

**Szerdahelyi István**

# **Bevezetés az esztétikába**

**Főiskolai tankönyv**

**Zsigmond Király Főiskola  
Budapest 2003**

# TARTALOM

## 1. Az esztétikum sajátosságainak körvonalai

- 1.1. Az esztétikum és az esztétikai minőségek
- 1.2. Az esztétikai tárgyak és esztétikai alanyok
- 1.3. A dolgok esztétikai és nem esztétikai minőségeinek viszonya
- 1.4. Az esztétikum formai jellemvonásai
  - 1.4.1. *Az esztétikum és az emberi érzékelés*
  - 1.4.2. *Az esztétikum és a látható-hallható érzéki forma*
  - 1.4.3. *A belső érzékelés*
  - 1.4.4. *Ugyanazon elvont érzéki formák eltérő esztétikai minősége*
  - 1.4.5. *Eltérő érzéki formák azonos esztétikai minősége*
- 1.5. Az esztétikum tartalmi jellemvonásai
  - 1.5.1. *Az esztétikum és a természeti lényeg*
  - 1.5.2. *Az esztétikum és az emberi lényeg*

## 2. Az esztétikum tartalmi vonásainak alapfogalmai

- 2.1 A szabadság és korlátozottság
  - 2.1.1. *A szabadság és a szükségszerűség*
  - 2.1.2. *Az állatok szabadsága*
- 2.2. A szabadság és a társadalmi fejlődés
  - 2.2.1. *Az ember mint társadalmi lény*
  - 2.2.2. *A szabadság és a társadalmi egyenlőtlenség*
  - 2.2.3. *Az összemberi fejlődés érdekeit képviselő erők*
  - 2.2.4. *A többség feláldozása a fejlődés oltárán*
  - 2.2.5. *A vakon tapogatózó emberi haladás*
  - 2.2.6. *A rabszolgák szabadsága*
  - 2.2.7. *A rabszolgák mint a rabszolgaság haszonélvezői*
  - 2.2.8. *A történelmi fejlődésvonalak gubancjai*
  - 2.2.9. *A büntettek szabadsága*
- 2.3. Az értékminőség
  - 2.3.1. *Az érték*
  - 2.3.2. *A célszerűség*
  - 2.3.3. *Az érdekek és szükségletek*
  - 2.3.4. *Az önérték és az eszközérték*
  - 2.3.5. *A szabadság mint érték*
  - 2.3.6. *Az anyagi értékek*
  - 2.3.7. *A szellemi értékek*
  - 2.3.8. *Az anyagi és szellemi értékek összefonódása*
  - 2.3.9. *A hatásérték*
  - 2.3.10. *Az értékek helyzethez kötöttsége és történelmi meghatározottsága*
  - 2.3.11. *Az értékalakzatok és értékválasztások*
  - 2.3.12. *A mérték*
- 2.4. A társadalmi törvényszerűségek
  - 2.4.1. *Az objektivitás*
  - 2.4.2. *A természeti törvényszerűségek objektivitása*
  - 2.4.3. *A társadalmi lét és az eszmék*
  - 2.4.4. *A létszférák egymásraépülése*
  - 2.4.5. *A társadalmi törvényszerűségek objektivitása*
  - 2.4.6. *A társadalmi törvényszerűségek mozgásterének anyagi korlátjai*
  - 2.4.7. *A társadalmi törvényszerűségek rugalmassága*

- 2.4.8. *Az eszmei jellegű társadalmi normák érvényesülése*
- 2.4.9. *A megkövetelt és az ajánlott társadalmi normák*

## 2.5. A társadalmi normák és az összemberi fejlődés

- 2.5.1. *A kiüresedett normák terrorja*
- 2.5.2. *A társadalmi normák hagyományossága*
- 2.5.3. *A normarendszerek hierarchiája*

## 2.6. A társadalmi fejlődés és a mindennapi élet

- 2.6.1. *A mindennapi élet*
- 2.6.2. *A mindennapiság mint mérték*
- 2.6.3. *A mindennapi élet mint a társadalmi fejlődés alapja*

# 3. Az esztétikum mint érzéki formában megjelenő emberi lényeg

## 3.1. Az esztétikum és a társadalmi fejlődés

- 3.1.1. *A dolgok esztétikai minőségeinek történelmi változásai*
- 3.1.2. *Osztályellentétek és esztétikai értékkülönbségek*

## 3.2. Az emberi lényeg és az érzéki forma kapcsolatai

- 3.2.1. *Az emberi lényeg kifejeződése és eltárgyasulása*
- 3.2.2. *Az antropomorf szemléletre épülő esztétikum*
- 3.2.3. *A közmegegyezésre épülő esztétikum*
- 3.2.4. *A hasonlóságra épülő esztétikum*
- 3.2.5. *A történelmi fejlődés bonyolult alakzatai*
- 3.2.6. *A survival*
- 3.2.7. *A kapcsolatok fő válfajai*
- 3.2.8. *Az esztétikum mint jel*

# 4. Az esztétikai ítélet

## 4.1. Az esztétikai ízlésítélet

- 4.1.1. *Az ízlésítélet gyorsasága és átfogó jellege*
- 4.1.2. *Az ízlés mechanizmusa*
- 4.1.3. *Az eszmények*
- 4.1.4. *Az ízlés illetékessége*

## 4.2. Az elméletileg megalapozott esztétikai ítélet

# 5. Az esztétikum mint értékminőség

## 5.1. Az esztétikum mint szellemi érték

- 5.1.1. *Az esztétikum megismerési önértéke*
- 5.1.2. *Az esztétikum élvezeti önértéke*
- 5.1.3. *Az esztétikum érzelemformáló eszközértéke*
- 5.1.4. *Az esztétikai értékek élethelyzethez kötöttsége*

## 5.2. Az esztétikai és nem esztétikai értékek alakzatai

- 5.2.1. *Az esztétikum egyetemessége*
- 5.2.2. *Az esztétikai és nem esztétikai érték harmóniája*
- 5.2.3. *A negatív nem esztétikai értéket elfedő pozitív esztétikai érték*
- 5.2.4. *A pozitív nem esztétikai értéket elfedő negatív esztétikai érték*
- 5.2.5. *Az ellentmondásos értékalkazatok és az esztétikai jelrendszer*
- 5.2.6. *Az értékválasztások*

## 5.3. Az esztétikai értékrendek

- 5.3.1. *Az értékrendek elvontsága és az értékek konkrétsága*
- 5.3.2. *Az értékelés megváltozása mint mértékváltás*
- 5.3.3. *Az egyéni értékrend és a társadalmi értékrendek*
- 5.3.4. *Az esztétikai értékrend szerveződése*
- 5.3.5. *Az előírt és az ajánlott esztétikai normák*

- 5.3.6. *Az objektív esztétikai értékrend*
- 5.3.7. *Az esztétikai értékrend és a mindennapi élet*
- 5.4. Az uralkodó esztétikai értékrend
  - 5.4.1. *Az esztétikai értékrend osztályjellegű változatai*
  - 5.4.2. *Az esztétikai értékrend műveltségbeli változatai*
  - 5.4.3. *Az értelmiségi ellenkultúrák értékrendjei*
  - 5.4.4. *Az esztétikai értékrend korosztályi változatai*
  - 5.4.5. *Az uralkodó esztétikai értékrend egysége*
  - 5.4.6. *A kultúrák közötti kölcsönhatások*

## **6. Az esztétikai minőségek**

- 6.1. Az esztétikai minőségek általános jellemvonásai
  - 6.1.1. *Az esztétikai minőségek mint az esztétikum konkrét megjelenési formái*
  - 6.1.2. *Az esztétikai minőségek mint gyűjtőfogalmak*
  - 6.1.3. *Az esztétikai minőségek mint csomósodási pontok*
  - 6.1.4. *Az esztétikai minőségek objektivitása*
  - 6.1.5. *Az átvitt értelmű szóhasználat*
- 6.2 A szabadság jelei
  - 6.2.1. *A szépség*
  - 6.2.2. *A fenségesség*
  - 6.2.3. *A magasztosság*
  - 6.2.4. *A bájoság és a kecsesség*
  - 6.2.5. *A hideg szépség*
- 6.3. A korlátozottság jelei
  - 6.3.1. *A rútság*
  - 6.3.2. *A borzalmasság*
  - 6.3.3. *Az alantasság*
  - 6.3.4. *A közönségesség*
- 6.4. A leigázott szabadság jelei
  - 6.4.1. *A tragikum*
  - 6.4.2. *Az elégikusság*
- 6.5. A leleplezett korlátozottság jelei
  - 6.5.1. *A komikum*
  - 6.5.2. *A humorosság*
  - 6.5.3. *Az abszurditás*
  - 6.5.4. *A bizarrság*
  - 6.5.5. *A groteszkség*
  - 6.5.6. *A tragikomikum*
- 6.6. A korlátokat legyőző szabadság jelei
  - 6.6.1. *A diadalmasság*
  - 6.6.2. *A felszabadultság*
- 6.7. A belső érzékelés által módosított jelek
  - 6.7.1. *A tetszetősség*
  - 6.7.2. *A belső szépség*
- 6.8. Az esztétikai minőségek rendszere
- 6.9. Az esztétikai minősítések
  - 6.9.1. *A gúny*
  - 6.9.2. *A humorosság és a szarkazmus*
  - 6.9.3. *Az irónia*
  - 6.9.4. *Az esztétikai minősítések más válfajai*

## **7. Az esztétikum a művészetben**

### **7.1. A művészség ismérvei**

- 7.1.1. A műalkotás mint értékalakzat*
- 7.1.2. A modern művészeti irányzatok kérdőjelei*
- 7.1.3. Mi tekinthető emberi alkotásnak?*
- 7.1.4. A művészeti kommunikációban átalakuló értékalakzatok*
- 7.1.5. A szövegösszefüggés és a beszédhelyzet*
- 7.1.6. Azonos esztétikai tárgyak eltérő esztétikai minősége a művészetben*
- 7.1.7. Azonos esztétikai minőségű jelenségek negatív művészi értéke*
- 7.1.8. A valóságghűség és a valódiság művészsége*
- 7.1.9. A művészi érték konkrét műstruktúrához kötöttsége*
- 7.1.10. Önérték és eszközérték a művészetben*
- 7.1.11. A művészeti ízlésítéletek*

### **7.2. A művészetfajok értékalakzatai**

- 7.2.1. Az autonóm művészet*
- 7.2.2. A visszatükröző és a szépművészet elkülönülése*
- 7.2.3. Az alkalmazott művészet*
- 7.2.4. A művészetfajok, művészeti ágak és műfajok rendszere*
- 7.2.5. A művészetfajok egyenértékűsége*

### **7.3. A visszatükröző művészet**

- 7.3.1. A visszatükröző művészet mint megismerési forma*
- 7.3.2. A visszatükröző műalkotás mint a történelmi pillanat összképének jele*
- 7.3.3. A totalitás ikonikus jelei*
- 7.3.4. A totalitás indexjelei*
- 7.3.5. A totalitás szimbolikus jelei*
- 7.3.6. A visszatükröző művészet hatáslehetőségei*

### **7.4. A szépművészet**

- 7.4.1. A szépművészet és a visszatükröző művészeti giccs határvonalai*
- 7.4.2. A művészi szépség korszerűsége*
- 7.4.3. Az építőművészet*
- 7.4.4. Az iparművészet*
- 7.4.5. A kertművészet*
- 7.4.6. A szépművészet hatáslehetőségei*

### **7.5. A szórakoztató művészet**

- 7.5.1. Az érdekesség*
- 7.5.2. A kalandműfajok*
- 7.5.3. A krimi*
- 7.5.4. A lektűr*
- 7.5.5. A komikus szórakoztatás*
- 7.5.6. Az erotikus szórakoztatás*
- 7.5.7. A szórakoztató művészet egyéb válfajai*

### **7.6. A didaktikus művészet**

- 7.6.1. A tanköltészet, tanmese, tandróma*
- 7.6.2. A klasszikus didaktikus irodalom egyéb műfajai*
- 7.6.3. A didaktikus irodalom modern műfajai*
- 7.6.4. Didaktikus formák a többi művészeti ágban*

### **7.7. Az agitativ művészet**

- 7.7.1. A szónoklat és a publicisztika*
- 7.7.2. A mágikus meggyőzés*
- 7.7.3. A himnusz*
- 7.7.4. A könyörgés, a bűnbánóének és a buzdítás*
- 7.7.5. A vallásos meggyőzés egyéb műfajai*

- 7.7.6. *A politikai kérkedő ének és óda*
- 7.7.7. *A politikai gúnydal*
- 7.7.8. *A kiáltványlira*
- 7.7.9. *Az agitatív katonadal*
- 7.7.10. *Az agitatív hazafias költészet*
- 7.7.11. *Az agitációs dráma*
- 7.7.12. *A reklámművészet*
- 7.7.13. *Az agitatív művészet egyéb ágazatai*
- 7.8. *A használati művészet*
  - 7.8.1. *Az ipari formatervezés*
  - 7.8.2. *A használati művészet egyéb ágazatai*
  - 7.8.3. *A használati irodalom*
- 7.9. *Átmeneti jelenségek*

## **8. Fogalomtár és ellenőrző összefoglalás**

## **9. Szakirodalom a további tájékozódáshoz**

## 1. Az esztétikum sajátosságainak körvonalai

A tantárgy, melynek ismeretanyagát az alábbiak hivatottak – a fő vonalakra tekintve – összefoglalni, az esztétika. Szokványos meghatározása szerint:

- *az esztétika tudományának az a feladata, hogy az esztétikum sajátosságait feltárja.*

Ez az állítás természetesen csak akkor válik megfoghatóvá, ha azt is megmondjuk, mi az esztétikum. Itt könnyű lenne a fentihez hasonló, lexikonba illő meghatározással válaszolni, de az abban szereplő szakkifejezések mindegyike további, hasonló kérdéseket vetne fel. Tanácsosabb hát, ha a fordított utat járjuk, s a közvetlen, mindennapi valóság tapasztalataiból kiindulva jutunk majd el az esztétikum meghatározásához.

Vegyük példaként a tantermet, ahol találkozni szoktunk. Összbenyomása *szép*, fehérre festett falai, ablakai tiszták, derűsen mézszínű padosrai szimmetrikus elrendezésűek, s a benne ülő hallgatók – különös tekintettel a lányokra – szintén szépek, fiatalok, egészségesek, jól öltözöttek.

Tegyük fel azonban, hogy odakinn, mint errefelé oly gyakran, légkalapáccsal bontják a köveket. E fülsiketítő dübörgés behallatszik hozzánk, zavarja az előadást, zaja otrombán fülsértő, kellemetlen, amit az esztétikában használatos kifejezéssel *rútnak* szokás nevezni.

Tekintsünk továbbá rám. Megkopaszodott fejem, arcom mélyülő ráncai, hórihorgas testalkatom görnyedt tartása a feltartóztathatatlan öregedés szomorítóan *elégikus* vonásait mutatják. Ha pedig most valamiért felállnék, s zakómat összegombolva, derekamat kiegyenesítve szép elegánsan leballagnék a katedráról, de elvéteném a lépést, és hasra esnék, elégikusból *komikussá* válnék; visszafojthatatlan nevetés hömpölyögne végig a szimmetrikusan szép padosorokon. Torkukra fagyna azonban a hahota, ha – mintegy Isten büntetéseként – a következő pillanatban egy váratlan földrengés romba döntené az egész városrészt, és a ránk zuhanó falakmennyezetek alatt valamennyien egy *tragikus* katasztrófa áldozataivá válnánk.

### 1.1. Az esztétikum és az esztétikai minőségek

Emeljük ki a fenti leírásból a dőlt betűs szavakat: *szépség, rútság, elégikusság, komikusság, tragikusság*. Ezek az úgynevezett esztétikai minőségek sorába tartoznak.

Az általuk jelölt élmények igen különböznek egymástól: a szépségé vonz, a rútságé taszít, a komikusságé nevetést vált ki belőlünk, a tragikusságé elszorítja torkunkat. Kell azonban lennie bennük valami közösnek is, ami miatt egyaránt esztétikaiaknak tekinthetők: ez az esztétikum. S e megállapítással mindjárt eljutottunk az esztétikum-meghatározás egyik fő gondolatához: az esztétikum az esztétikai minőségek közös, lényegi vonása.

Ebből viszont az is következik, hogy a közvetlen valóságban magában általános értelemben felfogott esztétikum sehol nincsen, a dolgok maguk mindig csak az esztétikum egyes megjelenési formáival, az esztétikai minőségekkel rendelkeznek. Vagyis:

- *az esztétikum az esztétikai minőségek közös lényegi vonásainak összessége, s így természetesen ott rejlik minden esztétikai minőségben, de a maga általános mivoltában csak az emberi gondolkodás tudja tetten érni.*

Ebből következően viszont pontatlannak mutatkozik a köznapi szóhasználat, amikor a szép vagy tetszetős dolgokat – mintegy szinonimaként – „esztétikus”-nak mondja.

## 1.2. Az esztétikai tárgyak és esztétikai alanyok

Felfigyelhetünk azonban még valamire, ami egy eddig nem szereplő, de a későbbiekben fontos szakkifejezés értelmét világítja meg. A fenti leírásban az áll, hogy szépek a helyiség falai, a köztük elhelyezett padosorok, de szépek a padokban ülő lányok is, a kintről behallatszó dübörgés hangja rút, s ha fejünkre omlana az épület, az tragikus lenne. Amiből kitűnhet, hogy esztétikai minőségekkel a legkülönbébb dolgok rendelkezhetnek: emberek ugyanúgy, mint tárgyak, hangok, események. Az esztétikai szaknyelvben

- *azokat a jelenségeket, amelyek esztétikai minőségekkel rendelkeznek, esztétikai tárgyaknak (latinosan esztétikai objektumoknak) nevezzük.*

Mint látható, a tárgy szó itt sajátos, filozófiai értelemmel szerepel. A mindennapi nyelvhasználatban csak a szilárd halmazállapotú, megfogható és nem élő dolgokat nevezzük tárgyaknak. Itt viszont ilyen különbségeket nem teszünk, s a szót jóval tágabb jelentéssel, mintegy a „jelenség” fogalom értelmében használjuk. Velük szemben

- *a tárgyak esztétikai minőségeit befogadó vagy kialakító, megalkotó emberek összefoglaló megjelölése: esztétikai alany (latinosan esztétikai szubjektum).*

## 1.3. A dolgok esztétikai és nem esztétikai minőségeinek viszonya

Az esztétikai tárgyaknak más, nem esztétikai tulajdonságai, minőségei is vannak. Tantermünk szép falairól a vonatkozó szabványokat ismerő szobafestő mester tudja, hogy milyen kémiai összetételű festékanyagokkal és hogyan festették ki, a mérnök pedig azt, hogy felépítésük megfelel-e a statikai előírásoknak, biztonságosak-e vagy sem. Ugyanígy meg tudja állapítani az orvos, hogy a padosorokban ülő hallgatóknak hajkoronái milyen biológiai állapotok miatt oly pompásan dúsak, s arcbőrük miért szép sima, szemben az én üstököm elégikus kopaszságával és arcom ráncaival.

Sem a szobafestési szabványokban, statikai előírásokban vagy orvosi tankönyvekben nem találunk azonban választ arra, melyek a szépség vagy elégikusság kritériumai. Vizsgálhatja a vegyész a maga szempontjai szerint a festékanyagokat a laboratóriumok kémcsöveiben bármilyen tüzetesen, a szépség kémiai összetételét sohasem fogja megtalálni, amint az elégikusság molekuláit vagy atomjait se lelheti fel sehol a vizsgálódó tudós mikroszkópja. Azaz:

- *az esztétikum a jelenségek olyan tulajdonsága, amely abban az értelemben független minden nem esztétikai szemponttól, hogy csakis a maga sajátosságainak megfelelő esztétikai módszerekkel lehet kimutatni, leírni és magyarázni.*

Ugyanakkor viszont az is világos, hogy a falak és a hajkoronák szépsége, valamint kopaszságom és ráncaim elégikussága nemhogy valamiképpen teljesen független lenne a kémiai, biológiai, fizikai sajátosságoktól, hanem szorosan összefügg velük. Ha a falakat rossz kémiai összetételű színezékekkel és kontár módon festették volna ki, megépítésük pedig nem felelne meg a statikai előírásoknak, nem szépek lennének, hanem rútak: repedezettek, foltosak, vako-



latuk omladozna. Ugyanez áll fej- és arcbőröm esztétikai minőségére is: másmilyen molekuláris összetétel esetén hajhagymáim nem pusztultak volna ki, és ráncatlan lehetnék. Vagyis:

- *másfelől az esztétikum nemhogy teljesen független lenne a jelenségek nem esztétikai tulajdonságaitól, hanem éppenséggel mindig csupa nem esztétikai tulajdonságok együttesére épül, vagyis az esztétikum meghatározott nem esztétikai tulajdonságok sajátos egysége.*

Következő lépésként tehát azt kell megvizsgálunk, miféle nem esztétikai tulajdonságok alkotnak egységet az esztétikumban, s mi ennek az egységnek a sajátossága.

#### **1.4. Az esztétikum formai jellemvonásai**

Térjünk vissza a tanterem szép fehérre festett falai, derűsen mézszínű és szimmetrikusan elrendezett padsorai közé. Amit itt tudnunk kell, az, hogy mindezt csak a mi emberi szemünk látja ilyennek.

##### **1.4.1. Az esztétikum és az emberi érzékelés**

Ha a nyitott ablakon berepülne hozzánk egy pillangó, ezernyi szögletes látószervből összetett mozaikszemével ezernyi pontból összetett képet látna, melyben csak az arasznyi távolságra levő dolgok lennének éles körvonalúak, háttérük elmosódott foltokból állna; hiányoznának belőle színek, amelyeket mi látunk, de ott ragyognának számunkra felfoghatatlan ultraibolya sugarak.

S ez nem azt jelenti, hogy a mi szemünk jobb, mint a pillangóké. Jól tudjuk ugyanis, hogy a valóságban színek egyáltalán nincsenek, csak különböző hullámhosszú fénysugarak, amelyeket az ember szeme ilyen, a lepkéé pedig amolyan színűnek lát. Alaklátásunk sem sokkal jobb a pillangókénál, csak a felszín fő vonásait érzékeli. Egy pontosabb, mikroszkopikus részleteket is észlelő szem számára e tanterem falai, ablakai, padsorai és a bennük üldögélő emberek nem lennének mások, mint a szerves és szervetlen anyag különféle alakzatai, kisebb és nagyobb, hol sokszálú, hol csillag vagy orsó alakú, szögletes vagy kerek sejtek, molekulák bonyolultan összekapcsolódó tömkelegei. Vagy a legaprólékosabb és legátfogóbb nézőpont egységében vizsgálva: atomszerkezetek mikrokozmoszai, egyre kisebb és kisebb részecskék mértani rendjének végtelenjei az egyre nagyobb és nagyobb makrokozmoszusi alakzatok, naprendszerek, tejútrendszerek, a világmindenség végtelenében.

##### **1.4.2. Az esztétikum és a látható-hallható érzéki forma**

Mindezt nem érzékeljük azonban, s minthogy számunkra láthatatlanok-hallhatatlanok, esztétikai minőségeik sincsenek. A fehér falakról visszaverődő napfény szép és a légkalapácsok hangja rúd, de az emberi érzékekkel felfoghatatlan ultraibolya vagy infravörös sugarak, a 16 és 20 ezer hertz alatti és fölötti rezgésszámú hangok stb. se nem szépek, se nem rútak, ezeknek számunkra esztétikai jelentőségük nincsen, noha tudunk a létezésükről, különleges eljárásokkal még hasznosítani is tudjuk őket, s mihelyt technikai berendezéseink segítségével láthatóvá-hallhatóvá tesszük őket, nyomban esztétikai minőségeket is nyernek.

Ugyanez áll a gondolkodásunkban oly kitüntetett szerepet játszó elvont fogalmakra is. Ha azt mondom, „tanterem fala”, „tantermi padsor” vagy „főiskolai hallgatónő” ezzel a szóban forgó jelenségeket meglehetősen pontos fogalmi megjelölésekkel különítettem el a dolgok végtelen sokaságán belül. Ezek az elvont fogalmak azonban így, önmagukban semmiféle információt nem tartalmaznak arra vonatkozóan, hogy tündökletesen szépek-e vagy kacajra fakasztóan

komikusak, netán riasztóan rútak. Az esztétikai kutatások évszázados közhelye is, miszerint az esztétikumnak elengedhetetlen sajátossága, hogy az ember számára felfogható érzéki formával rendelkezék; elvont fogalmak, nem érzékelhető jelenségek esztétikai tárgyak nem lehetnek.

Az emberi érzékelés azonban igen sokrétű, a látás és hallás mellett az ízlelés, szaglás, izom-érzékelés és bőrérzékelés (pl. tapintás, hőérzékelés stb.) is rendkívül fontos információkkal segíti elő tájékozódásunkat. Mégis, ha szemünket bezárva és fülünket befogva próbáljuk megítélni a környezetünkben levő dolgok esztétikai minőségeit, kudarcot vallunk. Ha megnyaljuk a falat, végigsimogatjuk a padokat vagy megszagolgatjuk a mellettünk ülő hallgatónők illatát, ebből még következtetni sem tudunk arra, szépek, komikusak, tragikusak vagy rútak-e. Fenti megállapításunk tehát így pontosítandó:

- *az esztétikumnak elengedhetetlen sajátossága, hogy az emberi látás vagy hallás számára felfogható érzéki formával rendelkezék; elvont fogalmak, nem érzékelhető, vagy csupán az ízlelés, szaglás, izom- és bőrérzékelés számára hozzáférhető jelenségek esztétikai tárgyak nem lehetnek.*

A látás és hallás ilyen kitüntetett szerepe ismét arra mutat, hogy az esztétikum érzékelése az ember sajátos képessége. Más élőlények az érzékelés súlypontja tekintetében is döntően különböznek tőlünk. „Ha olyan orrunk volna, mint a patkánynak – mondja erről egy jeles szakíró –, közvetlenül érzékelnénk embertársaink érzelmi skálájának valamennyi rezdülését. Szagolható lenne például a másik ember ingerültsége. Mindenki számára nyílt titok lenne, ki kinek az otthonában járt; közvetlenül értesülnénk a társaink otthonában zajló események érzelmi felhangjairól, valameddig csak érzékelhetők maradnának az érzelmeket kísérő jellegzetes illatok. Az elmebetegek mindnyájunkat megörjítene; az aggódók a többiek aggodalmát is növelnék. Az élet bonyolultabb és intenzívebb lenne – ezt túlzás nélkül állíthatjuk.” Ha tehát lennének esztétikai érzékkel rendelkező patkányok, ezek akkor sem ugyanazokban az érzéki benyomásokban lelnék fel az esztétikumot, mint mi: A patkányok Shakespeare-je nyilván szagokkal tenné érzékelhetővé Rómeó és Júlia tragikus szerelmének történetét.

### **1.4.3. A belső érzékelés**

A látást és a hallást azonban nem szabad azonosítanunk a szem és a fül működésével, hanem ide értendő az úgynevezett belső érzékelés is. Az ember érzékelési analízátora (ingereket felfogó, közvetítő és feldolgozó szerve) ugyanis nemcsak az érzékszervekből áll, hanem hozzá tartoznak azok az idegrostok is, amelyek az érzékszervek által felfogott ingereket továbbítják az agyba, valamint az agy kérgi központja, ahol az érzéklek adataiból összeáll az észlelet. Ez a kérgi központ pedig olyan dolgokat is láthat, hallhat, szagolhat stb. amilyenek éppen akkor nincsenek is a közelünkben, s amilyeneket így szemünk, fülünk, orrunk nem is érzékelhet. Ilyen képeket, hangokat, szagokat stb. érzékelhetünk pl. álmunkban, de képzeletünk segítségével éber állapotban is fel tudunk idézni hasonló dolgokat, s mi több, a képzetársítások esetében tudatunk mintegy önmagától ajándékoz meg bennünket olyan képzetekkel, érzéki emléknymokkal, amelyeket más képzeteink idéznek fel. Ha erősen gondolunk valakire, „lelki szemeink” előtt megjelenik az arca, alakja, s az ismert zenét hangok nélkül, fejben is „el tudjuk énekelni”, belülről halljuk a dallamát; narancsillatot szimatolva képzetársításként felbukkan bennünk a gyümölcs képe stb. Így válik lehetővé a vakok számára is, hogy tapintásukkal „lássanak”.

Ezt az „érzékszerv nélküli érzékelést” nevezzük belső érzékelésnek, s bizonyított tény, hogy akkor, amikor a dolgok esztétikai sajátosságait fogadjuk be, ez a belső érzékelés mindig

fontos szerepet játszik. E tanteremben pl. bizonyára nincsenek esetlen, csúnya ruhába öltözött, de valójában csinos, harmonikus mozgású lányok. Ha azonban lennének, igazi szépségüket fel tudnánk fedezni a ruhákon köztudomásúan átlátó fantáziánk lelki szemeivel, bármennyire leplezné ezt az előnytelen öltözk. A fordított eset is áll természetesen, amikor a legdivatosabban kendőzött, gondosan kikozmetikázott testi rótság lepleződik le belső látásunk előtt.

A műalkotások esztétikumának befogadásában különlegesen fontos szerepet játszik ez a belső érzékelés, leginkább pedig az irodalmi művek olvasásakor. Ilyen esetekben ugyanis szemünkkel csak az írásjegyek és írásjelek képét látjuk, s az irodalmi élmény kizárólag a belső érzékelésben tárul fel, amikor tudatunk megfejtí a leírt szavak értelmét. Vagyis:

- *az emberi látás és hallás körébe kell számítanunk a belső érzékelés élményeit is, és az esztétikai élményben adott látható-hallható forma nem mindig azonos a szóban forgó jelenség önmagában vett érzéki tulajdonságaival, hanem gyakori, hogy az esztétikai minőség a külső érzékelés adatainak a belső érzékelésben jelentősen módosult, fantáziaképekkel, képzettársításokkal átalakított formáját jellemzi.*

A képzettársítások játszanak közre abban is, hogy jóllehet az ízlelés, szaglás, izomérzékelés, bőrérzékelés stb. érzéklei önmagukban nem hordoznak esztétikai minőségeket, jelentős mértékben befolyásolhatják esztétikai élményeinket. A szemre szép tükörtojásos bélszínszelet nyomban undorítóan rúttá válik, mielőtt a falatot szájunkba véve érzékeljük, hogy a hús romlott, s ugyanígy fordul át a rettenetesség esztétikai minőségébe a gyönyörűen formatervezett lábas esztétikum, ha kezünkkel a füléhez közelítve megérezzük az ujjainkat csontig égető forróságát. Ugyanez állhat az elvont fogalmakra is. Képzeld el, hogy amint itt üldögélünk e szép tanteremben, egyszer csak kivágódik az ajtó, és valaki bekiabál:

- Radioaktív sugárzás!

Az előadás addig oly idillikus élménye menten ugyanolyan tragikus-borzalmas színezetet nyer, mintha a plafon szakadt volna ránk, s visítva, egymást taposva menekülne mindenki, amerre lát, noha csupán egy önmagában minden esztétikai minőséget nélkülöző, elvont fogalom keltette asszociáció színezné át korábbi idillünket. Vagyis:

- *A látható-hallható érzéki forma elengedhetetlensége nem jelenti azt, hogy a többi emberi érzékszerv ingerei nem épülhetnek be az esztétikai élménybe. A jelenségek esztétikai minőségét döntően befolyásolhatják más, nem látható-hallható érzéki tulajdonságaik, sőt, számottevő mértékben átszőhetik vagy módosíthatják az esztétikai élményt minden érzéki forma nélküli, merőben fogalmi mozzanatok keltette képzettársítások is.*

#### **1.4.4. Ugyanazon elvont érzéki formák eltérő esztétikai minősége**

Az esztétikák egyik nagy, az ókorig visszanyúló hagyományú irányzata a látható-hallható érzéki formák itteni jelentősége alapján arra a következtetésre jut, hogy a különböző tárgyak esztétikai minőségét nem is határozza meg más, mint a formájuk. Azaz: bizonyos látható-hallható formák a maguk elvontságában tekintve eleve és mindenütt szépek, mások pedig – a szép formák megváltoztatott, elrontott alakzataiként – ugyanígy rútak vagy komikusak stb.

Az általánosan szépeknek tartott formák közé szokás sorolni mindenekelőtt a szimmetrikusakat, amilyen pl. a kör, a gömb vagy a négyszög. Csakhogy amilyen szép a kör és a négyszög a legkülönbözőbb ékítményeken vagy építőművészeti alkotásokon, olyan rémületesen rútt pl. halálraítélteket kísérő kivégzőosztagok mértani alakzataiként. Szép a ritmikus rendezettség, az olyan térbeli vagy időbeli folyamat, amelyben a hasonló jelenségek felismerhető szabályosság-

gal ismétlődnek: a templomcsarnoké, ha oszlopai egyenlő távolságra állnak egymástól vagy a tiszta daktilusokból álló versé, ahol minden hosszú szótag elhangzása után két rövid szótag következik. Az ellenpéldák azonban itt sem hiányoznak, hiszen a börtönrácsok geometriai ritmusa rút, a katonai temetések daktilikus dobütéseinek hangja pedig tragikus.

Az emberek többsége a piros színt a maga elvontságában egyértelműen szépnek mondja, megfélekezve arról, hogy e szín lehet komikus is az orron, a rühös testhajlatokban pedig alantas. Ugyanilyen különbség mutatkozik aközött, hogy az egyformán fénylő és mértanilag is egyforma csepp-alakzatok harmatként himbálózhatnak a virág szirmán, vagy a kínjában verejtékező ember homlokán futnak-e végig. Gyönyörű a csepp alakúra csiszolt rubin nyakék is, de rémületesen rút az átszűrt nyakból kibuggyanó ugyanilyen vércsepp elvont formájaként. Bizonyítottunk tekintetjüket hát, hogy azoknak az esztétáknak van igazuk, akik szerint

- *nincsenek olyan elvont érzéki formák, amelyek eleve és általánosan ilyen vagy amolyan esztétikai minőséget hordoznának,*

s tehetjük ezt annál inkább, mert a későbbiekben számos olyan példával találkozunk majd, amelyik azt is kétségtelenné teheti, hogy eltérő körülmények között éppenséggel ugyanazok a dolgok is eltérő esztétikai minőségűek lehetnek.

Más kérdés, hogy – amint ezt alább szintén látni fogjuk – a valóság minden olyan jelensége, amely látható-hallható érzéki formával rendelkezik, egyben esztétikai tárgy is, azaz valamiféle esztétikai minőséggel szükségképpen rendelkezik.

#### ***1.4.5. Eltérő érzéki formák azonos esztétikai minősége***

Azt a tételt, hogy nincsenek olyan érzéki formák, amelyek eleve és általánosan ilyen vagy amolyan esztétikai minőséget hordoznának, az is alátámasztja, hogy ugyanakkor

- *egymással ellentétes érzéki formák is lehetnek ugyanolyan esztétikai minőségűek.*

A harmónia pl. köztudottan szép forma; kiegyensúlyozottsága nyugodt, derűs hatást kelt az emberben, feloldja feszültségeinket, növeli lelki biztonságunkat. Ám ellentéte, a diszharmónia szintén lehet akár gyönyörű is. Feltündökölhet a szépség zaklatottan hevült, mámoros lírai költeményekben – ditirambusokban, rapszódiaokban – is. A legmagávalragadóbb szépség diszharmonikus feszültségek ellentéteitől izzik a nyolcszáz esztendővel ezelőtt élt indiai költőzseni, Dzsajadéva ezer soron át sodró, mámoros szerelmi dala, a világeköltségzet egyik csúcsteljesítménye, *A Pásztor éneke*:

Szekfűvirágleheletzuhatagos-örömillatu délővi szélben,  
fülemüleszavu, kusza méhzizegésű lugas susogó sűrűjében  
Hari vigad a gyönyörű dalu kikeletben,  
sírjon az elhagyott, ime táncol a vadöröme lánykaseregben

Vándorok asszonyait szerelem tüze gyötri a szívbe-szövődve,  
méherajos szírom-árban emelkedik a bakula tárt legyezője;  
Hari vigad a gyönyörű dalu kikeletben,  
sírjon az elhagyott, ime táncol a vadöröme lánykaseregben

(ford. Weöres S.)

Vadul diszharmonikus a vers ritmusa is, ahol nyolc-tíz rövid szótagos rohanó-zuhanó aprózások után emelkednek ki a hosszú szótagok, s a költői képek is éles ellentétekre épülnek, a lánykasereg öröme vad és a gyönyörű Hari isten gyönyörűséges táncát elhagyott szerelmének, Rádhának zokogása kíséri.

## **1.5. Az esztétikum tartalmi jellemvonásai**

Abból, hogy az ugyanolyan érzéki formák más és más, egymással ellentétes formák pedig azonos esztétikai minőségűek lehetnek, logikusan következik, hogy e formák mögött valamiféle tartalmi mozzanathoz kell lennie, ami esztétikai minőségüket meghatározza. Vagyis: az esztétikum érzéki formája mindig valamiféle tartalmat fejez ki, jelenségformát ad egy lényegi-tartalmi mozzanathoz, s ha e lényeg más és más, akkor lesz az azonos érzéki formák esztétikai minősége is más, amint ahogy megfordítva, a tartalmi-lényegi mozzanat azonossága teszi az egymással ellentétes érzéki formákat azonos esztétikai minőségűvé.

A következő kérdés természetesen az, miféle tartalmi-lényegi mozzanatok juttatnak kifejezésre az esztétikai tárgyak formái?

### **1.5.1. Az esztétikum és a természeti lényeg**

Az esztétika különböző irányzatai igen különféle válaszokat adnak erre a kérdésre. Igen nagy hagyománya van pl. annak az álláspontnak, miszerint itt a jelenségek természeti lényegével állunk szemben; minél jobban megfelel valamely dolog formája saját faja ideális mértékeinek, annál szebb, s minél inkább eltér ezektől, annál torzabb, komikusabb vagy rútabb. Valóban áll ez az emberre vagy az őzikékre és számos más lényre, amelyek szépek, ha testük felépítése és arányai faji jellegzetességeiket tükrözik, de viszolyogva tekintünk rájuk, ha szími ikreként jönnek a világra, vagy a kelleténél több végtagjuk van. Könnyű azonban az ellenpéldákat is felsorakoztatni: egy lótetű vagy szőrös testű madárpók bármilyen tökéletes példánya saját fájának, frászt hoz ránk, ha látjuk, hogy felénk mászik.

### **1.5.2. Az esztétikum és az emberi lényeg**

Hasonló ellentmondások mutatkoznak a számos esztétikai irányzat felfogásában, kivéve azt, amelyik a költőként és drámaíróként is kiemelkedő Friedrich Schiller elgondolásait veszi alapul. Eszerint a szépség lényegi mozzanata az emberi szabadság, a rútságé pedig a korlátozottság, s a többi esztétikai minőség mélyén is ezek rejlenek, vagyis

- *az esztétikum látható-hallható érzéki formában megjelenő emberi szabadság-korlátozottság.*

A szakirodalom egy része a szabadságot és korlátozottságot az embert a többi élőlénytől megkülönböztető leglényegesebb sajátosságnak tekinti, s így e kettő együttesét „emberi lényegnek”, „az ember nembeli lényegének”, „nembeliségnek” nevezi. Ez a felfogás szerintem is helytálló, de bizonyítása igen messze vezető filozófiai kitérőket igényelne, amelyek szétfeszítenék az itteni kereteket. A szakkifejezés használata viszont „az emberi szabadság és korlátozottság egysége” körülírás hosszadalmassága miatt annál tanácsosabbnak látszik, s így jegyezzük meg, hogy

- *az emberi szabadság és korlátozottság egységét emberi lényegnek nevezzük.*

Az a megállapítás, miszerint az érzéki formák önmagukban, a dolgokban rejlő emberi lényegtől elvonatkoztatva nem köthetők konkrét esztétikai minőségekhez, s másfelől e lényeg csak akkor hoz létre esztétikai minőséget, ha érzéki formában jelenik meg, vagyis

- *az, hogy az esztétikum érzéki formában megjelenő emberi lényeg, bizonyíték arra is, hogy az esztétikum meghatározott nem esztétikai tulajdonságok sajátos egysége, hiszen önmagában sem az érzéki forma, sem az emberi lényeg nem esztétikai tulajdonság.*

## 2. Az esztétikum tartalmi vonásainak alapfogalmai

### 2.1 A szabadság és korlátozottság

A fentiekben csak úgy odavetett szabadság és korlátozottság fogalmát közelebbről is meg kell vizsgálnunk, minthogy ez a köznap gondolkodásban azt jelenti, hogy az ember saját hajlamainak, „belső természetének” ösztönzéseit követve azt csinál, amit akar, s ha ezt bármi okból nem teheti meg, korlátozott.

#### 2.1.1. A szabadság és a szükségszerűség

A probléma, mint ismeretes, itt az, hogy hajlamainkat vakon követve beleütközhetünk olyan objektív, megváltoztathatatlan szükségszerűségekbe, amelyeknek működése céljainktól igen eltérő, olykor pedig ezekkel éppenséggel ellentétes következményekhez vezetnek. A mámoros boldogság vágyát követve megtehetjük pl. azt, hogy naponta elfogyasztunk egy liter pálinkát, figyelmen kívül hagyva azt a biológiai szükségszerűséget, hogy ennek hatása kisvártatva az eszméletlen részegség, később pedig a gyötrelmes macskajaj, s végül a szenvedélybetegség állapotába juttat. A köznap gondolkodás itt önellentmondásba kerül, hiszen ha a szabadság azt jelenti, hogy valaki azt csinál, amit akar, akkor az effajta cselekedeteket végrehajtó embert nyilván szabadnak kellene mondanunk, holott azt mondjuk rá, hogy „a pálinka rabja”, „részes hajlamainak foglya”.

A hasonló példákat a végtelenségig sorolhatnánk. Belső hajlamaink szerint valamennyien a legrövidebb, egyenes úton szeretnénk elérni céljainkat. Ám legyen ez a cél akár a munkahe-lyünk elérése, akár valamiféle társadalmi célkitűzés, ha nem vesszük figyelembe az objektív szükségszerűségeket, fizikai vagy átvitt értelemben „fejje megünk a falnak”, vélt szabadságunk korlátozottságnak bizonyul.

Akkor lehetünk tehát szabadok, ha felismerjük az adott feltételek esetén kikerülhetetlenül bekövetkező szükségszerűségeket, s nem vállaljuk azt, hogy szembeszegülünk velük – hiszen ez a biztos kudarcot jelenti –, hanem megpróbáljuk őket felhasználni céljaink érdekében, uralkodni rajtuk. A szabad ember uralkodik önmagán, megálljt parancsol belső hajlamainak, s nem issza ki azt a poharat, amelytől már kivetkeznék emberségéből. Megismeri a természeti erőket, s minthogy ezek nem teszik számára lehetővé a falakon való áthatolást, feltalálja a lovas kocsit, villamost, autót, helikoptert, hogy még hamarabb is érkezzék a kívánt helyre, mintha át tudna gyalogolni a falakon. Uralma alá hajtja a „társadalmi természet” erőit is, megismeri a mind célszerűbb együttélési formák közlekedésrendjének titkait, feltalálja a taktikai kerülőutakon való előrehaladás lehetőségeit és a forradalmakat, amikor az ósdi falakat romba döntve sugárutakat nyithat céljai felé. A szó igazi értelmében véve tehát

- *a szabadság a szükségszerűségek megismerésére alapozott uralom önmagunk és a természeti-társadalmi erők fölött, a korlátozottság pedig a fel nem ismert vagy figyelmen kívül hagyott szükségszerűségek erőinek uralma fölöttünk.*

#### 2.1.2. Az állatok szabadsága

Az esztétika egyes képviselői – bár jobbára elszigetelt véleményként –, mindmáig azt próbálják bizonyítani, hogy az állatoknak, rovaroknak is van szépérzékük. Túl azonban azon, hogy az élőlények jó része – mint láttuk – már a valóság érzéki formáit is eleve másként érzékeli,

mint mi, cselekvéseiket sem a szükségszerűségek megismerésére épülő tudatos megfontolások, hanem ösztönök vezérlik. Csak a legfejlettebb állatoknál, és egyes, ritka esetekben lehet kimutatni a célkitűző-célmegvalósító tevékenység csíráit, míg az embernél az ösztönös és tudatos cselekedetek aránya fordított. A fenti meghatározásból tehát az is következik, hogy

- *az általunk ismert világban esztétikai érzékkel csak az ember rendelkezik, vagyis az esztétikai alany szerepét csak az ember képes betölteni.*

## **2.2. A szabadság és a társadalmi fejlődés**

Kanyarodjunk azonban vissza az emberi szabadsághoz és korlátozottsághoz, az emberi lényeghez. Minthogy a szabadság szükségszerűségek megismerésére alapozott uralom, az emberi megismerő tevékenységről pedig köztudott, hogy a történelem során egyre változik, finomodik és hatósugara mind szélesebb körű, ebből magától értetődően következik, hogy szabadságunk ismérvei is történelmileg változók.

