tagja Kovács György író, aki Sütő jellemzése szerint „egy végtelen becsületes ember, párthűségben néha vakbuzgó”, akinek „amit a pártközpontban mondanak, az szent és ő gondolkodás nélkül teljesíti”.¹¹ Kovács karrierje még a harmincas években kezdődött, a fiatal, parasztszármazású író és tanár hiteles szociográfiai riportjai nagy hatással voltak az erdélyi közvéleményre. Az '50-

esévekben, szerkesztő- és politikustársaihoz hasonlóan, Kovács is a hatalom közelébe került, 1952-ben nemzet-gyűlési képviselővé, 1955-ben KB-taggá választották.

A LAP ELSŐ ÉVEI: ELVEK, IRÁNYZATOK, BÍRÁLATOK

Milyen témákkal foglalkozott, milyen szellemiséget vallott az Igaz Szó indulásának éveiben és hogyan kezelték a lapot az illetékes pártszervek? A nehézkes kezdetet (szűk szerzői kör, különböző városokban lakó szerkesztők, rendkívül erős hatalmi nyomás, bizonytalan pénzügyi alapok) a Sztálin halálát követő általános politikai bizonytalanság és útkeresés súlyosbította. Az általános ideológiai és társadalmi offenzívát 1953 második felében és főleg 1954-ben egy óvatos, ellentmondásoktól és „visszaesésektől” sem mentes belső revízió váltotta fel Romániában. Az erdélyi értelmiségi körök figyelme jellemző módon elsősorban a Budapesten zajló eseményekre, a Nagy Imre vezette kormány reformjaira és új szellemiségére irányult. Ezek a hatások leginkább a központi szerepet betöltő Kolozsváron voltak érezhetőek, de az Igaz Szó nyelvezetében és a folyóiratban megjelenő témák megválasztásában is tetten érhető. Ennek egyik jele, hogy kapcsolatfelvétel történt a szerkesztőség és a Romániában akkreditált magyar diplomáciai képviselőlet között. Ez önmagában is jelentős újdonság, de a tanulmány szempontjából is különösen fontos, mert csak ebben a kontextusban értelmezhető a Hajdu–Földes konfliktus drámai kimenetele. A magyar követségi attasé látogatásakor (1954. augusztus 9.) Hajdu sérelmezte a Budapest és Bukarest részéről egyaránt tapasztalható közönyt, mellőzést:

A Magyar Írók Szövetsége, magyar irodalmi folyóiratok és lapok vezetői nem veszik tudomásul azt a tényt, hogy a Román Népköztársaságban sok élvonalbeli, nagytehetségű magyar író él és dolgozik. Többször hangsúlyozta Hajdu elvtárs, hogy véleménye szerint a magyarországi írók lebecsülik a Romániában dolgozó magyar írókat és munkájukat.¹²

Még súlyosabbak voltak azonban Hajdunak, a bukaresti illetékesek ellen tett panaszai:

A folyóirat megjelentetése továbbra is a legnagyobb nehézségekbe kerül. Hajdu elvtárs véleménye szerint ezeket a nehézségeket a román művelődésügyi minisztérium és a Román Írók Szövetsége tudatosan gördítik a szerkesztőség elé. [...] Beszélt Hajdu elvtárs arról is, hogy milyen sok nehézség van az Igaz Szó egy-egy példánya megjelentetésénél. A kéziratokat Bukarestben cenzúrázza az Írószövetség és a pártközpont illetékes szerve. Elmondotta, hogy a cenzúrázás minden esetben rendkívül sok időt (2–3 hetet is) igénybe vesz, aminek azután az a következménye, hogy a folyóirat soha nem tud pontosan megjelenni.¹³

Hajdu kemény szavai azért is figyelemre méltóak, mert őt az erdélyi irodalmi közvélemény a hatalom legbizalmasabb emberének tartotta, és most éppen Hajdu tett panaszt a politikai vezetésre, ráadásul egy külföldi állam képviselőjének. Mindezt pedig éppen abban a kiélezett időszakban tette (1954 nyarán), amikor az erdélyi magyar lakosságot olyan futótűzként terjedő híresztelések tartották lázban, melyek szerint Erdély egy része újra Magyarországhoz kerül.¹⁴

Sokkal óvatosabb volt azonban Hajdu a lap szerkesztésében. Az 1954-es évfolyamot átlapozva az új, „korszerűbb” irányzatok iránti lázas érdeklődés mellett továbbra is megtaláljuk a sztálinista ideológiát és szóhasználatot. Dogmatizmus és nyitás tehát egyaránt jellemezték a lapot ebben az időszakban. A dogmatikus irányzatot példázzák Lázár József méltató szavai Erdélyi Vera egyik novellás kötetéről:¹⁵

Kitűnő írás a kötetben a KULÁKOK című elbeszélés is. Meséje mindössze ennyi: 10–15 ökrös szekérrel kulákok búzáat visznek a gabona begyűjtő központ felé. A szerző az írói jellemzés röntgen-sugaraival világítja át a kulákok aljas lelkivilágát, feneketlen gonoszságát.¹⁶

A kulák „aljas” lelkivilágára való utalás arra figyelmeztethette az olvasót, hogy a meghirdetett enyhülés nem azt jelenti, hogy a hatalom már nem képes „röntgen-sugaraival” átvilágítani a társadalmat, és minden káros irányzatot szétzúzni.

Egy új ideológiai kánon megteremtésére vállalkozott viszont Földes László, aki szintén fiatalon, 28 évesen került 1950-ben egy másik kulcspozícióba az erdélyi magyar értelmiségen belül, az Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó kolozsvári fiókjának élére. 1954 tavaszán jelentős irodalomelméleti tanulmányt közölt az Igaz Szóban az irodalom és a nemzeti eszme kapcsolatáról.¹⁷ A kolozsvári kritikus a sztálini nemzet definícióból indult ki: a nemzet egy, a közös történelem és kultúra által meghatározott emberi közösség. Szerinte a műkritikus feladata rávilágítani a szocialista és a kapitalista nemzetfogalom közötti szubsztanciális különbségekre. Tanulmányában a '30-as években Magyarországon lezajlott nemzet karakterológiai vitát is górcső alá vette, vagyis teret engedett egy olyan tematikának, amely 1945 után tabunak számított.¹⁸ Vannak-e egy népnek nemzeti alapú és nem kizárólag osztályharcból függő „sajátosságai”? Földes úgy próbálta cáfolni azt a paradigmát, amely a nemzeti jelleget eleve meglévő természetes adottságnak tekinti, hogy a választ Magyarország és Erdély 1944 előtti társadalom történetében kereste: „Milyen közelmúltbeli hagyományai vannak a kuláktulajdonságok nemzeti megnyilvánulási formájának?”¹⁹ A tematikusan értelmezett „kuláktulajdonságokat” Földes a magyar népnek tulajdonította, amit azzal magyarázott, hogy a magyarok évszázadokig uralkodó nemzetként viselkedtek Erdélyben, és a magyar nemesség mint elnyomó osztály nemzeti ideológiája érvénysült. Földes ezzel szemben egy új, alulról építkező népi demokratikus patriotizmus megteremtését látta szükségesnek; utólag is leszámolt a „mélymagyar–hígmagyar”, illetve az „ősi nemzeti tulajdonság”-ról szóló vitákkal, melyeket a polgári kultúra maradványának tekintett.²⁰ Ugyanakkor többször is hangsúlyozta, hogy „a megteremtendő új nemzet-tudathoz szükség van olyan pozitív kulturális modellként szolgáló nemzeti hősökre, mint például [...] akik az elnyomottak oldalán léptek fel”.

Földes elemzése a poszt sztálini útkeresés jellemző terméke; érezhetően arra törekedett, hogy kibővítsé a közéleti folyóirat rendkívül szűkre szabott tematikus skáláját. Felvetette a

nemzettudat problematikáját, de azt szigorúan a kommunista kulturális és ideológiai kánon szerint gondolta végig.

Ez az „építő” szellem jellemezte az Igaz Szóban publikáló írók tevékenységét, amelyről átfogó képet nyújt a Magyar Autonóm Tartomány pártvezetése által 1955 tavaszán elrendelt vizsgálat. Mint minden pártügy, az Igaz Szó tevékenységének ellenőrzése is a már megszokott dramaturgia szerint zajlott. Május közepén Hajdu Győző referátumot készített, amit Kovács György író, szerkesztő és politikus ellenjelentése egészített ki. Május 26-án a tartományi párt büro megvitatta a jelentést Hajdu Győző, Kovács György, Sütő András, Gagyi László és Papp Ferenc szerkesztők jelenlétében. A pártot a helyi előjárók képviselték, köztük Csopor Lajos első titkár, Bugyi Pál néptanács elnök és a tartományi pártbizottság tudományos és művelődési osztályának káderei. A Hajdu által készített jelentés pozitívan értékelte az Igaz Szó addigi tevékenységét, főleg az 1954-ben szervezett országos felolvasó turnét. Ideológiai és esztétikai téren viszont, megállapítása szerint, a romániai irodalom nem vonta még le a szovjet írók II. kongresszusának tanulságait:

Korántsem természetes jelenség, hogy írószövegségi lapjainkban általában, így az Igaz Szóban is, a próza és a líra terén nem indult meg az az erjedési folyamat, amelyet a szovjet írók kongresszusa sürgetett, s amelynek irodalmunk harcosabbá tételéhez kellene vezetnie. Az Igaz Szóban közölt elbeszélések /pl. Molter Károly, Gagyi László, Papp Ferencz, Sütő András, Szabó Gyula írásai/ a hazai magyar prózának az általános betegségét tükrözik. Ez a betegség részben az apolitizmusban jelentkezik, másrészt pedig a múlt felé fordulásban. Az Igaz Szó novellái, néhány békeharcos versünket /pl. Majtényi Erik, Hajdu Zoltán, Horváth Imre stb. költeményeit kivéve/ és költészeti anyaga egészében nem tükrözi hitelesen az osztályharc jelenlegi szakaszának döntő kérdéseit. Ebből következik, hogy az Igaz Szó jelenlegi olvasmány-anyagának [sic!] társadalmi nevelő ereje gyenge.²¹

Az „éberség hiányát” Hajdu a „szerkesztők és írókáderek” korántsem proletár életmódjában vélte felfedezni:

A szerkesztőség jelenlegi írókaderei egyoldalú szerkesztői stílust folytatnak, nem élnek a társadalmi harcok tüzeiben, meglehetősen távol élnek a falvak és üzemek életétől.²²

Végezetül, miután feltárta a lap nehézségeit és meghúzta az akkor már körvonalazódó „frontokat” a megalkuvók, az idillizmus, illetve a forradalmi, osztályharcos szellem követői között, Hajdu a problémák kezelése érdekében három új szerkesztői státust és a lap anyagi helyzetének rendezését kérte.

Sokkal inkább önkritikus hangot ütött meg viszont Kovács György „társjelentése”, melyben ismertette a már régóta húzódo „Sütő–Hajdu vitát”. Ennek a konfliktusnak feltehetően elsősorban személyi és nem politikai okai voltak, Hajdu ugyanis „meg nem engedhető hangot” használt több íróval és a szerkesztőség tagjaival.²³ A helytelen viselkedést még tetézte a Kovács által „familiarismus”-nak nevezett zártkörű privilégiumokra épülő rendszer, ami főszerkesztői stílusát jellemezte. Hajdu egy összetartó, rokon és személyes kapcsolatok által összeforrt csoportot igyekezett kiépíteni, abban bízva, hogy a marosvásárhelyi írók párhúségük fejében nagyobb teret kapnak majd az erdélyi magyar értelmiségben belül zajló pozícióharcban. A rendszer lényege az volt, hogy a közösség tagjai egymás gyakran kifogásolható színvonalú műveit „kiváló minőségű”-ként értékelték és eszerint honorálták.²⁴

Hajdu Győző csoportja azonban maga is erős nyomás alatt állt ebben az időszakban. A már említett 1955-ös pártbizottsági ülésen Bugyi Pál azzal vádolta Hajdut, hogy nem számolt le a polgári hatásokkal, sőt a párt kulturális osztályának részéről König József személyesen Hajdut hibáztatta néhány „nacionalista cikk” megjelenéséért. Az agrárosztály vezetője, Kapusi József pedig azt kifogásolta, hogy az Egy véka liszt című novella szerzője súlyos ideológiai hibát követett el, mikor nem különítette el a pozitív és a negatív szereplőket, és a kulákokat „nagygazdának” minősítette. Csupor Lajos, tartományi első titkár pedig Székely János költészetét vette górcső alá, kifogásolva, hogy „költészetében semmilyen szocialista tartalom nem tükröződik”. A helyi hatalom szemléletét és megfelelési kényszerét jól példázza az is, hogy az Igaz Szó az egyetlen pozitív jellemzést a

kultúrosztályt képviselő Friedmann Ilonától kapta, aki szerint mióta a lap Marosvásárhelyen jelenik meg (1955-ben kapott csak nyomdát), harcias és pártos orgánummá vált, és jól harcol a „néhány kolozsvári író” által indított „bojkott” ellen.²⁵

Az 1955. május 28-án a tartományi pártbizottság által jóváhagyott intézkedési terv arra buzdította a szerkesztőséget, hogy teremtsen szorosabb kapcsolatot a többi országos (és román nyelvű) folyóirattal, költöztesse Marosvásárhelyre az összes tudósítót és szerkesztőt, biztosítson hatékonyabb „politikai nevelést” az összes „írókádernak”, kezdje el „a MAT progresszív hagyományainak felkutatását, és ebbe a munkába vonja be a tanítókat és a népművelőket is”.²⁶ A korabeli szóhasználatban „a MAT progresszív hagyományai” alatt lényegében a Székelyföld magyar múltjának osztályharcos felfogását értették. Ez annak jele volt, hogy a hatalom nyelvét egyre precízebben értékelő helyi értelmiség azonnal dekódolta a párt üzenetét, amely újra engedélyezte a magyar progresszív hagyományok népszerűsítését.²⁷ Nemzetiségi vonatkozásban tehát így mutatkozott meg a hivatalos kultúr-politikai irányvonal egyfajta enyhülése.

A magyar értelmiség 1955–1956-ban a politikai és főleg az önanonosság építő mozgáster szélesítésén fáradozott. A hatalom részéről ugyanakkor továbbra is kétértelmű jelek érkeztek. Az 1955 nyarán a KB által elrendelt vizsgálat nacionalizmussal vádolta a helyi értelmiséget, és ezt a vélekedést maga Gheorghiu-Dej is osztotta:

az értelmiségiek nacionalista-soviniszta nézeteket hordoznak és káros hatásuk főleg a MAT-ban és Kolozsváron érződik. Néha marxista idézettel rukkolnak elő és bizonyos tényeket leleplezve, nacionalista-sovén forma alatt helyezik [sic!] és lebecsülik a népi-demokratikus rendszer eredményeit.²⁸

1956: A MEGOSZTÓ FORRADALOM

1956 nyarán, a román írókongresszus alkalmával kirobbant konfliktusok nyilvánvalóvá tették, hogy az addig uralkodó öncenzúra és a különböző „csoportok” egysúlya már nem

képes visszazoritani a nemzetiségi értelmiségnek a hatalomhoz való viszonyuk szerinti megosztottságát.

Erről az időszakról a magyar diplomácia volt a legjobban értesült, amely párhuzamba állította a budapesti Petőfi-körben zajló vitákat és a román írószövetség kongresszusának zártkörű össze-tűzéseit.²⁹ Romániában azonban a magyar irodalmi életet jellemző meglehetősen indulatos viták elsősorban nem társadalmi kérdésekről szóltak, hanem az értelmiség szerepéről, pontosabban a magyar irodalom „helyéről” és szerepéről.