- *az emberi szabadság és korlátozottság ismérvei történelmileg változók.*

E változások részint úgy jelentkeznek, hogy ami hajdan szabadságunk forradalmi növekedését biztosító vívmánynak mutatkozott, az később, a fejlődés magasabb szintjén már nevetségesen korlátozott lehetőségeket nyújthat. Az őskorban fenséges-titokzatos leleményeknek számítottak a tűzcsinálás olyan találmányai, mint a kövek összeütögetése vagy a fadarabok dörzsölése. Ma viszont, a gyufa és öngyújtó világában igencsak bizarr különködésnek ítélnénk, ha valaki a főiskola üldözött dohányosai számára kijelölt száműzetési helyen ragaszkodnék ahhoz, hogy ilyen eszközökkel gyújtson cigarettára.

Másrészt azonban „az emberi szabadság” olyan desztillált fogalom is, amellyel – mint látni fogjuk – az esztétikában sem megyünk semmire. A szépség-rútság ügyeit se lehet világosan áttekinteni, ha nyitva hagyjuk azt a jobbra kínosnak tekintett kérdést: pontosan kinek a szabadságáról van szó? Egész történelmünk arról tanúskodik ugyanis, hogy

- *a változások problémáinak vizsgálatakor megkülönböztetendő az egyes ember egyéni szabadsága, a meghatározott közösségek (csoportok, rétegek, társadalmi osztályok, népek-nemzetek) szabadsága, valamint minden ember, az egész emberiség szabadsága, minthogy ezeknek érdekei éles ellentétekbe kerülhetnek egymással.*

### **2.2.1. Az ember mint társadalmi lény**

Kiindulópontunk itt az a közhely lehet, hogy az ember társadalmi lény, s nem szúnyog, hogy a petéből kikelve minden segítség, neveltetés nélkül megkezdhesse önálló vérszívó életét. Az állatok által felnevelt Mauglik híres esetei minden kétséget kizáróan bizonyítják, hogy csak az emberi közösségek tagjaiként válhatunk emberré; csak a társadalomban lehetünk szabad lények. Az egyéni szabadság stabil továbbfejlődésének tehát az a feltétele, hogy a társadalom szabadsága egyre jobban kiteljesedjék a természeti erők igába fogásával és a társadalmi igák levetésével. Az egyes társadalmak sem elszigetelten élnek azonban, hanem az emberiség egészének részeként, s fejlődésük döntő tényezői a különböző társadalmak közötti kölcsönhatások. A fenti tétel tehát az érdekek szemszögéből nézve kiegészítendő azzal, hogy



- *az egyes ember, valamint a társadalmi csoportok, rétegek, osztályok, népek-nemzetek érdekei aszerint rangsorolhatók, hogy milyen mértékben fejezik ki minden ember, az egész emberiség fejlődési érdekeit, az úgynevezett nembeli érdeket.*

### **2.2.2. A szabadság és a társadalmi egyenlőtlenség**

Az emberi nemnek ez a folytonos érdeke azonban a történelem különböző szakaszaiban igen eltérő, adott esetekben egyenesen ellentétes társadalmi célkitűzésekben öltött testet.

Eredetileg, az ősközösségi viszonyok között a fejlődés az évezredek végtelenjein át úgy ment végbe, hogy az egész emberiség haladása minden ember megközelítően egyenlő szabadsága jegyében csoszogott előre. Ez a sokak által idillinek képzelt egyenlőség valójában ma már elképzelhetetlen béklyókat jelentett, egy olyan állapotot, ahol – Engelst idézve – „az ember csaknem teljesen ki van szolgáltatva a töle idegen, számára érthetetlen természeti erőknek”, s ahol „a törzs áthághatatlan határ az ember számára”, aki „a természetes ősközösség köldök-zsinórjához van növe”.

Egy adott fokon azután egyes közösségek e béklyózott csoszogást rohamos ütemű, addig sosem tapasztalt mértékű fejlődéssel váltották fel, de úgy és azáltal, hogy az egyenlőséget is felváltották az egyenlőtlenség különféle formáira. Ezek az egyenlőtlen struktúrájú társadalmak törtek az élre, fejlesztették az azóta eltelt viszonylag igen rövid idő alatt kultúránkat az ujjak segítségével történő számolástól az elektronikus számítógépekig, a szekértől az űrhajóig, a tűzenergiától az atomenergiáig, a kurjongatástól és dobolástól a távközlési műholdakkal közvetített tévéprogramokig. S azok a közösségek, amelyek megőrizték az ősi egyenlőséget; mint a dzsungel mélyén még ma is „felfedezetlenül” élő törzsek, megőrizték egyben az ősi, primitív nyomorúságot is. „Afrikában ma is tapasztalható – írja Clement Greenberg –, hogy a rabszolgartató törzsek kultúrája rendszerint magasabb, mint a nem rabszolgartató törzseké.”

Ez a forradalmi lépés, amely az egész emberiség szabadságának bámulatos kiteljesedéséhez vezetett, gyakorlatilag tehát úgy megy végbe, hogy – a fenti Engels-idézetet folytatva – „a legalantasabb érdekek avatják fel az új, a civilizált osztálytársadalmat: aljas kapzsiság, hitvány élvhajhászás, piszkos zsugoriság és a közös vagyon önző szétrablása; a régi, osztály nélküli nemzetiségi társadalmat a leggyalázatosabb eszközökkel ássák alá és buktatják meg: lopással, erőszakkal, csellel, árulással”.

E legalantasabb érdekek viszont a legmagasabb rendűeket szolgálták, hiszen az összemberi szabadság továbbfejlesztésének érdeke követelte meg, hogy a szabad és egyenlő nyomorúságot az ember az olyan kirívó egyenlőtlenségre cserélje fel, amilyen a rabszolgartató társadalmi rend is volt. Hogy egyes emberek megfejhessék a csillagok járásának titkát vagy a csillagoknál is távolibb filozófiai kérdéseket oldjanak meg, egyszóval kozmikus lépésekkel vigyék előre az emberi szellem szabadságát, a kultúrát, ehhez más embereknek embertelen rabságban kellett gürcölniük, minthogy a korabeli termelőerők más választást nem tettek lehetővé. Hogy a márványoszlopos athéni virágkor polgárai felépíthessék a művészet és a demokrácia – legalábbis az utókor szemében – oly harmonikus mintaállamát, minden egyes szabad emberért négy rabszolgát kellett korbáccsal munkára készíteni.

S noha azóta rabszolgák már nincsenek, a társadalmi egyenlőtlenség változatlan. „Világos – írta Engels, s neki bízvást elhihetjük –: mindaddig, amíg az emberi munka még olyan kevésbé volt termelékeny, hogy a szükséges létfenntartási eszközökön túl csak kevés többletet szolgáltatott, a termelőerők fokozása, a forgalom kiterjesztése, az állam és a jog fejlesztése, a művészet és a tudomány megalapozása csak fokozott munkamegosztás révén volt lehetséges, amelynek alapzata az egyszerű kézi munkát ellátó tömegek és a munka vezetését, a kereskedelmet, az

államügyeket és utóbb a művészettel és tudománnyal való foglalkozást űző kevés számú kiváltságosok közti nagy munkamegosztás kellett, hogy legyen.”

S bár a kiváltságosak rétege a történelem során „soha nem mulasztotta el, hogy a maga előnyére mind több és több munkaterhet ne rakjon a dolgozó tömegekre”, létezését a történelmi fejlődés, az emberi szabadság kiteljesedése a modern nagyipari technika létrehozásáig kikerülhetetlen szükségességgel követeli meg. A „kizsákmányoló osztályok” tehát mindaddig, amíg idejük le nem jár, s el nem kezdik játszani a történelmi kísértetek komédiáját, éppolyan szükséges tevékenységet folytatnak, mint a „dolgozók”; az előbbieik „munkától való szabadsága” (azaz szellemi munkája) éppoly értékes eleme az emberi nem szabadságának, mint az utóbbiak testi munkafeladatokon úrrá lett szabadsága. Eddigi tanulságainkat tehát úgy összegezhetjük, hogy:

- *az emberiség szabadságának kiterjesztése szükségszerűvé tette az ősközösségi egyenlőség felcserélését az egyenlőtlen struktúrájú társadalmakra, amelyekben az alávetett néposztályok fizikai munkája biztosítja az anyagi alapokat a szellemi munkát – s ezen belül a társadalom irányítását – végző „kiváltságos” rétegek számára. E kettő egyszerre és egyformán valós feltevése a szabadság történelmi továbbfejlődésének.*

A kiváltságosak hatalma sem örökéletű azonban. Miután az emberi fejlődés érdekei létrehívták a rabszolgaság intézményének bevezetését, egy történelmi szakasszal később ugyanezek az érdekek írták elő a rabszolgaság megszüntetését. Amikor e gazdasági-társadalmi alakulat a Pitagorasz-tételtől és az arisztotelészi esztétikától a római jogig és a birodalom-irányítás ismereteiig már mindazokat az értékeket felhalmozta, amelyek e keretek között felhalmozhatók voltak, termelési viszonyai a további fejlődést megállították. A rabszolgának igazán nem volt oka, hogy „túlteljesítsen”, a termelést fokozza, a Lucullus asztalánál étkező uraknak pedig a rabszolgakezek is megfelelő életszínvonalat biztosítottak, nem volt érdekük a termelőeszközök fejlesztése. Az öregebbik Hérón aeol-labdája mindmáig ördögös játékszer lenne csupán, s nem gőzgép, ha a fejlődés megáll ezen a fokon. Azaz:

- *az egyenlőtlenség konkrét formáit az összemberi szabadság fejlődésének erői határozzák meg, amelyek előbb-utóbb mindig elsöprik a további kiteljesedést már gátló közösségi formákat, s magasabb szintű lehetőségeket biztosító társadalmi alakulatokat hoznak létre.*

### **2.2.3. Az összemberi fejlődés érdekeit képviselő erők**

Az esztétikának azonban jóval földhözragadtabb tudománynak kell lennie annál, semhogy közelebbi vizsgálat nélkül elfogadhatna olyan fenséges fogalmakat, amilyen „az összemberi szabadság fejlődésének erői” is. Itt Lukács György lehet segítségünkre, aki éles szemmel vette észre, hogy ezeket az erőket nem valamiféle elvont, a társadalmi küzdelmek lovasrohamokkal és cifra zászlókkal, illetve rakétafegyverekkel és plakátokkal teli világtól messze csillogó, általános emberi ideák érdekei vezérlik, hanem ezek az érdekek leginkább éppenséggel a mindenkori haladó osztálytörekvésekben öltenek testet.

Ami engem illet, elhagynám a szóösszetételből az „osztályt”. Az egyenlőtlen struktúrájú társadalmak szerkezete ugyanis igen bonyolult rendszer, amelyben a nagyobb egységeken belül kisebb és még kisebb egységek helyezkednek el: a társadalmi osztályokon belül különböző rétegek, a rétegeken belül csoportok. Ezeknek szabadságlehetőségei és érdekei, törekvései igen eltérők. Lehetnek továbbá e törekvések a társadalmi osztályoknál átfogóbbak, össznemzetiek is. Megfordítanám továbbá a sorrendet is, úgy fogalmazva, hogy

- *mindig azok a történelmi törekvések a leghaladóbbak, amelyek leginkább felelnek meg az egész emberiség fejlődési érdekeinek.*

Számos történelmi példából leszűrhető továbbá egy ezt kiegészítő tanulság is. Gondoljunk arra, hogy a „nagy”-ként számontartott francia forradalom a jakobinus diktatúra tömeggyilkosságainak méreteit tekintve se volt kicsi. S innen eszünkbe juthat az is, hogy a „szabadság, egyenlőség, testvériség” valóban igencsak haladó polgári jelszavaival ékes francia trikolórja alatt menetelő seregek a császárrá előléptetett Napóleonnal élükön Itáliától Spanyolországig hány nemzetet ígáltak le, idegen – s ráadásul rettyerutya-alapon kiválasztott, senkiházi – királyokat ültetve trónjaikra. Az ilyen helyzetek ellentmondásosságát nem leplezheti az a tény, hogy a polgári társadalom később egyre kevesebb jogos érvet szolgáltatott a feudális rendszerbe visszavágók számára.

A jelenkori példák talán még ékesszólóbbak lennének, de elégedjünk meg azzal a következtetéssel, hogy

- *a leghaladóbb társadalmi törekvések sem kizárólagos letéteményesei az összemberi érdekek képviselőinek, a barikádok túloldalán is rendre felmutathatók olyan értékek, amelyek ilyen szempontból lényegesek, bár a helyzet lényegéből kifolyóan kisebb, s a fejlődés során egyre csökkenő számban.*

#### **2.2.4. A többség feláldozása a fejlődés oltárán**

Haladás ide vagy oda, az a tény, hogy a történelem mindmáig az egyenlőtlenség jegyében hömpölyög előre, nehéz választás elé állítja erkölcsi érzékünket. A bennünk élő humánus ugyanis egyfelől azt diktálja, hogy minden ember testvérünk, s ennek megfelelően valamennyien egyenlők vagyunk. Ha pedig e testvériség-érzés súlyos sérelmeket szenved, állásfoglalásainkat az az önmagában véve igen nemes indulat fűti, hogy mindig az elnyomott néposztályokkal, a korbáccsal munkára kényszerített rabszolgákkal és a botosispánokkal, művezetőkkel hajszolt jobbágyokkal, munkásokkal kell együtt éreznünk, nem pedig a paloták lakóival.

Másfelől viszont ugyanilyen elevenen él bennünk az a képzet is, hogy tisztelettel kell adózunk azoknak, akik a csillagvilág küszöbéig emelték az emberiséget. A tudomány és a művészet oltárképein örökítjük meg az ókori szellem nagyjait, noha a lehető legdurvábban gázoltak át a humánuson: „beszélő gépeknek” tekintették a rabszolgákat. Úgy látjuk, az emberiség örök hálával tartozik James Wattnak, aki a modern gőzgép feltalálásával megszabadított bennünket a legnehezebb fizikai munkáktól. Megfeledkezünk azonban arról, hogy Wattnak kizárólag azért volt módja erre, mert a tetves és éhenkórász proletárok ezrei e legnehezebb fizikai munkák elvégzésével lehetőséget teremtettek neki a megfelelő ismeretek elsajátításához és kísérleteinek kivitelezéséhez.

A csodagyereknek született XVIII. századi angol jogfilozófus, Jeremy Bentham bizonyára mindnyájunk szívéből – de nem az eszéből – beszélt, amikor azt állította, hogy valamely dolog értéke pofon egyszerű művelettel kiszámítható: csak azt kell lemérni, milyen nagyságú és időtartamú élvezeteket vagy fájdalmakat okoz (közvetlenül és közvetve) az érintett személyek számára, s ami minél több embernek minél nagyobb élvezetet okoz, az az értékesebb. A baj csupán az, hogy egy ilyen grammra kiszámítottan harmonikus társadalom fejlődésképtelen lett volna. Ahhoz, hogy az emberek egyre többen egyre nagyobb élvezetek közepette élhessenek, igen sokáig az kellett, hogy a többség érdekeit korlátozzák.

Hegel ezt egyenesen úgy fogalmazta meg, hogy az emberek feje fölött – vagy épp ellenükre – fejlődik a történelem, s színpada így egy nagy „vágóhíd”, ahol „feláldozták a népek boldogságát, az államok bölcsességét és az egyének erényét”. Marx – és az ő nyomán a pályakezdő Marcuse – se látta ezt másképp, de hozzátették, hogy mindez csak átmeneti jelenség, melynek végén az összemberi haladás és minden egyes ember szabadságának érdeke egybeesik majd.

### **2.2.5. A vakon tapogatózó emberi haladás**

Ezek a teóriák azonban csak évezredekkel az osztálytársadalmak kialakulása után születtek meg; az emberek – filozófiai közhely ez – általában úgy szokták csinálni a történelmet, hogy erről sejtelmük sincsen. A rabszolgaságot bevezető barbár rablóvezér-törzsfőnökök bizonyára az örülteket megillető szent borzalommal hallgatták volna azt, aki felvilágosítja őket, hogy az egész emberiség szabadságának kiterjesztésén munkálkodnak. A rabszolgák, jobbágyok vagy a kapitalizmus kezdetén bányában dolgoztatott gyerekek ugyanígy fogadták volna azokat a jövőmondókat, akik vigasztként elárulják nekik, hogy a gürcölésük eredményeként felépülő humán kultúrában majd létrejön egy olyan társadalomfilozófiai elgondolás is, amelyik szenvedésük igazi értelmét megvilágítja. (Előfordult, s a modern világban különösen gyakori persze a fordítottja is. Egy-egy társadalmi osztály vagy nép óriási öntudattal léphet fel a haladás, az igaz hit, Isten országa, az európai rend vagy a fejlett civilizáció stb. nevében, noha valójában többet árt az emberiségnek, mint a történelem valamennyi járványa együttvéve.)

E vak tapogatózás pedig szükségszerű is. Lukács György igen meggyőzően mutatta ki, hogy az egyes ember életében – legyen akár a kiváltságos, akár az alávetett réteg tagja –, nem válnak külön a saját önös érdekét, osztálya, nemzete érdekét s az összemberi érdeket szolgáló tettek olyasformán, hogy az illető ettől eddig magánéletet, mindennapi életet, attól amaddig pedig történelmi-nembeli életet él. E mozzanatok (én hozzátenném: ritka kivételektől eltekintve) a gyakorlatban egységet alkotnak, egybeötvöződnek, összefonódnak, s egy-egy adott helyzetben mindig az ember cselekedeteinek konkrét tartalma dönti el, hogy az egységen belül e tényezők egymással szemben vagy párhuzamosan működnek-e, s melyik tényező jut túlsúlyra. Vagyis:

• *az egész emberiség fejlődési érdekeit képviselő törekvések a történelem legutóbbi szakaszáig öntudatlanul, s ma is legtöbbször többé-kevésbé hamis tudat által vezéreltetve működnek, amint hogy cselekedeteinkben is általában szétválaszthatatlanul összefonódnak a pusztán egyéni, az osztály- vagy nemzeti, valamint összemberi érdekeket szolgáló mozzanatok.*

Hogy e tétel ne legyen ilyen irgalmatlanul elvont, a következőkkel illusztrálnám. Amikor e sorokat írom, egyéni érdekem is vezérel, hiszen könyvemért szerzői honoráriumot kapok, amelyre bizony igencsak szükségem van. Másfelől viszont a fent dőlt betűkkel szedett tétel hangoztatásával – eléggé nyilvánvaló módon – az egész emberiség fejlődési érdekeit képviselő törekvések fontosságát hangsúlyozva, ezek érdekeit képviselem. Harmadrészt, ha igazam van, ezzel az igazsággal a hozzám hasonlóan gondolkodó értelmiségi réteg tekintélyének növekedését, s nem kevésbé nemzeti kultúránk gyarapítását is szolgálom.

### **2.2.6. A rabszolgák szabadsága**

Mindezzel azonban csak tovább növeljük a kérdések láncolatát. Az embernek ugyanis egyetlen élete van, s így az alávetett néposztályok tagjai igencsak különös magatartást tanúsítottak, ha egy rettenetes fejlődéseszmé áldozataiként évezredek végtelenjein át gürcöltek egy nem is tudott, fel sem ismert történelmi célkitűzés érdekében. Miután pedig megfogalmazódott és

tudatosult bennünk, még felháborítóbbnak mutatkozik ez a fejlődéseszmé. Úgy tűnik fel ugyanis, mintha a luxusban élő uralkodó rétegek azért vezethetnének bennünket az orrunknál fogva a síralmak völgyén keresztül, hogy valamelyik távoli leszármazottunk, akihez már semmi valóságos közünk nem lesz, s aki hajdani létünkről, áldozatkészségünkről semmit sem fog tudni már, olyan viszonyok között élhessen, ahol az összemberi haladás és minden egyes ember szabadságának érdeke egybeesik majd. Ha mi vagyunk többségben, miért nem változtunk ezen? S amikor – rabszolga- és parasztlázadásokkal, proletárforradalmakkal – nekiveselkedtünk az öldöklésnek, miért kellett kivétel nélkül mindig elbuknunk?

E nyomasztó kérdések mellett ráadásul bajba kerül ilyesformán szabadság-meghatározásunk is, ami úgy hangzott, hogy „a szükségszerűségek megismerésére alapozott uralom önmagunk és a természeti-társadalmi erők fölött”. S ám fogadjuk el, az ókorban szükségszerű volt, hogy egyeseknek rabszolgáinkat kellett végezniük ahhoz, hogy mások minél gyorsabb ütemben fejleszthessék tovább az emberi kultúrát. De mire ment volna azzal egy ókori rabszolga, ha felismeri társadalmi helyzetének szükségszerűségeit, s miféle uralmat, mennyi szabadságot biztosíthatott volna számára ez a felismerés? Érvényes-e a szabadság ilyen értelmezése az effajta szélsőséges helyzetekre is? Mert ha nem, akkor bizonyára más szabadság-meghatározást illenék keresnünk.

### ***2.2.7. A rabszolgák mint a rabszolgaság haszonélvezői***

A probléma megoldásához kiindulópontként szolgálhat Max Weber megállapítása, miszerint „minden igazi uralmi viszonyhoz hozzátartozik az engedelmessé válni *akarásnak* egy bizonyos minimuma, tehát az engedelmessé válnihez fűződő (külső vagy belső) érdek”. S bizony, a rabszolgaság intézményének bevezetése még az ilyen sorsra jutott embereknek is érdeke volt. Korábban ugyanis az egymással marakodó vagy egymásra vadászó hordákban élő eleink a csatározásaik során elfogott embertársaikat egyszerűen megették. Később, a kannibalizmusról leszokott törzsek vagy a nem rabszolgatartó civilizációk sem bántak szelídebben foglyaikkal; rövid úton lemészárolták vagy feláldozták őket isteneiknek.

A normális történelmi helyzetekben tehát az alávetett osztályok nem egyszerűen áldozatai a történelmi fejlődésnek, hanem haszonélvezői is, az ő szabadságuk is mindig nagyobb, teljesebb, még ha nem is éri el az uralkodó osztályok szabadság lehetőségeinek mértékét. Az a történelmi fejlődés, amelyik – legalább lehetőség szerint – nem kamatozik az osztályszerkezet valamennyi lépcsőfokán még az adott nemzedékek életében, hanem korlátozza a már elért szabadságot, visszaveszi jelenünk értékeit valamiféle távoli jövő nevében, nem fejlődés, hanem visszafejlődés, a haladás mezében elkövetett reakciós történelmi bűntett.

Mindenesetre addig, amíg el nem érjük azt a paradicsomi állapotot, ahol az összemberi haladás és minden egyes ember szabadságának érdeke egybeesik majd, addig számolnunk kell az ilyen s másféle típusú történelmi büntettekkel. Marcusénak igaza van, amikor megállapítja, hogy a despotikus uralmak igen gyakran mindenféle ésszerű indok nélküli, „fölösleges elnyomatással” is sújtják a tömegeket.

Amint erre később kitérek, a visszatükröző művészetnek is fontos feladata, hogy az effajta látszatokat leleplezze. Az emberek túlnyomó többsége azonban magától is ősi ösztönnel szokott fegyver után nézni, ha túlságosan komolyan követelik meg tőle, hogy fokozódó evilági ínséggel érdemelje ki a túlvilági boldogságot, vagy növekvő mai nyomorúsággal törlessze távoli leszármazottainak holnapi jólétét. S ha az alávetett néposztályok forradalmait rendre le is verik, leveretésük és a megtorlás szakasza után ezek mindig diadalmaskodnak. Az ideológiai vitákban a megerőszkölt nemeskisasszonyok, szalmacsóvákkal porig égetett kastélyok vagy lábuknál fogva felakasztott állambiztonságiak és Molotov-koktélokkel felrobbantott

tankok érveivel alátámasztott kérések előbb vagy utóbb kegyes meghallgatásra találnak. Összegezve:

- *ha az egyes ember és a közösség, valamint a különböző emberi közösségek szabadságának érdekei ellentétbe kerülnek egymással, a legmagasabbrendű érdekek mindig az egész emberiség történelmi fejlődésének irányába mutatnak. E fejlődés elengedhetetlen ismérve azonban, hogy belátható történelmi távon belül az osztályszerkezet valamennyi lépcsőfokán a szabadság kiteljesedését eredményezze; az alávett rétegek szabadságát radikálisan csökkentő változások szükségképpen az összemberi fejlődést visszavető vagy megtorpanító társadalmi kataklizmákhoz vezetnek.*

Ami pedig azt a kérdést illeti, igazolható-e szabadság-meghatározásunk a rabszolgák esetében is, itt mindenekelőtt azt kell tudnunk, hogy a rabszolgatartó társadalom – a dilettáns hiedelmekkel ellentétben – egyáltalán nem volt szükségszerű része a történelmi fejlődésnek. Épp ellenkezőleg, az így nevezhető társadalmi formáció, ahol a gazdaságban döntő szerepet játszott a rabszolgamunka, sokkal inkább mutatkozik egyes, abnormális történelmi utat bejáró földközi-tengeri népek, a görögök, punok és rómaiak zsákutcájának. (Miként a kínaiak „ázsiai termelési módja” is.) Az egyenes út a törzsi társadalmakból közvetlenül a feudalizmusba vezetett, s ezen haladtak a római birodalmat megsemmisítő népvándorlás európai népei is. Rabszolgák voltak ugyan mindenfelé, Amerikában, mint tudjuk, még a XIX. században is, és egyes helyeken ma is vannak, de létezésük nem meghatározó tényezője a társadalmi struktúrának.

A másik szempont, amelyre Marcuse hívta fel a figyelmet, az, hogy „a szolga két okból nem szabad: először azért, mert ténylegesen szolgaságban van; másodszor pedig, mert nincs tapasztalata vagy ismerete a szabadságról”. „Márpedig „az ember csak akkor lehet szabad, ha tisztában van lehetőségeivel”. A történelmi szükségszerűség felismerése tehát igenis növelhette (volna) a rabszolgák belső szabadságát, önuralmát, segíthetett (volna) abban, hogy sorsukat ne nehezítsék kilátástalan lázongásokkal. E szükségszerűség továbbá különböző lehetőségeket nyújtott számukra. Egyéni szabadságukat az adott keretek között is növelhették úgy, hogy a könnyebb sorsú házi cselédség, vagy éppenséggel a tudásuk miatt megbecsült orvos- és pedagógus-rabszolgák soraiba törekedtek, magatartásukkal kiérdemelték a felszabadítást, leleményesen kihasználták a sikeres szökés alkalmait stb. Osztályhelyzetük sem volt pontosan meghatározott végzet; mozgalmaik, lázadásaik könnyíthettek vagy ronthattak helyzetükön, szabadságlehetőségeiken, s ha a szükségszerűséget mindig felismerhették volna, a fennálló rend által biztosított kereteket maradéktalanul kihasználhatták volna.

S ebben sorsuk semmiben nem különbözött a korábbi és későbbi korok embereinek sorsától. Szabadságlehetőségeink határait az anyagi termelőerők fejlődési foka jelöli ki; a faekével szántogató paraszti munkából élő társadalmakban képtelenség bevezetni az ingyenes egészségügyi ellátást és oktatást, az atomerőművek és automatizált gépsorok világában viszont az ilyen intézmények hiánya dühítő anakronizmus. Amit megtehetünk, csupán annyi, hogy a termelési viszonyokat és az ezeknek megfelelő jogi-politikai intézményrendszert úgy alakítjuk, hogy ezek minél jobban kihasználják az adott lehetőségeket. Történelmünk során ez eddig sosem sikerült; társadalmi fejlődésünk a rég elavult korlátok tragikomikus továbbélésének és a gyakorlatilag megvalósíthatatlan szabadság-célkitűzések tragikus bukásának rossz végletei között tántorogva halad előre. Ez a tény azonban a mi hibánk, s nem a szabadság meghatározásáé.

### **2.2.8. A történelmi fejlődésvonalak gubancai**

Az emberi szabadság kiteljesedésének vakon tántorgó haladása természetesen nem is olyan egyenes vonalú pálya, ahogyan azt elképzelni szeretnénk. Először is nem egyetlen vonal, hanem több: ugyanakkor, amikor mi televízióink előtt az atomkorszak problémáin töprenkedünk, a Fülöp szigetek őserdői mélyen élő kortársaink a kőkorszak társadalmi kérdéseivel birkóznak, s még tudni sem tudunk egymás létezéséről. E fejlődésvonalak pedig kacsaringósak, visszaesések és zsákutcák teszik őket kanyargóssá, s csak végösszegükben, a társadalmi berendezkedés egészét tekintve állítható; hogy az egyik vonal előbbre tart, mint a másik. A mi atomkorszakunk természetesen sokkal tágabb szabadság lehetőségeket biztosít számunkra, mint a kőkori lét a dzsungellakók számára, de bizonyos vonatkozásokban ők a szabadabbak: civilizációs betegségekben például érthető módon nem szenvednek.

Az, hogy a fejlődés során szabadságunk egyre inkább kiteljesedik, mozgástere egyre bővül, korlátozottságunk pedig mindinkább visszaszorul, szintén nem valamiféle egyenletesen előrehaladó folyamat. Hogy az emberi lényekben mindig egységet alkot a szabadság és korlátozottság, ez nemcsak úgy értendő, hogy egy-egy adott korban az ember már ismer bizonyos dolgokat, képes ilyen vagy amolyan törvényeket a maga szolgálatába állítani, felfedezett valamit, s ennyiben szabadabb lett, másfelől viszont még mindig sok mindent nem tud, sok mindenre nem képes, és ennyiben még mindig korlátozott. Gyakran ugyanaz a dolog, például ugyanaz a tudományos-technikai felfedezés egyszerre növeli is az emberi szabadságot, egyben azonban új korlátokat is emel elénk.

Civilizáltuk a környezetünket, az őserdők helyére városokat építettünk, melyeknek utcáin már nem fojthatnak meg bordáinkat összeroppantó, hatméteres óriáskígyók; fuldoklunk viszont saját autóink pőfögésétől. S ha a barlangok mélyén féltve őrzött parázshoz képest az atomfizikai törvények megismerése bámulatos energiaforrást adott kezünkbe, társadalmi problémáink megoldatlansága miatt ez egyben az atomtöltetű rakéták egyre ránk mutogató ujjainak fenyegetését is jelenti. Az atomerőművekben termelt árammal kivilágított utcák tündöklése és az atomfelhők árnyéka így egyszerre és egyformán jelképe a XX-XXI. századi emberi lényeknek: szabadságunknak és korlátozottságunknak. Mindebből kitűnhet, hogy

- *az emberi lények fejlődése során – az összképet tekintve – szabadságunk egyre inkább kiteljesedik, mozgástere folyamatosan bővül, korlátozottságunk pedig mindinkább visszaszorul. Ez az előrehaladás azonban nem egyetlen és nem egyenes vonal, s gyakran súlyos ellentmondásokkal is terhes.*

### **2.2.9. A büntettek szabadsága**

Az esztétikai problémákhoz való szoros kapcsolatai miatt szembe kell néznünk végezetül azzal a ténnyel is, hogy mióta világ a világ, nemcsak az egyes társadalmi osztályok, rétegek érdekei ütközhetnek össze, hanem az egyes ember szabadságának érdekei s az adott társadalomban elfogadott-elfogadtatott erkölcsi és jogi követelmények is. Ahogyan az uralkodó osztályok, rétegek mindig arra törekednek, hogy az egész társadalom számára biztosított szabadság lehetőségekből a valóban szükségszerű kedvezményeken túl, az alávetett osztályok rovására menően minél több jusson nekik, az egyes ember is gyakran hajlamos arra, hogy személyes szabadságát erkölctelen, jogtalan eszközökkel növelje, s ez feltűnően sokszor sikerül is neki.

Igaza van tehát Nicolai Hartmann-nak – aki szintén felismerte, hogy a szabadság „az ember alapvető attribútuma, hatalmának jellemző jegye” –, amikor azt írja, hogy „nincs szabadság kizárólag a jóra, csak a jóra és a rosszra”; a szabad ember nem feltétlenül erkölcsös, bár a szabadság az ember „erkölcsiségének alapfeltétele, azé, hogy jó vagy gonosz lehet”.

Okoskodhatnánk persze úgy is, hogy aki latormód él, az saját érdekei felől nézve éppúgy korlátozott, ahogyan az emberiség fejlődési érdekeit tekintve az. Elvakultságában nem ismeri fel azt a szükségszerűséget, hogy tettei előbb-utóbb visszaütnek rá, vagy ha nem, akkor is sunyítva-settenkedve kell bejárnia életének görbe útjait, s latorkodásaival hozzájárul ahhoz, hogy a társadalomban ellenőrizhetetlen, kiszámíthatatlan erők nyűgét kelljen cipelni.

E tanítónéni-filozófia – melynek báját főként az tudja fokozni, ha gumibotot lóbáló rendőrök és mord pofájú rendőrségi tévériporterek hangoztatják – csak arról feledkezik meg, hogy egy bonyolultabb büntett sikeres végrehajtásához számtalan szükségszerűséget kell különleges agyafürtséggel felismerni, s ennek alapján kifinomult módszerekkel kell uralkodni társadalmi és természeti erőkon, arról nem is szólva, mekkora önuralom kell hozzá. Vagyis: feltéve – de meg nem engedve –, hogy minden galádság buta korlátoltság a következményei felől nézve, a legnagyobb galádságok akkor is szabad tetteknek mutatkoznak a sikeres végrehajtás nézőpontjáról. S ezt úgy is megfogalmazhatjuk, hogy ilyenkor a szabadság feltétele a korlátozottságnak, hiszen nélküle nem következnek be a tett, amely következményeiben korlátozottá teszi elkövetőjét.

Ha pedig azt is figyelembe vesszük, hogy az igazán nagy latrok attól azok, hogy tetteik buktaóit ki tudják kerülni, s belső természetük fölötti uralmuk, lelki szabadságuk is olyan fokú, hogy minden szorongás-aggályoskodás nélkül, vidám eleganciával vállalják a veszélyeket, akkor meg kell állapítanunk, hogy az önértékek szemszögéből nézve az erkölcstelen, jogtalan tettek csak a korlátozottakat teszik még korlátozottabbakká, de az igazán szabadokat aligha.

S ha a végső mérték, az emberiség fejlődésének, az összemberi szabadság kiteljesedésének érdekeit nézzük? Világos, hogy így tekintve

- *valamely erkölcsi norma vagy jogszabály megsértése csak akkor és annyira mutatkozik negatívumnak, amikor és amennyire e szabály vagy norma egybeesik a fejlődés érdekeivel. A maradéktalan egybeesés pedig a történelemben eléggé ritka.*

Nagy igazság ugyan, hogy minden társadalom alapja a szilárd erkölcs – de ki akarja a társadalmakat fejlődésképtelenné szilárdítani? Bizony, hogy normáinak megsértése éppúgy szolgálhatja az emberi haladást, ahogyan a jogrend áthágása is. Ebből következően pedig a jogot vagy erkölcsöt sértő ember olykor eléggé nyomós érveket tud felhozni szándékai mellett, s tetteinek következményei sem mindig ütköznek össze közvetlenül az emberiség fejlődési érdekeivel, a közvetett esetek pedig általában igen kétarcúak. Ha léteznék olyan bíróság, amelyik nem a törvények betűi, hanem az elemi logika és igazságtudat alapján ítélnének, aligha csukná börtönbe azt a fegyveres vonatrablót, aki John D. Rockefeller pénzeszsákjait akarná megkaparintani. E rabló ugyanis napjaink leghíresebb közgazdászainak egyikére, P. A. Samuelsonra hivatkozva cáfolhatatlanul mutathatná ki, mit ér a XXI. század viszonyai között egy olyan ásatag jogrend, ahol „John D. Rockefeller kutyája kaphatja meg azt a tejet, amelyre egy szegény gyermeknek lenne szüksége, hogy ne legyen angolkóros”.

Érdemes továbbá itt is felfigyelni Marx egyik ironikus kérdésére: „És vajon a bűn fája nem egyszersmind a tudás fája is Ádám napjaitól fogva?” Később részletesebben kitérek arra, hogy a dolgok értékének megítélésénél mindig meg kell különböztetni az önértéket és az eszközértéket. Lehet valami önmagában negatív értékű, káros, és ugyanakkor tartalmazhat olyan, addig



ismeretlen vagy figyelmen kívül hagyott mozzanatot, amely más összefüggésbe állítva, más célokhoz vezető eszközként fontos, pozitív szerepet tölthet be. Vonatkozik ez az olyan esetekre is, amikor egy-egy tett önmagában véve nemcsak jogtalan, erkölcstelen, hanem az emberi fejlődés érdekeivel is szemben áll, ugyanakkor viszont végrehajtásában elsajátítandó, másra használva az emberi szabadságot kiteljesítő eszközök vannak.

Ha az atomenergia felfedezésének tettére az emberi szabadság nagy teljesítményeként tudunk tekinteni, megjelenhet előttünk így egy vonatrablás tökélytel kitervelt és mesterien végrehajtott tette is, hiszen az előbbi az atomhalál fenyegetéséhez is elvezetett, az utóbbi pedig adott esetben csak egy-két biztosító társaság bankszámláját apasztja. A szabadság kiterjesztésén munkálkodva, sajnos, van mit tanulnunk szervezési technikában a vonatrablóktól is, és korunk III. Richárdjaitól csak úgy tudunk megszabadulni, ha erkölcstelen szabadságukból okulva alakítjuk ki közérkölcseinket.

### 2.3. Az értékminőség

Térjünk azonban vissza kiindulópontunkhoz, az osztályteremhez. Ha ennek falai felújításra szorulnának, a munkadíj megállapítása végett a festők megmérnék felületének nagyságát. Ezzel is a falra jellemző tulajdonságot rögzítenének, de ez így, önmagában nem árulna el semmit az értékéről: érzelmileg közömbös, egyszerűen tudomásul veendő tény lenne.

Ezzel szemben a fal szépsége vagy rútsága – azaz esztétikuma – értékminőség. A szépség vonz bennünket, élménye pozitív érzelmeket kelt bennünk, s ennek létrehozására és fenntartására törekszünk. A rútság mindennek fordítottja, taszít, lehangol, megszüntetésére vagy elkerülésére késztet.

Itt megjegyzendő, hogy a mindennapi szóhasználat és a filozófiai szakirodalom egy része csak a pozitív – pl. szép, hasznos, jó – dolgokat nevezi értéknek, s a negatív – rút, káros, rossz – esetekben értéktelenségről beszél. Ez már szóhasználati síkon sem szerencsés, hiszen a negatív értékű dolgok nem értéktelenek abban az értelemben, hogy hiányoznának belőlük az érték mozzanata, értékszempontból közömbösek lennének. Ha valami rút, akkor az esztétikai értékrendben negatív értékű, s nem értéktelen. Az esztétikai értékrend számára csak az értéktelen, ami nem látható és nem hallható, mert akkor nincsen esztétikai minősége. Tanácsosabb tehát az értékelmélet azon tekintélyeit követni, akik pozitív és negatív értékekről beszélnek. Így az esztétikum meghatározását azzal kell kiegészítenünk, hogy

- *az esztétikum értékminőség; az esztétikai minőségek értékszempontból rangsorolhatók, s e rangsor pozitív pólusán a szépség, negatív pólusán pedig a rútság helyezkedik el.*

#### 2.3.1. Az érték

Ez a megállapítás viszont egy újabb fogalmat emel az esztétikum tartalmi jellemvonásainak vizsgálatához tartozó kategóriák sorába: az értékét.

Itt emlékezzünk vissza arra a kiinduló megállapításunkra, mely szerint tantermünk falait vizsgálva a vegyész a szépség kémiai összetételét sohasem fogja megtalálni, aminthogy az én küllemem elégikusságának molekuláit vagy atomjait se lelheti fel sehol a vizsgálódó tudós mikroszkópja. Ez ugyanis nem az esztétikum sajátossága, hanem mindenfajta értéké, s az esztétikumra azért jellemző, mert értékminőség. Marx elhíresült mondása, miszerint természet-tudományos eljárásokkal a gyöngyben vagy gyémántban nem mutatható ki csereérték, az értékek minden fajtájára kiterjesztendő, az árvízből sem tud kielemezni a hidrológus egyetlen

csepp károsságot se, és a fonetikus a legrágárabb üvöltözésben se tudja tetten érni az erkölcsi rosszat. Az értékelmélet (más néven értékfilozófia, axiológia) legkülönbözőbb irányzatai is egyetértenek abban, hogy

- *az érték a dolgok tulajdonságainak pozitív vagy negatív emberi jelentősége, tehát minden érték csak az emberi lét számára létezik.*

Ebben pedig semmi különös nincsen, hiszen – mint már említettem – színek sincsenek, csak különböző hullámhosszú sugarak, amelyek az emberi szem mértékével mérve ilyen vagy amolyan színűnek mutatkoznak. Ugyanígy mutatkozhatnak a dolgok tulajdonságai más emberi mértékkel mérve ilyen vagy amolyan értékűnek. A kérdés csak az, miféle mérték ez?

### **2.3.2. A célszerűség**

Számos értékfilozófus – mint Eduard Hartmann és Windelband – szerint e mérték az ember célja, s így a dolgok olyan tulajdonságai pozitív értékűek, amelyek céljaink megvalósulását elősegítik, s negatívak, amelyek gátolják. A cél a tudatos cselekvés végpontjának, eredményének eszmei-tudati előképe, tehát

- *a célszerűség a dolgok olyan tulajdonsága, amely elősegíti azt, hogy valamely tudatosan kitűzött eredményhez eljussunk.*

E felfogásban nagy igazság van, amennyiben kétségtelen, hogy minden pozitív értékű célkitűzés elérésének elengedhetetlen feltétele, hogy célszerű dolgok álljanak rendelkezésünkre. Csakhogy egyrészt a pozitív érték az elért cél, s nem a célszerűség maga, másrészt pedig célkitűzéseink lehetnek negatív értékűek is, és ezek elérését a dolgok célszerűsége ugyanúgy szolgálja. Az emberrel bizony előfordulhat – mutat rá Nicolai Hartmann –, hogy „az értékelleneset is öncélúan törekvésének tárgyává teszi”.

A célszerűség maga tehát semmiképpen nem azonosítható a pozitív értékkel. Ha a bezárt ajtajú tanterembe be akarok menni, hogy megtarthassam az előadásomat, elkérem a portán a kulcsot, amely célszerű eszköze az ajtó kinyitásának. E kulcs azonban egyrészt nem azonos az ajtó kinyitásával – lehet, hogy kétbalkezességem folytán képtelen leszek úrrá lenni a záron –, másrészt egy tolvaj is ugyanígy felhasználhatja, ha el akarja lopni innen – mondjuk – a krétákat.

### **2.3.3. Az érdekek és szükségletek**

Többre jutunk hát, ha abból indulunk ki, hogy a dolgok olyan tulajdonságai pozitív értékűek számunkra, amelyek kielégítik szükségleteinket, a negatív értékűek viszont hiányt támasztanak bennünk. S itt igen gyakori megoldás az, hogy a szükségletet úgy határozzák meg: az, ami érdeke az embernek. E megoldás azonban látszólagos, mert

- *a szükséglet mindig az ember saját tulajdonsága, amely meghatározza, hogy kellő állapotának létrehozásához vagy fenntartásához mire van szüksége,*

ahogyan pl. az a szükséglet, hogy a reggeli felkelés megpróbáltatása utáni kellő lelki és fizikai állapot elérése végett szeretek reszelt sajttal megszórt tükörtojást enni és sűrű, fekete teát inni, reám jellemző, s nem a sajtra, tojásra, teafűre vagy a reggelizés szokására. Ezzel szemben

- *az érdek az embertől független külső körülmény fennállásának igénye, amely körülmény előfeltételként szükséges valamely szükségletünk kielégüléséhez, de fennállása önmagában nem elégíti ki szükségleteinket.*

Magyarán: érdekem az, hogy a fent emlegetett kulccsal bejuthassak a tanterembe, és ott megtarthassam az előadásomat, mert ezért megfelelő honoráriumot kapok, s így a kereskedelmi hálózat révén – melynek léte szintén érdekem – tojást, sajtot és teát tudok majd venni a reggelimhez. Önmagában azonban se a nyitott ajtó, se az előadás megtartása, se a honorárium bankjegyei, se az élelmiszerboltok léte nem elégíti ki a reszelt sajttal megszórt tükörtojás és a sűrű, fekete tea iránti szükségletemet.