Július végén maga Hajdu Győző, a „párthű” marosvásárhelyi csoport akkor még csak 27 éves vezetője továbbította György Jenő kulturális attasénak a vita egyik lehetséges narratíváját. Mielőtt felszólalt volna az írószövetségi kongresszuson, Hajdu hosszasan konzultált a párt csúcsvezetésével: Miron Constantinescuval, Iosif Chişinevschivel, majd személyesen Gheorghiu-Dejfel is. A megválaszolandó kérdés, hogy melyik nemzethez „tartozik”, melyik nemzetet „illeti” az erdélyi magyar irodalom, rendkívül bonyolultnak és kényesnek mutatkozott. A párt hivatalos értékelése Hajdu szerint az volt, hogy

a romániai magyar irodalom, mivel az RNK gazdasági alapjában gyökerezik, az RNK irodalmának szerves részét alkotja, de a felépítményt, nyelvet, kulturális és irodalmi hagyományokat tekintve a magyarországi irodalom részét is képezi.³⁰

Egyesek azonban nem fogadták el a hatalom és a magyar kulturális attaché által „szélsőségesnek” minősített csoport (Hajdu Győző, Papp Ferenc és Kovács György) nézeteit: „Vannak mégis írók, akiket ez sem elégít ki és úgy képzeli, hogy az itteni magyar irodalom teljes egészében a magyarországi irodalomhoz tartozik, és még az irányítást is tőle várják”.³¹ Hajdu ellenségei 1956 nyarán elsősorban az Igaz Szónál sokkal népszerűbb és liberálisabb kolozsvári Utunk szerkesztői voltak, Kallós Zoltán és Földes Lászlóval az élén, akiknek az álláspontjával (demokratizálódás és nemzetiségi kultúra ápolása)nyíltan rokonszenvezett a magyar diplomácia képviselője is:

A romániai magyar írók jelentős része elhatározta az Igaz Szó bojkottálását. A 2 lap írói között erős ellentét érezhető. Az Igaz Szó írói főhangadói annak a nézetnek, hogy az Utunk sovinizta nézeteknek ad helyet. Kallós elvtárs ezzel kapcsolatban kijelentette: az Utunk-at sovinizmussal vádolták akkor is, amikor kiállt a műemlékek védelméért. Az igazság viszont az, hogy az Utunk kiállításának eredményeképpen helyreállították Kolozsváron a Bethlen Bástyát, restaurálják a Mátyás templomot és általában Erdélyben sokat foglalkoznak a műemlékek védelmével. Kallós elvtárs szerint inkább sovinizmussal lehetne vádolni a Babeş egyetem rektorát, aki szándékosan egy műemlék komplexum megbontása céljából kierőszakolta egy többemeletes diákotthon építését a Farkas utcában.³²

György Jenő minden féllal igyekezett kapcsolatot teremteni. Marosvásárhelyen Sütő Andrással találkozott, aki Hajduhoz hasonlóan egy „másik” állam képviselőjének tárta fel teljes nyíltsággal a helyzetet. Saját főnökéről azt nyilatkozta „noha a pártközpontnál tekintélye van és támogatják – az írók körében gerinctelen, jellemtelen embernek, karrieristának tartják, mert olyan túlzásokba bocsátkozott, ami csak egy karrieristára jellemző”.³³ A fiatal szerkesztő arról panaszkodott, hogy „az írók veszekednek, ahelyett, hogy írának”, és hogy hiábavalónak bizonyult az általa kezdeményezett tüzoltás. Sütő szerepe kulcsfontosságú volt a Földes-ügy kipattanásában, majd végkifejtésében is. Ő volt az, aki már 1956-ban az erdélyi magyar ambi-valens diskurzussal élt, aki öntudatosan ötvözte hatalom közeli pozícióját a hatalom kritikával.

Azon a nyáron Pándi Pál, a Szabad Nép egyik vezető újságírója egyhónapos körútra érkezett Erdélybe. Bejárta a Székelyföldet és Erdély legjelentősebb magyarlakta területeit; mindennek nyomán született a Szabad Népáltal közölt „Közös dolgainkról” című riport.³⁴ Az anyaggyűjtést személyes, bizalmas jellegű beszélgetések is elősegítették: a kolozsvári írószövetség üdülőhelyén, Borberekén találkozott három magyar értelmiséggel: Tóth Sándor marxista filozófussal, aki a kolozsvári egyetemeken tapasztalt nemzetiségi súrlódásokról szerkesztett jelentést még 1954-ben, Földes Lászlóval, aki mint az Irodalmi

Kiadó kolozsvári fiókjának a vezetője több fiatal, a rendszerhez kritikusan viszonyuló író is támogatót (pl. Székely Jánost és Szabó Gyulát), vala-mint Sütő Andrással. A radnai havasok között tett hosszú séta közben Tóth Sándor szerint „egymást túllícitáltuk arról, hogy itt mi van”.³⁵

A Magyarországon beindult változások 1956 nyarára még érezhetőbbé tették a két ország közötti szakadékat, a liberalizáció, a reformok és a hatalom önkritikájának teljes hiányát Romániában. A három fiatal, ambíciós és látszólag sikeresen integrálódott fiatalember kifakadása mögött mégis egy mélyebb lelki konfliktus munkált. A jeles magyarországi vendéggel való beszélgetés, a megoldatlan nemzetiségi feszültségek nyílt tárgyalása és a sérelmek felsorolása hirtelen megváltoztatta társadalmi identitásukat: kibújtak a hatalom képviselőinek szerepköréből, és „ellenzékbe vonultak”.

A következő hetekben is erősödni látszott a magyar értelmiség merőben új, mondhatnánk kettős identitása. Szeptember végén Kolozsváron tárgyalásokba bocsátkoztak a központi hatalom képviselőivel a totalitárius keretek között tárgyalható nemzetiségi sérelmekről (iskolák összevonása, tankönyvek hiánya, új lapok indítása). Mindezt úgy tehették, hogy továbbra is a hivatalos ideológiára és a párthoz való hűsége támaszkodtak, fenntartva a kialakított hatalombíráló/hatalomrésze – vagyis a kívül/beül ellenpárt.

A hatalom rendkívül gyenge és megosztott volt: kevés informátorral rendelkezett a magyar kulturális intézményekben, ennek következtében sem irányítani, sem ellenőrizni nem tudta a magyar értelmiségnek a rendszerhez való viszonyulását.³⁶ 1956 szeptember–októberében egyfajta spontán és ellenőrizhetetlen identitásváltás ment végbe az erdélyi magyar értelmiségben; október 23. után válaszüzöt elé kerültek a '40-es évek végen pozícióba került „írókáderek” és szerkesztők. Néhány napig megszűnt a kora ősz jellemző várakozó–ambivalens álláspont, és min-denki saját lelkiismerete alapján döntötte el, kinek az oldalán áll.

Kolozsváron komoly mozgalom alakult ki, főleg a Bolyai Egyetemen, ahol az addig megbízhatónak tartott fiatal tanárok a nyílt ellenzéki magatartás súlyos következményeit is vállalták.³⁷ Marosvásárhelyen fegyelmezettebben reagált a kolozsvárinál

sokkal „baloldalibbnak” tartott értelmiség: Kovács György és főleg Hajdu Győző már az első pillanattól igyekeztek megerősíteni hatalmi pozíciójukat és az Igaz Szó gyűlésein élesen támadták az „ellenforradalmat”.³⁸ Október végén a párt kérésére megfogalmaztak egy hűségnyilatkozatot, amely november 4-en jelent meg a MAT helyi napilapjában.³⁹ Levéltári források szerint azonban korántsem volt egységes az álláspont, főleg Gálfalvi és Sütő ellenezték nevük közzétételét. A MAT pártbizottsága 1957 januárjában elemezte az Igaz Szó viszonyulását az '56-os „eseményekhez”, és hosszas vita után, április 29-én úgy döntött, hogy Sütőt felmenti a szerkesztő helyettesi posztról és az „apolitikusabb” Színház és Művészet folyóirat élére helyezi át.⁴⁰ Sütőt azzal vádolták, hogy nem értett egyet a forradalmat súlyosan elítélő Pravda vezércikkével, és „néhány napig a Nagy Imre kormányt támogatta”, Gálfalvinak pedig azt rótták fel, hogy az ősellenség Utunk hasábján közvetlenül a forradalom előtt megjelentetett egy meleg hangú recenziót Illyés Gyula Kézfogások című regényéről.⁴¹

E néhány hét leforgása alatt tartósan és radikálisan átalakult a hatalom viszonyulása a magyar kisebbséghez és főleg az értelmiséghez. A nemrég kiemelt, most azonban hirtelen kegyvesztetté és zsarolhatóvá vált fiatal elitet súlyos választás elé állították: vagy vállalják a rájuk kiszabott új szerepet, vagy eltűnnek a nemzetiségi közéletből. Nagy többségük nem vállalta az értelmetlennek tűnő meghurcoltatást; a Központi Bizottság és a Belügyminisztérium által levezényelt normalizáció jegyében „rendeződött” 1958–1959-ben Földes László ügye is.