#### **2.3.4. Az önérték és az eszközérték**

Mindazonáltal az se állítható, hogy – a nyitott ajtótól a boltok működéséig – e dolgok meghatározott tulajdonságai (az értéksemlenesség értelmében) értéktelenek lennének számomra. Ha ugyanis nem rendelkeznének ilyen tulajdonságokkal, vagy egyáltalán nem léteznének, sose juthatnék hozzá a szükségleteimnek megfelelő reggelihez. Az értékfilozófusok ennek megfelelően – az ókortól napjainkig – megkülönböztetik az értékek e két fajtáját, mondván, hogy

- *a dolgok azon tulajdonságai, amelyek közvetlenül elégítik ki szükségleteinket, önértékek (egyes szerzők szóhasználatában terminális értékek),*

míg

- *a dolgok olyan tulajdonságai, amelyek csak közvetve járulnak hozzá szükségleteink kielégüléséhez, eszközértékűek (következményes, konszekutív, instrumentális értékek).*

Ennek megfelelően

- *az érték a dolgok tulajdonságainak az ember szükségleteihez mért pozitív vagy negatív jelentősége. Pozitív értékű a dolgoknak minden olyan tulajdonsága, amely (önértékként) szükségleteinket közvetlenül kielégíti vagy (eszközértékként) ezek kielégítését elősegíti, negatív értékűek azok a dolgok, amelyeknek tulajdonságai fenntartják vagy növelik bennünk a kielégületlen szükségletek okozta hiányt.*

Az önérték és eszközérték megkülönböztetése azonban ördögi körhöz vezethet, ha szembenézünk azzal a kérdéssel is, miért van valamire szükségünk. Érdemem, hogy létezzenek élelmiszerboltok, mert így tojást, sajtot és teát tudok venni a reggelimhez. A reszelt sajttal megszórt tükörtojás és a sűrű, fekete tea elfogyasztása azonban csupán szubjektív érzeteim szerint végpontja ennek a láncolatnak. Valójában e reggelire azért van szükségem, hogy zavartalan legyen testem táplálék- és folyadékellátása, e mögött pedig (durván leegyszerűsítve a dolgot) az a szükséglet áll, hogy táplálék- és folyadékellátásom biztosítsa az anyagcsere-folyamataimat, s ez valamennyi életfolyamatomhoz szükséges, amelyek pedig lehetővé teszik, hogy éljek. S itt aztán zárul a kör, mert ha feltesszük a kérdést, miért szükségletünk az, hogy éljünk, visszajutunk az olyasféle dolgokhoz, amilyen az, hogy csudajó érzés reggelire reszelt sajttal megszórt tükörtojást enni és a sűrű, fekete teát inni.

Az ilyesféle dolgok a másféle gasztronómiai élvezetektől a szexuális gyönyörön át a szépség vagy igazság élvezetig, a hatalom mámoráig stb. beláthatatlanul számosak, s bármelyikből indulnánk ki, hasonló ördögi körök láncolataira lelnénk. A főiskolai előadások megtartásának lehetősége a fenti esetben eszközértékű a tükörtojás és tea elfogyasztásának önértékéhez

képest. Fordított viszont a helyzet akkor, ha abból indulok ki, hogy az előadás megtartása – a kutatási eredményeim közrebocsátásaként – fontos szellemi szükségleteimet kielégítő önérték, amelyhez képest igencsak alárendelt jelentőségű eszközértéket nyújt az, hogy a reszelt sajttal megszórt tükörtojást és a sűrű, fekete tea elfogyasztása után könnyebb előadást tartani, mint korgó gyomorral vagy egy kutyafuttában bekapott zsíros kenyér és egy pohár csapvíz keltette hangulatban. Amiből kitűnhet, hogy

- *az egyes dolgok tulajdonságai sosem önmagukban véve önértékűek vagy eszközértékűek, hanem mindig a konkrét élethelyzetek körülményei határozzák meg, hogy melyik feladatkört töltik be.*

Ez az élethelyzetekhez kötöttség abban is megmutatkozik, hogy az értékek felcserélhetetlenek. Bármilyen fontos szellemi önérték számomra egy előadás megtartása, ha reggel éhes vagyok, semmire nem megyek azzal, hogy a konyhában a feleségemet felvilágosítom legújabb értékelméleti elgondolásaimról, s megfordítva, ilyen közlési szükségleteimet nem tudom tükörtojással és teával kielégíteni. S jóllehet az értékelméletek nagy része rendkívüli erőfeszítésekkel igyekszik bizonyítani, hogy ez vagy amaz az értékfajta filozófiai megfontolások okán eleve értékesebb a másiknál, ebből logikusan következik az is, hogy Einstein relativitáselmélete és a tükörtojás, mint olyan között nincs értékkülönbség, mert

- *az egymással felcserélhetetlen értékeket csak a konkrét élethelyzetek viszonylatában lehet rangsorolni, elvont-általános szinten minden ilyen érték egyenértékű.*

### **2.3.5. A szabadság mint érték**

E tételnek látszólag ellentmond az, hogy fenti gondolatmenetemben az eszközértékek láncolata azzal zárult: ezek végső soron mind az élet fenntartásának szükségletét elégítették ki, s ez azért szükségletünk, mert az élet az alapja minden emberi érdeknek, szükségletnek és értéknek. Ha valaki nem él, nem lehetnek érdekei, szükségletei sem, s megszűnik számára minden érték. Vajon nem az élet-e a legfőbb önérték, amelyhez képest minden más érték alacsonyabb rendű?

Akadnak is olyan filozófiai elgondolások, amelyek e kérdésre határozott igennel válaszolnak. Ezek közül nálunk egykor a legismertebb Csernisevszkijé volt, aki a szovjet világbirodalom fennállása idején Dobroljubov és Herzen mellett igen tekintélyes bölcselőnek számított. „A legáltalánosabb, ami az embernek kedves – írta –, egyúttal a legkedvesebb is neki: *az élet*; leginkább az olyan élet, amelyet szíve kíván, amelyet szeret; de egyben bármiféle más élet is, mert mégiscsak jobb élni, mint nem élni: minden élő már természeténél fogva retteg a pusztulástól, a nem-élettől, és szeret élni”.

Nagyon fiatalnak kell lennie az embernek ahhoz, hogy így lássa az életet. Csernisevszkij is 25 éves fejjel róttá papírra e sorokat; ilyenkor még oly távoli számunkra a halál, hogy nem vetünk vele komolyan számot, s az előttünk álló élet gyakorlatilag végtelen hosszúnak és így végtelen lehetőségek távlatának látszik. Később, amikor túllépünk életünk delelőjén, s kezdjük felismerni, hogy az élet számunkra egyre inkább az *volt*, ami mögöttünk van, s egyre kevésbé az *lesz*, ami előttünk áll, csak akkor kezdjük igazán elhinni, hogy egyszer – mert már nem is oly távoli időpontban – valóban meg kell halnunk. S ha ezt valóban elhittük, akkor az is világossá válik, hogy a csernisevszkiji „bármiféle élet” egyáltalán nem szükségletünk. Van olyan élet, amelynél jobb a halál, a halál, amely előbb-utóbb amúgy is utolér, s amely a maga szükségleteken és értékeken kívül álló, közömbös mivoltában egyetlen megoldása is lehet egy olyan

élethelyzetnek, ahonnan már valóban nem vezethet út sehová, csak az egyre gyötrőbb korlátozottság végül mindenképp pusztulással záruló mélységeibe. Az élet tehát csak akkor szükségletünk, ha szabad, s annyira szükségletünk, amennyire szabad: a korlátozott élet nemhogy nem szükségletünk, hanem éppen az válhat gyötrő szükségletünkkel, hogy megszabaduljunk tőle.

A filozófiai gondolkodás olyan nagyjai, mint Kant, Hegel, Fichte vagy Marx, szerették is úgy emlegetni a szabadságot, mint az ember végső célját, igazi öncélját. Ezt – bár elgondolásaik ilyen vonatkozásban kidolgozatlanok – úgy is érthetnénk, hogy a szabadság a legfőbb érték, tehát az értékeket mégis rangsorolnunk kell.

Nagy baklövés lenne egy ilyen értelmezés. Az az abszurdum következne ugyanis belőle, hogy jóllehet valós szükségletem a tükörtojás elfogyasztása vagy a főiskolai előadás megtartása, de sokkal magasabb rendű értékkel elégiteném ki e szükségleteimet, ha helyettük a szabadságot választanám. Valójában pedig a helyzet itt ugyanolyan, mint az esztétikum esetében. Ahogyan világunkban sehol nem találunk külön esztétikumot, mert ez az egyes, konkrét esztétikai minőségek közös lényegi vonásainak összessége, ugyanígy

- *a szabadság valamennyi pozitív értékfajta közös lényegi mozzanata (amiként – értelem-szerűen – a negatív értékeké a korlátozottság), s így nem létezik külön, a többi értékfajta mellett, illetve fölött, hanem csak a többi pozitív értékben.*

Az, hogy nem választhatunk a szabadság vagy más pozitív értékfajta – a kellemesség, a hasznosság, a szépség vagy az erkölcsi jó stb. – között, azért van, mert ezek végső soron mind arra szolgálnak, hogy szabadságunkat bizonyos vonatkozásokban biztosítsák, kiteljesítsék. Bármelyiket választjuk, a szabadság egyik konkrét lehetőségeket nyújtó formája mellett döntünk, s e döntésünk helyességét az adott helyzet konkrét sajátosságai igazolhatják, nem pedig valamiféle örök értékrangsor általános szempontjai.

### **2.3.6. Az anyagi értékek**

E pozitív értékfajta nyújtó dolgoknak, amelyeket javaknak szoktunk nevezni, két fő változatát különböztetjük meg, aszerint, hogy miféle javunkra szolgálnak. Az egyik

- *az anyagi javak csoportja, amely az ember ön- és felfenntartásának fizikai feltételeit biztosítja.*

E javak tehát táplálékul, az időjárási viszonyok elleni oltalmul szolgálnak, tartózkodási vagy helyváltoztatási szükségleteinket elégítik ki stb.

Az a tény, hogy az emberi lény, a szabadság és a korlátozottság ismérvei a történelmi fejlődés során megváltoznak, természetesen azt is jelenti, hogy az anyagi javak iránti szükségleteink is változók. Nem mintha a mai embernek az életben maradáshoz lényegesen más minőségű vagy mennyiségű fehérjére, szénhidrátra, vitaminokra s egyéb tápanyagokra lenne szüksége, mint őseinek, avagy az a hőmérsékleti tartomány, amelyben létezni tudunk, alapvetően különböznék a korábbiaktól. Döntően mások – és egyre változók – viszont azok a körülmények és létformák, amelyekhez hozzászoktunk.

E tények közhelyszerűek, de igazi dimenzióikat nem szoktuk végiggondolni. Ahhoz a primitíven egyszerű üggyöz, hogy táplálék- és folyadékellátásom szükségleteit reggelenként reszelt sajttal megszórt tükörtojás és sűrű, fekete tea elfogyasztásával elégíthessem ki, egy elképesztően óriási és átláthatatlanul bonyolult társadalmi intézményrendszer szükséges. Egyedül ahhoz, hogy a konyhai csapból egy pohárnyi teavizet ereszthessek magamnak, a szivattyúkkal működtetett kutaktól és szűrőberendezésektől a vízvezetékek hálózatáig, valamint

az ezekben levő alkatrészek előállításához szükséges gyárak és bányák berendezéseiig a tárgyi világ millióféle eszközét kell hadrendbe állítani. S akkor még mindig nem szóltam az eszközök működtető szakemberekről, akiket az oktatási intézményrendszerben kell kiképezni, valamint a kutatás műhelyeiről, ahol az effajta eszközöket feltalálják és továbbfejlesztik.

### **2.3.7. A szellemi értékek**

Ezen a ponton azonban az anyagi javak világa már az értékek másik fő csoportjához, a szellemi értékekéhez kapcsolódik.

- *A szellemi javak a létezéshez szükséges tudati-lelki feltételeket biztosítják*

Ide tartoznak a tudományos ismeretektől az erkölcsi normákon át az esztétikai értékekig mindazok a javak, amelyek azt a szükségletünket elégítik ki, hogy belsőleg kiegyensúlyozott lelkivilágú, s a természettel való együttélésünket és társadalmi berendezkedésünket mind harmonikusabbá és gyümölcsözőbbé formáló, egyre szabadabb lényekké válhassunk.

Előállításukról (a kutatóintézetek, akadémiák, művészeti szövetségek stb. révén) és hozzáférhetővé tételükről (iskolák, könyvkiadók, könyvesboltok és könyvtárak, hanglez- és magnókazetta-, videó-gyártó üzemek és kölcsönzők, boltok, rádió, televízió, képtárak, múzeumok stb.), valamint az előállítás és közvetítés társadalmi irányításáról (államhatalmi szervek, a mecenatúra és cenzúra különböző formái) a modern társadalmakban szintén igen kiterjedt intézményrendszer gondoskodik. Az ezek működtetéséhez szükséges tárgyi feltételek biztosítása révén itt ismét eljuthatunk a gyárakig és bányákig, amelyek éppúgy szükségesek a szellemi javak előállításához, mint az anyagiakéhoz.

### **2.3.8. Az anyagi és szellemi értékek összefonódása**

A két szférát a kultúraelmélet egyes képviselői szeretik szembeállítani, mondván, hogy a szellemi javakhoz kapcsolódó kultúra magasabb rendű, mint az anyagi javak világa, a civilizáció. E teóriák nélkülözik az itt illetékes értékelmélet általi megalapozottságot – magyarul: légbőlkapottak –, hiszen, mint láttuk, az egymással felcserélhetetlen javak a konkrét élethelyzetek kereteiből kiemelve, általánosságban véve rangsorolhatatlanok. A józan szemlélet számára nyilvánvaló, hogy itt a két egyenértékű szféra szoros és harmonikus együttműködése szükséges, hiszen

- *az anyagi javak előállításának bővülése csakis a szellemi javak (felfedezések, hatékonyabb munkaszervezési megoldások stb.) előállításának bővülése következtében lehetséges, másfelől viszont minél fejlettebb az anyagi javak termelése, az emberiségnek annál több lehetősége nyílik a szellemi javak fejlesztésére.*

Anélkül, hogy e folyamatok igazi bonyolultságának messze vezető problémáiba belemerülhetnénk, jelzésként talán elég, ha arra utalok, hogy az erdőségek nemcsak a fakitermelés és vadgazdálkodás számára nyújtanak anyagi értékeket, hanem szellemi javaikkal, szépségükkel vonzzák a tisztasáikat teleszemetelő hétfégi kirándulókat is.

### **2.3.9. A hatásérték**

E gondolatmenet végén szembe kell néznünk a hatásértéknek nevezett – az esztétika számára szintén sok gondot okozó – jelenség problémájával. Ennek lényege az, hogy az egyes embernek a javak nem mindig válnak javára. A finom táplálék, a hatékony gyógyszer anyagi érték,

fontos javaink közé tartozik, de adott körülmények között igencsak káros hatású is lehet. A garantáltan friss alapanyagokból és a szakácskönyvek receptjeinek pontos betartásával készült ínycsikfalatok elfogyasztása súlyos gyomorbántalmakat okozhat, a hivatalos gyógyszerként forgalmazott és előírt mennyiségben bevett tabletták pedig az ezekre a szerekre érzékeny beteget meg is ölhetik. Valamennyi dolog esetében – úgymond – meg kell tehát különböztetni tulajdonságainak általában jellemző értékét, valamint egy-egy sajátos helyzetben előálló hatásértékét.

Vannak filozófusok, akik e problémára a statisztikus valószínűséggel bekövetkező szükség-szerűségek feltételezéséig menő elvont okfejtésekkel próbálnak megoldást keresni.

### **2.3.10. Az értékek helyzetéhez kötöttsége és történelmi meghatározottsága**

Valójában pedig itt semmiféle probléma nincsen, hiszen

- *minden dolog tulajdonságainak értéke csak konkrét körülmények konkrét mértékeire vonatkozóan áll fenn, és a körülmények megváltozása azonnal – többé vagy kevésbé – megváltoztatja e tulajdonságok értékét is, odáig menően, hogy a javak negatív értékűekké válnak vagy fordítva.*

Az a jelenség, hogy fizikai állapotunk ilyen vagy amolyan körülményei között ugyanazon dolgok más-más hatást gyakorolnak ránk, semmiben nem különbözik azoktól az esetektől, amelyekkel korábban már találkoztunk: a történelmi körülmények megváltozása folytán bizarr erőfeszítés, ha fadarabokat összedörzsölve akarunk cigarettára gyújtani, s a körülmények mássága okán nem lehet egy főiskolai előadás megtartása helyett tükörtojást falatozni, noha mindkét tevékenység nemcsak egyformán fontos, hanem erőteljes szájmozgatással is jár.

A fenti tételből következően pedig

- *E tétel – bár elvontabb síkon – természetesen a történelmi körülmények változására is áll, amelyek szintén lényegesen megváltoztathatják értékrendjeinket*

A giliszták hasznos tulajdonsága például – hogy tudniillik rendkívül hozzájárulhatnak a termőtalaj javításához – teljesen érdektelen volt az emberiség számára mindaddig, amíg még nem találta fel a földművelés mesterségét. S lehet, hogy néhány évezred múlva, amikor anyag-átalakító technikánk olyan fejlett lesz, hogy bármiből bármit elő tudunk állítani – tehát néhány marék homok atomszerkezetének átalakításával friss káposztát varázsolhatunk asztalunkra –, a giliszták munkálkodása ismét jelentéktelen körülménnyé válik. Még az idilli tantermet fertőző sugarak gyilkos tulajdonsága is mellékes körülménnyé csökkenne, ha – egy másik sci-fi ötlettel játszva – az egész Földet úgy beszenyeztük volna radioaktivitással, hogy az ellene védő öltözetet olyan természetességgel viselnénk, mint ma télidőn a jégeralsót és a gyapjúzoknit. Itt emlékeznünk kell arra is, hogy egyszer már átértünk egy ilyen változást, amikor testalkatunk átalakulása során saját majomszerű bundánkat elvesztve más lények lenyúzott bőrébe bújtunk.

### **2.3.11. Az értékalakzatok és értékválasztások**

Még jobban kiviláglik az értékek konkrét élethelyzetekhez kötött jellege, ha azt is tekintetbe vesszük, hogy

- *a világ minden dolgának rendkívül sok – véges számú, de számunkra beláthatatlanul tömerek – olyan tulajdonsága van, amelynek emberi jelentősége lehet, s hogy melyik a legfontosabb, azt mindig a konkrét körülmények döntenek el.*

Az erdőségek fáinak fenti példájánál csak azt említettem, hogy ezek nemcsak a fakitermelés és vadgazdálkodás számára nyújtanak anyagi értékeket, hanem szépségükkel szellemi javakat is képviselnek. Egyedül a fakitermelés számtalan is érdekünket szolgálja azonban. A fa fűtőanyag, a bútortól a fakanalak gyártásáig s a faszobrásztól a faékszerek készítéséig a legkülönbözőbb tevékenységeink nyersanyaga. A belőle nyerhető cellulóz nélkülözhetetlen a papír- és textilipar számára, de celluloidként a filmszalagtól a szemüvegkereteken át a pingponglabdákig mindenfelé használatos. A befőzés életkörülményei között legfontosabb az, hogy üvegeinket celofánnal zárhassuk le, és semmire nem megyünk a lögyapotnak is nevezett robbanóanyaggal, a cellulóz-észterrel, gyilkosságra készülődve viszont a helyzet fordított. Hogy a dolgok különböző értékei közül melyiket választjuk, ezt – racionális esetekben – szükségleteink döntenek el:

- *amikor tárgyainkat megformáljuk, rendeltetésszerű használatuk jellemző körülményeiből és céljaiból kiindulva rangsoroljuk a bennük rejlő értéklehetőségeket.*

Választanunk mindenképpen kell, hiszen ugyanazt a faanyagot vagy fűtőanyagként használjuk fel, vagy bútort, illetve celofánt, netán robbanóanyagot készítünk belőle. A konkrét élethelyzetek pedig olyan kirívó választásokat is előírhatnak, amikor pl. a fagyhaláltól egy milliós értékű reneszánsz mennyezetes ágypótlásával mentjük meg magunkat.

A művészség problémáinak megértéséhez is lényeges végezetül felfigyelnünk arra a tényre, hogy

- *azok a körülmények, amelyek között a dolgokkal találkozunk, igen fontos információkat hordozhatnak arra vonatkozóan, hogy kielégítik-e szükségleteinket, s ha ezek az információk félrevezetők, az önmagukban hasznos javak az adott helyzetben szintén negatív értékűek lehetnek.*

Ha szomjas vagyok, és nagyot kortyolok az „Ivóvíz” feliratú üvegből, amelybe azonban sebbenzint töltöttek, igencsak kellemetlen élményben leszek részem, s nem fog vigasztalni, hogy a sebbenzin pénzbeli értéke jócskán meghaladja a csapvizét.

Az ilyen esetek azonban kivételesek, a jellemző az, hogy tárgyaink érzéki formája eleve elárulja, mire szolgálnak. „Amikor egy természeti tárgy kerül elénk – írja Panofsky –, teljesen rajtunk múlik, hogy esztétikailag akarjuk-e felfogni vagy sem. Az ember alkotta tárgy azonban vagy megköveteli, hogy esztétikailag fogják fel, vagy nem, mivel az ilyen tárgyban megvan az, amit a skolasztikusok »intenció«-nak neveznek. Ha a közlekedési lámpa vörös fényét – ahelyett, hogy rálépnék a fékre – esztétikailag akarom felfogni, mint ahogyan akarhatom is, a lámpa »intenciója« ellenére cselekszem”.

### **2.3.12. A mérték**

Ha mindezek után röpké pillantást vetünk arra is, hogyan megy végbe az ember értékelő tevékenysége, abból a közismert tényből kell kiindulnunk, hogy minden értékelésnek három tényezője van. Kell hozzá egy értékelő alany (filozofikusabb kifejezéssel egy szubjektum); s jegyezzük meg, hogy ez éppúgy lehet az egyes ember, mint egy társadalmi réteg, osztály, nemzet vagy az emberiség egésze a maga elvontságában. Kell az értékelés tárgya, objektuma, az a



dolog, aminek az értékét meg akarjuk állapítani; s kell végezetül a mérték, az a valami, amihez hozzámérve minősül a dolog ilyen vagy amolyan értékűnek.

E valamit Hegel klasszikus elemzése óta úgy szokás meghatározni, hogy

- *a mérték azoknak a határvonalaknak vagy csomópontoknak az összessége, amelyeken innen a dolog minden mennyiségi változás ellenére lényegében változatlan marad, de amelyen túllépve a mennyiségi változások már minőségi változásba csapnak át, azaz a dolog valami más dologgá változik. A mérték szerepe minden értékelésnél rendkívül fontos, hiszen hiába ítélt ugyanarról a tárgyról ugyanaz az alany, az ítélet egészen más lesz, ha a mértékét megváltoztatjuk.*

A lehető legközhelyszerűbb példával élve: ha ruhát vásárolunk, amelyben vizsgázni akarunk, a színének megválasztásakor az ilyen alkalmakra vonatkozó illemszabályok mértékeit vesszük alapul. Semmire nem megyünk azonban e mértékekkel, ha az így kiválasztott öltözék túl szűk vagy bő, mert ebben a vonatkozásban testalkatunk méretei a kellő mértékek.

## **2.4. A társadalmi törvényszerűségek**

Azt a tételt, miszerint minden dolog tulajdonságainak értéke csak konkrét körülményekre vonatkozóan áll fenn, azzal kell kiegészítenünk: másfelől viszont objektív szükségszerűség, hogy azonos körülmények között a dolgok azonos tulajdonságai ugyanolyan hatásokat váltssanak ki. Ez az „objektív szükségszerűség” már szabadság-meghatározásunknak is kulcsszava volt, s így az esztétikum tartalmi vonásainak alapfogalmai közé tartozván, szintén közelebbről megvizsgálandó.

### **2.4.1. Az objektivitás**

Az, hogy valami objektíve létezik, azt jelenti, hogy a szóban forgó dolog önmagában, az őt megismerő alany (az ún. szubjektum) tudatától függetlenül tulajdonsága a megismerendő tárgynak (az ún. objektumnak). Itt nem árt külön kiemelni, hogy a valóságban nemcsak anyagi jelenségek, dolgok vannak, hanem objektív törvényszerűségek is, olyan – épp az imént emlegetett –, a jelenségek tulajdonságai között fennálló oksági összefüggések, amelyek szükségszerűvé teszik, hogy egyes jelenségek meghatározott változásokat idézzenek elő más jelenségekben.

### **2.4.2. A természeti törvényszerűségek objektivitása**

Egy ilyen objektív, szükségszerű törvény pl. az, hogy 760 higanymilliméter nyomás mellett a víz 100 Celsius fokon, a forrpointján halmazállapotot változtat, folyékony anyagból gőzneművé válik, valamint az is, hogy e 100 Celsius fok hőmérsékletű gőz, ha az ember testével érintkezik, égési szövetártalmakat, piros, fájdalmas duzzanatokat, hólyagokat, szövetelhalást okoz. Itt külön ki kell emelni, hogy

- *a természet törvényszerűségek nemcsak az egyes ember, hanem az egész emberiség tudatától függetlenül léteznek, s örök, megváltoztathatatlan ok-okozati összefüggések, amelyek pontosan azonos körülmények között mindig és mindenütt azonnal ugyanolyan következményekhez vezetnek.*

Hogy a víz 760 higanymilliméter nyomás mellett 100 Celsius fokon felforr, s az ilyen hőmérsékletű gőz megégeti a bőrünket, ez a világmindenség valamennyi pontján örök időktől az idők végezetéig érvényes, akár tudjuk, akár nem. Változtatni e törvényen nem lehet, csak alkalmazkodhatunk hozzá (nem megyünk csupaszon a forró gőz közelébe) és felhasználhatjuk a magunk céljaira (gőzgépet hajtunk vele); ha semmibe vesszük, a következmény azonnal és feltétlenül bekövetkezik: a szó közvetlen és átvitt értelmében egyaránt „leégünk”.

Az esztétikai objektivitás problémáinak megoldásához itt fontos azonban felfigyelni arra a tényre, hogy a víz forráspontjáról és a gőz égető hatásáról mondottak nem igazak, ha nem olyan körülmények között vizsgáljuk őket, amelyeknél a szóban forgó törvényszerűség érvényesül. Ha nem 100 Celsius fokon és nem éppen 760 higanymilliméter nyomásnál vizsgáljuk a vizet, akkor műszereinkkel csak hidrogénből és oxigénből álló molekulákat (s más vegyületeket) találunk, forrpontot sehol, s ha a forró gőzt önmagában elemezzük, abban az „égetőség” minőségéből se fizikus, se kémikus egyetlen molekulát vagy atomot se talál. Mégsem habozunk – s joggal – azt állítani; hogy a víz objektív tulajdonsága az, hogy 100 fokon forr, s a 100 fokos gőzé, hogy éget. E megfogalmazás kissé pontatlan ugyan, de gyakorlatilag megfelelően fejezi ki azt, hogy létezik olyan természettörvény, amelyik előírja, hogy adott körülmények között a víz tulajdonságai ilyen változásokon menjenek át, illetve a gőz tulajdonságai ilyen hatást fejtsenek ki.

#### **2.4.3. A társadalmi lét és az eszmék**

A társadalmi törvényszerűségek – amelyek közé az esztétikaiak is tartoznak – jóval bonyolultabb képet nyújtanak. Ennek alapvető oka az, hogy – amint ezt Gordon Childe írja – „a társadalomban (...) az emberek olyan eszméknek is adnak nevet és olyan eszmékről is társalognak, amelyeket ténylegesen – nem úgy, mint a banánt – sem látni, sem szagolni, sem érinteni, sem ízlelni nem lehet, például *kétfejű sasról, mannáról, elektromosságról* vagy *okról*. Mindezek társadalmi termékek, akárcsak a szavak, amelyek kifejezik őket. A társadalmak úgy tesznek, mintha ezek valóságos dolgokat jelentenének. Valóban az a látszat, hogy az embereket sokkal fáradtságosabb és kitartóbb tevékenységre ösztönzi a kétfejű sas, a halhatatlanság vagy a szabadság, mint a legzamatosabb banán!

Bármiféle metafizikai finomságok keresését mellőzve kijelenthetjük, hogy az ilyen cselekvést kiváltó, társadalmilag jóváhagyott és fenntartott eszméket a történettudománynak éppoly valóságos dolgokként kell kezelnie, mint a régészeti kutatás hatáskörébe tartozó, sokkal elérhetőbb tárgyakat. Gyakorlatilag valamennyi emberi társadalom számára az eszmék éppoly hatékony elemek, mint a hegyek, a fák, az állatok, az időjárás és a külső természet egyéb megnyilvánulásai.”

#### **2.4.4. A létszférák egymásraépülése**

Ennek oka az – hogy kicsit mégis érintsük a Childe által kikerült „metafizikai finomságokat” –, hogy az emberi gyakorlat háromféle létforma törvényszerűségeihez igazodik:

- a) a szervetlen természet,
- b) a szerves természet és
- c) a sajátosan társadalmi lét

törvényszerűségeihez. E három létforma világosan megkülönböztethető egymástól. A szerves természetben olyan jelenségekkel találkozunk, amelyek a szervetlen világban ismeretlenek, s a társadalmi lét hasonló módon merőben új dolgokat produkál. Ugyanakkor viszont e határok nem zárják el egymástól a létformákat, az alacsonyabb fok törvényszerűségei nem válnak

érvénytelenekké a magasabb fokon, csupán új törvényszerűségekkel gazdagodnak. Az ember tehát nem olyan értelemben társadalmi lény, hogy reá nem vonatkoznak a szervetlen és szerves természet törvényei, hanem csak abban az értelemben, hogy világában ezeken túl sajátosan társadalmi törvényszerűségek is működnek.

#### **2.4.5. A társadalmi törvényszerűségek objektivitása**

Ezek legfőbb megkülönböztető sajátossága az, hogy a természeti törvényszerűségekkel szemben

- *csak az egyes ember tudatától független ok-okozati összefüggések, amelyek azonban nem-hogy nem léteznek a társadalmi tudattól függetlenül, hanem éppenséggel csak e tudatban léteznek, eszmei jellegűek.*

Az a törvényszerűség például, hogy a közösség ellátására szolgáló javakat tároló helyről (magyarán: a boltból) csak azt vihetem el, aminek a pénzegyenértékét kifizettem a kasszájánál, nem léteznék, ha az emberek tudatában nem élne a képzet, amelyik ezt a magatartásmintát előírja. Sem a fizikai, sem a biológiai törvények, semmiféle tudatunkon kívüli szükségszerűség nem teszi ezt a magatartást követendővé, s ilyen módon ennek követése fel sem merülhetne, ha a társadalom tagjainak mértékadó része nem alakította volna ki, nem fogadta volna el ezt az eszmei szabályt, s nem gondoskodnék arról, hogy a gyakorlatban is érvényesüljön. Ez az utóbbi mozzanat is elengedhetetlen természetesen, ami esetünkben azt jelenti, hogy a tudott eszmei szabályoknak gumibotok és zárkaajtók működtetésével kell érvényt szerezni: Eszmei jellegük azonban ezzel nem szűnik meg, hiszen a gumibotok és zárkaajtók működésének anyagi folyamata nem azonos az őket működtető eszmei szabályok rendszerével.

- *E törvényszerűségek tehát csak a társadalmi létben rendelkeznek olyan értelmű objektivitással (amelyet épp ezért interszubsztivitásnak is szokás nevezni), hogy a közösség e törvényszerűségek normáit az egyes emberekkel betarttatja.*

A társadalmi törvényszerűségek és normáik azonban ilyenformán a közösségi akarat függvényei, s bizonyos kereteken belül szabadon megváltoztathatók. Ez – hogy a boltok példájánál maradjunk – előírhatja, hogy a társadalom bizonyos tagjai (pl. a nyugdíjasok, szegények) kedvezményes áron vagy éppen ingyenesen juthassanak hozzá meghatározott árucikkekhez, vagy megfordítva, az eladók csak jogosítványokkal rendelkezőket szolgálhassanak ki (pl. a fegyverkereskedésekben). Vagyis:

- *a társadalmi törvényszerűségek és normáik nem örök érvényűek, hanem a társadalmi változásokkal együtt változnak, s a közösség – bizonyos határokon belül – akaratlagos módon elő is tudja idézni, irányítani tudja változásait.*

#### **2.4.6. A társadalmi törvényszerűségek mozgásterének anyagi korlátjai**

A tudathoz kötöttség azonban nem jelenti azt, hogy a társadalmi törvényszerűségek milyenségét nem befolyásolja semmi más, mint a közösség mértékadó részének pusztán szándéka. A „strukturális társadalommagyarázat” – szerencsére igen hamar lefutott – divatjának egyik legdilettánsabb vonása az volt, hogy ilyen szempontból nem tett különbséget a kultúra más-más területei között. Az irányzat vezéregyénisége, Lévi-Strauss könnyű kézzel egymás mellé helyezte a gazdasági viszonyokat, a házassági szabályokat, a vallást, tudományt és művészetet, valamint a nyelvet, mint a kultúrát alkotó legfontosabb „szimbolikus rendszereket”. Úgy vélte,

semmi akadály a annak, hogy „a társadalmat a maga egészében egy kommunikációelmélet segítségével értelmezzük”, hiszen az ismeretek cseréje (a nyelv) és a gazdaság (a termékek cseréje) között semmi lényeges különbség nincsen.

Közhelyszerűen ismert tény pedig, hogy itt éppenséggel döntő különbségek mutatkoznak. Míg a nyelvhasználat kérdéseiben a közösség mértékadó része viszonylag szabadon változtathatja a társadalmi szabályrendszert (a hivatalos nyelv kérdésében rendeletileg lehet intézkedni, a nyelvi reformoknak csak a hagyományok tudati gátjait kell áttörniük stb.), addig más társadalmi szabályrendszereknél nemcsak jóval szilárdabb, hanem éppenséggel áttörhetetlen falakba ütközhetünk. Hiába akarná példának okáért egy közösség azt, hogy a boltokban rendelkezésre álló javakból mindenki annyit kaphasson, amennyit csak kíván, ha az általa megtermelt javak bősége ehhez nem nyújt alapot: a gyakorlatban ez az eszmei szabály oda vezetne, hogy az elsőként érkezettek még mindent megkaphatnának ugyan, de a későbbiek jövőre hoppon maradnának. Ahogyan tehát a legutóbbi tételben is szereplő „bizonyos határokon belül” megszorítás is jelzi,

- *a társadalmi törvényszerűségek normáinak kialakításában a választási lehetőségek mozgásterét a természeti objektivitás áttörhetetlen korlátjaival keretezik be a társadalmak anyagi lehetőségei.*

#### **2.4.7. A társadalmi törvényszerűségek rugalmassága**

E korlátok azonban – szemben a természeti törvényszerűségekével – nem vasból, hanem gumiból vannak. Áthatolhatatlanok ugyan, de rugalmasak. Míg ugyanis a 100 Celsius foknyi hőmérsékletű gőz azonnal megéget bennünket, mihelyt a csupasz bőrünkkel érintkezik, a társadalmi törvényszerűségek nem ilyen merevek. Amikor az országgyűlés közhírré teszi, hogy ezentúl mindenhez ingyen hozzájuthatunk, az adott pillanatban nem történik semmi, s később is csak az, hogy megjelennek a lökdösődő vásárlók hosszú sorai a boltok előtt. Napok is eltelhetnek, míg a raktárak mind kiürülnek, s a csőd még akkor is elodázható importtal, külföldi hitelekkel. A gumihasonlat azonban olyan értelemben is találó, hogy minél tovább feszítjük e korlátokat, annál nagyobb erővel fog visszavágni, s végül parittyaként röpít bennünket egy olyan pontra, amely az életszínvonal tekintetében messze távolabb esik majd célkitűzéseinktől, mint ahol e rendelkezés bevezetésekor álltunk. Mindenesetre

- *a természeti és társadalmi törvényszerűségek között abban a tekintetben is különbségek mutatkoznak, hogy míg az előbbieket megsértése mindig azonnali negatív következményekhez vezet, az utóbbiaknál viszont e következmények még az anyagi lehetőségek túllépése esetén is lassúbb folyamatokban érvényesülhetnek.*

Ez azonban nem azt jelenti, hogy a szükségszerűségek másfélék a társadalomban, mint a természetben, hanem csak azt, hogy a társadalmiak bonyolultabb körülmények között érvényesülnek. Jóllehet a fenti példa esetében az országgyűlési határozat megszületésének pillanatában semmiképp nem következik be azonnali katasztrófa, de az olyan halasztó körülmények hiányában, amilyen a raktárak tartaléka és a hitelképesség, e folyamat igen gyors is lehet.

#### **2.4.8. Az eszmei jellegű társadalmi normák érvényesülése**

Nemcsak rugalmasabbaknak, hanem egyenesen hézagosaknak mutatkoznak aztán e törvényszerűségek, amikor normáik megsértése nem ütközik a társadalom anyagi lehetőségeinek végzetes korlátjaiba. Mint ismeretes, bármilyen objektivitásként magasodik az egyes ember

főle a közösség gyanakvóan vizslató szemei által képviselt erkölcs és a rendőrség, a bíróságok hatalmával érvényesített jogrend, a körülmények itteni bonyolultsága még azt is lehetővé teszi, hogy éberségüket kijátsszuk.

Lukács György befejezetlen ontológiájában felbukkant egy olyan kifejtetlen gondolat, miszerint az, amit a tudományban szükségszerűségnek tekintünk, az a lét egyre előrehaladó és végtelen kölcsönkapcsolatokból álló folyamatai miatt csak egy „ha-akkor” jellegű, nagy statisztikai valószínűséget jelent. E megállapítást a szükségszerűségekre vonatkozóan nemigen tudnám elfogadni, hiszen „ha” valamely körülmények között valami szükségszerűen bekövetkezik, „akkor” azonos körülmények között ez nemcsak nagy valószínűséggel, hanem mindig száz százalékos bizonyossággal előáll, vagy pedig az adott esetben nem beszélhetünk – s különösen nem beszélhet a tudomány – szükségszerűségről. Ezzel szemben

- *az anyagi lehetőségek korlátjaival össze nem fonódó eszmei normák valóban csak nagy statisztikai valószínűséggel érvényesülnek a társadalmi életben,*

nevezetesen csak akkor, ha a körülmények olyanok, hogy az erkölcstelenség a tömegkommunikációban is megszellőztetett közbotrányt okoz, illetve a rendőrség kinyomozza a tettet, s annak nincs megfelelő védőügyvédje vagy összeköttetése ahhoz, hogy a bíróság előtt ártatlannak bizonyuljon.

#### **2.4.9. A megkövetelt és az ajánlott társadalmi normák**

E normák egyébként történelmileg változó mértékben korlátozzák az egyes ember választási lehetőségeit. A primitív közösségekben, ahol a tevékenységek összehangoltsága elemi létérdek, és úgyszólván minden mindenki szeme láttára történik, e kötelékek rendkívül szorosak. A fejlődés során azonban a magánszféra függetlensége egyre nő. Magasabb szinten, minthogy választásaink alapvető társadalmi érdekeket nem érintenek, étkezési, öltözködési vagy szexuális szokásainkban az egyéni ízlés igényei szabadon érvényesülhetnek, kivéve az olyan eseteket, amilyenek a vallási előírásokba ütköző étkezési, vagy a közerkölcsbe ütköző öltözködési és szexuális ízlés-megnyilvánulások.

Itt igen fontosnak mutatkozik az az értékelméleti elgondolás, amelyik szerint

- *a társadalmi normákon belül minden korban különbséget kell tennünk a megkövetelt értékek („imperatív értékek”) és az ajánlott értékek („optatív értékek”) között: míg az előbbieket a közösségek szigorúan számon kérik rajtunk, az utóbbiakat csak ajánlatos követni, vagy követésük érdemnek számít.*

A vallási hiedelmeket fenntartó közösségek pl. – a teokratikus államalakulatokban egyenesen hatalmi eszközökkel – még az étrendünkbe is kötelező érvénnyel beleszólnak. A hívő muzulmán nem fogyaszthat alkoholt, nem ehet disznóhúst, a zsidónak a kóser ételek bonyolult kötelmeihez kell tartania magát, de a kereszténynek is böjtölnie kellene péntekenként. A civilizáltabb közösségek tartózkodnak az étlapok cenzúrázásától, s csak az étkezés olyan ajánlatos normáit rögzítik, amilyen az, hogy nem illik kézzel belenyúlni a levesestálba, és a pezsgőt csak családi körben hörpölni vizespohárból. Ha pedig még azt is tudjuk, hogy a halakat halkéssel kell enni, s meg tudunk birkózni a kagylók és rákok ildomos elfogyasztásának ceremóniájával, az már olyan érdem, amely utat nyithat előttünk a diplomáciai testületek köreibé is.

## 2.5. A társadalmi normák és az összemberi fejlődés

A fentiekben arra a megállapításra jutottunk, hogy az emberiség fejlődése a rég elavult korlátok tragikomikus továbbélésének és a gyakorlatilag megvalósíthatatlan szabadság-célkitűzések tragikus bukásának rossz végletei között tántorogva halad előre. Ez a tény az itteni szempontokból nézve arra vall, hogy

- *a történelem során kialakuló társadalmi normák korántsem mindig és mindenben igazodnak az összemberi fejlődés igényeihez.*

### 2.5.1. A kiüresedett normák terrorja

E normák működésének furcsasága leginkább akkor tűnik ez ki, ha felfigyelünk arra, hogy a társadalmi együttélés szabályai egyáltalán nem mindig támaszkodhatnak a közösség többségének lelkes egyetértésére. Toynbee írja, hogy minden társadalom csak akkor képes összetartó erőként működni, ha a benne élő emberek többsége közös vezéreszmékben, eszményekben hisz. Gondolata első pillantásra bármilyen elfogadhatónak látszik, nagyon leegyszerűsíti a valóságot. Végtelen esetekben éppenséggel az is lehetséges, hogy a fennálló renddel voltaképpen mindenki valamiképpen elégedetlen: az uralkodó osztályok igen csekélynek ítélik előjogaikat, az alávetettek viszont mértéktelenül nagyoknak, de a mindennapi életben, gyakorlati tevékenységeik során mégis betartják, azaz vágyaik, szándékaik ellenére elfogadják ezt a rendet, s ennek megsértői ilyen vagy amolyan megtorlással, hátrányokkal, ellenérzésekkel kerülnek szembe.

Szemléletesség okán a bolt példájához visszatérve: egy előre bejelentett árrendezés esetében a minisztertől a pénztárosnőn át a rendőrig mindenki tudja, hogy az érintett cikkek ára nem felel meg reális piaci értéküknek, s rövid időn belül ezek az árak csökkenni is fognak. A rendelkezés hatályba lépéséig mégis a régi árat kell értük kifizetni. A társadalmi együttélés rendje szükségessé teheti tehát azt is, hogy nyilvánvalóan tartalmatlan formákat is betartsunk. E törvényszerűségek tudatban való létezése nem azt jelenti tehát, hogy az emberek tudata okvetlenül helyesli a szóban forgó szabályt, csupán azt, hogy észben tartja és magatartását – esetleg kénytelen-kelletlen, de – ehhez igazítja. Tapasztalataim szerint pl. a férfiak többsége legalábbis Magyarországon ma már ellenszenvvel viseltetik a nyakkendőhordás szokásával szemben, ünnepélyes alkalmakkor, amikor „elegánsan” kell festenünk, mégis a nyakra való hurkába dugjuk a fejünket.

S tesszük ezt azért, mert jóllehet a társadalmi törvényszerűségek – az említett korlátokon belül – akaratunktól függően megváltoztathatók, de ez az akarat nem az egyes emberé, hanem a közösség mértékadó részéé. S ameddig ez utóbbi nem nyilvánítja az új rendet érvényesnek, addig tartanunk kell attól, hogy a régi szabályok megszegése hátrányos következményekkel jár. Kockázatmentesebb, ha kifizetjük a régi árat, felkötjük a nyakkendőt, mintsem hogy a pénztárosnő rendőrt hívjon vagy ismerőseink, feljebbvalóink megszóljanak az öltözködés szabályainak megsértése miatt. A társadalmi törvényszerűségek-értékrendek tehát ilyen esetekben még akkor is a tudatunktól-akaratunktól teljesen független természettörvények mintájára vezérlik életünket, ha ésszerűtlenek, semmi közük a valóságos, objektív értékekhez.

### 2.5.2. A társadalmi normák hagyományossága

Mint említettem, a társadalmak anyagi alapjai által körülhatárolt mozgástéren belül a közösségek mindig számtalan választási lehetőséggel kerülnek szembe. Nem írja elő pl. semmiféle kénytelen-kelletlen anyagi szükségszerűség azt, hogy a rendelkezésre álló javak elosztásakor pontosan miféle alapelveknek kell érvényesülniük.

Ám ha az effajta választásokat nem is határozzák meg pontosan a társadalmak anyagi alapjai, ez nem jelenti azt, hogy a közösségek merőben szeszélyes-véletlenszerű módon döntenek így vagy amúgy. A társadalmi eszmék, értékrendek fejlődése sem úgy megy végbe, hogy az emberek egyszer csak elhatározzák, hogy mindenestül elvetik régi felfogásukat, s valamiféle merőben újonnan kitalált törvényszerűségek szerint fognak élni. Az új itt is mindig többé-kevésbé folytatja a régit, a hagyományos, megszokott értékrendeket alakítja, fejleszti tovább. A kivételek itt a folyamatosságot radikálisan megszakító és új hagyományokat teremtő társadalmak, de – amint ezt alább, a mindennapiság problémáinak tárgyalásakor látni fogjuk – ezek történelemformáló szerepe jóval kisebb, mint gondolnánk.

### **2.5.3. A normarendszerek hierarchiája**

Az itteni választások esetlegességét döntően korlátozza az a tény is, hogy az egyes emberrel szembeszegezett, közösségi érdeket tükröző vagy annak látszatában fellépő normarendszerek régóta nem egynemű közegek. Említettem, hogy az egyenlőtlen struktúrájú társadalmakban a társadalmi osztályokon belül különböző rétegek, a rétegeken belül csoportok léteznek, s ezeknek érdekei igen eltérők lehetnek. Az uralkodó osztályok akaratát kifejező jogrend egy-egy és minden társadalmi csoportra nézve egyaránt kötelező ugyan, de ezt nem minden csoport érvényesíti egyformán, az alvilági betyárbecsület például elég távol áll a tételes jogszabályoktól.

Az egyes emberrel legközvetlenebbül szembenálló értékrend természetesen azé a csoporté, amelyben él. Ennek normái azonban maguk is szembesülnek a nagyobb társadalmi egységek normáival, főként pedig az uralkodó osztályok akaratát kifejezőkkel. E szembesülés nemcsak szembenállást vagy egymás mellett létezést jelent, hanem kölcsönhatásokat is, ami – magától értetődően – mindeneke előtt az uralkodó értékrendek hatásában érvényesül. Köztudomású pl., hogy a gyermekek elleni nemi erőszakért elítéltekre a fegyencek közösségeiben is megkülönböztetetten durva fogadtatás vár.

A társadalmak továbbá nemcsak belsőleg tagozottak, hanem maguk is tagjai, alkotóelemei nagyobb és még nagyobb gazdasági-politikai-kulturális egységeknek. Ezek összességükben az emberiség egészének – a történelmi fejlődés során mind szorosabb kapcsolatokra épülő – társadalmi szerkezetét alkotják. Az különböző országok, nemzetek uralkodó értékrendjei így kölcsönkapcsolatokban alakulnak, szintkülönbségek esetén pedig külső hatalmak „nyomása” alatt állnak: a legfejlettebb kultúrák értékrendjeivel szembesülnek és ezek hatása alatt formálódnak.

S ha az anyagi alapok által körülhatárolt térben a hagyományok továbbfejlesztésének számtalan lehetséges módozata nyílik is, egyáltalán nem mindegy, milyen irányban halad ez a fejlődés. A választások rangsorolhatók aszerint, hogy milyen mértékben felelnek meg az emberi nem fejlődési érdekeinek, az emberi lényeg kibontakozásához, a szabadság történelmi kiteljesedéséhez szükséges feltételeknek. A közösség dönthet úgy, hogy az anyagi javak teljesen egyenlő elosztásának ősi hagyományait folytatja, de ezzel a mindennapi életben lefékezi az egyéni kezdeményezőkedvet, a kulturális fejlődés ütemét, kirekeszti önmagát a történelem fősodrából – s ugyanez történik vele, ha az ellenkező véletlet fogadja el, egy szűk élősdi réteg számára indokolatlan és mértéktelen előjogokat biztosít, a társadalom többségét viszont jogfosztottságban tartja. A fejlődés szélére sodródott, elmaradott társadalmak szerkezete pedig előbb-utóbb ingataggá válik, s összéroppan a fejlettebb kultúrák a fejlettebb kultúrák szellemi, gazdasági vagy katonai hódítóerejének nyomása alatt:

- az összembari fejlődés érdekeivel ellentétes társadalmi normákat a mindennapi élet szükség-szerűen felmorzsolja.

## 2.6. A társadalmi fejlődés és a mindennapi élet

Ez a mindennapi élet (vagy más szavakkal: mindennapiság, köznapiság) és ennek alanya, a mindennapi ember, átlagember az esztétikai értékrendek és minőségek közelebbi vizsgálatánál is egyik kulcsszavunk lesz. A fent bemutatott alapfogalmak végén így ezeknek is figyelmet kell szentelnünk.

### 2.6.1. A mindennapi élet

Az elméleti szakirodalomban tájékozatlanabb olvasó talán fölösleges pontoskodásnak véli ezt, hiszen mindenki úgy hiszi, tudja, mit jelentenek e szavak. A modern szociológiában és filozó-fiában azonban olyan félrevezető okfejtések is fűződtek hozzájuk, hogy immáron gondolnunk kell azokra is, akik az elméleti eszmefuttatások hatása folytán korántsem támaszkodhatnak ilyen biztonsággal nyelvérzékükre.

A külön fogalom-meghatározások leleményeskedéseinek itt nem szentelhetünk különösebb figyelmet, de azt meg kell említenem, hogy félrevezető az is, ha mereven a szavak közvetlen jelentéséből indulunk ki, mint azok a szakírók, akik a mindennapi életet a szó szoros értel-mében minden egyes napon előforduló dolgokkal azonosítják, s az ünnepi, különleges élményt nyújtó dolgokat állítják vele szembe. Ilyen felfogásban ugyanis semmiféle objektív szem-pontunk nincsen arra nézve, hogy valami mindennapi-e vagy sem, hiszen ez az egyes ember életformájának függvényeként merőben viszonylagossá válik. A paraszt számára mindennapi munka ingyenc élmény lehet a királynénak – Marie Antoinette a Kis Trianonban időnként maga fejte meg két kedvenc tehenét –, a királyné számára terhesen unalmas, mindennapi ceremónia pedig életre szólóan emlékezetes ámulat a parasztnak.

Amellett ez a felfogás voltaképpen nem is felel meg a köznyelvi megkülönböztetésnek. Ezt világosan jelzi helyesírásunk: a mindennap szót egybeírjuk, ha viszont olyan dologról van szó, ami valóban minden egyes napra egyaránt vonatkozik – pl. arról, hogy minden egyes nap 24 órából áll –, akkor ezt kell írunk: „minden nap.” Ugyanígy jár el az angol is, amikor megkü-lönbözteti az „everyday”-t az „every day”-tól. A németnek e két értelem megkülönböztetésére éppenséggel más-más szava is van, az „Alltag” és a „jeden Tag”. Ha valami minden egyes napon előfordul, ez könnyen lehet éppenséggel nem mindennapi jelenség is. Az ember pl. nem minden egyes napon mulat késő éjszakáig, de az éjszakába nyúló vigadozás jelensége meglehetősen mindennapi esemény. Nem mindennapivá akkor válik, ha minden egyes napon hajnal felé tántorog haza valaki: az illetőt megszólja a házmester, netán a rendőr is figyelni kezdi.

Máskor a magánélet fogalmával azonosítják a mindennapi életet, s a közéletet állítják szembe vele. Anélkül, hogy itt a magánélet és közélet fogalmát közelebbről megvizsgálnáink, egyetlen példával könnyen világossá tehetjük az azonosítás tévességét. Ha valaki ólomkristály fürdő-kádat csináltat magának, ez – amennyiben pénzét becsületes úton szerezte – az illetőnek magánügye, s az esemény magánéleti jellegű. Aligha neveznénk azonban mindennapinak. Az effajta fogalomértelmezésekkel szemben szilárdabb értelmet nyerhet a szó, ha



- *az emberi élet olyan eseményeit nevezzük mindennapiaknak, amelyek az emberek többségénél nagyjából azonos körülmények között mennek végbe, tehát statisztikai értelemben tipikusak.*

Ezeknek az eseményeknek egy része minden időben és a szó szoros értelmében minden egyes napon lényegében azonos körülmények között megtörténik, ahogyan pl. az emberek túlnyomó többsége minden korban minden egyes reggelen felkel s tevékenykedni kezd, este pedig aludni tér. Az emberi szervezet sajátosságai parancsolóan előírják az ébrenlét és alvás váltakozását, s ez természetesen igazodik a világos és sötét napszakok váltakozásához. Ezeken az általános kereteken belül azonban a mindennapi élet eseményei is korhoz kötöttek, történetileg változók. Míg pleisztocén kori ősünk a barlangok földjére heveredett esténként, s a madárfütty ébresztette, mai utódai a különféle ipari termékek egész seregét igénylik ehhez a tevékenységhez: hálóruga, ág, párna, lepedő, takaró, éjjeliszekrény, altató, redőny az ablakon, ébresztőóra vagy telefonébresztő stb.

Láttuk azonban, hogy a minden egyes napon előforduló dolgok nem azonosak a mindennapiakkal, s meghatározásunk értelmében, ha az emberek nagy százalékánál körülbelül azonos körülmények között megy végbe, mindennapi lehet az olyan esemény is, amely nemcsak, hogy nem minden egyes napon jelentkezik az ember életében, hanem éppenséggel csak egyetlen egyszer, mint a születés vagy a halál. S ez a példa ismét jó arra, hogy szemléltesse, mennyire korhoz kötött a mindennapi és nem mindennapi fogalmának tartalma. Ma az a mindennapi, ha valakit az orvos segít világra jönni, s az árokparti születés ugyancsak nem mindennapi esemény, ősanyáink viszont valamennyien ott szültek, ahol a vajúdás rájuk jött, és orvos még száz évvel ezelőtt is csak nem mindennapi születésekhez járt.

Nem látnám viszont értelmét, hogy e történelmi meghatározottságot osztály- és rétegszempon-tokkal is kiegészítsük, mert ebben az esetben a fogalom veszélyesen közel kerülne ahhoz, hogy tartalma ismét használhatatlanul viszonylagossá váljék. A hajléktalanok körén belül tipikus jelenség a csőlakó-létforma, a legfelső rétegek életének pedig „státusszimbóluma” a kézzel, egyedileg gyártott Rolls-Royce autó. Ezek a jelenségek mégsem nevezhetők mindennapiaknak, minthogy e társadalmi rétegek életformája egészében sem mindennapi. Ugyanilyen okok miatt zárnám ki a fejlődésben messze visszamaradt vagy messze előretört társadalmak jellemző vonásait a mindennapiság fogalmából: ha a XX. században egyes néptörzseknél még közhasználati eszköz a fűvócsóból kilőtt mérges tüske, ez korunk egészén belül éppúgy nem mindennapi eset, ahogyan az ötezer évvel ezelőtti világban nem mindennapi fejlettségi szinten állt pl. a sumér pénzrendszer.

Amikor ilyen módon egy-egy korban mindig egy egész kultúrkör, sőt, napjainkra már az emberiség életmódjához viszonyítva ítélnék abban a kérdésben, mi tekinthető mindennapinak és mi nem, akkor úgy gondolom, ezzel eléggé körülhatárolt a fogalom ahhoz, hogy érthetővé váljék, miről van szó, jóllehet ez a megkülönböztetési szempont sem vezet minden esetben olyan egyértelmű eredményhez, mint egy savba vagy lúgba mártott lakmuspapír. Aligha mernék vállalkozni arra, hogy pontosan megmondjam, hány százalékánál húzzuk meg a mindennapiság határát, vagy hány méterig mindennapi látvány egy hegy, s mekkora értékkel kell rendelkeznie egy szellemi teljesítménynek műalkotásnak, tudományos felfedezésnek ahhoz, hogy nem mindennapinak minősítsük stb.

Az elmondottak pedig természetesen a szó alapjelentésére vonatkoznak csupán, s eszemben sincsen megkérdőjelezni azt, hogy pl. jelzős szerkezetekben szűkített értelemben használat-sék. E szűkítés nem okoz félreértést, hiszen a jelző pontosan mutatja, hogy a kor emberének tipikus élményei helyett milyen sajátosabb élethelyzet vagy szűkebb társadalmi egység tipikus

élményeiről van szó; végső soron egyetlen emberre szűkített értelemben is beszélhetünk mindennapokról. Ilyen esetekben azonban már a „nem mindennapi mindennapok” is ide tartoznak: nem kell hosszabb magyarázat ahhoz, milyen élményeket várhat az olvasó egy könyvtől, melynek az a címe, hogy „Egy tömeggyilkos mindennapjai”.

### ***2.6.2. A mindennapiság mint mérték***

Az emberek túlnyomó többsége a mindennapi életben megszokott, az átlagember számára biztosított szabadság lehetőségek közepette érzi magát otthonosan. Azokkal a teljesítményekkel tud azonosulni, amelyeknek szabadság-nagyságrendje a – történelmileg persze egyre változó, s egy-egy korszakban is mindig széles sávként értendő – mindennapi mértékeknek felel meg. Ha ezen messze túlnövő szabadság lehetőségekkel találja magát szemben, ezeket azonosulás-érzés nélkül, kívülállóként, ámulva-csodálkozva szemléli, s egyben némi szorongásérzéssel is, hiszen konfliktushelyzetekben ilyen erővel nem tudna megmérkőzni. A mindennapi mértéken aluli szabadság lehetőségekre hasonló kívülállással tekintünk, de itt a csodálkozással vegyes szorongás helyett – természetesen – a fölény érzése színezi élményünket.

Ez a mérték pedig az átlagembernél csekélyebb és nagyobb szabadság lehetőségekkel rendelkező társadalmi rétegek, illetve emberek számára is viszonyítási pont. Lentől nézve a reális törekvések célja, az az állapot, melynek elérése szükséges és lehetséges egy normálisnak tekintett életvitelhez, fentről letekintve viszont az a szint, melynek mindenkori meghaladása ahhoz szükséges, hogy az egyén a kiválasztottság belső érzésével élhessen, kifelé pedig e hatalmat érzékeltethesse. Itt hangsúlyozandó, hogy – az „arany középutat” eszményítő elgondolásokkal szemben – a mindennapiság csak mérték, de nem a *kellő* mérték. Hozzá viszonyítva állapítjuk meg, hogy valaminek a nagyságrendje mekkora, de hogy mekkorának kellene lennie, ez mindig a konkrét élethelyzet igényeitől függ.

Ilyen értelemben

- *alapmértéke a mindennapiság az összes társadalmi értékrendnek, s köztük az esztétikainak is.*

Mint látni fogjuk, esztétikai élményeink milyenségét döntően befolyásolja, hogy az érzéki formájukban kifejeződő szabadsággal vagy korlátozottsággal azonosulunk-e vagy kívülállással tekintünk rá, s az utóbbi esetben mint fölény magasodó erőre, vagy olyanra, amellyel szemben fölényben érezzük magunkat.

### ***2.6.3. A mindennapi élet mint a társadalmi fejlődés alapja***

Az a tény, hogy egy-egy önmagában vett mindennapi esemény – éppen mindennapisága következtében – az emberiség fejlődése szempontjából vajmi keveset számít, olyan látszatot kelt, mintha a mindennapi élet egésze, a „szürke hétköznapiak” világa a maga egészében jelentéktelen történelmi tényező lenne. Olyannyira csalóka ez a látszat, hogy akadnak filozófusok, akik egyenesen kirekesztik a mindennapiságot a történelemből:

Való igaz, hogy amennyiben egy mindennapi ember bevégez egy mindennapi munkát, mondjuk Kovács János kőműves befejezi a Dob utca 3-as számú ház renoválását, ennek a tettek hatásugara történelmi mércével mérve igen csekély, s nevét ennek megfelelően csak a vállalati bérszámfejtés jegyzi fel. Összehasonlíthatatlanul nagyobb súlyú ilyen szempontból egy nem mindennapi tett, mondjuk az, hogy Dugovics Titusz leugrik a török zászlóval Nándorfehérvár ormáról, vagy Thomas Mann befejezi egyik híres regényét, s e tettek végrehajtói méltán kerülnek a lexikonok címszójegyzékeibe.

Ha viszont a mindennapi élet egészét vetjük össze a nem mindennapi események összességével, pontosan fordított arányokat találunk. Az, hogy Dugovics Titusz feláldozta életét, semmit se változtatott a törökellenes küzdelmek kimenetelén, s ha száz Dugovics százszor ugrik a vár fokáról, a törökök akkor is elfoglalhatják az országot. Ha viszont a nemzet mindennapi életét hatja át a törökellenes összefogás eszméje, s a névtelen milliók apró, „mindennapi hőstetteket” hajtanak végre ennek érdekében, akkor sose kerül a félhold Buda tornyaira. Ha meggondoljuk, a Dugovics Tituszéhoz hasonló tettek önmagukban és önmagukért teljesen értelmetlen öngyilkosságok lennének: kizárólagos értelmük a példamutatás, az, hogy nem mindennapi jellegükkel figyelmet keltve a mindennapi embereket mozgósítsák.

Még nyilvánvalóbb ez a párhuzam a művészet esetében. Ha Thomas Mann nem születik meg, mert szülei nem akarnak gyereket, vagy az iskolában a tanára úgy megutáltatja vele az irodalmat, hogy bérszámfejtő lesz belőle egy építkezési vállalatnál, és egyetlen regényt sem ír, mindez semmit nem változtat a történelem menetén. S ha egy időre minden író és minden művész beszüntetné tevékenységét, alighanem ez sem vezetne történelmi kataklizmához. Ám ha a kovácsjánosok valamennyien leállnak, maga az élet áll le, az általános sztrájk figyelembevétele nélkül nem lehet történelmet csinálni, mert az maga a történelem.

Nyugodtan állítható hát, hogy a világ sorsa mindig hétköznapi dől el,

• *a történelmi fejlődés menetének irányát a mindennapok hőmpölygésének iránya szabja meg,*

s az igazi nagy döntések nem a lexikonok címszójegyzékeiben szereplő személyiségeknek, hanem a „névtelen senkik” millióinak döntései. A forradalmak nem azokban a nem mindennapi pillanatokban kezdődnek, amelyeket a történelmi festmények ábrázolni szoktak: közismert vezérek összedugják fejüket egy asztal fölött, nemzeti költők ég felé dobott kézzel szavalják buzdító rímeiket, tüntetők zászlókat lobogtatnak, felkelők palotákat rohamoznak.

E festmény-pillanatok önmagukban jelentéktelen epizódok lennének a forradalom valódi kezdetei nélkül, amikor ugyanis ismeretlen arcú férfiak százezrei berúgnak és megverik a feleségüket, vállukat vonogatva fogadják feljebbvalójuk utasításait vagy sűrűbben mesélnek rendszerellenes vicceket: egyszóval, amikor a mindennapok embere érezni és éreztetni kezdi, hogy ez így nem megy tovább. Rosa Luxemburg szavaival: „nyomorúságos alakokból” és „hétköznapi kicsiségekből” alakulnak a történelem megfelelő pillanataiban a leghatalmasabb események és a legmonumentálisabb cselekmények”. Az ilyen kiábrándítóan kisszerű, hétköznapi pillanatok nélkül a legzseniálisabb vezérek legszebb eszméi se kerülhetnének be a történelemkönyvekbe. Gyurkó László szavaival: „nincs igazság és nincs eszme, melyet erőszakkal ne lehetne megsemmisíteni. S nem az eszme szüli a forradalmat, hanem a forradalom érlelődése igazolja és erősíti az eszmét. Az igazság csak akkor ér valamit a hatalom ellen, ha nem csupán logikai vagy erkölcsi képződmény, hanem a kor szükségszerűsége fejeződik ki benne. Akkor viszont erősebb minden hatalomnál, mert erőszakkal nem lehet megsemmisíteni, a hatalom pedig megsemmisül tőle.”

A történelem menetében minden más felcserélhető, azokon a festményeken szerepelhetnének egészen más arcok, más időpontok, más utcák és más paloták is, anélkül, hogy a lényeg tekintve bármi változnék. Csupán a mindennapi emberek magatartása nem cserélhető fel, mert akkor minden másképpen történik. Nem újdonság ez. Jó száz esztendeje írta Plehanov Robespierre-ről: „Ha például 1793 januárjában egy véletlenül lehulló téglával végez vele, természetesen másvalaki foglalta volna el a helyét, és ha ez a másvalaki minden tekintetben kevesebbet ér is nála, az események mégis ugyanabban az irányban haladtak volna, amelyben haladtak Robespierre életében. Így például a girondisták alighanem ebben az esetben sem kerülték volna el a bukást; de lehetséges, hogy Robespierre pártja valamivel hamarabb veszí-

tette volna el a hatalmat, úgyhogy ma nem thermidori, hanem floréali, prairiali vagy messidori reakcióról beszélünk. (...) Röviden, talán előbb, talán utóbb, de feltétlenül bekövetkezett volna, mert az a népréteg, amelyre ez a párt támaszkodott, egyáltalán nem volt felkészülve a tartós uralomra. (...) A befolyásos személyiségek eszük és jellemük sajátosságai révén megváltoztathatják az események egyedi arculatát és néhány részleges következményét, de nem változtathatják meg általános irányukat, amelyet más erők határoznak meg.”

Talán mondanom se kellene, hogy ilyenformán a forradalmak távolról sem a börtönök lerombolásakor, paloták bevételekor, katonák átállásakor, új alkotmányok szentesítésekor győznek vagy buknak el. Ezek a látványos, nem mindennapi események lehetnek átmeneti diadalok vagy átmeneti kudarcok, de az igazi, a tartós győzelem vagy bukás mindig a hétköznapiak észrevehetetlenül lassú sodrásában formálódik. A mindennapi, látszólag eseménytelen napokon derül ki, megtarthatók-e a bevett paloták, hűek maradnak-e az átállt csapatok, s főként: épülnek-e új börtönök a leromboltak helyett, jobb-e az új alkotmány a réginél. A történelem nem egy olyan példát ismer, amikor a forradalom látszólag teljes diadalt arat azokban a látványos, nem mindennapi eseményekben, s aztán szépen lassan, észlelhetetlenül, de teljes vereséget szenved a mindennapokban, mert a néptömegek történelmi értelemben még nem nőttek fel oda, hogy a fegyverrel kivívott szabadságot a mindennapi életben is győzelemre juttassák. Firenzében látszólag már 1267-ben megdöntötték a feudalizmust: minden hatalom a céhek kezébe került, a nemesek vártornyait lerombolták. Nem is következett be semmiféle látványos fordulat, ellenforradalom, csak éppen ahogy teltek a szürke hétköznapiak, egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a céhek patrícusai sem jobb urak, mint a hajdani nemesek. Lehetett kezdeni mindent előről, a néppárt forradalmi végül a Medicieket juttatták uralomra, látszólag tehát ismét győztek, de a hétköznapiakban a forradalom szép lassan ismét elbukott. A bankárfi Mediciek polgársipkában is koronás uralkodók módjára kormányoztak, hogy végül nyíltan beépüljenek a feudalizmus cikornyás címerekkel és végtelen leszármazási táblákkal ékes rendszerébe, mint hercegek, nagyhercegek, pápák és királynék. S lehetett kezdeni mindent előről.

A világ sorsa mindig hétköznapi dől el. A tudománynak, vallásnak, politikának vagy a művészetnek egyetlen igazi értelme van, az, hogy elősegítse az emberi szabadság kiteljesedésének folyamatát a mindennapi életben. Persze ehhez minél messzebbre kell rugaszkodnia a mindennapiságtól abban az értelemben, hogy az igazi tudósnak, politikusnak művésznak messze meg kell haladnia a mindennapi, az átlagos gyakorlat és gondolkodás szintjét, különben hogyan tudná ezt fejleszteni, magasabb szintre emelni. Ez azonban nem változtat azon, hogy

- *a történelmi fejlődés valamennyi vívmánya mindaddig, amíg nem válik a mindennapi gondolkodás és gyakorlat részévé, addig társadalmi értelemben értékeik is csak lehetőségként léteznek, s nem valóságként.*

Ameddig tehát a kopernikuszi világkép vagy az atomenergia problémája a tudós akadémiák magánügye, József Attila költészete vagy Bartók zenéje néhány ingyenc művészetélvező szellemi tápláléka csupán, s a mindennapiságtól való távolságuk fennáll, igazi céljuktól – mindegy, hogy alkotóik tudják-e vagy sem, hogy igazi céljuk ez – még legalább olyan messze vannak, amilyen messze van a csak elgondolt tudományos értekezés, költemény vagy zene a befejezett műtől.

### 3. Az esztétikum mint érzéki formában megjelenő emberi lényeg

Miután megismerkedtünk az esztétikum tartalmi vonásainak alapfogalmaival, ezeknek az ismereteknek birtokában könnyebben tudunk szembenézni az esztétikum sajátosságainak konkrétabb problémáival.

#### 3.1. Az esztétikum és a társadalmi fejlődés

A társadalmi fejlődés jelenségeivel kezdve a sort, mint láttuk, ugyanazon dolgok emberi jelentősége, lényege megváltozhat a történelmi fejlődés során. Világos, hogy e változások következtében emberi lényegük érzéki megjelenésének, azaz esztétikai minőségüknek is módosulnia kell.

##### 3.1.1. A dolgok esztétikai minőségeinek történelmi változásai

Erről legkönnyebben akkor győződhetünk meg, ha egy pillantást vetünk a szép női test legkorábbi szoborábrázolásainak egyikére, az úgynevezett *Willendorfi Vénuszra*. Mintegy 22-27 évezreddel ezelőtt élt őskőkori vadászok – számos hasonló alkotáson is megörökített – szépségeszményeit tükrözi, s mai szemmel nézve rémnek is beillenek. A 11 centiméteres mészkőszobrocska alsó lábszára aránytalanul vékony, karja egyenesen csenevész, fara és hasa viszont egyetlen óriási gömbbé puffadt, s mellei is akkorák, mintha elefántkór támadta volna meg őket. Jární e hajdani szépségkirálynő aligha tudott, legfeljebb döcögni. Joggal firtathatjuk hát: ugyan miféle szabadság öltött érzéki formát e saját arányai által leigázott testben?

A válaszhoz tudnunk kell, hogy a kor embere kő- és csonthegyű lándzsákkal vívta a vadállatok ellen élethalálharcait, s az utolsó jégkorszak fagya elől barlangokban húzta meg magát: a hőmérséklet 10-15 fokkal volt hidegebb a mostaninál. A nagyobb élelmiszertartalékok megszerzésének olyan lehetőségeire, mint a földművelés, állattenyésztés, vagy az olyan mesterségekre, amilyen a fazekasság, az ember csak évezredek múltán lesz képes; kétszer hosszabb időtávolság választja el az első ekétől, mint amennyi az eke és az első úrhajó közé esik majd. Az emberhorda harcmodora még mindig alig fejlettebb a farkascordáénál: a győzelem legfőbb biztosítéka a számbeli fölény.

Engels írta, hogy „a történelemben végső fokon a közvetlen élet termelése és újratermelése a döntő mozzanat”, s ez két tevékenység, „egyfelől a létfenntartási eszközök termelése, az élelmiszerek, ruházati cikkek, lakás, valamint az ezekhez szükséges szerszámok termelése; másfelől az embertermelés, a faj fenntartása”. A fenti viszonyok között az első mozzanat gyérségét a második szaporaságával lehetett csak kiegyensúlyozni, azaz szülni és szülni kellett mindenáron, hogy a sok gyerek közül életben maradjon néhány, s legyenek, akik leterített rén-szarvasokkal térnek haza a barlang örökké éhes lakóihoz. Az emberi közösségek szabadsága a szó legszorosabb és legátvittebb értelmében egyaránt a női ölektől és emlőktől függött, ezeknek óriási méretei tehát nagyon is természetes módon testesítették meg a szépséget.

A mai szemmel már elképesztő domborulatok szépsége a szabadság hasonló fejlődési fokain még évezredekkel később is fellelhető: Dél-Afrika egyes elmaradott fekete népeinek szépségkirálynői a közelmúltig mesterségesen csodás nagyságúvá hizlalt „hottentotta farral” ékeskedtek, s a tuareg nőket is mesterségesen hizlalták. A szaporaság és szépség ősi kapcsolatára utal a kínai írás is, amelyben a szép egyik írásjegye (hao) egy nő és egy gyermek stilizált képét formázza.

A női szépség fenti típusa egyébként maga is egy nagy történelmi váltás eredménye. Ahhoz, hogy kialakulhasson, végbe kellett mennie természetesen a munkamegosztás első, legősibb formájának, a nemek közötti munkamegosztásnak. Amíg a nők és férfiak együtt kószáltak az erdőkben, hogy ehető rovarokat, tojásokat, lárvákat, gyökereket, gyümölcsöket és gombákat gyűjtögetve, apróbb vadak elejtésével próbálkozva megszerezzék táplálékukat, az ilyen nehézkes testalkat semmiképp nem számíthatott a szabadság érzéki kifejezőjének: ehhez a sűrűben csörtető, vadállatok torkának ugró emberi nőstényeknek otthon rostokoló, házimunkával bíbelődő anyákká kellett szelídülniük, akik a férfiakra bízák a küzdelmes kalandokat.

Egy hasonlóan mélyreható értékváltást hozott az állatok megszelídítése és a földművelés, ami az újkőkorból (neolitikum) vált elterjedt gyakorlattá. Egyes törzsek élete a maga egészében a nomád pásztorkodásra épült: nyájaikat legeltetve vándoroltak új és új legelőkre, s létük szinte a maga egészében az állatoktól függött, amelyeknek nemcsak húsát, tejét, bőrét, szőrét gyapját hasznosították, hanem a csontjait, trágyáját, vizeletét is. (Ez utóbbiakat ma már meglepő módon is: a vizeletet mosószerként, a trágyát fogaik fehéritésére). Főként a marha állt oly nagy becserben, hogy egyes nyelvekben – mint a magyarban is – az őt jelölő szó régebben kincset is jelentett.

Az emberi szabadság e legfőbb letéteményesei természetesen gyönyörűek is lettek. XIX. századi Afrika-utazók feljegyzéseire hivatkozva Plehanov hívta fel a figyelmet arra, hogy „a Zambezi felső folyásánál élő batoka törzs tagjai rútnak tartják azt, akinek nincsenek kihúzva a felső metszőfogai. Honnan e furcsa szépségfogalom? Ez is meglehetősen bonyolult eszmétársítás eredménye. A batoka férfi azért húzza ki a felső metszőfogait, hogy a kérődző állatokra hasonlítson! Számunkra ez kissé érthetetlen törekvés. De a batoka törzs pásztorkodással foglalkozik, és valósággal isteníti teheneit és bikáit.” E szokás másutt is megtalálható, egyes népek a hajukat is szarv formájúvá fonták, s hogy a kincset érő állatokra hasonlító ember szép volt, erre az is emlékeztethet bennünket, hogy az ókori görög mitológia legfőbb istennője, Zeusz felesége, a gyönyörű Héra is „tehénszemű” volt a homéroszi eposzokban, aminthogy férjét a legősibb időkben bika alakban képelték el.

A nagy indiai hősköltemény, a Mahábhárata a világ legszebb nőjének mondja Draupadit, a pancsála királyleányt, de lelkesült leírásában nemcsak az lephet meg bennünket, hogy „hét mérföldnyire árasztott teste kéklótusz-illatot”, hanem az is, hogy e szíromszemű leány „elefántléptű”. Férjei is – egyidejűleg öt volt neki – olyan szépek az eposz szerint, mint az „elefántkirályok”, s „illő sorrendben” úgy lépnek a trónterembe,

mint óriás öt bika lép tavasszal  
párját keresvén a tehénkarámba.

E példák nemcsak arra hívhatják fel figyelmünket, hogy ugyanaz a dolog más és más esztétikai minőségű lehet a történelmi változások során, hanem arra is, hogy ezek a minőségek nem mindig azonos sémához igazodva jönnek létre. A *Willendorfi Vénusz* azért volt szép, mert saját idomaiban lehetett szemlélni, milyen mértékben alkalmas a horda szabadságát biztosító szaporaságra. A csorba fogazatú batoka férfi és az elefántléptű Draupadi viszont nem önmagáért, hanem azért, mert külleme hasonlított egy olyan állatra, amelyik fontos szerepet játszott az emberi szabadság fenntartásában és kiteljesítésében. S nehogy azt higgyük, hogy ez az utóbbi séma kivételes eset, netán az állattenyésztők ízlésének furcsasága. Az ősi Mezopotámiában a saláta számított igen becses és fontos élelmiszernek, s az i. e. XXI. században keletkezett sumer himnusz, a *Köszöntő ének* „szerelmi papnője” így dicsérte saját frizuráját:

Hajam: saláta, víz mellé ültetett,  
finom saláta, víz mellé ültetett.

(Komoróczy G. ford.)

A „tehén szemű” vagy „elefántléptű” jelző igen kevés lelkesedést váltana ki egy mai nőből; s a tantermekben üldögélő ifjú hallgatóknak se vihogának magukat kelletve, ha valaki saláta-fejűeknek nevezné őket. Nem kell azonban évezredek távlatokba visszatekintenünk ahhoz, hogy effajta változásokat tapasztalhassunk. Minden mai fiatal ember észreveheti, a nagyapáink korában forgatott filmek megtekintésekor milyen zavaró tud lenni, hogy a hajdan világszépnek számító mozicsillagok a mi szemünkben olyan asszonyoknak mutatkoznak, akik után aligha fordulnánk meg az utcán. A kövek összeütögetésével csiholt tűz fenti esete azt is jelezhetette, hogy tárgyaink esztétikuma ugyanilyen történelmi változásokon mehet át, s az alábbiakban számos példával találkozunk majd, amely azt bizonyítja, hogy

- *az emberi lényeg történelmi változásai következtében ugyanazon érzéki formák esztétikai minősége koronként is más és más lehet.*

### **3.1.2. Osztályellentétek és esztétikai értékkülönbségek**

A munkamegosztás rendszerének újabb nagy változása alakította ki az új női szépséget is: az osztálytársadalom. Ha eltekintünk most a magasság, mellbőség vagy csípőszélesség eszményi méreteinek koronként, kultúrkörönként és emberfajtánként, nemzetenként meglehetősen változó adataitól, s a leglényegesebb vonásokat vesszük figyelembe, az első, amit meg kell állapítanunk, az, hogy itt kétféle szépséggel is találkozhatunk: a hatalmon levő osztályok nőinek szépsége gyakran nem azonos az alávetett osztályok asszonyainak szépségével. Az utóbbi a „rusztikus szépség”, melyben a nehéz munkafeladatokon úrrá levő test szabadsága fejeződik ki: az izmos karok és lábak, ruganyos járás, erős csípő, duzzadt mell, pirosposzsgás arcszín, „tenyeres-talpas, karos-faros” szépsége. Ezzel szemben az előkelő szépséget általában a törékenyen karcsú testalkat jellemzi, a napfénytől elzárt bőr áttetsző fehérsége, a csípő és mell kislányos-szüzies arányai, s a tipegő járás.

Ismeretes, hogy a kínai úrhölgyek lábfejét gyötrelmes kötözésekkel még „aranyliliommá” is torzították, s hosszabb sétákon kétfelől szolgálóknak kellett támogatniuk őket. J. L. B. Béranger-Féraud leírásából Plehanov e szokás afrikai megfelelőjét is felmutatta: „Szenegambiában a gazdag néger nők olyan pici cipőt viselnek, hogy a lábuk nem is fér bele egészen, s ettől ezeknek a hölgyeknek igen esetlen a járásuk. De ők éppen ezt a járást igen kecsesnek találják. Hogyan alakulhatott ilyenné ez a járás? Ahhoz hogy ezt megértsük, előjáróban meg kell jegyeznünk, hogy a szegény és dolgozó néger nők nem viselnek ilyen cipőt, s a járásuk is normális. Ők nem tipeghetnek úgy, mint a gazdag, kacér hölgyek, mert ez nagy idővesztéssel járna; a gazdag nők esetlen járását pedig éppen azért hiszik szépnek és kecsesnek, mert nekik nem drága az idő, hiszen nem kell dolgozniuk. Ennek a járásnak önmagában az égvilágon semmi értelme sincs, és csak azért nyer jelentőséget, mert ellentéte a munkával megterhelt (tehát szegény) nők járásának”. Ebben a szépségben tehát a nehéz munkafeladatoktól, erőfeszítésektől eleve megkímélt női test társadalmi előjogokkal biztosított szabadsága nyer érzéki formát.

Hasonló jelenségekkel bőven találkozhatunk a társadalmi élet minden területén. Csak a legkirívóbb eseteket említve: az ősközösségből az osztálytársadalomba való átmenet idején egyes, a vaskort élő (tehát ezt a fémeket minden másnál többre becsülő) népek előkelői 30-40 kilogrammos vasgyűrűkkel béklyózták nyakukat és végtagjaikat. Másutt az óriási fülbevalóktól, az átlukasztott fülcimpákba helyezett falapoktól a fül vállig lóg, az átfűrt felső és alsó ajakba illesztett tányérnyi kő, csont vagy falapok miatt a beszéd kelepeléssel jár, s az étkezéshez kézzel kell felemelni a felső ajkat.

Akadnak esztéták, akik úgy ítélik, hogy az uralkodó osztályok elkülönülő esztétikai értékrendjei nem is sorolhatók a normális jelenségek körébe, hanem egy „elidegenedett”, eltorzult, a hatalmasok pöffeszkedését kifejező ízlést tükröznek. Mi azonban már tudjuk, hogy az emberiség szabadságának kiterjesztése tette szükségsszerűvé az ősközösségi egyenlőség felcserélését az egyenlőtlen struktúrájú társadalmakra, s ezekben az alávetett néposztályok fizikai munkája és a „kiváltságos” rétegek szellemi-irányító munkája egyszerre és egyformán valós feltétele a szabadság történelmi továbbfejlődésének. Ebből következően

- *az osztálytársadalmakban az alávetett és uralkodó osztályok szabadságlehetőségeinek különbségei miatt ugyanazon érzéki formák esztétikai minőségeit is objektív alapokra épülő osztályjellegű eltérések jellemezhetik,*

vagyis a szabadság e két fajtájának érzéki formát adó „rusztikus” és „előkelő” szépség az osztálytársadalmak viszonyai között valóságosan is egyszerre és egyformán szép. S ha az említett példák mai szemmel nézve még az uralkodó rétegek ízlésvilágán belül is vadhajításoknak, divatörületeknek tűnnének fel – hiszen a fizikai korlátozottság, a normális mozgásra való alkalmatlanság jelent meg bennük –; vegyük figyelembe, hogy e kérdésben nem a mai észjárás, hanem a korabeli mindennapi gyakorlat alapján lehet dönten. Mint tudjuk, s amint erre esztétikai vonatkozásban még részletesebben is visszatérek, a mindennapi élet erői – történeti léptékben értve – mindent igen rövid időn belül félresöpörnek, ami útjukba áll. A kínai és szenegambiai hölgyek csak attól és addig tipeghettek, amikortól és ameddig ezt a mindennapi élet törvényszerűségei lehetővé tették számukra. A fenti szokások pedig hosszú korszakokon át jellemezni tudták az említett társadalmak gyakorlatát.

### **3.2. Az emberi lényeg és az érzéki forma kapcsolatai**

Gondolatmenetünk következő lépéseként tüzetesebben meg kell vizsgálnunk azt a problémát is, mit jelent, hogy a jelenségek esztétikai minőségei nem mindig azonos sémához igazodva jönnek létre.

#### **3.2.1. Az emberi lényeg kifejeződése és eltárgyasulása**

Az alapeset itt viszonylag magától értetődő, amikor az ember testének formái, mozgása, beszéde juttatja kifejezésre saját lényegi vonásait. Az egyenes tartás, arányos alkat, ruganyos járás fizikai szabadságunkra vall, a görnyedtség, véznaság vagy elhízottság, sántítás, lomha mozgás viszont korlátozottságunkra, s ugyanígy érzékeltetheti beszédünk, milyen mértékben vagyunk urai a gondolkodás és a nyelvi kifejezés normáinak. Vagyis:

- *Az emberi test és cselekvés esztétikuma legtöbb esetben közvetlen, tényszerű ok-okozati összefüggés áll fenn az emberi lényeg és az ezt kifejező érzéki forma között.*

Látszólag sokkalta bonyolultabb kérdés, hogyan kerülhet az emberi lényeg az általunk készített tárgyakba. Miként fejezhetnék ki az emberi szabadságot-korlátozottságot egy tanterem falai vagy padosrai, holt tárgyak?

A válasz valójában eléggé egyszerű, mert az ember eszközei és saját teste között a különbség csekély. A neves etnológus, Kaj Birket-Smith a használati tárgyat éppenséggel „az emberi szervek kivetítésének” nevezi, „olyan kivetítésnek, amely képessé tesz bennünket arra, hogy olyat tegyünk meg, ami egyébként lehetetlen lenne, vagy legalábbis nehéz lenne az elvégzése. A kalapácsban például az ököl, a kanálban pedig a tenyér kivetítését láthatjuk.” Az ilyen



tárgyak tehát nem kevésbé valóságosan tartalmazzák az emberi lényeket, mint az ember maga. Amikor átalakítjuk a természeti anyagokat, úgy formáljuk meg ezeket, hogy megváltoztatott alakjukban a mi sajátos céljainkat szolgálják, szabadságunkat növeljék. Mintegy tárgyi alakban rögzítjük bennük a magunk lényegét, hiszen amilyen mértékben sikerül úrrá lennünk a természeti anyag erőin, olyan mértékben tárgyasul el abban szabadságunk, s amennyire ilyen törekvéseink megghiúsulnak, olyan mértékben tárgyasul kudarcunk, az anyaggal, a természettel szembeni alávetettségünk, korlátozottságunk. Ha pedig ez a szabadság vagy korlátozottság a megmunkált anyag érzéki formájában megjelenik, akkor e forma természetesen szép, illetve rút lesz.

Így, eltárgyasult formában kerül tehát az emberi lény az általunk készített vagy átalakított tárgyakba. Ez az „eltárgyasulás” pedig nem valamiféle filozofikus okoskodás terméke, üres műszó, amellyel ingatag elméleti feltevések hézagait hidaljuk át. Ellenkezőleg, olyan gyakorlati tény, amely a kutatók szerint a primitív ember szokásaiban is tükröződik. A leletek arra vallanak, hogy elődeink különös szeretettel viseltettek kőbaltáik iránt – amelyeken talán egy esztendőn át is szorgoskodtak –, s e baltákat mintegy saját lényük egy darabjának tekintették és sírjaikba is magukkal vitték. A természeti népek köztudatában a vadászharcos fegyvere olyan szorosan összenő személyiségével, hogy a mások általi használatra nemigen alkalmas.

Ugyanilyen tény, hogy ez az eltárgyasulás fontos szerepet játszott esztétikai érzékünk történelmi kialakulásában. Az évezredek lassú múlása során arra már az előember is láthatóan rájött, hogy a célszerűbben formált lándzsahegy mélyebben fúródik az áldozat testébe, a szakóca eredményesebben öl, de eszközeinek megmunkálásában csupán e gyakorlati szempontok vezették. A 400 ezer esztendővel ezelőtti Mindel-jégkorszakot követő felmelegedés idején virágzó úgynevezett acheuli kultúrában viszont nagyobb számban találni már olyan finoman pattintgatott, szabályosan levél vagy csepp alakú szakócákat, amelyeknél a formálás túllép a közvetlen gyakorlati szempontokon. Az erdei elefánt vagy vadló koponyájának betöréséhez nem volt szükség ilyen türelemmel, fáradsággal addig ütögetni a követ, míg arányos nem lesz a formája.

Az egyetlen magyarázat az, hogy e remeklésekben a kivagyiság vezette az ősembert: meg akarta mutatni, mire képes. Ám az, hogy épp az arányos forma kialakításában élte ki hiúságát, azaz ezt tekintette értékszempontnak, egyértelműen mutatja, hogy e százezer esztendőn át tárgykészítéssel bibelődő sok-sok nemzedékben lassan-lassan derengeni kezdett az elvont formák iránti esztétikai érzék is. E fejlődés alapja természetesen nem az ősember hiúsága volt, hanem termelőerőinek növekedése: ez tette lehetővé számára, hogy közvetlen szükségleteinek kielégítésén túlmenő, esztétikai célzatú foglalatosságokra is legyen ideje, energiája.

Lehet persze, hogy őseink már az (egyre célszerűbb) eszközök szépségét is érzékelték, csak ez bizonyíthatatlan. Az „öncélú”, a közvetlen gyakorlati rendeltetés igényein túllépő esztétikai forma viszont kétségtelenné teheti, hogy az ember felfedezte ezt a szépséget, s ettől kezdve a természet átalakításakor – ha tehetjük – nemcsak gyakorlatilag akarjuk növelni szabadságunkat, hanem e szabadságunk minél kifejezőbb érzéki megjelenésében, a minél szebbé formált tárgyi környezetben is gyönyörködni akarunk.

• *Az ember által készített tárgyak esetében, ha érzéki formájuk kifejezésre juttatja eltárgyasult szabadságunkat-korlátozottságunkat, vagyis azt, hogy ezeket milyen hozzáértéssel hoztuk létre, szintén tényszerű, de közvetett ok-okozati összefüggés áll fenn az emberi lény és az érzéki forma között.*

Szert tehetnek azonban esztétikumra e tárgyak más okból is: azért, mert érzéki formájuk elárulja, hogy használatuk elősegíti vagy korlátozza-e tevékenységünket. Ha például a tanterem

padsorai rondán gyalulatlanok, szemlátomást szűkek és az alkatelemeiket összetartó csavarjaik is idétlenül lötyögnek, érzékelhető rajtuk nemcsak az, hogy készítőik kontárok voltak, hanem az is, hogy közjük préselődve kényelmetlenek, felsebzik könyökünket és térdünket, s kis idő múltán még szét is fognak esni. Ilyenkor

- *az ember által készített tárgyak érzéki formája szintén ok-okozati alapon, de nem tényszerűen, hanem a majdani használat során realizálódó lehetőségek tekintetében fejezi ki szabadságunkat-korlátozottságunkat.*

Az esztétikum létrejöttének e két modellje nem mindig fonódik össze, hiszen az általunk készített tárgyak úgy is alkalmatlanokká-rútakká válhatnak, hogy elhasználnak, megrongálódnak stb.