A SOROK RENDEZÉSE: FÖLDES FELJELENTÉSE ÉS FÉLREÁLLÍTÁSA (1958–1959)

A magyar forradalom komoly politikai és nemzetbiztonsági kihívást jelentett a román kommunista rendszernek: a Securitate 1957 és 1960 között körülbelül 34 ezer személyt tartóztatott le ország-szerte,⁴² ebből körülbelül 11 ezret ítéltek el a katonai törvényszékek, közülük közel százat halálra.⁴³ A megtorlási hullám országos méretű volt, és nemzetiségre való tekintet nélkül sújtotta mindazokat, akik 1956-ban nyíltan szolidarizáltak a

magyarországi eseményekkel. Az általunk feltárt levéltári dokumentumok nem bizonyítják azt a széles körben elfogadott állítást, miszerint 1956 után főleg a nemzetiségek és leginkább az erdélyi magyarok szenvedtek a megtorló intézkedésektől.⁴⁴

A „magyar ügynek” viszont súlyos politikai dimenziója volt: 1956 rádöbbsentette a bukaresti hatalmat, hogy a széles kulturális jogokkal felruházott erdélyi magyarok – és ez a kommunista csúcsértelmiségre is vonatkozott – nem kívánnak integrálódni a román államba. Amint a Földes-ügy is szemlélteti, az a stratégia, amely erre válaszként 1957–58-ban született meg Bukarestben, és amelynek kidolgozói a Securitate és a Belügyminisztérium III. osztálya (belső elhárítás), valamint a KB Agitáció és Propaganda Osztálya voltak, nem kizárólag a „bűnök” megtorlására épült, hanem új alapokra kívánta helyezni a többség/kisebbség viszonyát. Az általam elemzett ügy hátterében egy új hatalmi konstelláció létrehozása áll. Ehhez keresett (és talált) Bukarest könnyen manipulálható, vagy 1956-os szereplésük miatt könnyen zsarolható magyar kényszer partnereket.

Az aradi származású Földes László 34 évesen, 1956 decemberében lett az Utunk főszerkesztője. Zsidósága erős magyar nemzeti identitással társult (ez a lap első általa szerkesztett számaiból egyértelműen látszik).⁴⁵ Az erősödő ideológiai nyomás közepette az Utunk állandóan lavírozott az éppen aktuális vonalhoz való igazodás és a nemzeti kultúramentés szerepe között. Földest elméleti tájékozottsága, sokrétű olvasottsága és jeles kritikai attitűdje ugyanakkor ideális célponttá tette a hatalom számára. Miután a párt az 1958. június 9–13. között lezajlott plenáris ülésén meghirdette a mindennemű politikai és területi revizionizmus elleni harcot, világossá vált, hogy mindez Földest is érintheti, aki különböző társaságokban többször is kritikus hangot ütött meg a hatalommal szemben. Így történhetett meg például, hogy fő riválisa, Hajdu Győző azonnal tudomást szerzett az 1956-os borbereki pártellenes kifakadásáról.⁴⁶ Ahhoz azonban, hogy Hajdu elindíthassa a Földes elleni támadást, folyamatosan információra volt szüksége Kolozsvárról. Ezt biztosította Sütő, aki 1958 áprilisától, miközben továbbra is szerepelt az Igaz Szó szerkesztői között,⁴⁷ az Utunk szerkesztőbizottságába is bekerült, bár ebben a lapban nem találkozunk írásaival.⁴⁸

Az 1956-os nyári ideológiai ütközések után két évvel elérkezett a leszámolás pillanata: az Igaz Szó főszerkesztője csapdába csalta Földest. 1958 júliusában megjelent Földesnél egy marosvásárhelyi ismerőse, aki közölte vele, hogy az Igaz Szó következő számában (tehát augusztus végén) egy őt, illetve az általa támogatott „revizionistákat” támadó írás fog megjelenni.⁴⁹ Veszély-érzete hibás lépésre készítette az Utunk főszerkesztőjét, aki augusztus 7-én és 14-én „Irodalombírálatunk eszmei tisztaságáért” címmel olyan vezércikket publikált, amely sokkolta az egész erdélyi magyar irodalmi életet.⁵⁰ Földes doktriner írása a magyar irodalomkritika „hiányosságait” ostromozta. A Scînteia júliusban megjelent szerkesztőségi cikkéből kiindulva⁵¹ arra a megállapításra jutott, hogy

a hazai magyar irodalombírálatnak ugyancsak meg kell szívélnie a Scînteia elvi cikkében foglalt észrevételeket. A bírálat tanulságai biztos útmutatásul szolgálnak számunkra is. Hazai magyar irodalmunk a Román Népköztársaság kultúrájának szerves része. Ugyanaz a párt nevelte íróinkat, kritikusainkat; ugyanannak a pártnak gondos és előrelátó irányító tevékenysége szervezte sikereinket, és óvott meg attól, hogy az ellenséges ideológia széles tért hódíthasson és revizionista áramlatok kialakulása rombolhassa eszmei-művészi értékeinket.

Kioktató stílusú fejtegetése egy sor konkrét példával folytatódott, és Marosi Péter, Méliusz József, de főleg Sütő, Gálfalvi és Hajdu tanulmányait idézve rámutatott arra is, hogy épp a konkurens lap ideológusa és szerkesztő társai követték el a legsúlyosabb politikai hibákat, úgymint:

1. „a liberális társadalmi nézetek beszüremkedését jelző negativista (életünk és irodalmunk jelenségeivel szemben egyaránt negativista) kritikai megnyilvánulások”-at.
2. „a burzsoá esztétika beszüremkedését jelző apolitikus (életünket és az irodalmat egyaránt apolitikusan szemlélő) kritikai megnyilvánulások”-at.

Földes – támadóival ellentétben – vállalva a nyilvánosság kockázatát, támadói átvitt értelmű nyelvezetét beszélve, egyszerre kívánt a közvéleményhez és a párthoz fordulni, de a bírósági és politikai-ideológiai megtorlások közepette semmilyen szolidaritásra nem számíthatott, sőt éppen e „pártos” írása gyorsította fel az eseményeket. Augusztus 20. és 25. között Hajdu Győző, Sütő András és Gálfalvi Zsolt külön-külön, magyarul, majd 29-én, Kovács Györggyel együtt, román nyelven fordultak a Központi Bizottsághoz, egyenesen az agitáció- és propagandaosztály vezetőjéhez:

Tisztelt Răutu elvtárs,

A júniusi KB Plénum dokumentumai publikálása nyomán, az említett anyag hatására és a romániai magyar írók között folyó durva hangvételű viták sodrában néhány marosvásárhelyi író – például Hajdu Győző, Sütő András, Gálfalvi Zsolt, Gagy László és Nagy Pál szükségesnek érezte, hogy a magyar irodalmi életben előforduló pártellenes jelenségről tájékoztatást nyújtson, és leleplezze az említett jelenségek felelőseit. Jelen memorandumot, amit Pártunk Központi Bizottságának küldtek, velem is és más Marosvásárhelyen tevékenykedő párttag íróval is ismertették: Hajdu Zoltán és Papp Ferenc. Óriási felháborodással szereztünk tudomást a jelentésekben ismertetett aljas tettekről. Biztosak vagyunk abban, hogy az illetékes pártszervek mélyrehatóan tanulmányozzák majd az itt említett problémát, és megfelelően intézkednek. Véleményem szerint azok az alakok, akik ürügyként használják fel az irodalmat, öntudatosan fáradoztak azon, hogy népi-demokratikus rendszerünk alapjait gyengítsék és aljas módon rágalmazzák Pártunkat, a KB-t és maga Gheorghiu-Dej elvtársat is. Semmi helyük nemcsak a pártban, de irodalmi életünkben sem. Kiűzésükkel tovább fog erősödni a Párt, és nagymértékben fog gyengülni irodalmi életünkben a burzsoá ideológia hatása, az a lelki terror, amit eddig gyakoroltak ezek az elemek.⁵²

A három szerkesztő többtízoldalas feljelentésében Földes bűneit és pozíciójának tarthatatlanságát bizonygatta. Minden kétséget

kizáróan Hajdu lehetett az akció mozgatórugója, aki egy 25 oldalas irodalompolitikai jellegű vádirattal járult hozzá Földes leleplezéséhez.⁵³ A két „társszerző”, Gálfalvi és Sütő 1956-ban rövid időre szembefordult a magyarországi forradalom hivatalos értékelésével és Földes László liberális vonalát követte, amit Sütő ki is fejtett levelében:

Mostan pedig azt mondhatná valaki: de hiszen, Sütő András sok mindenben azonos nótát fújtt Földessel! Valóban [...] bizonyos részletkérdésekben, mint amilyen a sajtópolitika, az idillizmus és a negativizmus kérdése, a liberálisabb sajtó kérdése, a „merészebb bírálat” kérdése, az Írókongresszus jellegének megítélése, a magyarországi ellenforradalom OKAINAK kérdése /hogya külföldi vagy belföldi erők játszottak-e nagyobb szerepet/ mindezekben a kérdésekben egy ideig azonos nézeteket vallottam.⁵⁴,