Egy harmadik modell is tetten érhető továbbá, ha azt is tekintetbe vesszük, hogy a természet számos jelensége átalakítás nélkül, a maga érintetlen formájában is elősegíti vagy gátolja tevékenységünket, szabadságunk kiteljesedését, azaz mintegy magától tartalmazza az emberi lényeg tárgyas alakját. S ha ez érzéki formájában is megjelenik, ugyanígy esztétikai minőségű: rút a vak bolyongásra kárhóztató, vérengző ragadozókat rejtő éjszakai sötétség, az ihatatlanul mocskos víz, a kiszáradt haszonnövények csüggedtsége, s szép az útjelző csillag, a hold és a hajnal, a tiszta patakok csillogása, tavak kék ege, a gyümölcsfák bő termést ígérő virágfürtje.

E harmadik modell azonban magában foglalja a fenti kettőt, hiszen a patakok-tavak tiszta vize a maga közvetlen formájában, tényszerűen elégíti ki szükségleteinket. Ezzel szemben a gyümölcsfák napfényben világító virágözöne bármilyen gyönyörű, szirmaik nem ehetők, semmiféle közvetlen formában nem szolgálnak hasznunkra. Kifejezik viszont azt a lehetőséget, hogy gazdag termést hozva két marokkal téphetjük majd róluk a cseresznyét vagy szilvát. Vagyis:

- *az érintetlen természet olyan jelenségei, amelyeknek érzéki formája kifejezésre juttatja, hogy – tényszerűen vagy lehetőség szerint – eleve elősegítik vagy korlátozzák szabadságunk kiteljesedését, ennek megfelelő esztétikummal rendelkeznek.*

### **3.2.2. Az antropomorf szemléletre épülő esztétikum**

Számos jelenség esztétikai minőségét lehetetlen azonban ezekkel a képletekkel megmagyarázni. Képzeliük el példának okáért, hogy jóval az előadás megkezdése után belép a tanterembe egy napfénybarnára szoláriumozott bőrű, gyönyörű hallgatónő, s ahelyett, hogy késése miatt szabadkoznék, a szépségének járó bámulat teljes tudatában kihúzza magát és diadalmasan ruganyos lépésekkel végigvonul a termen, míg helyet nem talál magának. A fiúk pedig összecsúgnak a háta mögött: „párducteste van”.

Jól tudjuk, hogy ez manapság is a legnagyobb elismerések egyike, de az eddigiek alapján aligha tudnánk magyarázatot találni arra, hogy miért. A párduc vérengző vadállat, s ennek megfelelően súlyosan korlátozó erőt, fenyegető életveszélyt jelent számunkra, vagyis rútnek kellene lennie, s ráadásul még bűdös is.

A probléma megoldásához ismét vissza kell kanyarodnunk az őskor felső szakaszához, amely forradalmian átalakította az emberi életet. A használati tárgykultúra fejlődése mellett az ősember ekkor kezdi a művészet kialakulása felé vezető tevékenységeket. Ékszereket, nyakláncokat, függőket, karpereceket készít, tárgyait vésetekkel díszíti, kifesti, kő, csont és agyagszobrokat, domborműveket alkot, barlangok mélyén, sziklafalakra karcolt és színesre festett

jelenetekkel kelt ámulatot a mai nézőben, zenei képességei is bizonyíthatók, hangszerei vannak. S ami itt a legfontosabb: a leletek minden kétséget kizáróan mutatják, hogy gondolkodását a mágikus-mitikus világkép jellemezte. A halottakat kuporgó helyzetben temetik és vörös festékekkel hintik be, s az állatábrázolások egy részén döfések nyomai láthatók, amelyek úgy keletkeztek, hogy a mágikus szertartásokon az állat képmását leszúrva varázslattal akarták biztosítani a valódi zsákmányt. Egyes sziklafestményeken a varázsló figuráját is felfedezni véljük, a mítoszok, totemisztikus elképzelések ábrázolásai pedig világosan felismerhetők: madárfejű vagy patás, bölényfejű emberek, szarvasagancsos, de bagolyfejű, emberlábú állatok és egyéb képzelet szülte keveréklények tűnnek fel a természethű remeklések között.

Hogy ez a mitológia pontosan hogyan festett, az ábrázolásokból lehetetlen kikövetkeztetni. A történelmi korokban lejegyzett mítoszokról tudjuk azonban, hogy közös jellemvonásuk az úgynevezett antropomorfizmus: az emberre jellemző tulajdonságok képzeletbeli átvitele a külvilág jelenségeire vagy a túlvilágról, istenségekről alkotott elképzelésekre. A természeti jelenségeket és erőket emberi-isteni tulajdonságokkal felruházva mutatják be, mintha a növények és állatok, hegyek és csillagok, vizek és szelek mind-mind embermód vagy emberszabású istenekként éreznének, gondolkodnának, élnének. Plinius feljegyzéseiből tudjuk, hogy még az ő idejében is szokás volt Diana szent bükkfáinak törzsére bort önteni, s átölelni, megcsókolni őket, melljük heverni, mintha asszonyok lennének.

Hogy a mitikus világmagyarázat mi mindennek tulajdonít szabad akaratot, arra jellemző, hogy a régiek szentül hitték: a nap- és évszakok is csak azért váltakoznak a maguk szabályos rendjében, mert a mágikus szertartások ereje segíti vagy kényszeríti őket erre. Még a ma oly felvilágosultnak látott görögök is évről évre új szekereket és lovakat áldoztak a Napnak, nehogy gondja legyen, mikor végigkocsizik az égbolton, az pedig világszerte elterjedt szokás volt, hogy tavasz táján bábuk vagy maskarások alakjában elkergették a Telet, nehogy itt felejtse magát.

A természet ilyen emberszerűségének hiedelmét még kifejezőbben mutatják a totemisztikus képzetek. Ezek szerint az emberi közösségek bizonyos állatok (ritkábban növények, tárgyak, rovarok) leszármazottai, s ezeket tisztelni kell, tilos vadászni rájuk, vagy elejtésük előtt illő szóval kérlelni kell őket, hogy engedjék magukat megölni, illetve elejtés után bocsánatkérő imával kell őket kiengesztelni. Egy ilyen szemléletmód számára magától értetődik, hogy a párduc, a víziló vagy a szélvihar is az emberi szabadság mértékével mérendő, s az első a maga karcsú izmosságával, ruganyos mozgásával szép, a második viszont emberként lomha és esetlen, tehát rút, a szélvihar mindent elsöprő ereje viszont fenséges.

Az ember és az állat ilyen azonosságának érzését nem kis mértékben alátámasztotta az is, hogy a párducot elejtő vadász öltözkékként viselte a félelmetes vad bundáját, amulettként nyakába akasztotta fogait, körmeit, saját fogait pedig a vadállathoz hasonlóan reszelte. Abban bízott ugyanis, hogy így a párduc ereje, vérengző vadsága átköltözik belé, másrészt fitogtatta, hogy e vadat legyőzve párducabb a párducnál. S hitében nem is csalatkozott, az ellenséges törzs emberei, látván, hogy párducölő hőssel állnak szemben, megbénultak a rémülettől vagy elfutottak előle, a párduc ereje tehát – minden jel szerint – valóban beléköltözött. Mindebből kitűnik tehát, hogy

- *a természeti jelenségek egy részénél az esztétikum az antropomorf szemléletre épül, amely e jelenségeket úgy fogja fel, mint emberszerű lényeket, s ezeket olyan esztétikai minőségekkel ruházza fel, amilyenekkel érzéki formáik akkor rendelkeznének, ha valóban emberszerű lények lennének.*

### 3.2.3. A közmegegyezésre épülő esztétikum

A párdüctestű hallgatónő rejtélyét azonban ezzel még nem oldottuk meg, hiszen ma már pontosan tudjuk, hogy a párdücs nem ember, hogy a víziló a maga életfeltételei között ugyanolyan ügyes, mint a párdücs a parton, s hogy a szélvihar hatalma korántsem oly nagy, mint a viharokár megtérítésekor akadékoskodva piszmozó biztosítási ügyintézőé. A megoldás kulcsa abban rejlik, hogy – furcsa módon – esztétikai érzékünk nem vesz tudomást e csak tudott ismeretekről, hanem a kőkori logikához igazodva lényegében változatlan mértékkel él.

Ennek több oka is van. Az egyik, hogy az őskor felső szakaszában kialakult világkép ma is ott él bennünk. A közvetlen környezetünkön túli valóságról szerzett legelső, világnézetünket mélyen formáló ismeretanyagból, a felnőttektől hallott mesékből szintén úgy tudjuk, hogy az állatok, növények, szelek és csillagok emberként viselkednek. S ha ezt a hitet később a – szintén a felnőttektől kapott – okos magyarázatok ki is verik fejünkbe, azért fogékonyak maradunk a természet antropomorf értelmezései iránt. Nem okoz gondot számunkra, hogy átvegyük az – újabb ellentmondásként – ugyancsak a felnőttek által belénk nevelt esztétikai értékrendet, amely azt írja elő, hogy jóllehet az állat és a szél nem ember, de a párdücs szép, a víziló rút és a vihar fenséges, vagyis ezeket esztétikai szempontból mégis emberszerű mértékekkel kell megítélnünk.

Az adott vonatkozásokban ez az értékrend zavartalanul működhet is, hiszen érzékszervi tapasztalatainkkal nem ellenkezik – ha ellenőrzésként megnézzük a párdücsöt, szemünk nem fogja leleplezni az átvett értékelés hibáját –, s a társadalmi gyakorlatot sem keresztezi. Ezekben az esetekben ugyanis mindig olyan jelenségekkel állunk szembe, amelyek a modern mindennapi életvitelben nem különösebb gyakorlati tényezők. A párdüccel, vízilóval csak úgy kell számot vetnünk, mint a vásárnapi állatkerti séták lehetséges látványosságaival, az égiháború pedig legfeljebb arra késztet, hogy elvonulásáig beülünk egy eszpresszóba.

Ha ez nem így lenne, hanem bármelyik pillanatban elénk állhatna egy párdücs az utcasarkon, a szélvész pedig elröpíthetné fejünk fölül a fedelet, akkor a társadalmi köztudat esztétikai értékrendje is ennek megfelelő minőséggel szerepeltetné. (Aminthogy a tornádó, hurrikán vagy szökőár közvetlen élménye nem is fenséges, hanem borzalmas.) Ez az értékrend ugyanis a történelmi változások során – bár nem mindig azonnal, mechanikusan – a dolgok gyakorlati, objektív jelentőségéhez igazodik, amint ezt a háziállatok esztétikai minőségeinek átalakulása kapcsán már láthattuk. Vagyis:

• *a történelmi fejlődés létrehoz olyan jelenségeket is, amelyeknél az emberi lény és az érzéki formák között már semmiféle összefüggés nincsen, s esztétikai ítéleteink alapja csupán a társadalmi közmegegyezés.*

### 3.2.4. A hasonlóságra épülő esztétikum

A fenti tétellel voltaképpen olyan kaptafára találtunk, amelyre minden effajta esztétikai jelenség ráhúzható. Ha viszont vesszük magunknak a fáradságot a körültekintőbb vizsgálathoz, felfedezhetünk egy olyan modellt is, amelyik a pusztán konvención túlmenő, megfoghatóbb alapokra épül: az őskori vadász azért tarthat számot a szépségre, mert párdücs-maskarába bújva hasonlít egy olyan állatra, amely akkor lenne szép, ha valóban emberszerű lény lenne. Fenti példánk jelentős része képviseli az esztétikum létrejöttének hasonló modelljét, így a kérődző állatokra hasonlítani vágyó batokák esete és a tehénszemű vagy elefántléptű hölgyeké, valamint a saláta-frizurájú sumer „szerelmi papnőké”. Ilyenkor

- *a jelenségek esztétikuma arra épül, hogy érzéki formájuk hasonlít valamely olyan más jelenség formájára, amely forma reálisan vagy a társadalmi hiedelmek szerint emberi lényeket fejez ki.*

S nehogy azt higgyük, hogy ez a modell csak az ősidőkben működött. A hasonlóság napjainkban is az esztétikai minőségek legelterjedtebb forrásainak egyike; példának okáért a virágmintás női ruhaanyagok is mind attól szépek, hogy díszítményeik hasonlítanak ezekre a közízlésben oly szépeknek ítélt növényi szaporítószervekre.

### **3.2.5. A történelmi fejlődés bonyolult alakzatai**

Ami viszont e virágok szépségét illeti, ezt részletesebben szemügyre kell vennünk, minthogy szemléletes példája annak, milyen bonyolult folyamatok rejtőzhetnek egyes jelenségek esztétikuma mögött.

A maguk közvetlen formájában a virágok sosem szolgálták különösebben az ember céljait: illatuk többnyire kellemes ugyan, de őseink – akik körében, mint már említettem, elterjedt szokás volt, hogy hajukat, ruháikat, tejesedényeiket az oldószerként kiváló vizeletben mosták – a szagokra, úgy látszik, keveset adtak. Embernek képzelve sem különösebbek a virágok, legfeljebb a női szépség törékeny válfajára emlékeztethetnek, ez azonban történelmünkben korántsem volt általános eszmény.

Ősi tapasztalat lehetett viszont, hogy a mézelő növények szirmainak sokasága előre jelzi a méhektől zsákmányolható csemege mennyiségét, az ehető termésűeké pedig gyümölcsöket és bogyókat ígér. E természettudományos ismeretek persze olyan formában éltek, mint a Frazer által említett példa esetében: a közép-afrikai bagandáknál az ikreket szülő, tehát különlegesen termékeny nő „hanyatt fekszik a ház közelében növe magas fűben, és pizangvirágot tesz a lába közé; ezután jön a férj, és nemi szervével félrelöki a virágot. A házaspár bejárja a vidéket, jó barátai kertjében táncol, nyilvánvalóan azért, hogy a pizangfák nagyobb termést hozzanak”.

E naiv hiedelemben valós felismerés is rejlett, az, hogy a virágok szaporítószervek, s köztük és a termés között szoros az összefüggés. A hasznosított növények száma pedig hajdan sokkalta nagyobb volt, mint manapság: egy sor, ma már csak díszként ismert növény valaha fontosabb szerepet is játszott. A fehér liliom olaját gyógyírként használták fülfájásra, égetett sebekre, az aszphodélosz gyöktörzse is orvosság volt, gyökerét megették, ragasztóanyagot is előállítottak belőle, s a rózsák termése jóval megbecsültebb volt, mint a hecsedlilekvárt már alig ismerő mai világban. A gyógynövények virágait persze a mágikus-mitikus képzetek virágai is beborították, az aszphodéloszt a görögök varázsfüvéként ültették a sírokra (miként a japánok is), és úgy tudták, hogy a megboldogultak szellemei ilyen virágokkal hímes mezőkön élnek Elysiumban.

De nemcsak a varázsfüvek keltettek ilyen képzeteket, s a mágikus fantázia a hasonlóság hiányától sem torpant vissza. Mert az még érthető lenne, hogy – amint ezt szintén Frazer említi – „a Maluku-szigeteken a virágzó szegfűszegfákkal úgy bánnak, mint a terhes asszonyokkal. Nem szabad zajt ütni a közelükben, nem szabad mellettük fényt vagy tüzet elvinni éjnek idején, nem szabad fedett fejjel megközelíteni őket, mindenkinek le kell vennie a kalapját a jelenlétükben. Ezeket az elővigyázatossági szabályokat azért tartják be, hogy a fa ne váljék ijedtében meddővé, ne hullassa el termését idő előtt, annak a nőnek a koraszüléséhez hasonlóan, akit terhessége alatt megijesztettek.”

Jó, a fa hasonlít annyira az emberhez, amennyire a párduc vagy a víziló. A rizsvetés viszont végképp nem formáz bennünket, az ismert indonéz hiedelem mégis a terhes nőnek járó tapintatot írja elő a virágzó rizs számára: tiltja a zajongást, puskalövést, a halál vagy a démonok említését a földeken, ha pedig a rizs hányni kezdi a kalaszát, étellel kínálják, mintha gyereke lenne. A külső hasonlóság hiányát persze pótolhatják az olyasféle fantáziaképek is, amilyeneket a már-már szürrealista hajlammal megáldott XVI. századi festő, Giovanni Arcimboldo alkotott – gyökérfejű, tobozorrú, gallyhajú Tél, gyümölcsökből összeállított fejű Nyár stb. –, s amilyenek a mitikus képzeletvilágban igen elterjedtek lehettek.

Ha viszont ilyen módon bármiféle növény embernek számíthat a mágikus szemléletben, akkor mindenféle növény – a nem hasznosítható is – az emberi szabadságálmok legszebbikét testesíti meg, a halhatatlanságot, s a virág a feltámadás csodáját állítja elénk érzéki formában. A növények ugyanis elhervadnak, meghalnak, majd magként vagy gyökérként földsírban szunnyadnak, tavasszal viszont ismét szárba szöknek, kivirágozva új életre kelnek. „Mi sem természetesebb tehát – írja Frazer –, mint az az elképzelés, hogy az ibolyák, jácintok, a rózsák és anemónák az eltemetettek porából sarjadtak, vérüktől kapták bíbor vagy karmazsin színüket, s az ő lelküknek egy részét is tartalmazzák. (...) Athénban a halottakról a nagy megemlékezést tavasszal, körülbelül március közepén tartották, amikor az első virágok nyíltak. Úgy hitték, hogy ekkor a halottak fölkelnek sírjukból, és körüljárnak az utcákon, próbálnak belépni a templomokba és házakba, de hiába; ezeket ugyanis kötelekkel, tüskékkel és szurokkal elzárták a felzaklatott lelkek elől. A legnyilvánvalóbb és legtermészetesebb magyarázat szerint az ünnep neve annyit jelent: »a virágok ünnepe«, s ez a név jól illik a szertartás lényegére, ha valóban azt gondolták, hogy abban az évszakban a szegény kísértetek a nyíló virágokkal együtt előbújniak szűk lakásukból.”

A virágok tehát egyrészt a bő termés reményét, másrészt pedig a túlvilági élet és újjászületés reményét fejezték ki érzéki formában, s így már eleve kétféle módon váltak széppé. A mitikus tartalmak azonban a szabad képzettársítás csapongásához igen hasonló módon átalakulnak, megváltoznak. A termés-újjászületés képzele a termékenység szimbólumává tette a virágokat, s innen a nász, a szerelem képzele kapcsolódott hozzájuk. A szerelem viszont nem feltétlenül termékeny, s amikor Szapphó szerelmes versében jelennek meg a virágok:

Szép harmat ömlik, és virulnak  
a rózsák, gyöngye tubolyák és  
mézizü lótuuszok illatoznak

(Trencsényi-Waldapfel I. ford.)

- akkor már minden termékenységi-fajfenntartási mozzanattól mentes ösztönök állnak a kép mögött, hiszen a nagy görög költőnő lányokat szeretett. A szerelem-szexualitás jelképévé vált virág azután a tisztaságot jelképező fehér színnel találkozva a szüzességet, szemérmességet is kifejezhette. Egy másik vonalon viszont a termés és újjászületés reménye mindenféle remény képzetévé alakult át, ahogyan a rómaiaknál a rózsa a reménység általános jelképe, a császári trónörökös jelzője volt, s rózsát ábrázoló pénzt is vertek „*spes populi Romani*” („a római nép reménye”) felirattal.

Kezdetben azonban meglehetősen alárendelt szerepet játszottak a virágok a társadalmi köztudatban. Az őskori vadásztörzsekben a növényi táplálékok megszerzése mellékes jelentőségű, az asszonyokra bízott tevékenység volt, s ennek megfelelően nemhogy virágminták, de növényi díszítések sem találhatók e korszak leletein. Csak a földműves társadalmak kialakulásakor nő meg a virágok becsülete, ám igen-igen lassan. A termékenység olyan látványosabb szimbólumai szorították őket háttérbe, amilyenek a bikák, kecskebakok, a nők körmeneteiben hor-

dozott, mozgatható hímszervű istenszobrok voltak, s a feltámadást is sokkalta érzékletesebben szemléltették az olyasféle szertartások, mint a mexikói kukorica-istennőé: az őt megtestesítő fiatal lányt lefejezték, megnyúzták, majd egy pap magára húzta a bőrét, s így ugrándoza végig a várost a táncolva ujjongó tömeg élén. A művészetben sem játszottak jelentősebb szerepet: itt-ott bukkannak fel, jobbra stilizált ábrázolásban, mint a mezopotámiai Uruk városából, az i. e. III. évezredből származó kőedényeken a rozetta (mértani formájú rózsaminta), az öntözéses gazdálkodást folytató Indiában és Egyiptomban folyószimbólumként a lótusz, Görögországban a vázák, boros edények sematikus szegélydiszei és a korinthuszi oszlopfőkön a gyógynövényként nevezetes akantusz (medvetalpfü).

Az istennők – főként szerelemistennők – s az Adónisz-típusú halálba szálló és feltámadó istenségeknek is gyakori jelképe a virág, de mindegyiküknek van számos más jelképe is (galamb, nyúl, veréb, kecskebak, bika, szőlő, gránátalma s egyebek). Istene pedig nem volt a virágoknak, legalábbis nevezetesebb istene nem, csupán az aztékoknál, a kukoricaisten felesége, Socsikecal (Xochiquetzal), magyarul Virágtoll, aki egyben a mesteremberek istennője is volt, továbbá az itáliai Flora.

Ez a Flora viszont annál fontosabb szerepet játszhatott a mai virágkultusz kialakulásában. A rómaiak nagyon kedvelték a virágokat, különösen a rózsákat: rózsaojában fürödtek, borukat is azzal illatosították, párnáikat rózsaszirmokkal tömték ki, jobb lakomákon a mennyezetbe fűrt lyukakon át rózsasöt hintettek a vendégekre – még válságokat is okozott a rózsza, amikor gabona helyett a parasztok ezzel ültették tele a szántóföldjeiket. (Heliogaballus császárról egyébként azt is feljegyezték, hogy virágbolondságában sült ibolyaleveleket etetett vendégeivel.) Ilyen környezet állt a virágistennő, Flora körül, akit a pun háborúk idejétől hat napon át tartó ünnepséggel tiszteltek a rómaiak: volt itt kecskék és nyulak cirkuszi viadala, ajándékosztás, ingyen ebéd, még parázna műkedvelő színésznők meztelen táncban s más mulatságokban végződő fellépése is.

E ledér virágkultusz eredetileg magára vonta a keresztények haragját, de később, mint a legtöbb pogány kultuszt, ezt is kisajátították, s a maguk képére formálva beépítették az új hitvilágba. A pogány istenek virágjelképeit szenteknek adományozták: így lett a lilium Szent Alajostól lisieuxi Szent Terézig egy egész névsor jelvénye s Aphrodité rózsáját Szűz Máriának adták: a fehér az ártatlanság, a vörös a mártíromság szimbólumaként. Minthogy a templomokban átvágott torkú állatoknak vagy nyüzött leányoknak nem volt helyük, az áldozat, a kegyes ajándék fő formája – természetesen a pénz mellett – a virág és a gyertya. Ezzel párhuzamosan a világi életben is megnőtt a virágok rangja. Míg a korábbi kertkultúrában a hasznónövények, gyümölcsfák uralkodtak, a római kertészek nagy gondot fordítottak a díszcserjék, virágágyások ültetésére is, és ez a hagyomány nemcsak folytatódott a középkorban, hanem a kolostori kerengők, váruddarok zárt világából a falvakra is kiterjedt: Szűz Mária rózsája megjelent a paraszti kiskertekben, s a szüzességüket vesztő jobbágylányok is „rózsám”-nak szólították szeretőiket.

Ehhez azonban bizonyos mértékig meg kellett ismétlődnie a korábban vázolt fejlődési folyamatnak. A kolostori kertekben ugyanis a szerzetesek megint nem esztétikai, hanem gyakorlati okokból természetelték a virágokat, gyógynövényként. Liliomszirom-port kígyómarás ellen, violafőzetet szemcseppként, fekete hunyor levelét eszelősségre használtak. Mint látható, ezek az orvosságok nem mindig lehettek hatékonyabbak a népi vajákosság virágpraktikáinál, amikor is pl. az eladósorú lányok szemükre tett cickafarklevéllel bújtak ágyba, s ez biztosította, hogy álmukban megjelenjék előttük majdani kérőjük.

A virágok világi szimbolikájához egy új lelemény is társult, a virágnyelvé. Ez állítólag a keleti háremek hölgyeinek csalafintasága volt eredetileg; az egyes virágfajtáknak olyan jelentéseket

adtak, hogy szeretőiknek üzeneteket lehessen közvetíteni segítségükkel. A kandi keresztes lovagok hozták volna azután Európába ezt a szokást: a fehér liliom a büntelen tisztelet, a sárga viola az örök hűség, a lila ibolya viszont a ledér vágy jeleként jutott el a hölgyekhez, akik illatos rozmaringgal vagy bűdös borbolyaággal tudatták válaszukat.

Mindezek nyomán a szokásos, jókora késéssel a XVII. és XIX. század között végbement fejlődés során az európai képzőművészet is felfedezte, hogy a virágokat nemcsak szentek jelvényeként vagy másféle járulékos elemként, s nem is csak „széppé szabályosítva”, stilizált formában lehet ábrázolni, hanem önállóan és természetűen is: megszületik a virágcsendélet festészeti műfaja. (A kínai művészet, mint sok másban, ebben is megelőzte az európaiat: Hszü Hszi és Huang Csüan már a X. században iskolát teremtett a virágfestészetben; a kínaiaknak díszkertjeik is jóval korábban voltak már, s az ikebana, a virágrendezés művészete sem japán lelemény, hanem kínai eredetű.)

E sok-sok ősrégi képzet többé-kevésbé elhalványult, átalakult és összemosódott formában ma is él, amikor a virágokat szépeknek ismerjük, s betartjuk vagy tudatosan megsértjük a szokást, hogy szerelmi vallomáshoz piros, esküvőhöz fehérvirág illik. Új vonások is gazdagítják az évezredek hagyományokat; a forradalmak őszirózsái és vörös szegfűi, vagy az a sajátosan modern élmény, hogy a természet fölötti uralmunk diadalmármorában olyan nagyvárosokat építettünk, amelyekben már nem lehet élni, s így minden levél és virág az emberellenessé emberiesített világból való szabadulás jelképe is.

Mindezeket a képzeteket természetesen felerősíti, hogy a virágok ezen felül illatosak (bár nem mind azok, s a szagtalanok is szépek), továbbá élénk-vidám színűek, s szirmaik, terméseik, leveleik alakja és elrendezése szimmetrikus-arányos (de emlékezzünk vissza arra, hogy a színek és szimmetriák más esetekben rútak is lehetnek).

### **3.2.6. *A survival***

Noha, mint hangsúlyoztam, az effajta ősi hagyományok csak úgy maradhatnak fenn, ha nem keresztezik a társadalmi gyakorlat igényeit, kétségtelenül igazunk lenne, ha úgy ítélnénk, hogy a tradícióörzés e formája nem túlságosan ésszerű. A logikus megfontolások hiánya azonban nem csak az esztétikai hagyományokra jellemző. A társadalmi fejlődés magasabb lépcsőfokainak repedéseiben számos másféle olyan funkcióvesztett szokás – úgynevezett „survival” – is burjánzik, amelynek gyökere évezredek mélyébe nyúlik vissza. „Egy egyiptomi papirusz – írja Kaj Birket-Smith –, amely valószínűleg II. Ramszesz (i. e. XIII. század) korából származik, az év egy bizonyos napját szerencsétlennek mondja, és nem javasolja ezen a napon a halevést. Egyiptomban azóta a vallás kétszer, a nyelv pedig másfélszer változott, de az a babona, amely szerint a halevés ezen a napon tragikus következményekkel jár, 3000 éven keresztül egészen napjainkig fennmaradt.”

A civilizált Európa hagyományainak sorában is számos ilyen survival él. Egy vidéki dán templomban például az volt a szokás, hogy adott helyen a gyülekezet tagjai fejet hajtottak, anélkül, hogy erre különösebb okuk lett volna. Most, évszázadok múltán, a templom restaurálásakor derült ki, hogy e helyen a falon egy Szűz Máriát ábrázoló festmény van, amelyet a reformáció idején bevakoltak, s a református hívők, bár nem tudtak róla, a katolikus kultusznak adóztak.

Ha pedig azt hinnénk, hogy ilyesmi csak a mágikus babonák és vallásos hiedelmek félhomályában létezhet, gondoljunk a vérfertőzéstől való irtózásra. Ez még az azonos neműek közötti, sőt az állatokkal folytatott nemi életet is tűrő legmodernebb jogrendszerekben is könyörtelen paragrafusokat éltet – s mindannyiunkat elborzaszt, beleértve magamat is –, jóllehet az örök-



léstani kutatások kimutatták, hogy e tilalmak biológiai alapja legalábbis vitatható. A testvérek vagy szülők és gyermekeik nemi kapcsolataiból származó utódok esetében az öröklési rendellenességek esélye statisztikailag valamelyest nagyobb ugyan, de az a hiedelem, hogy ilyen szexuális érintkezésekből csakis szörnyszülöttek származhatnak, légbőlkapott. Ez nem más, mint az azonos totemállattól leszármazók házasságát tiltó szabály babonás csökevénye, melynek alapja Lévi-Strauss igen valószínű feltevése szerint gazdasági volt: a különböző hordák, törzsek közötti cserekapcsolatok ösztönzését szolgálta. Folytathatnám az eutanázia – ókori gyökerű – problémáival s más hasonlókkal; nagyon távol állunk még attól, hogy az emberi társadalom mindenben a legkorszerűbb tudományos ismeretekhez igazodó gyakorlatot folytathasson. Vagy akár a józan ész követse, mint a nők előreengedésének esetében. Itt a régi szabály azt írta elő, hogy a nyilvános helyekre – ahol tumultuózus jelenetek is fogadhatták a belépőt – a férfiaknak kell benyitniuk. Amióta valószínűtlenné vált, hogy a vendéglőkben vagy színházakban verekedés legyen, e szabály kötelező érvénye megszűnt, s így sosem tudhatom, hölgyismerőseim akkor néznek-e parasztnak, ha előre megyek, vagy akkor, ha hátra maradok.

### **3.2.7. A kapcsolatok fő válfajai**

Ám ha a hagyományok vonatkozásában nincsen is különösebb baj az esztétikummal, az emberi lényeg és az érzéki forma közötti kapcsolatok fenti áttekintése igencsak zűrzavarosnak mutatkozhat. Tapasztalatainkat áttekinthetőbb formában összegezve azt találjuk, hogy bizonyos esetekben e kapcsolatok

A) ok-okozati összefüggésekre épülnek, de kétféle módon:

a) egyrészt reális tényként közvetlenül (a ruganyos emberi járás szabad mozgás, tehát szép) vagy közvetve (az ember készítette tárgy formájából következtetni tudunk készítőjének hozzáértésére),

b) másrészt lehetőség szerint (a jól formált eszköz sikeres tevékenységet, a gyümölcsfák virágfürtje bő termést ígér, tehát szép).

B) Egy újabb csoportban az emberi lényeg és az érzéki forma között semmiféle ok-okozati összefüggés nincsen, s a dolog attól válik széppé, hogy érzéki formája hasonlít valamely, az emberi szabadság szempontjából ténylegesen fontos dolog formájára (mint a batoka férfiak fogazata a kérődző állatokéra), vagy bármely más szépnek tartott formára (ahogyan virágmintás ruha a valódi virágokra).

C) A harmadik csoportban még ilyen kapcsolat sincsen a dolgok érzéki formájának esztétikai minősége és az emberi lényeg, szabadságunk-korlátozottságunk között: itt a pusztá konvenció, a szokásszerű társadalmi közmegegyezés élteti a jelenség esztétikai minőségét. Ide tartoznak azok az esetek, amikor az antropomorf szemlélet közhiedelme ténynek tekint valamely nem létező összefüggést (a párduc mint emberszerű lény szép), valamint azok is, amikor a hajdani hiedelmek már kikoptak a köztudatból, de az mégis fenntartja a jelenség esztétikai értékét (ahogyan a mai esztétikai értékrendben mindenféle virág szép).

### **3.2.8. Az esztétikum mint jel**

Jelentősen növeli e felosztás értelmezhetőségét, ha az esztétika egyik legfontosabb társtudománya, a szemiotika – jel tudomány, jelelmélet – már elsajátított ismeretanyagához fordulunk. Akik ezt felidézik, talán maguktól is felfigyelnek arra, hogy az a tétel, miszerint az esztétikum látható-hallható érzéki formában megjelenő emberi lényeg, feltűnő rokonságot mutat a jel közkeletű meghatározásával:

- *jel minden olyan látható-hallható jelenség, amely meghatározott feltételek között valami mást, tőle különbözőt idéz fel (jelez, jelenít meg, képvisel, „helyettesít”, arra utal stb.).*

Minthogy az esztétikai minőséggel rendelkező érzéki formák az emberi lényeket fejezik ki, akkor ezt nem tehetik másképp, mint úgy, hogy jelekként működnek, hiszen valami mást, tőlük különbözőt jelezve, felidézve stb. válnak esztétikai minőségűvé: önmagában véve se a ruganyos lépések, fényezett felületű padok vagy a párdúcok és virágok nem azonosak az emberi szabadsággal, csak jelzik, felidéznek ennek tényét-lehetőségeit. Az esztétikum meghatározása tehát a szemiotikai szempontok érvényesítésével így pontosítható:

- *az esztétikum az emberi lények jele.*

Ezt figyelembe véve azt is felismerhetjük, hogy az emberi lények és az érzéki forma kapcsolódásának fent ismertetett három fő csoportja voltaképpen a Charles Sanders Peirce által kidolgozott jeltipológia legismertebb csoportjainak felel meg. Mint tudjuk, ha a jeleket olyan szempontból osztályozzuk, hogy milyen kapcsolat fűzi őket az általuk jelölt tárgyakhoz, ugyanezt a három csoportot kapjuk:

- a) az indexjelek ok-okozati összefüggések alapján működnek (ahogyan a ló patájának nyoma jele a lónak),
- b) az ikonikus jelek a hasonlóság alapján (ahogyan a ló fényképe vagy rajza jelöli a lovat),
- c) a szimbolikus jeleket viszont csupán a közmegegyezés, a konvenció kapcsolja össze a tárggyal (ahogyan a magyar nyelvben az „l” és „ó” hangból álló szó utal az állatra).

Peirce további jeltipológiai felosztásait a szakirodalom nemigen kamatoztatja, s nem véletlenül, mert ezek igencsak túlbonyolítottak és nem is mindig logikusak. Két kategóriája azonban – összefüggéseikből kiemelve és némiképp átértelmezve – számunkra is hasznosnak mutatkozik. Ezek szerint az indexjelek között megkülönböztetendők

- a) a tényjelek (Peirce-nél „propozíciók”, a magyar fordításokban „tétélek”), amelyek valamely dolog tényleges fennállását jelölik, valamint
- b) a lehetőségjelek (Peirce-nél „rémák”), amelyek egy reálisan még nem létező, de megfelelő körülmények esetén bekövetkező jelenséget jeleznek.

Mint láttuk, e megkülönböztetés az emberi lények és az érzéki forma közötti kapcsolatokban is lényeges.

Az állatok kommunikációjával foglalkozó zooszemiotikai kutatások egyébként azt a tételt is megerősítik, miszerint az általunk ismert világban csak az ember lehet esztétikai alany:

- *a többi élőlény ugyanis csak igen primitív indexjeleket és – ritkán – ikonjeleket használ, szimbolikus jeleik pedig egyáltalán nincsenek.*

Jeltipológiai síkon nézve a fentiekkel csodálatosan egyszerűvé vált minden dolgunk. Amikor ugyanis nem találunk semmiféle magyarázatot arra, hogy valami miért szép vagy rút, megállapíthatjuk, hogy szimbólumjelként az: ha egyszer valamit a közmegegyezés ilyen vagy amolyan esztétikai minőségűnek ítél, s ennek az ítéletnek nem mutatkozik indoka, felmutathatjuk indokként magát a közmegegyezést, és kész.

Az esztétika viszont nem állhat meg ezen a ponton, hanem fel kell tennie azt a kérdést is, miért működött az emberiség esztétikai szimbólumjeleket?

Más jelrendszerek esetén ez a kérdés nem lenne olyan nagyon fontos, hiszen a dohányzást tiltó jelzéseknél ugyan mindegy, hogy ikonjelet használok-e (egy égő cigaretta rajzát piros X-szel áthúzva), vagy szimbólumjeleket (kiírva, hogy „Dohányozni tilos”). Itt viszont arról van szó, hogy ezek a jelek az emberi szabadság és korlátozottság meglétét vagy lehetőségeit jelzik. Mi keresnivalójuk van hát e jelrendszerben olyan jeleknek, amelyek nem indexjelek, nem a dolog valódi emberi jelentőségét jelzik, hanem (szimbólumjelekként) üres konvenciókat vagy (ikonjelekként) azt, hogy valamely dolog külsőre hasonlít szabadságunk-korlátozottságunk indexjeleire?

Még kiélezettebben: ugyan mi hasznunk van abból, hogy egy olyan jelrendszert működtetünk, amelyik kiüresedett, primitív mágikus-mitikus tévképzetekből fakadt értékeket hurcol át a kőkorszakból az atomkorszakba? S ráadásul következetlenül, hiszen az ősi értékrendek elemei hol fennmaradnak, hol nem: a párduc ma is szép, ám a kérődző állatok fogazatára hasonlító csorba száj napjainkra rúttá változott.

## 4. Az esztétikai ítélet

Hogy ezekre a kérdésekre választ találjunk, következő lépésként azt kell megvizsgálnunk, mi tesz bennünket képessé arra, hogy környezetünk esztétikai minőségeit érzékeljük, azaz ítéletet alkossunk arról, hogy az általunk látott-hallott jelenségek milyen esztétikai minőségűek.

### 4.1. Az esztétikai ízlésítélet

Ilyen ítéleteink első fokon az ízlés – jelezzük mindjárt: egyéb területeken is tevékeny – működéséhez kapcsolódnak. Ennek legfőbb sajátossága az, hogy rendkívül gyors, igen kevés szellemi erőt felemésztő és különlegesen nagy érzelmi hatású helyzetértékeléseket nyújt. Amikor egy jelenség esztétikai értékét ízlésítélettel állapítjuk meg, mihelyt érzékeljük a megítélendő dolgot, ennek érzéki formájában máris feltárul számunkra a dolog emberi lényege is, és ízlésünk azonnali válasza folytán ez az érzéklet már érzelmileg értékelt színezettel jelenik meg tudatunkban. Belépünk a tanterembe, s anélkül, hogy ezt akarnánk vagy tudnánk, fehér falait, szimmetrikus elrendezésű, mézszínű padsorait megpillantva egyidejűleg a szépségét is látjuk, s egyben az ennek megfelelő derűs, örömteli érzelmeket is érezzük, noha ezekbe belecsövének az ablakok alatt dübörgő légkalapácsok ellenszenvesen rút hangjai által keltett negatív érzések is. Tovább lépünk, szemünket végigfuttatjuk a padban ülőkön, s anélkül, hogy lassítanunk kellene, a látvánnyal egybeforrt érzelmeket követve ülünk le a legcsinosabb lány mellé, s nem máshová.

#### 4.1.1. Az ízlésítélet gyorsasága és átfogó jellege

E gyorsaság az esetek nagy részében elemi létszükségletünk. Ha ugyanis a tanterembe lépve azt látjuk, hogy valaki bicskával átvágja egy másik ember torkát, az életünk függ attól, hogy a fröcskölő vér látványa azonnal a borzalmasság esztétikai értékminőségének megfelelő érzelmeket váltsa ki belőlünk, s máris ennek megfelelően cselekedjünk. Ha ilyenkor nekiállnánk a nyaki ütőerek átvágásának biológiai tényét, illetve a cselekedet jogi minősítését fontolgatni, s az esztétika tudományos elméleteire alapozott logikai erőfeszítésekkel ellenőrizni, hogy az adott társadalomtörténeti helyzetben az élmény valódi esztétikai minőségének megfelelő-e az ízlésítéletünk, akkor a gyilkos könnyűszerrel egérutat nyerhetne előlünk, vagy magunk is átvágott torokkal fejeznénk be töprengéseinket. Amennyiben viszont ez a helyzetértékelés megtörtént, s az azonnali cselekvéssel megtettük, amit tennünk kellett, ráérünk eldönteni, ellenőrzendő-e ízlésítéletünk helyessége.

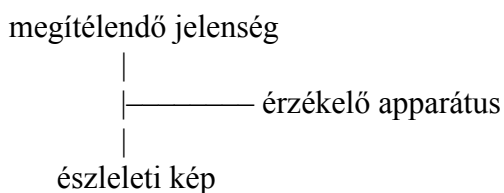
További előnye az ízlés működésének, hogy amilyen gyorsan születnek az ítéletei, ugyanolyan gyorsan változhatnak is, amennyiben a helyzet, amelyre vonatkoznak, módosul. Több ilyen esetet érintettünk már, a szép tanteremét, amely ránk szakadva tragikussá válna, vagy a magam elégikusságáét, aki a katedréről szép elegánsan lelépve és hasra esve harsány derűtséget keltenék. Valamennyi példánkról elmondható lenne azonban ugyanez, hiszen a fent említett lótetű is hiába oly egyértelműen rút, menten komikussá válik, ha hirtelen megtorpan, és vakondok módjára beássza magát a földbe. A változások egész sorozata is lefuthat előttünk néhány másodperc alatt. Meglátunk egy gyönyörű fekete párducot, de – elégikusnak ítélve – mindjárt meg is sajnáljuk, amint egy kisvárosi állatkert szűk ketrecében járja rabsétáját, ám ugyanabban a pillanatban rettenetesnek mutatkozik, amint tátott szájjal, karmait meresztve felénk ugrik, s groteszknak, ha nagyot puffan a ketrec rácsán.

Itt említendő sajátossága végezetül az ízlésnek, hogy ítéletei mindig átfogó jellegűek. Ha a valóság jelenségeit a részletekre összpontosítva vizsgáljuk, könnyen megállapíthatjuk, hogy sosem csak szépek vagy rútak, tragikusak vagy komikusak stb., hanem mindig az esztétikai minőségek sokfélesége jellemzi érzéki formájukat. A legrondább lótetű sem vegytisztán rút – hiába oly riasztó a hatalmas rágószája, fűrészfogas első lába, hosszú farksertéje, s hogy ráadásul még bűdös is –, mert ugyanakkor a rőtbarra színe kifejezetten szép, cirpelése pedig bájos. A mindennapi gyakorlatban viszont nem sokat mérlegelünk-latolgatunk, hanem az összbenyomásban uralkodó minőség alapján ítélünk, s a szegény lótetűt eltapossuk vagy undorodva megfutamodunk előle. Tapasztalatainkat összegezve:

- *az esztétikai ízlés az érzékelésbe belefoglalódó, gyors és átfogó érzelmi értékelésekkel szüntelenül – s anélkül, hogy ezt akarnánk vagy tudnánk – jelzi élethelyzeteink emberi lényegét; szabadságunk és korlátozottságunk mértékét, jellegét, lehetőségeit, s a velünk szembenálló emberek, jelenségek így felfogott értékét.*

#### 4.1.2. Az ízlés mechanizmusa

E primitíven egyszerűnek látszó működés mögött igen bonyolult mechanizmus húzódik meg. Ennek kiindulópontja az, hogy a külvilág jelenségeinek hatásait, ingereit felfogja az ember érzékelő apparátusa (amely, mint említettem, az érzékszervekből, az ingereket továbbító idegrostokból és a kérgi központból áll), s a kérgi központban az érzékeletekből összeáll a jelenség észleleti képe:

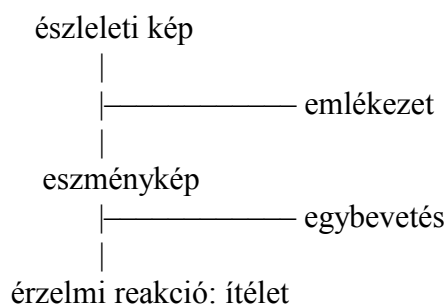


Az észleleti képet agyunk összehasonlítja a benne tárolt emlékezettartalommal, s így meghatározott irányú elemzését is elvégzi; egyebek között ez az alapja az új összefüggések tudatos vagy nem tudatos: felismerésének, a környezeti benyomások kombinációjának stb. is. Ami pedig itt a legfontosabb: mindnyájunk emlékezete tárol bizonyos képzeteket – azaz érzéketes, de nem egyedien konkrét, hanem némi általánossággal körvonalazott tudattartalmakat –, amelyek

- *a valóság dolgainak általunk elképzelhető legértékesebb, legtökéletesebb formáit rögzítik. Ezeket a képzeteket nevezzük eszményeknek, idegen szóval ideáloknak.*

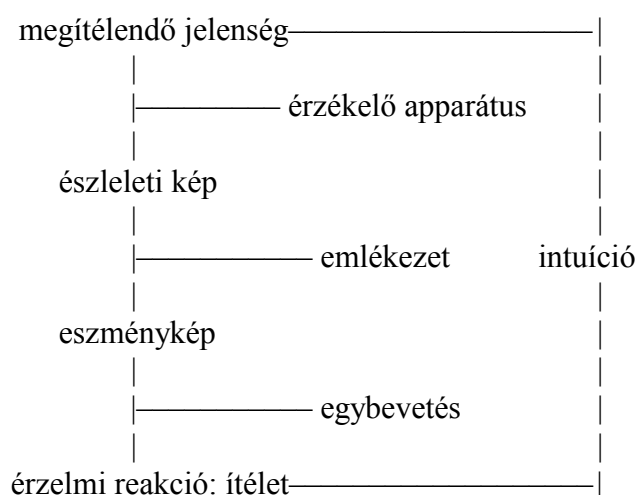
Minthogy az érték az ember számára sosem tényszerűen közömbös valami, hanem a pozitív értékek vonzanak és a negatívak taszítanak, így az ember a lehető legpozitívabb érzelmi fűtöttséggel vonzódik a maga eszményeihez. Ugyanannak a dolognak azonban nem mindig egyetlen eszményi formáját ismerhetjük csupán; lehetséges például, hogy a paprikás csirke elkészítésének több, egymástól bizonyos mértékig eltérő módja egyaránt megfelel elképzeléseinknek, aminthogy a női szépség különböző típusai is egyaránt vonzhatnak bennünket.

Amikor az ember észlel egy jelenséget, emlékezete felidézi a jelenségnek megfelelő eszményt is, és ez szembesül a jelenség észleleti képével. A két kép egyezése vagy eltérése – az egyezés vagy eltérés mértékének megfelelő – pozitív vagy negatív érzelmekeket vált ki belőlünk; ez az érzelem az ízlés ítélete is egyben:



Mindez pedig intuitív úton megy végbe, ami az alábbiakat jelenti. Amikor az ember tudatosan törekszik valamilyen ítélet megalkotására, a megítélés a következtetés formájában történik, azaz egy vagy több, már meglevő ítéletről (az úgynevezett premisszákból) olyan új, tehát az előbbieken nem adott ítéletet (úgynevezett konklúziót) vezetünk le, amely azokból logikusan következik. Az ítélet létrehozása ebben a formában igen összetett folyamat, az ember először kitűzi maga elé célként, hogy az adott kérdésben ítéletet akar alkotni, s azután tudatosan szabályozott gondolati műveleteket hajt végre ennek érdekében, míg nem – közbülső tagokat érintve, több lépcsőn át – eljut a végkövetkeztetéshez.

Az intuitív ítéletalkotás viszont egyfelől lerövidíti a következtetés lépcsőjét, elhagyja, az elengedhetetlen mozzanatokra csökkenti a premisszákat és a közbülső tagokat, másfelől pedig e lerövidített útnak is csak a végeredményét tudatosítja az emberben. Az ízlésítélet esetében ez azt jelenti, hogy a folyamatnak csak a kezdete – az észleleti kép – és a végpontja – az érzelem – tudatosan bennünk, méghozzá olyan módon, hogy e két pont számunkra gyakorlatilag egybeesik, nem külön-külön tudatosítjuk a képet és az érzelmet, hanem a jelenség észleleti képe mindjárt érzelmi színezettel jelenik meg. Belépünk a tanterembe, látjuk a falakat, pad-sorokat, embereket, halljuk a beszélgetés moraját és a légkalapács hangjait, s anélkül, hogy ezt megfogalmaznánk magunkban, a szépségnek vagy a rútságunk stb. kijáró érzelem suhan át rajtunk, hogy máris továbblépünk, s a következő pillanatban már új és új jelenségek felé fordulunk. S még akkor is, ha megállunk; tüzetesebb figyelmet szentelünk egy lány bokájának vagy dekoltázsának, amíg az élmény tart, csupán érezzük ezek esztétikai értékét, s nem fontolgatjuk, miért ilyenek vagy amolyanok, nem boncolgatjuk fel logikai eszközökkel az élményt, amely pedig ilyen összetett mechanizmus révén hatja át bensőnket:



Ugyanilyen villámgyors, az észleleti képet érzelmileg átszínező visszahatásokkal működik az ízlés akkor is, amikor a fent jelzett folyamatoknál jóval bonyolultabb feladatokat old meg. Ilyen például az, amikor valamiféle merőben új, addig sosem tapasztalt jelenséggel kerülünk szembe, amelynek eszményi formájáról így nincsen képzetünk. Az emlékezet ilyenkor a hozzá

legközelebb álló, reá leginkább hasonlító jelenség eszményképét keresi meg, s ezt alkalmazzuk mértékként. Még bonyolultabbak ezek a folyamatok akkor, amikor az ízlésítélet alapja nem a külső észleleti kép, hanem ennek fantáziával átalakított formája; ilyenkor a belső érzékelés is teljes erővel dolgozik.

#### **4.1.3. Az eszmények**

A fenti modellben külön figyelmet kell szentelnünk annak a ténynek, hogy az ízlésműködés legfontosabb összetevői az eszmények. Ezek ugyanis

- *az ítéletek mértékei, tőlük függ, hogy a dolgokat kellemeseknek, jóknak, ildomosaknak, szépeknek stb. vagy kellemetleneknek, rosszaknak, illetleneknek, rútaknak találjuk-e.*

Márpedig az eszmények mindig egyéni vonásokkal színezettek. Milyenségüket az ember életkörülményei, neveltetésének, „szocializációjának” (a társadalomba való beilleszkedésének) eseményei alakítják ki, s ezek már eleve számos egyedi, csak az egyénre jellemző vonást tartalmaznak, amellet, hogy eszményeinket testi felépítésünk, szervezetünk, vérmérsékletünk vagy akár pillanatnyi indulataink sajátosságai is meghatározzák, s így erősen szubjektívek is lehetnek.

Igaz, sosem korlátlanul, hiszen anyagi életviszonyainkban és neveltetésünk, társadalmi beilleszkedésünk körülményeiben nagyon sok a közös – az azonos társadalmi csoporthoz, réteghez, osztályhoz, nemzethez, kultúrkörhöz tartozó emberekre többé-kevésbé általánosan jellemző – vonás is.

- *Az egyéni ízlések közös vagy legalábbis uralkodó jellegű vonásainak – erős absztrakcióval felfogott – összessége a kisebb vagy nagyobb társadalmi csoportok, s végső soron egy egész társadalom történelmileg változó közízlése.*

A társadalom, amint erre külön kitérek majd, intézményesen gondoskodik arról, hogy az alapvető kérdésekben eszményeink ne állhassanak szemben a közösségi normákkal.

Másfelől viszont ízlésítéleteink megalkotásakor jobbra futólagos benyomásainkból indulunk ki, s mint láttuk, ezek mindig hitszerűek: minden tapasztalati-logikai ellenőrzés, a tudás által nyújtott megalapozottság nélkül azonosulunk velük.

#### **4.1.4. Az ízlés illetékessége**

Fontosabb társadalmi vagy egyéni érdekeket érintő kérdésekben így az ízlés sosem elegendő hivatkozási alap ítéleteink megalkotására. Amikor a vádlottat elítéli vagy felmenti, nem mondhatja azt, hogy az ő ízlése szerint az illető személye vagy megítélendő cselekedete rokonszenves vagy ellenszenves; döntését objektív tényekre és törvényekre, rendeletekre kell építenie. Ugyanígy, amikor gyógyszerert szedünk, nem bízunk ízlésünkre, hogy a pirulák mennyisége kóistolgatás alapján elegendő-e, hanem gondosan betartjuk az orvos utasításait.

Az ízlés igazi illetékességi köre voltaképpen nem terjed túl a kellemesség-kellemetlenség területén, ahol ítélete ellen fellebbezni nincsen ok és mód. A kellemesség-kellemetlenség esetében ugyanis az ízlés arról ítél, hogy egy adott pillanatban valamely jelenség bennünket érő hatásait milyen mértékben pozitívan, helyeslően, vagy negatívan, helytelenítően fogadjuk. Ezek az ítéletek merőben szubjektívek és pillanatnyi érvényűek. A ránk ható jelenségről nem mondanak semmit, csak azt fejezik ki, hogy mi magunk hogyan fogadjuk e hatásokat, s ítéletünk ennek megfelelően bármilyen gyorsan meg is változhat.

Ha pl. a hőmérsékletről van szó, s nem arról nyilatkozunk, hogy hány fok van – ami objektív tény –, hanem arról, hogy ez a hőmérséklet az adott pillanatban számunkra kellemes-e vagy kellemetlen, akkor ítéletünk valóban vitathatatlan, merőben egyéni viszonyunkat fejezi ki, és következetességet sem várhat tőlünk senki. Ha most azt állítom, hogy „hűvös van, fázom”, s kisvártatva, változatlan hőmérsékletnél azt, hogy „hú, de melegem van”, ezen senki nem fog megütközni (különösen pedig akkor nem, ha közben megittam egy fél liter pálinkát).

Hasonló a helyzet az ételek és italok különböző fajtái közötti választásunknál vagy szexuális vonzódásunknál. Bizonyos – igen tág, a szexualitás esetében jogilag szabályozott – keretek között itteni ítéleteink, legyenek bármilyenek s változzanak bármilyen mértékben, az elfogadhatóság értelmében normálisaknak számítanak. Azért még senkit sem zártak bolondokházába, mert utálta a pezsgőt, irtózott a kacsapecsenyétől, s helyettük a kátrányból készített üdítő italt, a mócsingos húst vagy a zabkását imádta, avagy légies leánykák helyett hervatag hölgyek iránt érdeklődött.

A fentieket összefoglalva megállapíthatjuk tehát, hogy

- *az ízlésítélet mértéke az ember személyes eszménye, az ítélet tudatos logikai ellenőrzés nélkül, intuitív úton jön létre, s az észleleti képpel egybefonódó érzelmi reakció formájában mutatkozik meg. Ennek megfelelően többé-kevésbé mindig szubjektív színezetű, hitjellegű. Igazi illetékességi köre voltaképpen nem terjed túl a kellemesség-kellemetlenség területén, ahol ítélete ellen fellebbezni nincsen ok és mód. Fontosabb társadalmi vagy egyéni érdekeket érintő kérdésekben azonban az ízlés sosem elegendő hivatkozási alap döntéseink megalapozására.*

#### **4.2. Az elméletileg megalapozott esztétikai ítélet**

A szépségre-rútságra, valamint a műalkotások értékére vonatkozó kérdésekben pedig az esztétika és a művészettudományok kutatási eredményei módot nyújtanak ahhoz, hogy az ízlésítéleteket megkérdőjelezzük. A társadalmi gyakorlat meg is követeli, hogy adott esetekben az ízlésnél megbízhatóbb mértékeket alkalmazzunk itt is. Az esztéta, a művészeti szakíró, a kritikus – legalábbis akkor, amikor a szakmáját gyakorolja – nem állhat meg a pusztá ízlésítéletnél. Ők a nyilvánosság elé bocsátják véleményüket, s ezért személyes ízlésüket újra és újra ellenőrizniük, más szakértők véleményével, az esztétikai elmélet megállapításaival szembesíteniük kell. Eltérő következtetések esetében logikailag mérlegelik, melyik álláspontot támasztják alá az elméleti megfontolások, s ezek az elméletek mifélek, mennyire megbízhatók. A szakírótól el sem fogadják a munkáját, ha a problémákat pusztán a személyes ízlésére hivatkozva oldja meg, s nem támasztja alá objektív érvekkel.

Az ízlését a szakember sem tudja kikapcsolni, ez nála is automatikusan működni kezd minden esztétikai jelenség észlelésekor, s érzelmileg átszínezi az élményét. Az ellenőrzés azonban lehetővé teszi, hogy elfogultságainkon úrrá legyünk, az értelmileg belátott igazságok személyes meggyőződésünkkel válva új érzelmeket támasztanak bennünk – eszményeinket, s így ízlésünket is módosítják. Mindez jó esetben nagymértékben hozzájárulhat ahhoz, hogy esztétikai ítéleteink pontosabbak legyenek, megközelítsék az objektivitást.

Jó esetben, abban az esetben tudniillik, ha az elfogadott elméletek igazak és helyesen alkalmazzuk őket. Rossz esetben ugyanis a téves vagy hibásan felfogott elméleti tételekhez való makacs ragaszkodás eltorzíthatja a szakember, a műértő ízlését, aminthogy nem egy neves esztéta, művészettörténész vagy irodalmár műveit olvasva szembetűnő melléfogásokkal is



találkozhatunk. Az esztétikai elmélet kidolgozatlansága folytán az sem kizárt továbbá, hogy a szakíró általános-elvont elméletei és konkrét ízlésítéletei között eltérések legyenek abban az értelemben, hogy az előbbiek zseniális felismeréseket tartalmaznak, az utóbbiak viszont igen kevésbé találóak, vagy megfordítva.

Mindebből következően fontos tudnunk, hogy olyan esetekben, amikor az avatatlan közönség egyszerű ízlésítéleteivel harciasan szembehelyezkednek az elmélet szaktekintélyei vagy a művészet zsenijei, korántsem biztos, hogy az utóbbiaknak van igazuk. Tiszteljük őket egyébként bármennyire, mégsem bólinthatunk Platón véleményére, aki meg akarta cenzúrázni Homéroszt, Tolsztojt, aki Shakespeare műveit szidalmazta, Hegelre, aki szerint az indiai művészet klasszikus remekei obszcén agyremek, Croce ítéletére, aki az avantgardisták között csak a rossz költőket és a nem költőket tudta megkülönböztetni, vagy Lukács Györgyre, aki úgy vélte, az avantgardista művészet a polgári dekadencia válságtünete és semmi több vagy más. A társadalmi gyakorlat fő irányát végső soron meghatározó esztétikai értékrend nemcsak a közízlés, hanem az esztétikai teóriák torzulásaiba is bele-beleütközik, s történelmi korszakokba telhet, míg korlátjaikat áttöri. Még Voltaire is egyetértően idézte Plutarkhoszt, aki szerint „Arisztophanész nyelvén érzik a nyomorult vásári kikiáltó: csattanói a lehető legalantasabbak és legízléstelenebbek, (...) pimaszsága kibírhatatlan, minden tisztességes ember utálkozik is komiszkodásán”. Véleménye legfeljebb annyiban tér el Plutarkhosztól, hogy szerinte Arisztophanész, e „paprikajancsi” „annál is sokkal alábbi és megvetendőbb, mint amilyenek Plutarkhosz festi”, s Franciaországban – bezzeg – „még azt sem engedték volna meg, hogy bohózatokat adjon elő a Szent Lőrinc-napi vásáron.”

Az esztétikai elmélet lehetőségeit latolgatva azonban tudatában kell lennünk annak, hogy az effajta melléfogások korántsem csak erre a tudományszakra jellemzők. A tudománytörténetek lapozgatása közben számtalan példáját találhatjuk annak, hogy a legtekintélyesebb testületek többségi véleményeiben milyen agresszív butaságok tükröződhetnek egyebütt is. Amikor a nagy XVI. századi gondolkodó, Petrus Ramus a Sorbonne professzoraival vívott tollharcot, végül testi fenyegetés mellett tiltották meg neki nemcsak a vita folytatását, hanem azt is, hogy a továbbiakban egyáltalán olvashasson filozófiai munkákat, sőt, külön még azt is, hogy a saját maga által írt vitairatokat újraolvassa.

A természettudományok és a technika oly józanul objektívnek hitt, számításokkal ellenőrizhető világában sem kedvezőbb a kép: amikor Edison 1878-ban közhírré tette, hogy elektromos izzólámpát akar készíteni, az angol parlament vizsgáló bizottságának kiváló szakemberei állapították meg, hogy elképzelései nem méltók semmiféle gyakorlati vagy elméleti figyelemre, az elektromos közvilágítás ötlete nem több eszelős lidércfénynél. S nemcsak a testületek, a szellem egyedülálló óriásai is óriási tévedések áldozatai lehettek itt is. A legnagyobb atomfizikusok egyike, Rutherford holtáig csak nevetni tudott minden olyan elképzelésen, miszerint valaha is fel tudjuk szabadítani a nukleáris energiát – s csak öt évvel tovább kellett volna élnie ahhoz, hogy Chicagóban jelen lehessen az első láncreakció megindításánál. S noha e példák fényében sem kétséges, hogy

- *az esztétika, lévén tárgya sokkal kevésbé megfogható, mint a természettudományoké, eleve nagyobb kockázatokat vállal tételeinek megfogalmazásakor,*

másfelől viszont

- *elvi akadályai nincsenek, hogy módszertanának kidolgozása esetén hasonló egzaktági fokra emelkedjék,*

ilyen módon pedig – ugyancsak elvi síkon –

- *az esztétikai ízlésítételek is ellenőrizhetők és korrigálhatók tudatos, logikus úton létrehozott esztétikai ítéletekkel, amennyiben ezek tudományos igazságokat tükröző elméleti alapokra épülnek, és helyesen alkalmazzák őket.*

Erre annál is inkább lehetőségünk nyílnék, minthogy – az esztétikai értékrendekről szóló fejezetben bemutatott módon – a dolgok objektív esztétikai értékének megállapítása elvileg nem kizárható.

## 5. Az esztétikum mint értékminőség

Lássuk hát, hogyan vezet el a fenti áttekintés annak a kérdésnek a megoldásához, amelyik a harmadik fejezet végén nyitva maradt: mi hasznunk van az esztétikai jelrendszer működéséből?

### 5.1. Az esztétikum mint szellemi érték

Az első itteni lépés igen ingoványos talajra vezet. Xenophón emlékiratai szerint már Szókratészt is hevesen izgatta, miféle összefüggések mutathatók ki a szépség és a hasznosság között, és ez a probléma máig megoldatlannak számít. Pontosabban szólva, a laikus köztudat – eredeti szövegösszefüggéséből kiragadva, s így eltorzítva – szállóigévé avatott igazságként kezeli Kant szépség-meghatározásának egy darabkáját, miszerint „szép az, ami érdek nélkül tetszik”. Ez nagyon szépen hangzik, s minthogy senki nem érti, zavart sem okoz. Ha viszont valaki megérti, Ruskin végkövetkeztetéséhez jut, miszerint „a világon a legszebb dolgok a leghaszontalanabbak”, ami ahhoz az értékelméleti tételhez vezetne, hogy a legszebb dolgok a legértéktelenebbek. S ez eléggé nyilvánvalóan nemcsak zavaró, hanem egyenesen abszurd megállapítás.

Ha a tényekhez fordulunk, annyi mindenképpen világos, hogy aki az esztétikai alany szerepkörére szűkített tevékenységet folytat, az ilyen módon semmiféle anyagi szükségletét nem elégítheti ki. Ha a szépségéért bámuljuk a patak vizének csillogását, ez szomjúságunkat nem csillapítja, a hatalmas piros almáktól roskadozó ágak látványa nem szünteti meg éhségünket, és ugyanez a helyzet, amikor az előadás kezdetéről lekéső, szoláriumozott bőrű, párdüctestű hallgatónő bevonulása köti le figyelmünket. A többi esztétikai minőséggel ugyanígy állunk, hiszen amikor – másik korábbi példámra visszautalva – a katedráról lelépek és hasra esem, ez viharos derűtséget vált ki ugyan hallgatóimból, de tandíjkedvezményben vagy bármi más anyagi juttatásban ezáltal nem részesülnek.

Az értékfajták korábbi áttekintéséből azonban tudjuk már, hogy léteznek szellemi értékek is, és ott az esztétikai értékeket e csoporthoz tartozókként emlegettem. Így

- *az esztétikai értékek szellemi értékek*

lennének. Node milyen alapon?

#### 5.1.1. Az esztétikum megismerési önértéke

A választ voltaképpen már megkaptuk már, amikor az esztétikai ízlésről megállapítottuk, hogy ennek működtetése elemi létszükségletünk, hiszen villámgyors, átfogó értékeléseivel az élethelyzetek változásainak érzékelésével egyidejűleg szüntelenül jelzi e helyzetek emberi lényegét; szabadságunk és korlátozottságunk mértékét, jellegét, lehetőségeit. Ráadásul az érzékelésbe belefonódó érzelmi jelzései ugyanilyen gyors cselekvésekre mozgósítják erőnket, ha erre van szükség.

A jelrendszer gyarlóságait firtató provokatív kérdések továbbá némiképp túlzók. Ennek jelkészletében a jelek túlnyomó többsége ugyanis reális tényeket vagy lehetőségeket jelző, ok-okozati összefüggésekre épülő indexjel; a pusztán hasonlóságra vagy konvencióra épülő ikon- és szimbólumjelek jobbára kivételesek.

Az utóbbiak nagyobb része, mint említettem, a történelmi fejlődés kezdeteinek mitikus-mágikus világképéhez kapcsolódva működött, s az adott feltételek között ugyancsak kielégítő hatásokkal. A mítoszok a maguk idején az ősember korábbi világképéhez képest óriási előrelépést jelentettek a világ megismerésében, s a ma hókuszpókusznak tűnő mágikus praktikák „illúziós technikái” hasonló mértékben növelték az ember teljesítőképességét, hiszen azáltal, hogy hitt hókuszpókuszainak hatalmában, jóval nagyobb önbizalommal, lelkierejével, s következésképpen sokkalta eredményesebben tudott tevékenykedni.

S jóllehet ezeknek az ikon- és szimbólumjeleknek egy részét mai világszemléletünk antropomorf vonásai is továbbéltetik, ezek, mint láttuk, csak olyan esetekben működhetnek, ha nem ütköznek a mindennapi gyakorlatba (a párduc azért lehet szép, mert állatkerti lény), s az ilyen jelek a körülmények változása esetén automatikusan a helyzethez igazodó indexjelekké változnak át (a ketrecéből kiszabadulva támadó párduc borzalmas). Ha tehát társadalmi szerepét az eddig vizsgált szempontból mérjük fel, megnyugodhatunk abban, hogy

- *az esztétikum által jelrendszerként nyújtott szellemi értékek közvetlen haszna számunkra az, hogy reális ok-okozati összefüggésekre épülő indexjelekként az ízlés útján gyors és átfogó értékeléseket nyújtanak a pillanatnyi élethelyzetek látható-hallható jelenségeiben feltáruló szabadságunk tényeiről és lehetőségeiről. Minthogy a világban való tájékozódásunkat szolgálják; ezek az értékek megismerési önértékek.*

Láttuk azonban, hogy esztétikai érzékünk a dolgok emberi lényegéből csak azokat tudja felfogni, amelyek látható-hallható érzéki formában is megjelennek, s az ízlés illetékességi köre is korlátozott. A fentieket tehát azzal kell kiegészítenünk:

- *e jelrendszer működésének előnye, hogy igen kevés szellemi energiát felemésztő és nagy érzelmi hatású helyzetértékelésekkel rendkívül gyors cselekvési döntéseket tesz lehetővé. Hátránya viszont, hogy a láthatóság-hallhatóság korlátjai között mozog és nem mindig tükrözi a dolgok általános emberi jelentőségét. Magatartásunkat így a nagyon gyors cselekvéseket igénylő helyzetek kivételével sosem egyedül ezekhez a jelzésekhez igazítjuk; e jelzéseket tudatunk más információkkal is szembesíti.*

Más kérdés továbbá az ábrázolásokban (mint a virágmintás ruhákon) használt ikon- és szimbólumjeleké, amelyeknek működési alapjait alább külön kell szemügyre vennünk.

### **5.1.2. Az esztétikum élvezeti önértéke**

Tekintettel arra, hogy az esztétikai értékek ízlésünk általi befogadását pozitív vagy negatív érzelmek kísérik, az esztétikai minőségek egy másfajta, élvezeti önértéket is nyújthatnak számunkra, amennyiben pozitívak. Ebben akár meg is nyugodhatnánk, mondván, hogy a szépségben gyönyörködni jó, s ezzel ezt a kérdést lezárhatjuk. Némiképp körültekintőbben gondolkodva nyomban feltolul azonban egy újabb kérdés: voltaképpen miért gyönyörködtetnek bennünket a pozitív esztétikai minőségek?

Addig még eléggé kézenfekvő a válasz, ameddig a dolgok esztétikai minősége lehetőségjelként működik. Felhívja a figyelmünket arra, hogy a célszerű szerszámmal könnyen elérhetjük az áhított eredményt, a szép káposztafej pedig pompás lakomát ígér stb., s ezek a derűs kilátások megörvendeztetnek bennünket. Mit kezdünk azonban a tényjelekkel, amelyek egy másik ember szabadságát fejezik ki érzéki formáikkal? Miféle kilátásokat ígér számunkra egy idegen ember szépségének pusztá szemlélete?

Nos, maga az a tény, hogy ez a kérdés felmerülhet, bizonyíték arra, hogy az emberiség útjának ez a szakasza milyen távol áll attól a holnaptól, ahol az összemberi haladás és minden egyes ember szabadságának érdeke egybeesik majd, s ahol ilyesformán magától értetődővé válik, hogy annak az idegen embernek a szabadsága saját szabadságomat növeli, a tényjel tehát az én szememmel nézve lehetőségjel. Mai esztétikai érzékünk természetesen nem is ezt a távoli jövőt előlegezi, hanem több százezer esztendő ősi tapasztalatát közvetíti felénk. Eredetileg, az emberek legelső közösségeiben ez „az ő szabadsága az én szabadság lehetősége”-érzés olyannyira alapvető volt, hogy az ember esztétikai érzékének legelső csirája is ebben gyökeresztett. S ha arra gondolunk, e sok százezer esztendőhöz képest milyen rövid az a kor, amelyik átvezet bennünket a fent említett holnapba, némi iróniával úgy is fogalmazhatunk, hogy nem is lett volna praktikus az emberiség számára, ha e néhány röpké évezred rendhagyó sajátosságai kedvéért átszabja a majd amúgy is helyreállítandó esztétikai értékrendet. Mindenképpen tény azonban, hogy a „minden ember testvérünk” életelvet az osztálytársadalmakban sem tudta soha kiszorítani „az ember embernek farkasa”.

Ha ilyesformán érthető, hogy a szépség fontos lehetőségekre hívhatja fel figyelmünket, érzéssbeli reagálásunk miértje sem rejtély. A természet egyik ismert, általános „csele”, hogy az ön- és fajfenntartás számára fontos dolgokat – a táplálkozástól a nemi érintkezésig – a gyönyörérzések cukormázával édesíti meg. Az emberre viszont, köztudott ez is, szintén általánosan jellemző, hogy ezeket a gyönyöröket elszakítja a hozzájuk kapcsolódó céloktól, és öncéllá teszi. Táplálkozásunk éppúgy elszakadt az anyagcsere pusztá szolgálatától, s az ízek ínycenc élvezetének „gasztronómiai művészetévé” alakult át, ahogyan nemi életünk sem szorítkozik az utódok nemzésének feladatára, hanem a gyönyörszerzés öncélú, önálló kultúrájává fejlődött.

Pontosan ez történt az esztétikai értékrend eredetileg pusztán megismerést szolgáló jelrendszerével is. Már barlanglakó őseink rájöttek, amikor használati tárgyaikba díszítő mintázatokot véstek, önmagukra pedig ékszereket kezdtek aggatni, hogy az esztétikum értékskálájának pozitív fokozatai élvezeti önértékeként is hasznosíthatók, a gyönyörszerzés lehetőségét is magukban rejtik. Némiképp durva párhuzammal: embertársaink nem kis része a stimuláló vagy kábítószerektől sem riad vissza, hogy kellően „feldobott” állapotba jusson. Környezetünk szépsége szintén egyfajta – de ártalmatlan – stimuláló szer, szellemi javunk.

Itt egy közbevetés erejéig – minthogy eddig egyre csak a szépséget emlegettem – meg kell vizsgálnunk azt a kérdést, mely esztétikai minőségek rendelkeznek ilyen élvezeti önértékkel? Tény – s ebben minden esztétikai szakíró egyetért –, hogy az esztétikai minőségek rangsorának csúcsán a szépség villog: minden ember végső, bár gyakran elérhetetlen s ezért harciasan tagadott célja az, hogy szépen éljen egy szép világban. Vannak azonban más ilyen minőségek is, amelyek e tekintetben közel állnak hozzá, egyértelműen az értékskála pozitív oldalához tartoznak.

Ilyen mindjárt a fenségesség, melynek – alább részletesen bemutatott – jellemvonása az, hogy fölöttünk álló hatalmat érzékeltetve a szorongással vegyes gyönyörködés érzését váltja ki belőlünk, s a vele rokon magasztosság, amelyet háborítatlan csodálattal szemlélünk. Szívesen találkozunk fenséges vagy magasztos jelenségekkel, de kevesen vannak, akik azt szeretnék, hogy mindennapi környezetük arculatán ezek a minőségek uralkodjanak. Olykor rászorulnánk, hogy magunk is fenséges vagy magasztos színben tűnjünk fel, s ez néha még sikerül is, de aki kifejezetten abban lelki élvezetét, hogy egyre fenséges-magasztos legyen, az vagy megalomániás bolond, vagy el akar nyomni bennünket.

Mint látni fogjuk, más irányban különbözik a szépségtől a bájosság-kecsesség, amelynél gyönyörködésünket fölényérzet színezi, valamint a humorosság, ahol valamilyen szabad-szép

jelenség érthető-megbocsátható korlátozottsága kelt bennünk derűt. Ezek is szívesen látott elemei környezetünknek, de uralkodó minőségként nemigen kívánatosak. Ha az anyós bájosnak nevezi az ifjú pár lakását, az kellemetlen perpatvarok előjele, ha pedig humorosnak, lehet, hogy a viszály menten kirobban. Ami pedig önmagunkat illeti, többnyire jobb híján választunk effajta összbenyomást keltő magatartásformákat. Ha kifejezetten szépek nem lehetünk, nőként legalább bájosak-kecsesek, férfiként „humoros fickók” akarunk lenni. Nem árt azonban megjegyezni, hogy ilyen módon gyakran jóval nagyobb sikert tudunk elérni, mintha szépek lennénk.

Egy újabb síkon mutatkoznak élvezeti önértékkel rendelkezőknek az olyan esztétikai minőségek, amilyen a korlátokat legyőző diadalmasság és felszabadultság, valamint a belső szépség. Ezeket is az különbözteti meg a szépségtől, hogy nem uralkodó, hanem csak egy-egy részletre, meghatározott élethelyzetekre, emberi szerepekre jellemző minőségként keltenek bennünk egyértelműen pozitív érzelmeket. Összefoglalóan azt állapíthatjuk meg tehát, hogy

- *a szépség minden körülmények között, az esztétikai minőségek értékskálájának pozitív oldalán elhelyezkedő más minőségek pedig meghatározott élethelyzetekben gyönyörteli érzelmeket váltanak ki belőlünk, Így élvezeti önértékeként is hasznosíthatók, a gyönyörszerzés lehetőségét is magukban rejtik.*

Az az örömteli, megelégedett érzelmi hangoltság továbbá, amelyet ezek az esztétikai minőségek biztosítanak számunkra, nemcsak kellemes, hanem hasznos is lehet. Felfokozza teljesítő-képességünket, pihentet, kedvező lelki feltételeket nyújt munkánkhoz, mindennapi tevékenységeinkhez is. Ilyen módon

- *a pozitív esztétikai minőségek eszközértékként is szolgálhatnak legkülönbözőbb céljaink eléréséhez.*

A fehér káposztalepkék libegésének szépségét bámulva új energiát nyerhetünk ahhoz, hogy megkeressük azt a pénzt, ami e lepkék hernyóinak irtására szolgáló vegyszerek vásárlásához szükséges.

Ez a magyarázata annak, hogy a pozitív esztétikai minőségek jeleit szimbólum- és ikonjelekként is működtetjük, nem elégszünk meg az indexjelekként, maguktól adott szépségek élvezetével, hanem a jelenségek (virágok, pillangók, párdúcok) kiüresedett szépségét a társadalmi közmegegyezésre épülő szimbólumjelekként változtatlanul fenntartjuk, sőt, a szép jelenségekhez csak hasonlító ikonjeleket hozunk létre (virágmintás ruhaanyagok stb.) Vagyis

- *az indexjelként adott szépségek sorát mesterségesen szaporítjuk, akár olyan módon, hogy az indexjelként szép dolgok érzéki formájához hasonló (tehát ezek ikonjeleiként működő) ábrázolásokat hozunk létre, akár pedig úgy, hogy – amennyiben a jelenség természete erre lehetőséget kínál – a társadalmi konvenció tartja fenn a jelenség pozitív esztétikai minőségét (amely így szimbólumjelként funkcionál).*

### **5.1.3. Az esztétikum érzelemformáló eszközértéke**

Ugyancsak az a tény, hogy az esztétikai minőségek érzelmeket váltanak ki belőlünk, lehetőséget nyújt számunkra ahhoz is, hogy ne csak megismerési és élvezeti értékeket nyerjünk az esztétikum révén, hanem érzelemformáló eszközértékként is hasznosíthassuk.

Minthogy a szépség örömet szerez, így mindent vonzóvá lehet tenni általa, önmagunkat is. Amikor a régi pásztornépek emberei a kérődző állatok szépségével akarván rendelkezni, kihúzták felső metszőfogaikat, ezt az öncsonkítást ugyanaz a célzat vezette, mint a mai embert, amikor gyémántos nyakkendőjével, színarany karórával pompázik. S tudván, hogy a külsőségek mennyire befolyásolni tudják embertársaikat, csonka fogazatuk ugyanolyan lelki biztonságot is nyújtott számukra, mint egy mai üzletember számára az, hogy a legdivatosabb autócsodából száll ki a tárgyalás színhelyén.

S ha élvezeti önértékként az esztétikai minőségek sorából csak a pozitív értékűek jöhetnek számításba, itt az értékskála minden árnyalata hasznosítható. Félelmetes fegyverként még-hozzá, hiszen ha kellő intenzitású minőségekkel lepjük meg embertársainkat, szinte akármit tehetünk velük: a fenséggel lenyűgözhetjük, a tragikummal megrendíthetjük, a komikummal hahotára fakaszthatjuk, az alantassággal undort válthatunk ki bennük, a borzalmassággal dermedt rémületet. Olyan ez – némi túlzással –, mintha belenyúlnánk a lelkükbe, s markunkkal formálnánk érzelmeiket vagy – modernebb hasonlattal – elektródákat operálnánk az agyukba, s úgy ingerelnénk az érzelmi reakcióikat vezérlő ún. limbikus rendszerüket. Ilyen módon

- *az a tény, hogy az esztétikai minőségek – az örömteli elégedettségtől a bénító iszonyatig terjedő skálán – a legkülönbözőbb érzelmek felkeltésére alkalmasak, lehetőséget nyújt az ember számára ahhoz is, hogy az esztétikumot érzelemformáló eszközértékként hasznosítsa: önmagát és a világ dolgait – céljainak megfelelően – vonzóvá vagy taszítóvá tegye.*

Egész életünket keresztül-kasul átszövik ezek az érzelemformáló esztétikai eszközértékek. A katonákat gyönyörű egyenruhába öltöztetjük, hogy vonzóbbá tegyük hivatásukat, s aztán riasztóan rút harci öltözetet adunk rájuk, hogy hivatásuk gyakorlása közben az ellenség elborzadjon tőlük. A fehér táblára festett fekete halálfej rút látványával érzékelhetővé lehet tenni egy érzékelhetetlen veszedelmet, s egy szemképráztatóan berendezett rulettbarlang szépsége elvakíthatja a kizsebelendő áldozatok éberségét.

Ilyen módon, jöllehet

- *önértékként az esztétikai értékek csak szellemi javakat nyújthatnak nekünk, eszközértékként azonban – többszörös közvetítéssel – anyagi javakhoz is juttathatnak bennünket.*

Az irodalmi műfajok közül az esztétikai minőségekben rejlő effajta eszközértékeket a legközvetlenebbül és legnyilvánvalóbban az agitatív irodalom aknázza ki, de ezekkel az értékekkel az írók és költők mindenütt élnek és visszaélnek. A megismerési érték funkciójától elszakított, önértékké tett szépség a didaktikus irodalom szép formájaként egy másik megismerési érték, a tudományos igazság vonzóbbá tételének eszközértékévé válik; adott esetekben viszont a valóság igaz megismerésére hivatott esztétikai jelrendszer értékei a visszatükröző irodalmi giccekben a valóságkép meghamisításának eszközei is lehetnek stb.

A fentiekből egy további következtetést is levonhatunk:

- *minthogy az esztétikum értékminőség, az esztétikai alany mindig értékelő tevékenységet folytat. Értékelései a közösségi értékrendek mellett – elvben – objektív mértékkel is szembe-síthetők: az egész emberiség fejlődési érdekeivel összhangban álló szabadsággal.*

#### **5.1.4. Az esztétikai értékek élethelyzethez kötöttsége**

Az esztétikai érték problémáinak megértéséhez vezető tények közül a legfontosabbak egyike az, hogy a dolgok tulajdonságainak esztétikai minőségét mindig a konkrét élethelyzetek körülményei határozzák meg. Ezt a tényt már korábban, az érték általános kérdéseinek tárgyalásakor is hangsúlyoztam, kimutatva, hogy általános érvénnyel sem anyagi, sem szellemi értékeink nem rangsorolhatók, mert – egymással felcserélhetetlenek lévén – azt, hogy milyen javak a legfontosabbak számunkra, mindig konkrét helyzetek konkrét szükségletei döntenek el.

Az alábbiakban kitérek majd arra a jelenségre, hogy a napfénypázmákban csillogva táncoló porszemek milyen gyönyörűek tudnak lenni. Ha ezt az emberi lényeg történelmi fejlődésének szemszögéből vizsgáljuk, azt kell megállapítanunk, hogy önmagában véve néhány porszemnek soha nem volt semmiféle pozitív vagy negatív jelentősége az emberi szabadság kiteljesedésének folyamatában. Mégis lehetnek olyan élethelyzeteink, ahol hirtelen kiemelkedve az emberi szabadság érzéki megjelenítésével a szépség élményében részesíthetnek bennünket, hogy aztán ismét visszasüllyedjenek korábbi jelentéktelenségükbe. Vagyis:

- *minthogy értékelései mindig konkrét élethelyzetekre vonatkoznak, a valóság egyes jelenségeit esztétikai érzékelésünk – magától értetődően – nem az adott korban belül általános emberi jelentőségüknek, hanem a pillanatnyi helyzeten belüli (s esetenként az egyik pillanatról a másikra változó) szerepüknek megfelelően értékeli.*

Vonatkozik ez az esztétikai értékrendek legszilárdabb, a történelmi változások által sosem érintett jelenségeire is. Az alábbiakban látni fogjuk, hogy az olyan dolgok, mint a napfelkelte, a hold fénye, a tiszta víz csillogása mindig és mindenütt szép volt az emberiség szemében. A szökevény viszont, akit a sötétség rejt üldözői elől, borzalmasan rútúnak is láthatja a hajnalpír vérvörösét vagy a hold halálsápadt fényét, s a fuldokló is a közönyösen sima víztükör csillogását. Az élethelyzetek meghatározó erejét az is mutathatja, hogy a történelmi változások itt sem számítanak: ha a menekülő vagy fuldokló azonos feltételek között küszködik az életéért, minden korban (lényegében) ugyanazt az élményt éli át.

## **5.2. Az esztétikai és nem esztétikai értékek alakzatai**

Hogy történelmi fejlődése során az emberiség mikor érkezett el arra a szintre, ahol – nyilván fokozatosan – az esztétikai érzéke is kialakult, erre a mai tudomány aligha tudna választ adni. Az viszont, mint láttuk, bizonyítható, hogy az őskor felső szakaszától a környező valóság minden látható-hallható érzéki formával rendelkező jelensége egyben – több vagy kevesebb, pozitív vagy negatív – esztétikai értéket is nyújt az ember számára.

### **5.2.1. Az esztétikum egyetemessége**

A félreértések elkerülése végett nem árt külön hangsúlyozni, hogy nem azért, mert ilyen érzéki formája van, hanem azért, mert történelmi útja során az ember az őt környező valóság egészére kiterjesztette tevékenységi körét, „univerzális lénnyé” vált. Így elvileg világunk minden dolga emberi jelentőségű lett, lehetőséget kapott arra, hogy adott esetben az emberi lényeg kiteljesedését elősegítő vagy azt korlátozó erőként számoljunk vele. E minden dologra egyaránt vonatkozó törvényszerűség teszi a látható-hallható jelenségeket a csillagok makrokozmoszától a porszemek mikrokozmoszáig esztétikai minőségűvé.

Más kérdés, hogy nem egyformán, egyenlő hatóerővel. Mint említettem, négy-öt porszemnek általában nincsen jelentősége az emberi tevékenységekhez mérten, s így ezek jobbára nem is



kerülnek figyelmünk látókörébe, vagy ha igen, esztétikai szempontból gyakorlatilag közömbösnek mondhatók. Az alapelv azonban még rájuk is vonatkozik, hiszen a leeresztett redőny résein beáradó napfénypázmákban csillogva táncoló porszemek gyönyörűek is tudnak lenni egy délutáni pihenő pillanataiban:

- *az esztétikum – legalább lehetőség szerint – az emberi világ minden látható-hallható jelenségére egyaránt kiterjedő, univerzális minőség.*

Tudjuk viszont már azt is, hogy ez az egész világra kiterjedő szélesség egy másik dimenzióban leszűkül: aminek nincsen látható-hallható érzéki formája, azt esztétikai érzékünkkel nem tudjuk megközelíteni.

### **5.2.2. Az esztétikai és nem esztétikai érték harmóniája**

Ebből következően pedig a világ dolgainak esztétikai és nem esztétikai értékei korántsem felelnek meg egymásnak úgy, hogy minden, ami – jellemző főtulajdonságait tekintve – szabadságunkat növeli, az egyben szükségszerűen szép, ami pedig korlátozza, az rút. Ha az érzéki forma nem fejezi ki az adott helyzetben lényeges emberi jelentőségüket, esztétikai tekintetben alacsonyabb rendű vagy kifejezetten negatív értékű dolgok is magasrendűek lehetnek nem esztétikai szempontból nézve, s megfordítva. Ilyen módon

- *az esztétikai és nem esztétikai értékek különféle alakzatokat alkotnak a valóság jelenségeiben.*

Az alapeset természetesen az – hiszen másképp az esztétikai értékrend nem működhetne jelrendszerként –, amikor

- *a jelenség hasznossága vagy kártékony-sága-hibás-sága, az emberi szabadságot kiteljesítő vagy azt korlátozó jellege mint nem esztétikai érték megfelelő esztétikai értékhez vezet úgy, hogy e jelleg kifejezésre jut a jelenség érzéki formájában, s így ez széppé, illetve rútá válik.*

A pozitív esetekre utalva: testalkatunk megfelel a korabeli életmód által meghatározott eszményi arányoknak, az egészség jegyei érzékelhetők rajta, s így szépek vagyunk; a cseresznye-fa hófehér virágfürtjei dús termést ígérnek, s így szépek; az úrrakéta áramvonalas formája nagymértékben csökkenti a levegő közegellenállását, növeli az elérhető sebesség mértékét, s így – a Föld vonzását legyőző emberi hatalom érzéki megjelenéseként – szintén szép.

Más esetekben viszont, mint jeleztem, a dolgok esztétikai és nem esztétikai értékei – matematikai értelemben vett – ellentétes előjelekkel kapcsolódnak egymáshoz. A félreértések elkerülése végett hangsúlyoznom kell: nem arról van szó, hogy ilyenkor a lényeg és jelenség között valamiféle ellentmondás keletkezik. Az esztétikum szférájában – ide értve a művészetet is – ilyen ellentmondás soha és sehol nem léphet fel.

Ezekben az esetekben csak arról van szó, hogy az érzéki forma egy, az adott konkrét helyzetben mellékes jelentőségű lényegét fejez ki, míg az itt valóban fontos lényegi vonás érzékileg nem jelenik meg, s így rejtve marad. Ezt az ijesztően bonyolult hangzó gondolatot az alábbi példák bizonyára közérthetővé teszik majd.

### **5.2.3. A negatív nem esztétikai értéket elfedő pozitív esztétikai érték**

Az egymással ellentétes értékeket összekapcsoló értékalakzatoknak két fő csoportjuk van. Az egyikben

- *a jelenség érzéki formáját meghatározó pozitív esztétikai minőség e dolog alapvetően negatív nem esztétikai jelentőségét takarja el.*

Ilyen esettel találkoztunk már, amikor arról volt szó, hogy a tanterem, ahol idilli körülmények közepette üldögélünk, szépségével a radioaktív sugárzás borzalmas veszélyét is rejtegethetné, s a biztos pusztulás várna ránk, ha ilyenkor csupán esztétikai érzékünkre hagyatkoznánk. Nem arról van szó tehát, hogy a tanterem voltaképpen nem szép, vagy arról, hogy falainak, berendezési tárgyainak szépsége nem tényleges szabadságunkat fejezné ki eltárgyiasult formában. Az ellentmondás forrása az, hogy e valóban szép falak és berendezési tárgyak a radioaktív fertőzés – az adott élethelyzetben pedig egyedül fontos – tényét képtelenek érzéki formáikkal jelezni, minthogy e fertőzöttség láthatatlan.