Megtérésük” és annak kinyilvánítása Hajdu céljait szolgálta, első-sorban azért, hogy bizonyítsa a lapja által képviselt kemény vonalat:

Tiltakozom az ellen és felháborító elvtelenségnek tartom azt, hogy Földes László álnok módon kikiáltta az Igaz Szó-t, – a legrosszabb indulatú félremagyarázás, az Igaz Szó tényleges hibáinak mérhetetlen eltúlzása, valamint a legszem-beötlőbb szöveghamisítás alapján az ideológiai koegzisztencia [sic!] meghirdetőjének, az eklekticizmus főképviselőjének, az opportunistá irodalomkritika elsőszámú hordozójának a hazai magyar irodalomban, a szubjektívizmus és esztétizmus tudatos szócsövének, a liberalizmus szélsőséges képviselőjének.⁵⁵

Másrészt Hajdu, a Földes és az általa pártolt (a vásárhelyihez képest tehetségesebb és szélesebb látókörű) nemzedéki csoportot politikai illojalitással vádolta:

Abban az időszakban (1956 vége és 1957 eleje) amikor idős íróink rendszeresen jelentkeztek jó szándékú becsületes írásaikkal az Igaz Szó oldalain, Kolozsváron

éppen Földes László és néhány fiatal író barátja (Kányádi Sándor, Fodor Sándor, Panek Zoltán és mások) bojkottot szervezett folyóiratunk ellen azzal a jelszóval, hogy az Igaz Szó „nemzetáruló”, „sztálinista” irodalmi fórum, mely „elárulta a romániai magyarság érdekeit”; „nem harcol a magyar nemzetiség érdekeiért, gyáván meghunyászkodott”.

A jelentés által sugallt emlékeztetés a pártnak szólt: tudnia kell, ki képviselte a szocializmus értékeit, és ki használta fel nemzetiségi sérelmek felemlégetésére az erdélyi magyar közvéleményt formáló hivatalos fórumait:

Földes egy szóval sem beszélt arról, hogy az Igaz Szó szerkesztőségében dolgozó kommunista írók, a Marosvásárhelyen élő kommunista írókkal együtt pártunk KV-ének irányelveit követve a magyarországi burzsoá-nacionalista ellenforradalom idején egységesen léptek fel és még a magyarországi forradalmi munkás-paraszt kormány megalakulása előtt megbélyegezték és határozottan elítélték az ellenforradalmi vérengzést, és újból hitet tettek pártunk következetes marxista-leninista politikája mellett. Arról sem tesz említést, hogy az Igaz Szó-ban 1956 decemberében és 1957 elején több olyan kritikai, publicisztikai megnyilvánulás látott napvilágot, amely egyértelműen állást foglalt a szocialista-realista irodalom kommunista pártossága mellett és a leghatározottabban visszaverte egyes ellenforradalmárrá züllött pesti írók szocializmus és szovjetellenes nézeteit (pl. Papp Ferenc, Méliusz József, Hajdu Győző publicisztikai cikkei, később pedig Sütő András és Gálfalvi Zsolt pártos kritikai írásai).

A Hajdu-féle csoport által a párt vezetősége felé közvetített Földes-kép démoni jelenséggént ábrázolja az ellenfelet. Sütő András információja alapján Földes szerint „ha valaki becsületes író, akkor ebben az országban csak az asztalfióknak ír”.⁵⁶ Sütő arról tájékoztatta a pártot, hogy Földes többször és nyilvánosan vett védelmébe olyan a hatalom által ellenségnek nyilvánított, rendszeresen zaklatott, vagy már letartóztatásban lévő értelmiségieket, mint Páskándi Géza, a „dekadens, világnézetileg reak-

ciós”⁵⁷ Székely János vagy a „nyíltan ellenforradalmár, a pártot és a rendszert gyalázó” Tordai Zádor.

*Meggyőződésem, hogy Földes nagymértékben hibás azoknak a fiatal írónak a tévelygése miatt, akik a magyarországi ellenforradalom után sem vonták le hibás nézeteik tanulságait. Földes mindvégig elégedetlen volt Páskándi lefogatása miatt, soha nem hallottam, hogy Kányádi Sándort megbírálna volna.*⁵⁸

Az Utunk főszerkesztőjének határozott véleménye szerint a Magyar Autonóm Tartomány léte „porhintés”. Ugyanakkor azt hangoztatta, hogy „Kolozsváron a pozícióinkat nem szabad feladni!”, támogatást szerezve e nézetnek több fiatal író és szerkesztő körében.

Hajdu levelében természetesen erős sértődöttség, sőt bosszúvágy is előbukkan, mikor Földes bűneit sorolva megemlíti, hogy ellenfele azt javasolta két fiatal írónak, Bajor Andornak és Kányádi Sándornak, vigyázzanak, „mert Hajdu spicli, mindent elmond a pártnak.”⁵⁹ Levelének sokkal nagyobb relevanciát kell tulajdo-nítanunk, mint egy egyszerű vádiratnak, amelynek egyetlen célja az egyéni bosszúállás. A tájékoztató/feljelentő írás a hatalom nyers nyelvét beszéli, és teljesen átveszi szófurdulatait. Hajdu, Sütő, Gálfalvi írásainak félreérthetetlen az üzenete: az ellenség nemcsak körülöttünk, hanem köztünk is létezik, egy olyan ellenség, aki bizalmi pozíciója magasságából még azt is megengedi magának, hogy az ország első emberére is „a legmocskosabb rágalmakat” szórja. „Gheorghiu-Dej egy szarházi csirkefogó gazember”, fejtegette Földes 1956 nyarán Sütő András és Gálfalvi Zsolt előtt a marosvásárhelyi Borszék nevű cukrász-dában.⁶⁰

Földes legfőbb bűneként Hajdu mégis az 1956-os forradalmi hangulat „előkészítését” rőtta fel, amit magyarországi kapcsolatain keresztül szított:

Fontosnak tartom informálni a Központi Vezetőséget arról, hogy Földes és néhány kolozsvári író /pl. Kiss Jenő, Kányádi Sándor/ tudomásom szerint levelezésben állott néhány ellenforradalmárrá züllőtt pesti íróval, vagy olyan

elemekkel, akik Pesten 1956 őszén pártellenes álláspontból támadták a kommunista írókat /ilyen volt pl. Pándi Pál és Csoóri Sándor/. 1956 szeptemberében Pesten voltam, pesti tartózkodásom alatt az Írószövetség megbeszélésein többször vitába keveredtem Hay-val, Zelk Zoltánnal, Pándival és Csoóri Sándorral. E vitákból derült ki, hogy Földes, Kiss Jenő és Kányádi levelezésben állott pesti írókkal. Különösen Csoóri Sándor utalt több ízben arra, hogy ne próbáljam védeni a romániai magyarság helyzetét, mert ők erdélyi barátaink leveléből /s itt említette Földes, Kányádi és Kiss Jenő nevét/ úgyis tudják, hogy milyen állapotok uralkodnak Romániában. [...] Pándi Pál azt hangoztatta, Csoóri Sándorral együtt, hogy Földes az igazi, derék magyar szerkesztő, aki nem adta el nemzetét, nem árulta el fajtáját [sic!], célozván ezzel arra, hogy mi jó néhányan Marosvásárhelyen elárultuk magyarságunkat.⁶¹

Eljutottunk az egész argumentáció magjához: a „magyar veszély” megjelenítéséhez és erőteljes tematizálásához. 1956 tavaszától hirtelen újjá-éledt a magyar–magyar kulturális és egyéni szintű kapcsolatrendszer. 1956. augusztus 1-től vízum mentesen utazhattak Romániába a magyar állampolgárok. Ugyanakkor Romániából is lehetségessé vált a Magyarországra való magánutazás, és a vezető értelmiség nagy része élt is a lehetőséggel. 1956 szeptemberében megfordult Budapesten Gáll Ernő, Hajdu Győző, Jordáky Lajos, Dávid Gyula, Varró János, Földes László. 11 év után először hazalátogatott Tamási Áron; Pándi Pál pedig, a Szabad Nép vezető munkatársa körbejárta a Székelyföldet nem hivatalos úton. Hajdu kezdettől fogva veszélyesnek tartotta ezt a jelenséget. 1958-ban megfogalmazott értékelése pedig előrevetíti a román hatalmi szervek álláspontját: a magyar–magyar kapcsolatok revitalizációja elsősorban biztonságpolitikai problémákat vet fel, és Földes széles, ráadásul nem kellőképpen ellenőrzött magyarországi kapcsolatrendszere szintén kockázati tényezőt jelent. A hivatalos álláspont szerint a magyarországi és az erdélyi értelmiség még mindig erőteljes nacionalista befolyás alatt áll, és meg kell akadályozni, hogy szorosabb kapcsolatba

kerüljön a (helytelenül) egyetlen központjának tekintett Budapesttel.