Ha nem is ennyire veszélyes, de hasonló csapdát rejthet a finom vonásokkal rendelkező, nyílt tekintetű, ráncatlan női arc ápoltság szépsége. Igaz, mint minden szépség, ez is az emberi szabadságot fejezi ki a maga érzéki formájával: a gondtalan, kiegyensúlyozott élet szabadságának visszfénye tükröződik rajta. Nem feltétlenül árulja el azonban e csinos arc azt, hogy viselője milyen szellemi képességekkel rendelkezik; a legsötétebb butaság is meghúzódhat a sima homlok mögött, s ha az illetővel olyan viszonyba kerülünk, amelyben az értelem szabadsága lényeges, nagyot csalódhatunk. „Az arc a lélek tükre” mondás, bár sok igazság van benne, korántsem általánosan igaz. Tárgyaink esetében is érhetnek bennünket ilyen meglepetések, ha pl. a káprázatos, modern vonalú ipari forma elfedi, hogy a mögötte rejlő technikai szerkezet selejtes kacat. A természet világában ilyen a fent említett káposztalepkék esete; az ősi, antropomorf világképben gyökerező esztétikai értékük gyönyörűnek mutatja libegő táncukat, hiszen az emberiség legszebb álmainak egyikét varázsolják elénk, repülni tudnak. Bezzeg nem lelkesedünk később, amikor a hernyóik lyukasra rágják kertünk legszebb káposztáit.

#### **5.2.4. A pozitív nem esztétikai értéket elfedő negatív esztétikai érték**

Az ezzel ellentétes értékalakzatban

- *a jelenség érzéki formáját meghatározó negatív esztétikai minőség e dolog alapvetően pozitív nem esztétikai jelentőségét takarja el.*

Legszemléletesebb példái a földigiliszták vagy a disznók. Képzeljük el, mekkora riadalmat keltene, ha egy adott pillanatban a tanterem padlatát giliszták lepnék el, az ajtón pedig berontana egy hatalmas sertés. A visongó hallgatónók alighanem a padok tetejére is felugrálnának, s bizony, jómagam sem állnék a helyzet magaslatán. Pedig a földigiliszta a leghasznosabb lények egyike, a föld mélyén furakodva fellazítja a talajt, elősegíti szellőzését, s anyagcseréjével fokozza növényi tápanyagtartalmát is – örvendhet, aki ásás közben azt tapasztalja, hogy veteményesében sok a giliszta. Ám hiába tudjuk, milyen értékes lény; föld alatti létmódja, nyálkás, sáros főregteste, csúszás-mászása alantasan rúttá teszi szemünkben, undorodunk tőle. Fokozottan áll mindez a szegény disznóra, amely – gondoljunk a remek kocsonyákra – szó szerint a fülétől a farkáig csupa érték, de jellegzetes létmódja folytán még a gilisztánál is ocsmányabb.

„Az arc a lélek tükre” mondásnak is van itteni ellenpéldája: Einstein lelkéből épp a zsenialitás nem tükröződött vissza az arcán, amely (én így látom) leginkább egy öreg, részeges tengerészhez illett volna. S ki ne ismerné az olyan gépeket, technikai berendezéseket, amelyek tökéletesen hasznosak, ésszerű és következetes szerkesztési elvekkel alkották meg őket, s mégis nemhogy szépek lennének, hanem a maguk látszatra kusza, áttekinthetetlen felépítésével kifejezetten rútak is.

### **5.2.5. Az ellentmondásos értékalakzatok és az esztétikai jelrendszer**

Az értékalakzatok és értékválasztások problémáit a maguk általánosságában tárgyaló korábbi gondolatmenetben láttuk, hogy a dolgoknak rendkívül sok emberi jelentőségű tulajdonságuk van, s hogy melyik számunkra a legfontosabb, azt aktuális szükségleteink döntenek el. A buta nő szépsége csak akkor csapda, ha tudományos munkatársat keresünk, ha viszont fotómodellre vagy manőkenre van szükségünk, mellékes, hogy az illető tudja-e a kisegyszeregyet, a lényeges az, hogy milyen mellei vannak stb. A kirakati tárgyaknál is hasonló szempontok érvényesülnek; belsejükből akár hiányozhat az amúgy se látható masinéria.

Abból tehát csak a szobatudósok elméletieskedése csinálhat gondot, hogy az esztétikai minőségek az érzéki formában meg nem jelenő tulajdonságokat nem jelezhetik. A történelemben ugyanis aligha fordult még elő olyan botorság, hogy valaki pusztán az esztétikai jelrendszerre támaszkodva próbált volna tájékozódni a világban. Magatartásunkat számtalan más tényező is vezérli, a nem esztétikai jellegű érzékletektől a legkülönbébb ismeretekig. Ha katona vagyok egy atomháborúban, vagy a televízióból megtudom, hogy felrobbant egy atomerőmű, bizony, hogy nem csap be a falak és berendezési tárgyak szépsége, hanem a Geiger-Müller-számlálócsőt lesve tudom – s a borzalmasság minőségét felismerve értékelem –, mit jelent, ha ketyegni kezd abban az idilli teremben. A széparcú hölgy butasága is előbb-utóbb kiderül, ha kinyitja a száját, s amikor ugyanezt teszi, Einsteinról is meg tudjuk állapítani, hogy nem részeg és nem tengerész.

Általában véve semmiféle galibát nem okoz, ha az esztétikai értékrend olykor pozitívnak vagy negatívnak jelez olyan dolgokat, amelyek ezekkel ellentétes tulajdonságokat is rejtenek magukban. Mi, mai emberek is nyugodtan gyönyörködhetünk a hófehér káposztalepkék táncában, ettől még nem fogunk abba a tévedésbe esni, hogy valóban lelkes lényeknek tekintve őket, imádkozni kezdünk hozzájuk, tanítsanak meg bennünket röpködni a napfényben. Sőt, miután kigyönyörködtük magunkat táncukban, megjegyezzük, hogy e szimbólumjelként oly pozitív esztétikai jelenség indexjelként a káposztáinkat szétrágó ronda hernyók majdani sokaságának veszedelmét jelzi, és permetező masinát, hernyóirtó mérgeket vásárolunk. Ezzel szemben a földigilisztákat, bármilyen rusnyák szegények (a horgászok és a szadista hajlamú gyerekek kivételével) senki nem bántja, az esztétikai értékrend nem készíten bennünket gilisztaölő szerek beszerzésére.

Épp ellenkezőleg, az esztétikai jelrendszer igen hajlamos arra, hogy maga idomuljon egyéb tapasztalatainkhoz. Mint látni fogjuk, a külső érzékelés által adott esztétikai minőséget belső érzékelésünk segítségével tudatunk a dolog valódi jelentőségéhez tudja igazítani, amikor a szépséget tetszetősséggé fokozza le, vagy a rút külső mögött felsejlik számunkra a „belső szépség”.

Ilyen vonatkozásban is fontos tényre hívja fel a figyelmet Hankiss Elemér, amikor azt írja, hogy „a gyakorlatban a szemiotikai rendszereket használó emberek vagy közösségek, tudva vagy öntudatlanul, állandóan ellenőrzik és korrigálják az általuk használt szemiotikai rendszereket. Szükségszerűen, mert a szemiotikai rendszerek a használat folyamán »elkophatnak«, »eltorzulhatnak«, »megmerevedhetnek«, fokozatosan elveszthetik a kontaktust azzal az anyaggal, amelynek ábrázolására, illetve közvetítésére hivatottak.”

### **5.2.6. Az értékválasztások**

Az értékalakzatok gyakori típusa az, ahol a dolognak több, egyformán lényeges, de egymással ellentétes nem esztétikai értékszempontnak kell megfelelnie, s ezek érvényesítése más és más esztétikai értékű érzéki formát eredményez. Az áramvonalas forma a közegellenállás csök-

kentésével az autók esetében is igen lényeges gyakorlati értékszempont, s egyben szép is. A következetesen áramvonalas kiképzés azonban itt ellentmond más hasznossági szempontoknak, csökkentheti pl. a belső tér kihasználásának a lehetőségét, s ha ez utóbbi szempontokat követjük, ez lefokozhatja a forma esztétikai értékét. Mukařovskýnak – akinél számos más, hasonló példa olvasható – teljesen igaza van abban, hogy a preraffaeliták és a nyomukban haladó szecesszió mozgalmának egyik fő tévedése az volt, hogy úgy vélték, a gyakorlati és esztétikai értékek mindig harmonikusan összeegyeztethetők – s megszülettek az olyan edények, bútorok, miegymások, amelyeket „kár lenne használni”. De ha az ő hozzáértésében valaki kételkednék, forduljon a mérnökként is világhírű Walter Gropius-hoz. Nála is az olvasható, hogy „az anyag és szerkezet törvényeit (...) nem szabad összekeverni a művészet törvényeivel”, mert „ha különböző, eltérő stabilitású anyagokat technikai és esztétikai funkcióik alapján összehasonlítunk, úgy kiderül, hogy a számtani követelményeknek való megfelelés korántsem garantálja minden esetben az esztétikai feltételeknek való megfelelést is. Egy széles fagerenda, amelyet két vékony vasrúd tart, megfelel a statikai számításoknak, az esztétikailag érzékeny szemet mégis sérteni fogja, hogy a teherhordó elem a teherhez mérten aránytalanul vékonyabb.” A technikai forma és esztétikai forma az autóknál, repülőknél is úgy ötvöződik csak szerves egységgé, ha „világos, egyetlen pillantással áttekinthető formájuk mit sem sejtet a technikai berendezés bonyolultságából”.

• *Az esetek nem kis részében tehát kénytelenek vagyunk választani, hogy az esztétikai vagy a nem esztétikai igényeket helyezzük-e előbbre, s melyik értékfajtát tekintjük alárendeltnek. Normális esetben e választásunk az emberi helyzet igényeihez, a tárgy rendeltetéséhez igazodik, illetve az emberi helyzet tartalma, a tárgy rendeltetésszerű használata annak függvénye, hogy melyik értékfajtát emeltük a másik fölé.*

Magyarán szólva ez azt jelenti, hogy amennyiben egy tudományos munkatársat keresünk, a szellemi felkészültsége a döntő szempont, s nem az, hogy milyen a külleme; a fotómodell vagy maneken esetében viszont nem szükséges a diplomáját firtatni, a lényeg az, hogy minél mutatósabb legyen, és ne járjon csámpásan. Ugyanígy teszünk tárgyainkkal, építményeinkkel is: a nyilvános vécék bejáratával szemben a fő kíváncsiunk az, hogy a nyílászáró szerkezetekkel szembeni gyakorlati elvárásoknak tegyen eleget, s az esztétikai igény itt pusztán annyi, hogy ne legyen kifejezetten csúnya – a sugárút fölé emelt diadalív viszont legyen mindenekelőtt fenségesen szép, s az egyetlen gyakorlati szempont, amelynek eleget kell tennie, az, hogy ne akadályozza nagyon a forgalmat. Vagyis:

• *léteznek olyan dolgaink, amelyeknél a nem esztétikai szempontok határolják körül azt a mozgásteret, amelyen belül az esztétikai értékek érvényesülhetnek, s léteznek olyanok is, amelyeknél a helyzet ennek éppen a fordítottja, az értékalakzat fölérendelt tényezője az esztétikai érték, s a nem esztétikai szempontok érvényesülnek ennek korlátjai között.*

### **5.3. Az esztétikai értékrendek**

#### **5.3.1. Az értékrendek elvontsága és az értékek konkrétsága**

Bevezető fejezetünkben, ahol arról volt szó, hogy ugyanazoknak az érzéki formáknak eltérő esztétikai minősége lehet, azt is említettem, hogy ha megkérdezzük valakit, melyik a legszebb szín, számíthatunk arra, hogy a pirost fogja választani – mintegy megelégedve arról, hogy ami piros, az akár komikus vagy borzalmas is lehet.

Hasonló jelenséget tapasztalunk a fent emlegetett disznók esetében is. Ha valaki azt mondja nekem, hogy disznó vagyok, biztos lehetek abban, hogy nem arra gondol, miszerint szőröstől-bőröstől mindenemet csupa pozitív érték jellemzi, hanem e kitélt a „ronda fráter” „alantas fickó” szinonimájaként alkalmazza. Ilyen módon tehát esztétikai értékeléseink helyzethez kötött konkrétsága mellett

• *tudatunkban általánosított formában él egy esztétikai értékrend is, amelyik az önmagukban vett dolgok fogalmaihoz-képzeteihez automatikusan olyan esztétikai minőségeket kapcsol, amilyeneket e dolgok a mindennapi élet tipikus élethelyzeteiben nyernek. A jelzések itt is indexikus kapcsolatokra épülnek tehát, s ez az értékrend sem vág mindig egybe a dolgok tényleges emberi jelentőségével:*

a disznó és a földigiliszta alantas, a párdúc vagy a virág pedig szép, ugyanúgy, ahogyan a fentebb szintén emlegetett káposztafajok is azok.

Az ilyen típusú általánosítás az emberi gondolkodás minden területén megtalálható. A jelenségeket, eseményeket gyűjtőosztályokba soroljuk, s szokványos élethelyzetekben minden próba nélkül ezeknek az osztályoknak az ismertetőjegyei szerint alakítjuk ki velük szembeni magatartásunkat, ezek az általánosítások tehát cselekvési programokat is tartalmaznak.

Az esztétikai értékrend voltaképpen reális alapokra épül, amennyiben azokat az esztétikai értékeket tükrözi, amelyekkel a szóban forgó jelenségek azokban a tipikus élethelyzetekben rendelkeznek, amelyekben általában találkozunk velük. A disznókat jobbra csak akkor látjuk, ha az ólban, a moslák körül tülekednek vagy a pocsolyák sáros vizében békésen dagonyáznak. E tipikus élethelyzetekben nemcsak rondák, hanem a rútság – alább külön bemutatott – sajátos válfaja, az alantasság jellemzi őket, azaz fölényérzetettel viszolygunk tőlük. A káposztafajok viszont nedvdús, óriás leveleik szépségével ugyanígy minden tipikus helyzetben az ízletes táplálék lehetőségjelei, a veteményeskerttől a piacokon át a konyhaasztalig.

Ez az értékrend eltekint attól, hogy a disznók esetében menten oda az alantassággal összefonódó fölényérzetünk, s a rútság ezzel ellentétes pólusán elhelyezkedő borzalmasság esztétikai minőségét éljük át, ha azt látjuk – miként Siskov *Zord folyó* című regényének filmváltozatában –, hogy a kiéhezett konda óriási sertései embert marcangolnak szét. Ugyanígy nem veszi tekintetbe, hogy bájosan humoros is lehet egy disznó, amikor szép rózsaszínűre mosdatva, csokornyakkendővel és szalmakalappal sétáltatják a cirkuszi porondon, s egy bécsi keringőt rőfög. Elvonatkoztat attól is, hogy a mindenütt szép káposztafajékból emelt hegy – mondjuk, a teherpályaudvaron vagy kereskedelmi kikötőben – az éhes kondáéval azonos esztétikai minőségű, ha hirtelen meginog, s lavinaként zúdul egy kisgyerekre. Amennyire igaz az, hogy a káposztafajékkal való mindennapi találkozásaink során e fejek annál szebbek, minél nagyobbak, annyira tény, hogy e nem mindennapi pillanatban a dübörögve leomló káposzták nagysága borzalmasságukat növeli.

Mindennapi gyakorlatunk szemszögéből nézve az esztétikai értékrend e nagyvonalúsága nem hiba, hiszen annak a statisztikai valószínűsége, hogy a disznók farkascordaként viselkedjenek vagy egy óriási káposztalavina ölje meg gyerekünket, rendkívül csekély. Ez az értékrend továbbá nem is homályosítja el esztétikai érzékünket úgy, hogy a lavina elindulásakor az ízlésítélet révén ne villanna belénk nyomban a helyzet borzalmassága, s ne ragadnánk ki a gyereket a ráomló – egyébként bármilyen gyönyörű – káposztafajok elől.

Fontos társadalmi funkciót tölt be azonban ez az esztétikai értékrend – miként más effajta általánosító osztályozásaink is – úgy, hogy a képzeteivel összeforrt esztétikai minőségek előre jelzik, miféle várakozásaink lehetnek, ha tipikus körülmények között fogunk találkozni valamely dologgal, s így – mondjuk – aki a disznóólba készül, nem öltözik szmokingba.

### **5.3.2. Az értékelés megváltozása mint mértékváltás**

Itt szembe kell néznünk azonban azzal a kérdéssel is: milyen kapcsolat fűzi egymáshoz az elvont értékrendet és a pillanatnyi élethelyzet konkrét szabadságlehetőségeit jelző értékeléseket? Hogyan tud a káposztafajok általános szépsége egy pillanat alatt borzalmassággá változni?

A válasz nagyon egyszerű, ha visszaemlékszünk arra, hogy minden értékelés a dologgal szembeállított mérték függvénye. Ilyen esetekben ugyanaz az elvont értékrend működik bennünk, csak az ítélet mértéke egy másik képzetünk. A nagy káposztafajokhoz kapcsolt szépség mellett ugyanis ott él bennünk az a képzet is, hogy a nagy súlyú, ránk zuhanó tárgyak életveszedelmet jelentenek, tehát borzalmasak. S amikor észleljük, hogy a káposztahegy meginog és a gyerekekre omlik, helyzetértékelésünk mértéke már nem a nagy káposztaké, hanem az emberre zuhanó tárgyaké. S ebben a pillanatban elvont értékrendünk már azt a tényt törli érdektelen körülményként, hogy itt éppenséggel káposztáról van szó, és egyedül azt veszi figyelembe, hogy súlyos tárgyak zuhanásával állunk szemben, bármik is ezek.

### **5.3.3. Az egyéni értékrend és a társadalmi értékrendek**

Az ízlés sajátosságait tárgyalva láttuk, hogy ítéleteinek mértékei mindig az eszmények, a valóság dolgainak általunk elképzelhető legértékesebb, legtökéletesebb formáit rögzítő képzeteink. Könnyű belátni, hogy

- *esztétikai eszményeink egyben esztétikai értékrendjeink tartópillérei is, amennyiben ezekhez viszonyítva rendelünk az értékrend képzeteihez ilyen vagy amolyan esztétikai minőségeket.*

Ugyanott azt is láttuk, hogy az ízlés a maga konkrét mivoltában kizárólag az egyes ember ízléseként létezik, s minthogy az egyéni ízlést sorsunk, testi felépítésünk, szervezetünk, vérmérsékletünk egyedi sajátosságai is meghatározzák, így ez többé-kevésbé mindig szubjektív. A fentiekből következően ugyanez vonatkozik az értékrendekre is:

- *az esztétikai értékrendek a maguk konkrét mivoltában kizárólag egyéni értékrendekként léteznek, és ezek többé-kevésbé mindig szubjektívek.*

Másfelől viszont azt is hangsúlyoztam, hogy anyagi életviszonyainkban és neveltetésünk, társadalmi beilleszkedésünk körülményeiben nagyon sok a közös – az azonos társadalmi csoporthoz, réteghez, osztályhoz, nemzethez, kultúrkörhöz tartozó emberekre többé-kevésbé általánosan jellemző – vonás is, és ezek indokolttá teszik, hogy – az elvonatkoztatás különböző fokozataival élve – a kisebb vagy nagyobb és még nagyobb társadalmi egységek reálisan létező közízléséről beszélhessünk. Ugyanígy

- *az egyéni esztétikai értékrendek közös vonásai elvont, de reálisan létező társadalmi értékrendekben egyesülnek.*

S teszik ezt nem egyszerűen úgy, hogy ha egyszer valamely társadalom tagjainak többségénél a csillagok képzetéhez a szépség esztétikai minősége kapcsolódik, akkor – egyfajta passzív statisztikai tényként – megállapítható, hogy a közösségi értékrendben a csillagok szépek, s kész. Ez az értékrend ugyanis normává rögzül, s miként a közösségi normák általában,

- *a köztudatban uralkodó esztétikai értékrend is társadalmi objektivitásként (interszubjektivitásként) áll szemben az egyes ember egyéni esztétikai értékrendjével.*

A közösségek pedig neveltetésünk, a társadalomba való beilleszkedésünk folyamatában olyan mértékben igyekeznek belénk plántálni ezeket az értékrendeket, hogy azok alapjaiban határozzák meg ízlésünket, s

- *ilyen módon a tényleges helyzetet sokkal inkább az jellemzi, hogy az egyéni értékrend az egyes emberre sajátosan jellemző vonásokkal módosult közösségi értékrend.*

Jogos feltételezésnek látszik, hogy az ember esztétikai érzékének történelmi kialakulása során eredetileg, az egymás testmelegében élő ősközösségi társadalmakban nem is mutatkoztak számottevő eltérések az egyéni és közösségi értékrendek között. Erre vall, hogy az e fejlődési fokokon megrekedt primitív népek esztétikai értékrendjeit, miként a folklórét is, a közösségi normák szigorú uralma jellemzi, s az egyéni értékrendek csak a bonyolultabb szerkezetű osztálytársadalmakban mutatnak jelentősebb eltéréseket.

#### **5.3.4. Az esztétikai értékrend szerveződése**

A közösségi értékrend itteni uralmát döntően felerősíti az a tény, hogy egyéni értékrendjeink mindmáig jobbra hitszerű jelleggel élnek, azaz olyan vélemények formájában, amelyek megfelelő tapasztalati-logikai ellenőrzés, a tudás által nyújtott megalapozottság nélkül alakulnak ki és rögződnek tudatunkban. Ami az egyes ember fejlődésének kezdeti szakaszát, a gyermek-kort illeti, ebben nincsen is semmi különös. Neveltetése kezdetén a kisgyerek – közhely ez mind a gyermeklélektanban, mind a társadalomlélektanban – a felnőttek kezét fogva ismerkedik a világgal. Így szerzi első tapasztalatait a valóságról; értékrendjének alapja a felnőttek tekintélye, ők tanítják meg arra, mit kell szeretni és mitől kell óvakodni; a forró kályhához hozzányúlni, az asztalra felmászni számára nem másért, hanem azért nem szabad, mert a szülők megtiltották. Vonatkozik ez természetesen az esztétikai értékrendre is. A gyermek figyelmét a felnőttek felhívják arra, hogy bizonyos dolgok szépek, mások pedig csúnyák, s ő észreveszi vagy külön meg is magyarázzák neki, hogy a szép dolgok vonzóak, szeretetreméltóak, a csúnyákat pedig kerülni, titkolni kell vagy meg kell vetni.

A felnőttektől kapott ismeretek egy részét a gyermek közvetlen tapasztalatai alapján ellenőrizheti, meggyőződhet pl. arról, hogy a kályhához valóban nem szabad nyúlni, mert az megégeti a kezét, s az asztalra sem tanácsos felmászni, mert a lebukfencezés valóban fájdalmas. Az ellenőrzés azonban nem mindig erősíti meg a felnőttek értékeléseit. Köztudott például, hogy a számunkra kellemes hőfokú vagy ízű ételek jó része a gyermeknek kellemetlenül forró vagy túlságosan csípős, savanyú stb., s ilyenkor nem veszi át gépiesen a mértékeinket, hanem saját tapasztalataihoz igazodik. Az esztétikai nevelés adatai viszont teljességgel ellenőrizhetetlenek: hogy az új cipő, a virágszál vagy a nagymama valóban szép-e, s a szakadt ruha, a maszatos arc vagy a béka valóban csúnya-e, ezt a gyermek tapasztalati úton úgy, mint a hőfokot vagy az ízeket ellenőrizni nem tudja; csak tudomásul veheti, hogy vannak dolgok, amelyekre a számára mértékadó személyek azt mondják, hogy ezek szépek vagy csúnyák.

A gyermekkor első szakaszában tehát szükségszerű, hogy esztétikai értékrendünk hitszerű legyen. Ebben semmi különös nincsen, hiszen számos más területen is ugyanez a helyzet; a gyermeki tudat számára a cukorlopás vagy a kisebbek bántalmazása sem a dolog belátása miatt véték, hanem csak azért, mert az ilyesmit a mama tiltja. Ez a hitszerűség nem fokozza le az esztétikai élményt: a kisgyerek, akinek életében oly döntő, szüntelenül jelenlevő mozzanat az utánzás, nemcsak az ítéleteket veszi át, hanem az ezeket kísérő érzelmeket is követi, s kis idő múltán maga is őszintén átéli azt, hogy a szép vonzó és a rút taszító. Az így immáron személyes meggyőződéssé vált esztétikai ítéletek aztán a hasonlóságon alapuló egyezések útján általánosítódnak benne (kezdetben olyasféle mulatságos hibákkal ugyan, amilyen az, hogy minden szép, ami új, s minden csúnya, ami régi, a múzeumi tárgyak is); képzeletformát öltenek, s kialakul a gyermek esztétikai eszményeinek többé-kevésbé zárt rendszere.

Az iskoláskortól kezdve viszont a fiatalok egyre kevésbé fogadják el a felnőttek tekintélyére épülő értékrendeket. Független szabályrendszerek kialakítására kezdenek törekedni, meg akarják érteni az okokat és összefüggéseket, be akarják látni az ilyen vagy amolyan ítéletek jogsultságát, személyes tapasztalataikat és megfontolásaikat a közvetve szerzett felvilágosítások fölé helyezik. Ez számos területen lehetővé is teszi számukra, hogy világképük pontosabb, igazabb legyen. Ám

- *minthogy az esztétikai értékrend helyességét az ember közvetlen tapasztalati úton nem tudja ellenőrizni, ahhoz, hogy az átvett társadalmi értékrendektől eltérő belátásra juthasson, itt elméleti ismeretek logikus alkalmazására lenne szükség.*

Ám a társadalmi fejlődés eddigi szakaszaiban az esztétikai tevékenység még sosem emelkedett akkora rangra, hogy az oktatási intézményekben komolyabban vegyék, s az átlagembert is felvértezzék olyan elméleti ismeretekkel, amelyek birtokában valamelyest is megalapozott esztétikai ítéleteket tudna alkotni.

- *Addig viszont, amíg a társadalmi köztudatból hiányoznak az esztétikai elmélet alapismeretei is, szükségszerű, hogy e tudatban hitszerű formában éljenek az esztétikai értékrendek.*

A felnőttkor küszöbére érve itt az ember a szülők és idősebb hozzátartozók tekintélyének követését nem az önálló gondolkodásra, az okok és összefüggések felismerésén alapuló személyes belátásra cseréli fel, hanem a csoporttekintély követésére: esztétikai ízlésének fő meghatározója a továbbiakban a többség által elismert mértékekhez való hasonulás. A természet esztétikai arculatának megítélésében ez évezredes hagyományok, ősi mitikus képzetek továbbhagyományozódását jelentheti, más területeken viszont a percnyi életű divatok vitustancának majmolását. Már August Wilhelm Schlegel világosan látta, hogy „az ízlés fogalma közeli rokona a divatnak, és az »ízléses« gyakran nem jelent többet, mint azt, hogy »divatos«”. Az emberek többsége a testalkat, magatartás, beszéd, mozgáskultúra, az öltözködés és általában a tárgykultúra terén nem töpreng azon, hogy valójában mi lehetne szép. Ám ha töprengene, az elméleti ismeretek hiányában ezt úgysem tudná megállapítani. Egyszerűen elhiszi, tudomásul veszi tehát, hogy az a szép, ami divatos: nőben a legreklámozottabb sztárokhöz hasonlító, magatartásban, beszédben, ruhában az, amit a többiek is annak tartanak. Lényegében ugyanilyen hitszerű alapon, a divatokhoz igazodva alakulnak ki és változnak a művészeti értékrendek is, azzal a különbséggel, hogy itt az egyéni felfogóképesség határt szab a divat követésének. A számára végképp érthetetlen zseniknek legfeljebb a nevét ejti ki fokozott tisztelettel az átlagember, de a műveiket igazán szeretni, értékelni tudja.

Hogy a divat által vezérelt területeken az esztétikai értékrend mértékei rövid időn belül is tetszés szerint változtathatók, ez a hitszerű ítéletalkotás természetéből adódik. Ha véle-



ményünk kialakításában mellőzünk minden logikai-tapasztalati ellenőrzést, s ítéletünket merőben egyéni ízlésünkre hagyatkozva alkotjuk meg, úgy – miként a kellemesség területén, ahol az ízlés igazán illetékes – minden következetesség mellőzésével, elvileg korlátlanul változtathatjuk e véleményeinket, ítéleteinket. Minden egyéb ítélettípusban valamiféle objektív mozzanat is közrejátszik, amelyik a tények vagy legalábbis a logikai szabályok figyelembevételére kényszerít. Itt viszont egyetlen tájékozódási szempont adódik számunkra, annak a társadalmi csoportnak a divatja, közösségi értékrendje, amelyhez tartozunk vagy tartozni szeretnénk. Így a merőben egyéni meghatározottság véglete a végletes uniformizáltsággal, egyformasággal párosulhat.

### **5.3.5. Az előírt és az ajánlott esztétikai normák**

Jogos kérdés azonban: voltaképpen miért szembesülnek velünk itt társadalmi normák? Mi az oka annak, hogy az emberi közösségek, amelyekben élünk, neveltetésünkkel mintegy lelkünkbe préselik esztétikai értékrendjeiket, s így kizárják azt a lehetőséget, hogy elképzeléseink olyan merőben szubjektív jellegűek lehessenek, mint a pusztán kellemesség körébe tartozó ítéletek? Mi több,

- *a társadalom nemcsak intézményesen gondoskodik arról, hogy az alapvető kérdésekben eszményeink ne állhassanak szemben a közösségi normákkal, hanem azokban az esetekben, amikor az egyén esztétikai értékrendje feltűnően elüt a társadalmi normáktól, ez a közösség kisebb vagy nagyobb mértékű ellenérzését is kiváltja.*

A válasz kézenfekvő: míg a kellemességre vonatkozó ítéleteink nem érintenek közösségi érdekeket, az emberi lényeg, a szabadság és a korlátozottság mibenlétéről alkotott elképzeléseink, amelyek az esztétikai ítéletek mögött rejlenek, már szorosabban összefügghetnek ezekkel az érdekekkel, bár nem olyan közvetlenül, mint pl. a politikai döntéseink, s nem is mind egyformán. Hogy a violát vagy a tubarózsát szeretem-e inkább, ez társadalmi szempontból érdektelen, s ugyanúgy nem vált ki semmiféle reakciót társainkból, mint az, hogy szexuális ízlésünk a szőke vagy a barna partnereket részesíti-e előnyben. Ha viszont minden objektív indok és következetesség nélkül mondjuk ugyanazt a jelenséget az egyik pillanatban szépnek, s a másikon rútnak, ez már kockázattal jár: furcsálkodva fognak nézni ránk. Ha pedig esztétikai ítéleteink következetesen és szélsőséges módon tévesek, ha undorodunk a virágoktól, irtózunk a csillagoktól, gyönyörködünk a svábbogarokban, lakásunkat borzalmas dolgokkal ékesítjük, gúnyosan vihogunk az esküvőkön és felszabadultan hahotázunk a temetéseken, akkor előbb-utóbb ideggyógyintézetbe kerülünk. Az esztétikai értékek körében is érvényes tehát a megkövetelt és az ajánlott értékek megkülönböztetése.

Az egyik szempont, ami határvonalként érvényesül, az, hogy művészeti vagy művészetén kívüli értékekről van-e szó. Művészetrájongónak lenni nem kötelező, hanem érdem (bár sokak szemében olyan kicsit lesajnált érdem, mint a házastársi hűség). Szigorúbbak a megítélések a művészetén kívüli esztétikai értékek esetében, de itt sem egyformán:

- *a közösségek esztétikai értékrendjeiben is megkülönböztethetők az előírt és az ajánlott értékek normái.*

A döntő különbség az, hogy a szóban forgó jelenségben az ember és ember közötti vagy az ember és a természet közötti viszonyok szabadsága korlátozottsága jelenik-e meg érzéki formában. Az utóbbi esetben ítéleteink sokkal kevésbé kelthetnek megütközést, felháborodást: ha a napfélkeltét nem tartom olyan szépnek, hogy miatta idő előtt kibújjak az ágyból, a virá-

gokat nem érdemesítem annyira, hogy ültetésükkel-ápolásukkal bibelődjek, vagy a békákat szépeknek állítom, legfeljebb azt mondják rám, hogy nincsen érzékem a természet szépségei iránt, illetve a békák kapcsán azt, hogy állatbolond vagyok.

Az ember és ember közötti viszonyokat kifejező jelenségek megítélése azonban sokkal merevebb mérték alá esik, annál inkább, hiszen ha ilyen esetekben tanúsítok a normálistól eltérő magatartást, ez általában nemcsak esztétikai, hanem erkölcsi vagy politikai szempontból is vétség: aki a temetésen vihog, az nemcsak a helyzet elégikus-tragikus mivoltát nem éli át, hanem szívtelen és kegyeletsértő, ha pedig egy államférfi temetésén teszi ezt, akkor politikai botrányt is kavart.

E megítélésbeli különbségek érdekes módon fordított arányban vannak a jelenségek esztétikai arculatának változékonyságával. Érthető, hiszen az ember és természet kapcsolatai sokkal állandóbbak tudnak lenni, mint az ember és ember közötti viszonyok. A napfelkelte, a hold és a csillagok fénye, a tiszta víz csillogása – a korábban említett, különleges helyzetektől eltekintve – az általunk belátható történelem során mindig és mindenütt szép volt az esztétikai értékrendekben, s aligha lehetett volna más, hiszen a világosság és az iható víz elemi lét-szükségletünk.

Más esetekben e viszony lényeges vonatkozásokban változik is az ember természetfölötti uralmának kiteljesedésével, ám jóval lassabban, mint az ember és ember közötti viszonyok, amelyek ennek megfelelően történelmi léptékekkel mérve lépésről-lépésre más és más esztétikai arculatot mutathatnak. Mindenesetre

- *az esztétikai ítéleteink iránt mutakozó társadalmi érzékenység oka az, hogy az esztétikai jelenségek mélyén az emberi lényeg rejlik, szabadságunk és korlátozottságunk, ezért szegezük szembe tagjaikkal a közösségek elfogadandó mértékként a maguk értékrendjeit.*

### **5.3.6. Az objektív esztétikai értékrend**

A társadalmak esztétikai értékrendjeit – miként a társadalmi törvényszerűségeket általában – még akkor is tudatunktól-akaratunktól független természettörvényekként plántálják belénk, ha ésszerűtlenek, semmi közük a valóságos, objektív értékekhez; az alábbiakban, az esztétikai értékrendek történelmi változásairól szóló fejezetben ennek ékes példáival is találkozunk majd. E természettörvény-látszat jegyében általános alapelve valamennyi fejlettebb jogrend-szernek, hogy a törvényszegőt nem mentesíti a büntetéstől az a tény, hogy a szóban forgó törvény létezéséről nem volt tudomása. S jóllehet az esztétikai értékrendek megszegéséért nem sújt bennünket bírói felelősségrevonás, az ilyen kihágások esetében a nemtudás még „súlyosbító körülménynek” is számít: a közvélemény ítélete ilyenkor az, hogy nemcsak ízléstelenek vagyunk, hanem ezen felül faragatlan, tudatlan fickók is. Márpedig

- *a társadalmak esztétikai értékrendjei maguk is szembesíthetők és korrigálhatók lennének: az objektív mérték itt mindig az, hogy a szóban forgó jelenség érzéki formája valóban az egész emberiség fejlődési érdekeivel összhangban álló szabadságot fejezi-e ki vagy sem, illetve mennyire teszi ezt.*

Ez a szabadság az, amelynek mértéke a pozitív fokozatokban a fenségesség-szépség-bájosság minőségeibe csap át, s amely a negatív skálán a rútság különféle válfajait állítja elénk.

Pompás dolog lenne mármost, ha rendelkeznenék egy olyan mérőműszerrel, amelyik a méter-rúdhoz vagy a lázmérőhöz hasonlóan pontosan megmutatná, miben mennyi ilyen szabadság van, s ez mennyire fejeződik ki érzéki formájában. De nemcsak ilyen műszerünk nincsen,

hanem még arra se nagyon vállalkozunk, hogy elméleti okoskodással, megközelítőleg felbecsüljük ezeket az értékeket.

Az ember és a természet kapcsolatait kifejező olyan jelenségek esetében, amelyek önmaguk segítik az ember szabad tevékenységét, mint a napfény, holdvilág, tiszta víz, illetve gátolnak, pusztítják értékeinket, mint egy tűzvész vagy árvíz, ez a becslés pedig nem is lenne különösebben nehéz. Sokkalta bonyolultabb azonban a helyzet, ha társadalmi jelenségekről vagy társadalmi viszonyokat szimbolizáló természeti tárgyokról van szó. Mert utólag mindnyájan (viszonylag) pontosan látjuk a történelmi korszakok képét, tudjuk, honnan hová vezettek, melyik társadalmi osztálynak volt igaza, melyik tévedett, s milyen mértékben. Ma már a legtöbb történelemtanár „okosabb”, mint tantárgyának legkimagaslóbb hősei, s a kisdíjakok is meg tudják oldani az emberiség hajdani válságainak legbonyolultabb kérdéseit. Ám a más csak a holnap vagy a holnapután teszi ilyen világosan áttekinthetővé, s aki benne él, bizony korántsem tudja mindig ilyen csalhatatlanul, mikor mi szolgálja az emberiség továbbfejlődésének érdekeit, s mi gátolja azt:

- *a kortárs fejlődési tendenciák felismerésének nehézségei miatt a mindenkori jelenben az esztétikai minőségek objektív arculatának felismerése sem kézenfekvő.*

### **5.3.7. Az esztétikai értékrend és a mindennapi élet**

Aligha kockáztathatnánk meg tehát, hogy tudományos világkongresszusokon hosszú lajstromokat olvassunk fel, leleplezve az uralkodó esztétikai értékrendek félrefogásait, s olyasféle javaslatokat téve, hogy a plenáris ülés szavazza meg, ezentúl ez vagy az a dolog ne fenégesnek számítson, hanem bizarnak. Ám az objektív esztétikai értékrend nem is szorul rá, hogy effajta tudományos testületi állásfoglalások szerezzenek érvényt törvényszerűségeinek, mert

- *a fő vonásokat tekintve a közösségek tudatában uralkodó esztétikai értékrendeket a társadalom anyagi alapjaira épülő mindennapi gyakorlat valós értékviszonyainak megfelelő objektív esztétikai értékrendek határozzák meg, s az utóbbiak változásait az előbbiek módosulásai szükségképpen követik.*

Mint láttuk, a Willendorfi Vénusz elefántázisos testarányai azért váltak széppé, mert az ősember hordáinak mindennapi élete követelte meg a szaporaságot. Ám amikor a hordák áttértek a földművelésre, állattenyésztésre, ezek az arányok is elvesztették vonzerejüket, mert a társadalom anyagi alapjai megváltoztak, a közösségek létszáma már nem volt olyan elsőrendően fontos, és ekkora keblekkel, hasakkal, fenekekkel nem lehetett kapálni vagy teheneket fejni. Divatba jött viszont – ugyancsak a közösségek mindennapi életének értékrendjét tükrözve – a szarvasmarhák külleme, még olyan szélsőségekkel is, amilyen a batokák megcsontított fogazata volt, de ezt már kevesebben követték, minthogy a mindennapi tapasztalatok azt is kétségtelenné tették, hogy a felső metszőfogak hiánya megnehezíti a marhahús jóízű marcangolását.

A mindennapi élet szükségletei tették indokolttá, de később lehetetlenné is, hogy a vaskori előkelők 30-40 kilogrammos gyűrűi, nyakékei, valamint az ajakba illesztett tányérnyi lapok túlterjedjenek a fejlődés szélére szorult törzsek rezervátumain. A kínai úrhölgyek lábfejét évszázadokon át jó okkal lehetett „aranyliliommá” torzítani, de csak addig, amíg e kultúra mindennapi élete össze nem roppant az olyan fejlettebb civilizációk nyomása alatt, melyeknek asszonyai nemcsak tipegni tudtak, hanem keringőzni, tangózni és teniszezni is.

Az a korábban bemutatott tény viszont, miszerint a társadalmi törvényszerűségek jóval rugalmasabbak a természetieknél, lehetőséget nyújt arra is, hogy a társadalmi tudatban élő esztétikai értékrendek torzult képzeteket avassanak – ideig-óráig élő – esztétikai normákká. Az 1930-as esztendők magyar illemtana például előírta, hogy a férfiak köszönéskor bokájukat összecsatoltatva derékból hajoljanak meg, s rangban fölöttük állók és hölgyek előtt még bólintsanak is. Ezt a feszesen ünnepélyeskedő hajlongást az uralkodó társadalmi ízlés a patinás nemzeti hagyományok értékeit őrző formaként szépnek, elegánsnak tartotta. Minthogy azonban valójában, tényleges szerepüket tekintve ezek a hagyományok egy túlhaladott társadalomfejlődési fok alá- és fölérendeltségi viszonyait, szokásait tartották fenn, objektíve ez a köszönési mód korlátainkat leplezte le, komikus volt, itthon bármennyire kevesen is észlelték ezt.

Ne higgyük azonban, hogy a nemzetközi divatok nem hozhatnak magukkal ugyanilyen mértékben torz értéklátszatokat. Azok a mai magas sarkú vagy emeletes talpú női lábbelik, amelyekben csak billegni lehet, de járni nem, s amelyek ráadásul még a kacskalábúak ortopéd cipőire is hasonlítanak, objektíve korlátozzák a mozgást, tehát éppúgy rútak, mint a nagyanyaink életmódját és erkölceit felelevenítő hosszú szoknyák s más hasonló divatjelenségek. E rútságukat azonban nemhogy nem érzékeljük, hanem épp ellenkezőleg, szépként fogadjuk el őket, hiszen – mint láttuk – ízlésünket általában a közösségi értékrendhez való hitszerű igazodás jellemzi. Ámde

- *jóllehet a fő vonásokon belül a közösségek uralkodó esztétikai értékrendjei torzult képzeteket is tükrözhetnek és késhetnek az anyagi alapok változásaihoz képest, a hagyományaikat fenntartó erők sosem tudnak olyan hatékonyak lenni, mint az objektív esztétikai értékrend, amely a mindennapi gyakorlatban a természeti szükségszerűségekkel fonódik össze, s így előbb-utóbb mindenképp felőrli a társadalmi értékrendek olyan mozzanatait, amelyek az emberi szabadság kiteljesedésének érdekeivel ellentétesek.*

Márpedig e kiteljesedésnek nemcsak az érdeke, hogy női minisztereket lehessen mutogatni a kormányokban, hanem az is, hogy asszonyaink-lányaink lábfejeit ne éktelenítsék tyúkszemek, és szoknyaikat ne rángassák az összecsatódó automata-ajtók.

## **5.4. Az uralkodó esztétikai értékrend**

### **5.4.1. Az esztétikai értékrend osztályjellegű változatai**

A társadalmi normarendszerek hierarchiájának kérdéseit vizsgálva láttuk, hogy az osztálytársadalmakban az uralkodó értékrend normáit az uralkodó osztályok határozzák meg, s ennek megfelelően

- *az uralkodó esztétikai értékrend is a hatalmon levők akaratát-ízlését tükrözi,*

akik intézményes formákban is igyekeznek kiterjeszteni értékrendjük ideológiai szempontból lényeges normáinak hatókörét. Azt is tudjuk azonban, hogy az uralkodó értékrend átfogó keretein belül a különböző osztályok, rétegek, csoportok némiképp eltérő értékrendeket is alkalmazhatnak, és különösen vonatkozik ez az esztétikum szférájára, ahol

- *megkülönböztető sajátossága az esztétikai értékrendnek, hogy az alávetett néprétegek körében az uralkodó értékrend számos vonatkozásban egyenesen követhetetlen, s ilyenkor közízlésük szükségképpen eltérő vagy ellentétes ideálokhoz igazodik.*

Hiába állították fel pl. a középkori udvarok közösségei általános érvénnyel azt az esztétikai értékrendet, mely szerint az áttetszően fehér női arc a szép, s a pirosszínűség közönséges; ez az értékrend érvényes lehetett saját körükben, a vártnyok magasában élő hölgyeknél, nem érvényesülhetett azonban a paraszti világban, ahol az asszonyoknak a tűző napon kellett dolgozniuk. Ez is bizonyítja, hogy a társadalmi lét anyagi alapjai a természettörvények kényelhetetlenségével határolják körül azt a teret, amelyen belül e lét gyakorlatát szabályozó egyes törvényszerűségek, értékrendek mozoghatnak. Ha az uralkodó esztétikai értékrend ellentmond bizonyos társadalmi rétegek mindennapi életvitelének, az objektív értékrend pluralizálódik, s e tényhez a köztudat is igazodik.