Az egész vádiratot konstruált ellenfogalmak uralják, pl. a „pártos” vagy „pártellenes” magatartás képviselőinek felsorakoztatása. Valóságképe teljesen (át)ideologizált, a jók és rosszak szétválasztására törekszik (lásd Sütő és Gálfalvi „megtérése” az 1956-os forradalmi kísértést követően). Mégsem mondható, hogy valótlanságokkal teli szöveg előtt állunk. A „büntett” földrajzi és időbeli meghatározása (egy délután a marosvásárhelyi Borszék nevű cukrászdában), az inkriminált szövegek, cikkek és tanulmányok hosszú és pontos idézése, és végezetül több tucat kolozsvári és marosvásárhelyi értelmiségi említése és politikai hűségük vizsgálata: a hatalom nevében fellépő Hajdu feljelentését valóban létező ügyeket felhasználva konstruálta meg. Vádiratának utolsó mondatánál, mikor a fiatal főszerkesztő, a „hatalmonlévő” értelmiségi már sürgeti a „külső” szereplő, a román hatalom döntését Földesről, végleg eltűnik az irodalmár identitása:

Ilyen embernek semmi keresni valója [sic] nincs a munkásosztály forradalmi pártjában. De ilyen pártellenes revizionista irodalmárnak életünkben sincs mit keresnie. Különösen nincs helye az Utunk szerkesztőségének az élén, de nincs helye egyetlen szerkesztőségünkben sem. Javaslom, hogy a párt illetékes szervei végezzenek széleskörű vizsgálatot a fenti kérdésben. Meggyőződésem, hogy Földes László pártellenes magatartásának sokoldalú feltárásával egyidejűleg olyan kérdések is felszínre kerülnek majd, melyek tisztázása Pártunk Központi Vezetőségének irányelvei alapján nagy segítséget jelenthet az egész hazai magyar irodalomnak.⁶²

Kevesebb, mint egy héttel az átirat elküldése után, szeptember 4-én Földest felmentették főszerkesztői állásából,⁶³ majd néhány hónappal később, 1959. január 7-én az Utunk szerkesztőségében alapszervezeti gyűlést⁶⁴ tartottak Földes ügyéről. A gyűlésen olyan személyiségek bírálták változó intenzitással, pátosszal és együttérzéssel, mint Gáll Ernő, Bodor Pál, Kacsó Sándor, Nagy István, Tompa István és Márki Zoltán; „koronatanúi” pedig maguk

a vádiratot összeállító marosvásárhelyi írók voltak. Az ülés nyomán Földes Lászlót kizárták a pártból és gyakorlatilag a nyilvánosságból is.⁶⁵ Csak 11 éves „kimaradás” után, 1970-ben vállalatot újra lapszerkesztést az induló bukaresti A Hét című hetilapnál, de alig 50 évesen, 1973 januárjában meghalt. Felesége Izraelbe távozott, és három év után öngyilkos lett.⁶⁶

OLVASATOK, OLVASATSZINTEK

Földes László tragikus kimenetelű ügyének több lehetséges, egymástól nem teljesen elkülöníthető olvasata és olvasati szintje van. Történészként elsősorban arra kívánok reflektálni, hogy az ügy résztvevői milyen értelmiségi szereptípusokat jelenítenek meg. Egyrészt fiatal irodalmárok és szerkesztők, akik már az „új” rendszerben szocializálódtak, és Stephen Kotkin kifejezésével élve „bolsevik nyelven”⁶⁷ beszéltek. Ebből kifolyólag rendkívül aktív csoportot képeztek, amely hol dialektikus, hol szimbiotikus viszonyban állt a hatalommal, amelytől nemcsak legitimitását nyerte, hanem cserébe propaganda műveivel maga is újratermelte, erősítette a rendszer legitimitását.⁶⁸ Egyszóval: a hatalom (magyar) értelmisége hatalomnak érezte magát az '50-es években.

Nem fogadhatunk el tehát egy olyan felmentő „etnikai” értelmezést, amely szerint a magyar értelmiségiek a központi, tehát a román egyneműsítő hatalmi irányváltás áldozatai lennének, akiket arra kényszerítettek, hogy megtörjék a képzeletbeli „kisebbségi egységet”. Ugyanakkor azt a széles körben elterjedt „karakterológiai” olvasatot sem osztom, mely egyedül Hajdu Győzőre hárítja a felelősséget, tükrözve ezzel a Hajdu politikai-közéleti szerepléséről 1989 után magyar részről megfogalmazott egyöntetű megvetést.⁶⁹

Ezzel eljutottunk egy második olvasati szinthez: a romániai magyar értelmiség szerepvállalásának az 1956 utáni években bekövetkezett változásai problematikájához. A forradalom ráébresztette a romániai magyar közösséget, hogy a politikai/ideológiai „feladatokon” túl az értelmiségnek ismét fel kell vállalnia azt a nemzetiségi, sőt kimondottan „nemzetvédő” szerepet is, amelyet a két világháború között betöltött.

Ez a szerepvállalás azonban nem lett volna lehetséges a párton kívül: az államilag finanszírozott magyar kulturális (köz)élet egy pillanattig sem működhetett volna a párt beleegyezése, sőt bőkezű támogatása nélkül. Az 1945 után integrálódni igyekvő magyar értelmiség sokáig hitt abban, hogy az etnikai hálózatok zártsága megvédelmezi a közösséget a nem kívánatos külső beavatkozástól. Abban az illúzióban élt, hogy miközben sikeresen integrálódik a román kulturális életbe, és „behálózza” a bukaresti politikai és kulturális elitet azzal, hogy kulcsfontosságú pozíciókba magyarok is jutnak, hozzáférhetetlen marad a hatalom „szenzorai” számára.

A Földes-üggyel párhuzamosan egy nagyon súlyos társadalmi következményekkel járó fordulat következett be Erdélyben: a hatalom a titkosszolgálat hálózatának segítségével ekkor hatolt be véglegesen a kisebbségi közösség mindennapi életébe. 1956 októbere után rohamos növekedésnek indult a magyar nemzetiségű ügynökök és társadalmi megbízottak száma, főleg az értelmiség körében. Míg a forradalom előtt a kolozsvári Bolyai Egyetemen, mint már korábban utaltunk rá, még csak 3-an voltak, 1957-ben már több mint 60 ügynök „tudósított” egyedül ennek az intézménynek a legapróbb eseményeiről is.⁷⁰ A magyar intézmények módszeres és szinte észrevétlen behálózása azonban még nem a szimbolikus mező uralásáért folytatott harc volt. A Földes-ügy „győztes” szereplői ugyanis nem ügynökök, de nem is a hatalom hétköznapi, megszarolt „kiszolgálói”. Hajdu Győző, aki Bukarest oldalán harcol és győzelmet arat, úgy érezheti, hogy nemcsak a „jó” oldalon áll, hanem fiatalsága, tapasztalatlansága ellenére ő maga képviseli és testesíti meg a hatalmat mások fölött. Paradox módon, Földes és legfőbb ellensége, Hajdu Győző, ugyanazon illúzió foglyai voltak: mindketten úgy gondolták, hogy párthű személyiségekként hatalmi pozícióval rendelkeznek, és ebből kifolyólag „mentelmi jogot” élveznek. Földes illúziójának, mint láttuk, már 1958-ban véget vetett a hatalom és a hatalom értelmisége. De az 1956-os forradalom után az államhatalom szemében a magyar kisebbség most már nem csak egyénileg, hanem közösségként is kockázati tényezővé vált. A stratégiaváltást már egy 1957. február 23-án megtartott titkos megbeszélés előrevetítette, amit az RMP KB épületében tartottak a Belügyminisztérium és a Securitate

vezetőivel.⁷¹ 1957 folyamán a különböző tartományokból érkező jelentések a magyar kisebbséget potenciális ellenségként jellemezték:

A magyar nacionalisták arra tesznek kísérletet, hogy káoszt teremtsenek terrorista és diverziós akciókkal. A leleplezett csoportok akcióiból az következik, hogy a magyar nacionalisták végső célja Erdély egészének vagy egyik felének elszakítása a Román Népköztársaságból és Magyarországhoz való csatolása.⁷²

Egy májusban tartott „értékelő” konferencián az egyik vezető belügyi tiszt következő képpen fogalmazta meg az állambiztonság új prioritásait:

A miniszter elvtárs többször is számon kérte, hogy miért van az, hogy szerveink inkább a román elemeket követik. Megvizsgáltam ennek az okait és azt konstatáltam, hogy állományunk nagy része román nemzetiségű, nem beszél jól magyarul, tehát sokkal könnyebben tudták beszervezni a román, mint a magyar elemeket [...] Mostanára viszont változtatni tudunk a helyzeten és a legnagyobb hangsúlyt a magyar nemzetiségű ellenséges elemekre helyeztük.⁷³

A politikai hatalomhoz közeli, de állambiztonsági kérdésektől távol álló magyar értelmiség azonban nem érzekelte az elsősorban biztonságpolitikai okokkal indokolt kisebbségpolitikai fordulatot. Jó példa erre maga Hajdu Győző is, akinek a karrierje 1958 után a '60-as években elért RMP KB-tagság felé közelített, és aki pártosságával továbbra is rettegésben tartotta az erdélyi magyar irodalmi életet. Hajdu valószínűleg nem sejtette, hogy mindeközben a Securitate, magyar ügynökei révén, hozzáfér politikai, családi, erkölcsi és „nemzeti” magatartásának titkaihoz, és a jelentéseiben „jól ismert magyar nacionalista”-ként jellemzi.⁷⁴ A párt utasításait követő magyar értelmiség 1956 után csapdába esett. Miközben a hatalom nyelvét beszélte, a népszolgálati eszmének megfelelően anyanyelve és kultúrája védelmét is próbálta ellátni. A kör azonban már bezárult körülötte: a Román Munkáspárt ideológiájában bekövetkezett fordulat az osztály

helyébe immár a nemzetet állította, és ez olyan etnikai alapú államépítési folyamatot gerjesztett, amelynek nemcsak az „áldozatok”, hanem a hatalom „cinkosai” sem lehettek többé szerves részesei, csak hivatásos túlélői.

LÁBJEGYZETEK

1 Az ambivalens diskurzus fogalmáról és gyakorlatáról az 1989 előtti és utáni erdélyi nyilvánosságban lásd D. Lőrincz József kitűnő elemzését (D. Lőrincz 2004).

2 Vö. Ständeisky 1996, Kalmár 1998, Rainer 2003

3 Romániai Magyar Irodalmi Lexikon (RMIL) 1984–2002, II. kötet: 328–329. A MAT létrehozásáról lásd Bottoni 2003 és Gagyí 2003. Belső működéséről Gagyí 2004

4 Arhivele Naționale Direcția Județeană Mureș (ANDJM), fond 1134, dosar 118/1955, 116. Hajdu Győző jelentése: „Hogyan tükröződnek az Igaz Szó munkájában a szovjet írók II-ik kongresszusának tanulságai”

5 A magyar értelmiségi körökben jelentkező burzsoá-nacionalista befolyások elleni harc néhány problémája, A kolozsvári „Bolyai” Tudományegyetem R.M.P. alapszervezete bürojának megbízásából készült jelentés (1954 december–1955 március) Teleki László Alapítvány kéziratára, 2442/92, 30.

6 Tóth Sándor nyugalmazott egyetemi tanár közlése. Budapest, 2003. december 1. Interjú.

7 Hajdu Gaál Gábor tanítványaként kezdte meg pályafutását a Bolyai Egyetem bölcsészkarán (1948–1952). RMIL, II. kötet, 162

8 Ehhez a nemzedékhez tartozik többek közt Sütő András, Hajdu Győző és Zoltán, Domokos Géza, Bodor Pál, Fazekas János, Beke György, Fodor Sándor, Varró János, Székely János, Kányádi Sándor, Szabó Gyula, Dávid Gyula, Benkő Samu, B.

Nagy Margit, András V. János, Bustya Endre, Csetri Elek, Deák Tamás, Demény Lajos, Egyed Ákos, Balázs Sándor, Keszy-Harmath Sándor, Antal Árpád, Bajor Andor, Blénesi Ernő, Panek Zoltán, Páll Árpád, Nagy Pál, Huszár Sándor, Király Károly, Magyarai András.

9 Sütő életrajzi adatai: Arhiva Consiliului pentru Studierea Arhivelor Securității (ACNSAS), fond Documentar, dosar 131 (problema artă-cultură, Uniunea Scriitorilor), vol. 15, 267.

10 ACNSAS, fond Documentar, dosar 131, vol. 10, 121

11 Magyar Országos Levéltár (MOL), KÜM Román TÜK, XIX-J-1-j, 12. doboz, 5/f, 6571. 1956.augusztus 10.

12 MOL, KÜM Román Admin, XIX-J-1-k, 17. doboz 15/c, 08643. 1954. augusztus 14. Látogatás az Igaz Szó szerkesztőségében

13 Uo.

14 Ezt a körülményt több magyar diplomáciai és román titkosszolgálati forrás is megerősíti. MOL, KÜM Román TÜK, XIX-J-1-j, 18. doboz, 16/b, 002249/1. Budapest, 1955. március 11. A Magyar Autonóm Tartomány két éve; ACNSAS, fond Informativ, dosar 4436, p. 63.

15 Erdélyi 1953.

16 Lázár József: „Erdélyi Vera: Búzahombár”, Igaz Szó 1954. január, 125–127.

17 Földes László: „Az irodalmi hős nemzeti jellege”. Igaz Szó 1954. április–május, 102–117. **18** Földes 1954: 103.

19 Földes 1954: 115.

20 Földes 1954: 116.

21 ANDJM, fond 1134, dosar 118, 117.

22 ANDJM, fond 1134, dosar 118/120.

23 ANDJM, fond 1134, dosar 118/125.

24 ANDJM, fond 1134, dosar 118/127.

25 ANDJM, fond 1134, dosar 118/90–96

26 ANDJM, fond 1134, dosar 118/129–132.

27 1957-ben ennek jegyében kerül sor Arany János megemlékezésekre és a marosvásárhelyi volt Református Kollégium névadására (Bolyai Farkas Líceum).

28 ANDJM, 1134, dosar 199, 253.

29 Boca 2001: 68–70.

30 MOL, KÜM Román TÜK, XIX-J-1-j, 12. doboz, 5/f, 6571.31MOL, KÜM Román TÜK, XIX-J-1-j, 12. doboz, 5/f, 6571.32MOL, KÜM Román TÜK, XIX-J-1-j, 12. doboz, 5/f, 6569. Bukarest, 1956. július 30.

31 MOL, KÜM Román TÜK, XIX-J-1-j, 12. doboz, 5/f, 6571.

32 MOL, KÜM Román TÜK, XIX-J-1-j, 12. doboz, 5/f, 6569. Bukarest, 1956. július 30.

33 MOL, KÜM Román TÜK, XIX-J-1-j, 12. doboz, 5/f, 6571

34 Pándi Pál: „Közös dolgainkról”, Szabad Nép 1956. szeptember 9.

35 Tóth Sándor nyugalmazott egyetemi tanár közlése. Budapest, 2003. december 1. Interjú.

36 Például a több mint kétezer diákot számláló Bolyai Egyetemen 1956 októberében összesen három ügynök működött, és az irodalmi lapoktól csak alkalmyszerűen „futottak be” információk. ACNSAS, fond Documentar, dosar. 108, 226.

37 Például Dávid Gyula, Varró János, Lakó Elemér, akiket 1957-ben ítéltek el.

38 ANDJM, 1134, dosar 173, 96.

39 „Lelkiismeretünk parancsszava. A MAT-ban élő íróknak és a marosvásárhelyi irodalmi intézmények dolgozóinak nyilatkozata”, Vörös Zászló 1956. november 4. A hivatalos közlemény szerint a nyilatkozatot Antalfy Endre, Gagy László, Gálfalvi Zsolt, Hajdu Zoltán, Hajdu Győző, Kovács György, Metz István, Molter Károly, Nagy Pál, Oláh Tibor, Papp Ferenc, Sütő András, Szabó Lajos, Tomcsa Sándor és Tompa Sándor írta alá.

40 ANDJM, 1134, dosar 181, 76.

41 A vádak még a januári ülésen fogalmazódtak meg.

42 Tánase 1998: 156–160.

43 ACNSAS, fond Documentar, dosar 53.

44 ACNSAS, fond Documentar, dosar 53, 73, 105, 108, 129, 198, 202

45 Lásd az Utunk 1956. decemberi számait.

46 Nyilván Sütő András tájékoztatta főnökét a Földessel és Pándi Pállal folytatott beszélgetésről.

47 Az Igaz Szó akkori szerkesztői: Hajdu Győző (főszerkesztő), Gagy László (főszerkesztő helyettes), Kovács György, Majtényi Erik, Méliusz József, Molter Károly, Papp Ferenc, Sütő András, Szemlér Ferenc, Szentimrei Jenő, Tompa László.

48 Sütő neve az 1958. április 4-i számában jelenik meg. Az akkori szerkesztőség tagjai: Nagy István (igazgató), Földes (főszerkesztő), Asztalos István, Csehi Gyula, Horváth István, Kallós Miklós, Kiss Jenő, Létay Lajos (főszerkesztő helyettes), Márki Zoltán, Szabédi László, Tamás Gáspár.

49 Tóth Sándor nyugalmazott egyetemi tanár közlése. Budapest, 2003. december 1. Interjú.

50 Földes László: Irodalombírálatunk eszmei tisztaságáért, Utunk 1958. augusztus 7. és 14

51 Címe magyarul: A marxista-leninista elvszerűség megerősödéséért az irodalombírálatban. A cikket közölte az Igaz Szó 1958. július–augusztus, 144–158

52 ANDJM, 1134, dosar 205, 97. Kovács György román nyelvű kísérőlevele. Saját fordításom.

53 E.L.fényképész és Tóth Sándor filozófus, akik szemtanúi voltak az ügynek, azt állítják, hogy Hajdu állandó zsarolás alatt tartotta Gálfalvit és Sütőt is: előbbi társadalmi származása miatt (édesapja ügyvéd volt), utóbbit pedig egy állítólagos autóbaleset kapcsán, amit csak Hajdu közbenjárására sikerült „elrendezni”.

54 Sütő levele: ANDJM, 1134, dosar 205, 96.

55 ANDJM, 1134, dosar 205, 124–5

56 Hajdu levele, 1958. augusztus 20. Dosar 205, 138.

57 Sütő levele, 1958. augusztus 25. Dosar 205, 95.

58 Sütő levele, Dosar 205, 95.

59 Hajdu levele, Dosar 205, 143

60 Hajdu levele, Dosar 205, 138.

61 Hajdu levele, Dosar 205, 140.

62 Hajdu levele, Dosar 147.

63 Kuszálík 1996: 183.

64 Szabó Gyula könyvében közli a fenti gyűlés jegyzőkönyvét, amelyben a Földes ellen elhangzó érvelések alapját az általam feltárt feljelentő levelek szolgáltatják (Szabó 2001: 175–202).

65 A Földes-ügy következtében Panek Zoltán fiatal szerkesztőt is eltávolították az Utunktól; 1962-ig Panek munkásként dolgozott Kolozsváron. Romániai Magyar Írók Lexikona (RMIL): IV/389.

66 RMIL: I/620–622. A Kántor Lajos által összeállított szócikk így ábrázolja Földes drámáját: „1956-tól az Utunk főszerkesztője; hosszú megszakitás után, 1970-től ismét alkatának, széles körű érdeklődésének megfelelő szerkesztői munkát végzett mint a bukaresti A Hét főszerkesztő helyettese”.

67 Kotkin 1995: 220. Az orosz származású történész szerint a Szovjetunióban a „speaking Bolszevik” kifejezés alatt egy tágabb kulturális és identifikációs rendszer működött a '30-as években. A sztálinizmus kulturális kódjairól vö. Hoffman 2003: 146–173.

68 Vö. Bárdi 2004.

69 Hajdu 1989 utáni közéleti szerepéről lásd Gáll Ernő 2003: 64, 67.

70 ACNSAS, fond Documentar, dosar 108, 226.

71 ANIC, Fond CC al PCR, Cancelarie, dosar 113/1957, 1–50. Az 1957. február 23-án tartott gyűlés jegyzőkönyve.

72 ACNSAS, fond Documentar, dosar 108, 279. Az 1957. december 2–3-án tartott operatív tanácskozás jegyzőkönyvéből. Nicolae Budişteanu, a BM III Osztálya vezetője jelentése az 1957-ben folytatott felderítő munkáról.

73 ACNSAS, fond Documentar, dosar 202, 5

74 ACNSAS, fond Informativ, dosar 2534 (Páskándi Géza dossziéja), 1, kötet, 40. Az 1964. június 28-án kelt 40. 307/34.631. számú jelentés azzal vádolta Hajdút, hogy erkölcsileg és anyagilag is segítette az 1957-ben ellenforradalom miatt elítélt és bebörtönzött Páskándit.

FORRÁSOK

Magyar Országos Levéltár (MOL)

KÜM Román TÜK iratok, XIX-J-1-j, 12. és 18. doboz

KÜM Román Adminisztratív iratok, XIX-J-1-k, 17. doboz

Teleki László Alapítvány kézirattára, 2442/92. A magyar értelmiségi körökben jelentkező burzsoá-nacionalista befolyások elleni harc néhány problémája, a kolozsvári „Bolyai” Tudományegyetem R.M.P. alapszervezete büroójának megbízásából készült jelentés /1954. december – 1955. március

Arhivele Naționale Istorice Centrale (= ANIC) (Román Állami Központi Levéltár) fond CC al PCR, Cancelarie, dosar (iratcsomó) 113/1957.

Arhivele Naționale Direcția Județeană Mureș (= ANDJM) (Román Állami Levéltár Maros megyei fiókja) fond 1134 (Comitetul regional al PCR Mureș 1950–1968), dosar 118, 173, 181, 199, 205.

Arhiva Consiliului pentru Studierea Arhivelor Securității (= ACNSAS) (A Securitatét Fe-lügyelő Bizottság Irattára, Bukarest) fond Documentar, dosar 53, 73, 105, 108, 129, 131, 198, 202, 226. fond Informativ, dosar 2534, vol. 1.

Igaz Szó (1954–1958)

Utunk (1956)

Vörös Zászló (1956)

Szabad Nép (1956)

Interjú Tóth Sándor ny. egyetemi tanárral 2003. december 1-én, készítette Stefano Bottoni. (A szerző tulajdonában)

Interjú E. L. fényképpésszel 2004. október 8-án, készítette Stefano Bottoni. (A szerző tulajdonában)

HIVATKOZOTT IRODALOM

Bárdi Nándor 2004: Összezárkózás és szétfejlődés. Kísérlet a magyar kisebbségek törté-netének periodizációjára. In: Fedinec Csilla (szerk.) Nemzet a társadalomban. Buda-pest, 251–274.

Bocă, Ioana 2001: 1956, un an de ruptură. Fundația Academia Civică, București

Bottoni, Stefano 2003: A sztálini „kis Magyarország” megalakítása (1952). Regio14. 3. 89–125.

Erdélyi Vera 1953: Búzahombár. Bukarest

Földes László 1954: Az irodalmi hős nemzeti jellege. Igaz Szó2. 3–4. 102–117.

Földes László 1958: Irodalombírálatunk eszmei tisztaságáért. Utunk 13. 31. és 32. (augusztus7. és 14.)

Gagy József 2003: Határ, amely összeköt. Regio14. 3. 126–148.

Gagy József 2004: Magyar Autonóm Tartomány: egy centralizációs kísérlet – hatalom, értelmiségiek, társadalom. In: Fedinec Csilla (szerk.) Nemzet a társadalomban, Buda-pest, 173–190.

Gáll Ernő 2003: Napló II. 1990–2000. Kolozsvár

Hoffmann, David 2003: Stalinist values. The cultural norms of the Soviet modernity (1917–1941). Itacha & London

Kalmár Melinda 1998: Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája. Budapest

Kotkin Stephen 1995: Magnetic mountain. Stalinism as a civilization. Los Angeles

Kuszálík Péter 1996: Erdélyi hírlapok és folyóiratok 1940–1989. Budapest

Lázár József 1954: Erdélyi Vera: Búzahombár. Igaz Szó2. 1. 125–127.

D. Lőrincz József 2004: Az átmenet közéleti értékei a mindennapi életben. Pro-Print, Csíkszereda

Rainer M. János 2003: Egy kompromisszum „hétköznapijai” – jelenetek a hatvanas évekből. Antall József és az állambiztonság embere.1956-os Intézet Évkönyve 2003, Budapest,270–298.

Romániai Magyar Irodalmi Lexikon I–IV. 1984–2002.

Standeisky Éva 1996: Az írók és a hatalom 1956–1963.
Budapest

Szabó Gyula 2001: Képek a kutyaszorítóból. Csíkszereda

Tănase Stelian 1998: Elite și societate. Guvernarea lui
Gheorghiu-Dej. București