Még határozottabb formában jelentkezik ez a törvényszerűség a tárgy kultúrában. A modern nagyipar megjelenéséig az öltözék, az eszköz, a bútor, a ház vagy a kert szépsége sosem egy egész társadalomra általában, hanem mindig egy meghatározott társadalmi osztályra, rétegre jellemző szépség. Ez is magától értetődő, hiszen e társadalmakban az emberi szabadság maga is élesen elkülönült alakzatokban létezik, merőben más és más körben, kiterjedésben működhet. A paraszt is leigazza a természetet, megszabja, mit teremjen a föld, uralkodik az állatok fölött egy csöppnyi telken – a fejedelem viszont országok, földrészek sorsában dönt, mint a címe is hirdeti, „szuverén”-ként, korlátok nélkül.

A tevékenységi körök e különbségei a feladat ellátásához szükséges tárgyak elé is különböző célokat állítanak. A paraszt ruhájának rendeltetése nem több, mint az, hogy az időjárás és a szabad mozgás, valamint a társadalmilag előírt szemérem igényeinek megfeleljen; széke biztosítsa a pihentető ülést, sírja a közegészségügyi szempontokat és egy kis túlvilági béke reményét. E tárgyak szépségében így az a szabadság jelenik meg érzéki formában, hogy használójuk számára megkönnyítik egyes, közvetlenül gyakorlati feladatok megoldását.

Az uralkodónál ugyanezeknek a tárgyaknak merőben más rendeltetésük van. Öltözéke mindekelőtt arra való, hogy istenhez tegye hasonlóvá; ülőalkalmatossága nem szék, hanem trón, melynek fő célja az, hogy olyan lelkiállapotot keltsen az eléje járulóknak, hogy térdre boruljanak; sírjának a dinasztia, az uralkodócsalád örök hatalmát kell érzékileg kifejeznie. Ezért viseltek a fáraók óriási, nehéz süvegkoronát arany ureuskígyóval, mázsás ékszereket, fullasztó díszköntösöket, amellet, hogy minden gyakorlati cél nélküli díszkampósbotot, kardot, ostort is cipelhettek a ceremóniákon. Ezért ékíti Tut-Anh-Amon aranyozott, orosz-lános trónjának támláját ékkövekkel, színes kerámiával kirakott kép, ami töri a hátat, s ha ülnek a trónon, nem is látszik; ezért épültek az emberi nagyravágyás legelképesztőbb emlékei, a piramisok. Ám ha mindezek a közvetlen használat szempontjából nem is a legpraktikusabb művek, a maguk lenyűgöző hatásával, közvetve nagyon is gyakorlati célokat szolgáltak, az államrend fenntartását. S ha ez az államrend az emberi kultúra fejlődését, az emberi szabadság kiteljesedését segítette elő – aminthogy az egyiptomi birodalom a technikai és szellemi kultúra egyik őshazája –, akkor az ilyen pompában érzéki kifejezésre jutó hatalom az emberi szabadság hatalma, s mint ilyen, ugyanúgy – csak másképp – szép, mint az egyszerűségében gyönyörű paraszti tárgy kultúra.

Amit a paraszt és az uralkodó végletei példáznak, mindaz áll az osztálytársadalmak szerkezetében közbülső helyekre rendelt rétegekre is: mindegyiknek más és más szabadság lehetőségei vannak, s az egyszerűség és pompázatosság skáláján tárgy kultúrájuk más és más szépséget képvisel. A szigorúban elkülönített rétegekre épülő társadalmakban – mint a középkor idején Európában nem egy helyen – az emberek nem is hordhattak akármiféle öltözetet, hanem pontos előírások szabályozták, ki milyen szabású, milyen anyagból készített, mivel díszített ruhában jelenhet meg a nyilvánosság előtt. Egy-egy éhkoppon szerzett bársonyszalagért kaloda, pellengér büntethette a szolgálólányt:

- *a hatalmon levők kiváltságait érzékeltető esztétikai ideálok követése az alávetettek körében kifejezetten normasértő vagy tilos is lehet.*

Itt közbevetőleg meg kell jegyezni azonban, hogy az osztályküzdelmekben – egyes divatszociológusok hiedelmeivel szemben – nemcsak felülről lefelé szokás tüntetni az öltözékekkel, használati tárgyakkal, hanem alulról fölfelé is. A XV-XVI. századi német parasztfelkelések nem véletlenül tűzték zászlajukra a hosszúsíjas bocskort, s a hajdani magyar világban sem csak a „nadrágos emberek” nézték ki maguk közül a „szürös atyafit”, hanem a fordítottja éppúgy megesett. A gyarmati-félgyarmati sorban élő népek ugyanilyen indulatokkal hordják nemzeti viseletüket az idegen hódítók – legtöbbször pedig valóban korszerűbb – ruházata ellen, s az elnyomott felekezetek hívói, mint a protestánsok, kvékerek szintén gyakran viseltek kihívóan egyszerű-puritán ruhákat.

Gondolatmenetünkhöz visszakanyarodva, a korábbiakban láttuk, hogy a társadalmak anyagi alapjai által körülhatárolt mozgástéren belül a közösségek mindig számtalan választási lehetőséggel kerülnek szembe. Ez az esztétikai értékrendekre is áll, s nem csak olyan értelemben, hogy azt már semmiféle kérlelhetetlen anyagi szükségszerűség nem írta elő, hogy a középkori társadalomban a várúrnők fehér s a parasztmenyecskék piros arca pontosan milyen színárnyalatok esetében számítsanak a legszebbnek. A választási lehetőségek igazán szemléletes esete az, hogy pl. a mohamedán kultúrkörben a minden nőre egyaránt kötelező fátyolviselés miatt az arcszín sem játszhatott semmiféle szerepet az osztálykülönbségek jelzése terén.

#### **5.4.2. Az esztétikai értékrend műveltségbeli változatai**

További jelentős különbség adódik abból is, hogy az uralkodó osztályok tagjai a történelmi fejlődés eddigi szakaszaiban – finoman fogalmazva – mindig meglehetősen egyoldalú kultúrával rendelkeztek. Ilyenformán pedig

- *a szellemi értékrendek, s ezek sorában az esztétikaiak normáinak kialakítása terén az uralkodó osztályok anyagi és politikai hatalma mellett általában ott magasodik az értelmiségi rétegek ideológiai-szellemi hatalma is, és ezek korántsem mindig és mindenben állnak egymással szövetségben.*

Így volt ez már az ókori birodalmakban és a középkorban is, ahol a világi hatalom csúcsán állók gyakran analfabéta rétegével szemben az írástudó papság kulcsszerepet töltött be a társadalmak irányításában, olyannyira, hogy Indiában, valamint az első átfogó európai civilizációt megteremtő keltáknál a társadalmi hierarchiában a papi rendet egyenesen fölé is rendelték a királyok és a harcosok arisztokrata rendjének. A görög-római civilizációban már a világi értelmiség jutott fontos szerephez, és ennek tekintélye a reneszánsz korszakától, főként pedig a felvilágosodástól egyre növekedett. Az esztétikai szférában önállósult a művészek és hivatásos műértők szellemi hatalma, s ez – Mukařovský megfigyelései szerint – már az első világháború előtti Oroszországban és Ausztriában a társadalmi hatalmat gyakorló arisztokráciával szemben a polgársággal szövetkezett.

A mai világot irányító nemzetközi nagytőke és az általa finanszírozott politikai elitek műveltsége sem éri el azt a szintet, hogy a tőzsdei árfolyam-ingadozások és a választási ciklusok pillanatnyi érdekein túl tudjanak tekinteni. Így a piacorientált és a politikai propaganda színeivel is átszőtt szórakoztató tömegkultúra esztétikai értékrendje, valamint az ezzel egyre ingerültebben – de nem mindig kellő elméleti megalapozottsággal – szembeszegülő értelmiségi elitek értékrendjei között már diplomáciai kapcsolatok sincsenek.

### 5.4.3. Az értelmiségi ellenkultúrák értékrendjei

Az effajta feszültségek időnként kulturális lázadásokat is kirobbanthatnak. Ezek is az ókortól ismeretesek; a hivatalos értékrendeket – s köztük az esztétikaiakat – botrányosan látványos módon felborogató mozgalmak közé tartozott már Antiszthenész és (az igaz embert fényes nappal lámpással kereső) Diogenész követőinek, a cinikus filozófia irányzatához tartozó gondolkodóknak, szónokoknak és íróknak tevékenysége is. Burleszk-szatirikus alkotásaik, szónoklataik ugyanolyan meghökkentők voltak, mint vándorfilozófusaik megjelenése: „arra törekszem tehát – szólaltatja meg hitvallásukat Lukianosz –, hogy külsőm szennyes és borostás legyen, elnyűtt köpenyt, bozontos haját viseljek, és mezítláb járjak”.

A XI-XII. századtól a szőrcsuhában, szakadt darócban, csupasz lábbal talpaló, torzonborz vándorprédikátorok és pimasz latin nyelvű dalokkal házaló vágánsköltők folytatták ezt a hagyományt, amely végül az 1950-es években a hippipápa, a pókhasát meztelenül fényképeztető Allen Ginsberg bohóckodásához vezetett. S itt az újbaloldali ideológia képviselői által kidolgozott elméleti alapokon már az az igény is felmerült, hogy a kapitalista tömegkultúrát mintegy leváltva egy „ellenkultúra” „földalatti művészetét” emeljék magasba. Bár e törekvéseket igencsak naiv és eleve bukásra ítélt próbálkozások jellemezték, az kétségtelen, hogy

- *a tömegkultúra és az elitkultúra mai ellentétei e feszültségeket ellenséges szembenállássá fokozták, az anyagi és politikai hatalom, valamint az értelmiség érdekei e területen kibékíthetetlenül eltérők.*

Annak az igénynek pedig, hogy az uralkodó szellemi, s ezen belül az esztétikai értékrendek építését szakemberekre kellene bízni, talán van némi jogosultsága.

### 5.4.4. Az esztétikai értékrend korosztályi változatai

Hasonló, a hivatalos értékrend egységét bomlasztó folyamatokat figyelhetünk meg a generációs különbségekben is. Mióta világ a világ, a fiatalabb és idősebb korosztályok esztétikai értékrendje mindig eltért, hiszen a nemzedékek stafétabot-váltásának alapvető törvényszerűsége, hogy – Hauser Arnold szavaival – „a tegnapi haladók a holnap konzervatívjai”. S ez nemcsak a mindennapi, hanem a művészeti életre is vonatkozik, hiszen – a fenti idézet folytatva – „a művészek elfogult és gyakran szűkkeblűen bíráló közönséggé lényegülnek át, mihelyt egy olyan fiatal művésznemzedékkel találkoznak, mely túl akar lépni elődei vívmányain”.

Effajta torzsalkodásokról már Arisztotelész is hírt adott, a római művelődéstörténet pedig a példák hosszú sorát kínálja. A fiatalság fescenninusoknak nevezett, gunyoros felelgető dalait (amelyek netán a drámai költészet csírái is lehetnek) obszcén jellegük miatt már i. e. 451-450-ben hivatalosan betiltották, s a hasonló intézkedések igencsak gyakoriak voltak. A legnevezetesebb ezek közül az i. e. I. század derekán Észak-Itáliából Rómába sereglő – s ott lakomameghívások után kuncsorgó – fiatal, ún. neoterikus költők esete.

Ami tudható róluk, az, hogy radikálisan szakítottak a latin költészet addigi, Enniust kanonizáló, konzervatív hagyományaival, s a hellenizmus Kallimakhosz által képviselt irányzatának mives kisformáihoz fordultak. Ennél sokkalta jelentősebb tettük azonban, hogy e formákat – Kallimakhoszon messze túllépve – a személyes érzelmek által fűtött élménylíra kifejezésére használták fel.

Ennek forrása a polgárháborúk öngyilkos pusztításainak kora volt, amikor „a haza atyjaként” és a szóművészet óriásaként körülrajongott Cicero fejét a második triumvirátus parancsára egy

kardcsapással levágták, miközben kocsijából hátrafelé tekintgetett, s Itália útjain a veteránoknak adott földjeikről jogtalanul elűzött parasztok kóboroltak. A neoterikusok így egyrészt világosan fel tudták ismerni a hazafias mázzal bevont birodalmi gőg ürességét, másrészt pedig azt is, hogy a polgárháborús pártok vezéreinek mindegyike csak önös érdekeire tekint, amikor Rómát a szakadék szélére sodorja. Ebben a sötét, politikai önkény által vezérelt világban egyedüli fényforrást a szerelmi élmények – s a kor szokásainak megfelelően a fiatal fiúkkal folytatott homoszexuális kapcsolatok – gyönyöre nyújtott, és a fiatalosan szabados életmódot folytató neoterikusok tündöklő őszinteséggel örökítették meg effajta tapasztalataikat. Írtak a görög költők is szerelmes verseket fiúszeretőikhez, de – a lányokhoz, asszonyokhoz szóló költemények erotikus képvilágával szemben – ezekben jobbára csak a megszólítás és a ragozás árulja el, hogy partnereik velük azonos neműek. A neoterikusok viszont pontosan le merték írni azt is, amit egy-egy „nyulacska szőrénél puhább kis férfiszajha” (Catullus) ágyában az anális és orális szex terén műveltek.

Fellépésük óriási botrányt kavart. Az orgiáit a paraszti erkölcsök hirdetésével leplező római arisztokrácia erkölcstelenséggel vádolta őket, az Ennius-epigon költők és a polgárháborús pártok értelmiségi szócsövei pedig még hazafiatlansággal is. Utóéletüket a nemsokára beköszöntő augustusi irodalompolitika pecsételte meg, s ebben Horatiusnak is nagy szerepe volt. Ő ugyanis egyrészt szerette önmagát a kifinomultabb görög versformák meghonosításának feltüntetni, holott ezeket a neoterikusok már mind használták, másrészt pedig vérgisértette, hogy Róma nyilvános felolvasóhelyein a neoterikusok – s főként Catullus – költeményei sokkal sikeresebbek, mint az övéi. Csatlakozott hozzá barátja, Vergilius is, aki pedig a neoterikusok utánzójaként kezdte karrierjét.

A hivatalos nyilvánosságból sikerült is olyan mértékben kitiltani őket, hogy csak a neveik maradtak ránk. Az egyetlen kivétel Catullusé, akinek költeményeit – bár korántsem mindet – a vakszerencse mentette meg. Már a létezése is teljesen feledésbe merült, amikor a középkorban, a X. században szülővárosának, Veronának püspöke talált egy ősrég Catullus-kódexet, s lokálpatriotizmusa legyőzte benne a papot. Neki köszönhető, hogy a világirodalom legkiemelkedőbb lírikusainak egyike nem tűnt el a feledés homályában, hanem hatása máig eleven. „Ha (...) azzal a veronai könyvecskével baj történik, a veszteség az európai költészetnek nem valami erecskéjét – ütőerét vágta volna el” – írja Devecseri Gábor. Így viszont Catullus verseiből vissza tudunk következtetni arra is, milyen lehetett a neoterikus fiatalok Karthágónál is radikálisabban elpusztított költészete. E következtetéshez nem árt azt is tudnunk, hogy csoportosulásuk vezéralakja nem is Catullus, hanem Valerius Cato volt.

Ha kevésbé drámai színekkel, a nemzedéki feszültségek végigvonulnak egész történelmünkön. A középkorban a XI. századi nemesúrfik előbb betétes karmantyúkkal és sallangokkal cifrálkodó öltözködésük miatt keltettek megütközést a sötét páncélos keresztesvitéz-generációk és a szentatyák köreiben, a XII. század közepére pedig egy forradalmian új erkölcsi és esztétikai értékrend divatját vitték diadalra, az „udvari szerelem” életérzését és az ezt kifejező trubadúr-költészet műformáit. A XIX. század derekán aztán már a szó szoros értelmében vett forradalom barikádjaira tódult az Ifjú Európa nemzedéke, s hogy e politikai mozgalom milyen szoros szálakkal fonódott össze az esztétikai értékrend forradalmasodásával is, mutathatja, hogy kiindulópontja Victor Hugo *Hernani* című színdarabjának bemutatása volt 1830. február 25-én, amely alkalomra Gautier egy legendássá vált vörös mellényt is csináltatott magának. Az innen az 1848-as „népek tavaszához” vezető történelmi áramlat élén Európa-szerte a fiatal költők, művészek tüntettek, szavaltak vagy lövöldöztek.

Napjainkra az esztétikai értékrendekben a fiatal korosztályok már sokkalta nagyobb hatalmat képviselnek, mint az uralkodó osztályok: a bankárok, gyárosok vagy politikusok öltözködése



vagy zenei, olvasási ízlése nem érdekli külön a divatdiktátorokat, a tizenévesek öltözéke és tömegkultúrája viszont óriási üzlet. Az osztályszempontok háttérbeszorulását és a generációs különbségek előretörését világosan mutatja Marshall Sahlin megfigyelése is: a fiatalok „a fennálló (értsd: felnőtt) rendszerrel kiélesedő konfliktusban (...) a serdülő/felnőtt oppozícióra a munkás/tőkés oppozíciót vetítették rá, a társadalom elnyomott osztályának az öltözetét, a farmernadrágot és az overállt tették saját öltözőkükké”, jöllehet „a munka az egyike a legutolsó dolgoknak, ami a fiatalok fejében megfordul”.

Konrad Lorenz ehhez azt is hozzáteszi, hogy a nemzetközi tömegkommunikációs propaganda-hadjáratok befolyása oda vezet, hogy a különböző országok, kultúrák fiataljai jobban hasonlítanak egymásra, mint saját szüleikre, s „ez a tény magában hordja azt a rendkívüli veszélyes következményt, hogy a két generáció tagjai úgy viszonyulnak egymáshoz, mintha két különböző kultúrához tartoznának”. Összefoglalóan megállapíthatjuk tehát, hogy

- *a történelmi fejlődés során az uralkodó esztétikai értékrend változásaiban mindig lényeges szerepet játszottak a generációs ízléskülönbségek, amelyek napjainkra mindinkább háttérbe szorítják az értékrend osztályjellegű vonásait.*

#### **5.4.5. Az uralkodó esztétikai értékrend egysége**

Ezeknek az értékelési különbségeknek a szerepét nem szabad azonban túlbecsülnünk. Bármennyire szembetűnő eltérések mutatkoznak köztük,

- *az uralkodó értékrenden belül mind az osztályjellegű, mind a műveltségbeli vagy generációs különbségek csak az értékrend egyes elemeiben jelentkeznek, s így e rétegek sajátos értékrendjei csak változatai az adott társadalmi pillanat átfogó, uralkodó értékrendjének, amelynek alapelemei egységesek, s amelynek alapmértéke a mindennapi élet, az átlagember szabadságának – történelmileg változó – nagyságrendje.*

Ennek egyik oka az, hogy az uralkodó értékrend pillérei, ha nem is a szó szoros értelmében, de a társadalom túlnyomó többsége által elfogadottak. Ide tartoznak mindenekelőtt az ember és a természet közötti viszonyok alaphelyzetei, amelyeknek esztétikai minőségei, mint láttuk, olyannyira általános érvényűek, hogy egy részük – mint a napfelkelte, a holdfény vagy akár a tigris szépsége – még a társadalmak anyagi változását sem követi, stabilnak mutatkozik minden történelmi változással szemben. Am ahol az emberi szabadság kibontakozása során megváltozik bizonyos természeti jelenségek esztétikai minősége, ott is átfogó változásokat tapasztalunk. A tengert, az óriás folyamot nemcsak a rabszolgák látták egykor fenségesnek, hanem a művelt rétor, Pszeudo-Longinosz is, és a sziklaszirtek világa sem csupán a jobbágyok és kurtanemesek szemében mutatkozott ijesztőnek-rútnak, hanem – Taine tanúsága szerint – Maintenon marquise, XIV. Lajos morganatikus felesége is így pillantott rá. Másrészt pedig amikor a folyam és tenger széppé, a szirtes táj fenségessé szelídült, ez a tőkésék értékrendjét éppúgy jellemezte, mint a proletárokat.

Lényegében ugyanez vonatkozik a társadalmi lét legtöbb jelenségére; az esztétikai értékrend egységét itt az biztosítja, hogy a társadalmi lét alapja a mindennapi élet, s ennek jelenségeit az emberek túlnyomó többsége azonos vagy igen hasonló esztétikai értékekkel éli át. Láttuk azt is, hogy a társadalom többsége által elfogadott esztétikai értékrend hatóereje sokkalta nagyobb, mint a kisebb csoportoké, hiszen elfogadtatásáról intézmények gondoskodnak és a (tényleges vagy látszólagos) közvélemény tekintélye áll mögötte. Hangsúlyozandó továbbá az is, hogy

- *az uralkodó osztályok és az alávetett néprétegek szépségeszményeinek különbségei nem bontják meg az uralkodó értékrend egységét, mert ez az értékrend maga tartalmazza – vagy éppenséggel előírja – azt a normát, hogy a hatalmon levők privilégiumait az értékrend eltérő elemeinek is érzékeltetniük kell.*

Az értékrend elemeinek osztályjellegű elkülönülése egyébként sem jelenti azt, hogy áthatolhatatlan falak választják el őket egymástól. Amint ezt a művelődéstörténetből jól tudjuk,

- *az osztálytársadalmak alávetett osztályainak szellemi kultúrája, a folklór az uralkodó osztályok kultúrájának számos elemét és a maga igényeihez idomítva átveszi – ezt nevezzük folklorizálódásnak –, amint hogy a hivatalos kultúra – az ún. folklorizmus eseteiben – szintén magába olvasztja a folklór elemeit. E kölcsönhatások természetesen az esztétikai értékrendekre is erőteljesen hatnak.*

Az esztétikum más-más szféráiban mindazonáltal igen különböző módon. A művészetben nem volt akadálya annak, hogy pl. a trubadúrköltő egy paraszti táncdal formaszerkezetét alkalmazza, s az ellenreformáció és a feudális reakció jegyében született barokk stílus motívumai is megjelenhettek a parasztbarokk építészetében. Az öltözködési értékrend viszont merőben más lehetőségeket nyújtott. Itt a múltbeli hasonulási törekvések szinte kizárólag alulról fölfelé haladtak, és igen behatárolt térben. A fölfelé vágyók legfeljebb az egy lépcsővel fölöttük állók felé kacsintgathattak, a jobbágy a kurtanemesre, amaz a középbirtokosra és így tovább. A paraszt is szert tehetett volna a templomos lovag sisakjához illő pávatollra, de örült hírébe kerülni, ha a süvegébe tűzi. Ezzel szemben

- *A műveltségbeli különbségek esetében általában az anyagi és politikai hatalom birtokosai veszik át az értelmiségi rétegek normáit.*

A polgári világban itt egészen sajátos folyamatokat figyelhetünk meg. Az avantgárd irodalmi-művészeti mozgalmak kifejezetten a fennálló társadalom elleni lázadás jegyében léptek fel, polgárpukkasztó értékrendekkel, a radikális baloldali-kommunista (az olasz futurizmus esetében pedig fasiszta) politikai mozgalmakkal összefonódva. Ezt a hagyományt folytatták a II. világháború utáni neoavantgárd irányzatok is, az újbaloldali törekvések pedig, mint említettem, egy ellenkultúra létrehozásával akarták átalakítani a világot. E törekvések kezdetben a hatalom birtokosainak hasonlóan radikális – olykor hatósági intézkedésektől sem tartózkodó – ellenlépéseibe ütköztek. Később sokkal eredményesebb stratégiának bizonyult, hogy

- *az eredetileg a fennálló társadalom elleni lázadás jegyében született esztétikai értékrendeket a társadalom uralkodó értékrendjén belül egy elitkultúra elemeiként elismerjék, szellemi javaikat pedig felvásárolják és a kultúrpiacra a maguk hasznára forgalmazzák.*

A generációs értékrendi különbségek – ritka kivételekkel, amilyen a neoterikusoké volt – szinte önmaguktól oldódnak fel a kölcsönhatások folyamatában, minthogy

- *a fiatal korosztályok tagjai a társadalomba való beilleszkedésük során részint átveszik az uralkodó esztétikai értékrend bizonyos elemeit, részint pedig a hatalom örököseiként saját értékrendbeli sajátosságait az uralkodó értékrend elemeivé avatják.*

Merőben új helyzetet teremtett továbbá itt a globalizáció, azáltal, hogy a divatdiktátoroknak – mint említettem – sikerült a fiatal korosztályok körében olyan minden társadalmi rétegre kiterjedő nemzetközi divathullámokat gerjeszteni, amelyek az eddigieknél sokkalta nagyobb piaci hasznot hoznak. Így

- *napjainkban az ifjúsági divatok üzleti szempontok miatt felerősített hatása azt is lehetővé teszi, hogy az idősebb generációk igazodjanak a fiatal korosztályok értékrendjeihez.*

Ezt megelőzően elképzelhetetlen lett volna, hogy a társadalmi elitek tagjai, az akadémikusok, egyetemi tanárok vagy a milliomos-feleségek a kamaszok által kedvelt ruhákban jelenjenek meg a nyilvánosság előtt, és tanújelét adják annak, hogy a fiatalság szertelen zenei vagy irodalmi ízlését tükröző jelenségek vonzzák őket. Ma már nem kelt semmiféle megütközést, ha valaki farmernadrágban lép fel a katedrára, vagy bőr miniszoknyában diszkózenére táncol az előkelők társasági összejövetelein.

#### **5.4.6. A kultúrák közötti kölcsönhatások**

A korábbiakban szó volt arról is, hogy a társadalmak nemcsak önmagukon belül tagoltak, hanem maguk is tagjai nagyobb gazdasági-politikai-kulturális egységeknek. Uralkodó értékrendjeik így kölcsönkapcsolatokban alakulnak, az elmaradott társadalmak szerkezete pedig általában összeroppan a fejlettebb kultúrák szellemi, gazdasági vagy katonai hódítóerejének nyomása alatt:

Az esztétikai értékrendek közelebbi vizsgálata azonban arra is felhívhatja figyelmünket, hogy itt ellentétes folyamatok is végbemehetnek. Ennek oka az, hogy nem mindig a szellemi kultúrában legelőrehaladottabb társadalmak rendelkeznek a leghódítóbb gazdasági vagy fegyveres potenciállal. Így

- *a különböző országok, nemzetek és kultúrkörök közötti konfliktusokban gyakran előfordulhat, hogy a gazdasági vagy fegyveres hódítók hódolnak meg a meghódítottak szellemi hatalma előtt.*

Csak a legközismertebb példákra hivatkozva: a görög verseket, szobrokat szolgálóan utánzó görög rómaiakkal éppúgy megtörtént ez, mint Dzsingisz kán bozontos mongoljaival a selyem- és porcelánfényű Kínában. Jobb rómaiak („latumiak”) maguk is tudatában voltak ennek, ahogyan Horatius írja episztolái egyikében:

Durva legyőzőjén győzött a levert Görögország,  
s pór népét Latiumnak művészetre kapatta.

Vonatkozik ez természetesen azokra a modern nagyhatalmakra is, amelyek nem fegyverrel, hanem pénzzel uralkodnak mások fölött. Igaz, ezek elegendő tőkével rendelkeznek ahhoz, hogy dömpingáruik reklámjával a szórakoztató művészettől az öltözködési divatokig monopolhelyzetbe tudjanak jutni a világpiacokon. E dömpingáruik azonban vagy az objektív esztétikai értékrendek törekvéseihez idomulnak – mint a hollywoodi film és a farmernadrág –, vagy kihullnak a mindennapi élet rostáján, hiszen, mint láttuk,

- *a különböző értékrendek kölcsönhatásai mélyén szükségképpen az egész emberiség fejlődési érdekeivel összhangban álló esztétikai értékrend határozza meg az ízlés történelmi alakulásának fő irányát.*

Ezt a tételt azonban éppúgy nem szabad iskolás merevséggel felfognunk, ahogyan a többi sem. Egyrészt ugyanis az emberiség fejlődési érdekei igen sokfélék, s a különböző nemzeti kultúrák és kultúrkörök nem rangsorolhatók mindenestül dobozoltan. Illetve rangsorolhatók ugyan, de ez nem jelenti azt, hogy minden tekintetben fölötte állnak az összképet tekintve kevésbé fejlett kultúráknak; adott esetekben nagyon elmaradott népek is felmutathatnak olyan esztétikai értékeket, amelyek az összemberi fejlődés szempontjából nézve is fontosak.

Másrészt pedig az értékrendek átvétele sem egyszerű probléma. Ismeretes, hogy a földi világ, bármilyen picire zsugorodott össze, amióta órák alatt körbe tudjuk repülni s a legtávolabbi pontjain történt szenzációkat szinte nyomban a lakásunkba hozza a televízió, mégis milyen végtelen. Vannak kortársaink, akik évezredekkel ezelőtti kőkori létben élnek a trópusi őserdők borzalmas édeneiben, anélkül, hogy tudomásuk lenne a XX. századról. Torzonborz esztétikai értékrendjük hiába fejezi ki abszolút hűen a saját életmódjukban adott szabadság lehetőségeket, ez a fentiek értelmében, az összemberi fejlődés nézőpontjáról felmérve torz értékrend.

Ugyanakkor viszont az is világos, hogy ha e kortársaink, találkozáskor velünk, átvennék esztétikai értékrendünket – de csak ezt –, s ennek megfelelően a legszebb párizsi divatálmokat megtestesítő ruhadarabokban másznának a pálmafákra, és Picasso-reprodukciókat akasztanának kalyibáik falaira, ezzel nem szépek, hanem hahotázatosan komikusak lennének. A dolgok, mint láttuk, mindig a konkrét élethelyzet összefüggésében nyerik el konkrét esztétikai minőségüket, értéküket, s nem lehet mások szabadságának érzéki jeleivel pompázni úgy, hogy közben őskorban korlátoztak vagyunk.

## 6. Az esztétikai minőségek

Gondolatmenetünk e pontján az esztétikai kutatások legfontosabb témaköreinek egyikéhez érkeztünk, a különböző összefüggésekben már sokszor emlegetett esztétikai minőségek tüze-  
tebb vizsgálatához.

### 6.1. Az esztétikai minőségek általános jellemvonásai

#### 6.1.1. Az esztétikai minőségek mint az esztétikum konkrét megjelenési formái

Kiindulópontként tanácsos röviden felidézni, az eddigiek során e minőségek milyen sajátos-  
ságaival találkoztunk már:

- a) az esztétikai minőségek az esztétikum konkrét megjelenési formái,
- b) amelyek a maguk konkrét mivoltában mindig konkrét élethelyzetek szabadságlehetőségeit jelzik
- c) olyan módon, hogy ezeket a kor mindennapi embere számára biztosított átlagos szabadság mértékével tükrözik.

#### 6.1.2. Az esztétikai minőségek mint gyűjtőfogalmak

Ez az átlagos szabadság azonban nem valamilyen piros vonal egy skálán – ahogyan a 37°-ot jelölik a lázmérőn –, hanem igencsak széles sáv, amelyen belül rendkívül sok fokozat talál-  
ható, s így a szépség (miként a többi esztétikai minőség is) már eleve nem mindig egyforma. E  
különbségeket még a köznyelv is jelzi, amikor pl. megkülönbözteti a csínost, takarost, helyest  
a gyönyörűtől, a csodálatosan vagy tündökletesen széptől stb.

Másmilyen a nőies és a férfias szépség, s másképpen szép a gondtalan szabadságban eltöltött  
élet jeleit hordó sima, derűs arc és a megpróbáltatásokon úrrá lett ember barázdált homloka.  
Mindkét szépség vonzó, de nem ugyanúgy: a gondtalan szépséget sok ember kívánná saját  
arcán hordozni, de nem biztos, hogy e vonásokat segítő társain is ugyanígy értékeli. Lényeges  
itt Kant megfigyelése is, aki szerint „az egészen szabályos arcok belsőleg rendszerint csak egy  
középszerű emberről árulkodnak; feltehetőleg azért (...), mert ha a lelki adottságok közül egy  
sem akad, amely túl a megkövetelt arányosságon kiemelkedő lenne, ebből csupán egy olyan  
hibátlan ember jönne létre, akitől semmit sem várhatunk abból, amit *zeninek* nevezünk.” Az  
ilyen eltérések mélyebben fekvő okaival találkoztunk már, ahol azt mutattam be, hogy egy-  
mással ellentétes érzéki formák is lehetnek ugyanolyan esztétikai minőségűek.

További különbségek adódnak abból, hogy a szépség normái és a többi – pl. erkölcsi, jogi stb.  
– társadalmi norma között nincs mindig szoros, közvetlen kapcsolat, ellentmondásmentes  
viszony. A szépség szabadságunkat fejezi ki érzéki formában, a szabadságról pedig – erről is  
volt már szó – köztudott, hogy korántsem csak a „jó”, a közerkölccsel, uralkodó jogrenddel  
összeegyeztethető magatartás sajátja lehet. Létezik „sátáni szépség” is, melynek mestere a  
zenében Paganini, az „ördög hegedűse” volt, a képzőművészetben pedig a XIX. század végé-  
nek botrányhős zsenije, a grafikus Aubrey Beardsley: fekete-fehér, virtuóz vonalvezetésű tus-  
rajzain kegyetlen arcú és véznán gyönyörű nők üzik különféle, szépségesen gonosz prakti-  
káikat. Ezzel szemben – mondjuk – a naumburgi dóm alapítóit ábrázoló XIII. századi portrék,

a középkori német szobrászat kiemelkedő alkotásai közül Uta szobra (arcáig felhúzott, egész testét eltakará köpennyel) a zárkózottan erényes, elmélyülten komoly, tiszta női szépség mintája.

A hasonló, más szempontokra és a többi esztétikai minőségre is kitekintő példák sora a végtelenségig folytatható lenne. Az esztétikai minőségfogalmak nem mások, mint – Bertrand Russel hasonlatát felidézve – az itteni tudás hídjának pillérei, amelyek úgy tartják fenn e hidat, hogy segítenek egymásnak tartani az összekötő keresztgerendákat. Ha felkutatnánk a jelzett különbségek mögött rejlő szempontokat, s ezeket logikusan érvényesítve kidolgoznánk a részfogalmak teljes rendszereit is, elektronikus számítógépek segítségével kellene fordulnunk, s a fogalmaink megjelölésére szolgáló elnevezések egy új nyelvnyi szókészlethez vezetnének.

Minden ilyen fogalmat elkeresztelni és példákkal bemutatni igencsak meddő vállalkozás lenne. A hangyaszigorral felhalmozott és elrendezett fogalomtár alkalmas lenne arra, hogy megkülönböztessük egymástól Giulietta Masina humorosból bájosba, s Audrey Hepburn kecsesből fenségesbe átváltó mosolyát, de hol akadna olyan filmkritikus vagy néző, aki ezeket az alkalmas megkülönböztetéseket alkalmazni akarná? A következetesen kiépített skatulyarendszer egyre kisebb és kisebb rekeszek kialakítását igényelné. Hiszen amikor azt mondjuk, hogy szép, rút vagy elégikus stb., valójában olyan fogalmakra utalunk, amelyekben belül az így vagy amúgy szép, rút, elégikus stb. végtelen színkálaja helyezkedik el:

- *esztétikai minőség-fogalmaink gyűjtőfogalmak, amelyek ugyanazon minőség igen nagy számú, s legtöbbször önálló megnevezéssel nem rendelkező alfaját foglalják magukban.*

### **6.1.3. Az esztétikai minőségek mint csomósodási pontok**

Egy ilyen skatulyarendszer pedig nemcsak befelé növekednék beláthatatlan módon, hanem kifelé is. Az alábbiakban katonás rendben felsorakoztatom – a lehető legszélesebb kitekintést nyújtva – mindazokat az esztétikai minőségeket, amelyeket a szakirodalomban emlegetni szokás, majd egy összefoglalásban kiemelem azokat szempontokat is, amelyeknek eltérései e minőségek különbségei mögött meghúzódnak.

E szempontok alapján nem lenne lehetetlen kidolgozni egy olyan több dimenziós rendszert, amely – a szakirodalom által emlegetetteken messze túl – az összes lehetséges esztétikai minőség-fogalmat tartalmazná. Egy ízben kísérleteztem is egy ilyen rendszer felvázolásával, és igen könnyű volt valószínűsíteni, hogy

- *az esztétika által számontartott esztétikai minőségek mellett mind a köznapi élet gyakorlatában, mind a művészi alkotásokban ténylegesen létezik számtalan olyan esztétikai minőség is, amelynek léte a szakirodalom eddigi látóhatárán kívül esik, és ilyen módon elnevezéseik sincsenek.*

Igaz, egy logikusan felépített fogalomrendszer nem lenne olyan elnagyolt, mint amit itt nyújtok, s amelynél bizony nem egyszer igencsak vitatható, hogy a jelenség, amit a tragikum példajaként emlegettem, nem inkább elégikus-e, s az abszurditásnál említett művek egyike vagy másika netán nem a groteszk határeset-e vagy megfordítva.

- *Egy sokkal pontosabb, részletesebb fogalomrendszer sem tudná azonban visszatükrözni azt, hogy az esztétikai minőségek szinte észrevehetetlen fokozatossággal mennek át egymásba; ilyen fogalmaink tehát nemhogy nem válnak el egymástól éles határokkal, hanem sokkal inkább csomósodási pontjai a bonyolultan összemosódó színárnyalatok átmenetekben gazdag szövevényének.*

#### **6.1.4. Az esztétikai minőségek objektivitása**

Az esztétikai minőségek szemléje előtt bizonyára nem árt összegezni azokat az ismereteket is, milyen értelemben mondhatjuk valamiről azt, hogy ilyen vagy amolyan esztétikai minőségű. Mi a fedezete például – bevezető példáink egyikére visszautalva – annak a kijelentésnek, hogy „a napfénybarnára szoláriumozott főiskolai hallgató nő teste szép”.

Mint tudjuk, itt már a „napfénybarna” jelző objektivitásával is gondjaink lehetnek, minthogy a dolgoknak színük nincsen, csak különböző hullámhosszúságú sugarakat vernek vissza a rájuk eső fényből, s ezeket az emberi szem látja ilyen vagy amolyan színűnek. Mégis nyugodtan mondhatjuk, hogy a szoláriumozott bőrű hallgató nő teste objektíve napfénybarna, csak éppen tudatában kell lennünk annak, hogy ez a megfogalmazás gyakorlati okokból lerövidíti azt a pontosabb, de igencsak körmönfont ítéletet, hogy „a hallgató nő testének felülete olyan hullámhosszúságú sugarakat ver vissza a reá eső fényből, amelyeket a normális emberi látószervek napfénybarnának érzékelnek”. Ez a megállapítás objektív módszerekkel igazolható, a sugarak hullámhosszát műszerekkel mérni tudjuk, s az emberi szem fényérző csapjaiban végbemenő vegyi folyamatokat is hasonló módon kimutathatjuk.

Azt viszont, hogy e napfénybarna test szép, semmiféle műszerrel mérni nem tudjuk, ez nem fizikai, kémiai vagy biológiai tulajdonság, folyamat, s nem is vezethető vissza effajta tulajdonságokra, folyamatokra. Amellett ez az állítás így, a maga általánosságában nem is igaz, a lányok napbarnított bőrének esztétikai minősége történelmileg-társadalmilag változó, egy középkori fejedelmi udvarban ugyanez a jelenség éppenséggel közönséges is lehetett. Ám ez az állítás szintén csak – „a víz 100 fokon forr, s a 100 fokos gőz éget” mintájára történő – lerövidítése annak a megfogalmazásnak, hogy „a XXI. század első évtizedének Magyarországon létezik olyan társadalmi értékrend, amelyik szerint a napfénybarnára szoláriumozott lánytestek a szépség esztétikai minőségével rendelkeznek”. E társadalmi értékrend létét pedig szociológiai felmérésekkel, tapasztalati úton is bizonyítani tudjuk. Mint említettem, jóval bonyolultabb probléma annak kimutatása, hogy ez az értékrend milyen mértékben esik egybe az emberiség egészének fejlődési érdekeit tükröző objektív értékrenddel. Az adott esetben azonban – s számos hasonlóban – itt sincsen különösebb gond, hiszen a lebarnított bőr ügyében az orvostudomány egzakt vizsgálatait hivatottak dönteni.

A filozófiai esztétikák egyik homlokokat izzasztó vitakérdése, hogy miután az esztétikai minőségek csak az emberi érzékelés számára léteznek, léteznek-e objektíve olyankor is, amikor éppen senki nem látja-hallja őket? E kérdés mondvacsinált. A senki által nem látott-hallott jelenségek esztétikai minőségeinek létezőmódja a természeti jelenségek olyan tulajdonságainak létezőmódjával rokon, amilyen a gőz égető heve. Ha nincs kit vagy mit megégetni, a legforróbb gőz sem éget, de ez nem jelenti azt, hogy objektíve nem égető a hőmérséklete. A természeti jelenségek vagy műalkotások esztétikai minőségei tehát objektíve léteznek attól kezdve s mindaddig, amióta s ameddig az effajta minőségek érzékelésére képes emberiség létezik, függetlenül attól, hogy éppen érzékelik-e őket vagy sem.

#### **6.1.5. Az átvitt értelmű szóhasználat**

Hangsúlyoznom kell végezetül, hogy a köznapi szóhasználat az esztétikai minőségek elnevezéseit igen gyakran átvitt értelemmel használja. Amikor a sebész felvágja a beteg hasát, és azt mondja asszisztensének, „szép daganat”, nem arra gondol, hogy e daganat esztétikai minősége megegyezik az elbűvölő lányokéval vagy a barackvirágokéval, hanem a „mintaszerű”, „tankönyvbe illő” értelmében használja a szót. A retorikai túlzás alakzata, ha a háziasszony elmeséli barátnőjének, hogy az anyósa tiszteletére rendezett ebédet odaégette, s ő megértése jeléül azt mondja: „igazi tragédia”. Ironikus fordulat, ha valakihez a felesége hozzávágja a

lábast, s az illető a „bájos vagy” megjegyzést fűzi az eseményhez, és ennek az alakzatnak fordítottja, hipokrizis (magyar nevén enyelgés), ha az unokámat megölelve-megcsókolva azt rebegem: „gyere, te kis ronda!”

Az ilyen átvitt szóhasználatokat az alábbiakban figyelmen kívül hagyom, ahogyan a művészség sajátosságainak vizsgálatánál se fogok kitérni arra, mit jelent, ha egy kasszafűröt emlegetnek e mesterség művészeként.

## 6.2 A szabadság jelei

### 6.2.1. A szépség

Ha e kiindulópontok tisztázása után, miként szokás, a szépség sajátosságaival kezdjük a sort, könnyű dolgunk van, hiszen konkrét példáimat az eddigiekben rendre a szépség köréből vettem, s ezek kellően megvilágíthatták, hogy

- *a szépség a) érzéki formája az adott társadalom átlagos emberi szabadságát fejezi ki, b) s így a kor mindennapi embere azt saját szabadságlehetőségeivel egyenlőnek érzékeli és c) az azonosulás gyönyörteli érzésével szemléli.*

Kiegészítendőnek látom azonban az eddigieket azzal a megfigyeléssel, hogy a természeti jelenségek körében napjainkban egyre növekedni látszik a szépség tartománya. A XIX. századi európai ember – mint Csernisevszkij – úgy tartotta még, hogy „léteznek nagyon nem szép növények; a kaktuszok határozottan csúnyák”. Az ok eléggé nyilvánvaló, hiszen a kaktusz ellenségesen mereszi felénk tüskéit, szúrása kellemetlen, még veszélyes is lehet. Néhány évtizeddel Csernisevszkij halála után divattá vált azonban, hogy szobadíszként tartsuk a kaktuszt lakásunkban, s felfedeztük arányainak szépségét, a tüskék elhelyezkedésének mértani rendjét; újabban még azt sem átalljuk, hogy bogáncsot, szamárkórót tartsunk vázáinkban. Az idők változásával ugyanis a nagyvárosi élet úgy átalakult, hogy aszfalt- és kősíkok közé zárt világunkban az érintetlen természet minden jelensége a harmonikusabb ember-természet viszony szabadságának jelképévé változott, s a kaktusz igénytelen, lakásban könnyebben tartható növény, a trópusok, sivatagok leigázatlan tájait idézi fel képzeletünkben, a bogáncs, szamárkóró pedig nem hervad és csillag-alakzatai a pusztákra, vad rétekre emlékeztetnek. Egyetemi szeminárium vitákon gyakran leptek meg tanítványaim olyan ízlésítéleteikkel, amelyek – az én generációmon átlépő fejlődés jeleként – arra vallanak, hogy a fiatalabb nemzedékek esztétikai értékrendjében hovatovább szinte minden természeti jelenség széppé válik, még a varangyos békák is.

Egyedülálló szerepe van továbbá a szépségnek a művészetben is. Amint erre külön kitérek majd, a szépművészeti válfaj nemcsak valamennyi művészeti ágban kiemelkedő szerepet játszik, hanem egyes művészeteknek kizárólagos esztétikai értéke a szépség.

### 6.2.2. A fenségesség

A tárgyak szépségének jellemvonásait felvázolva említettem, hogy a régebbi társadalmakban a pompa igen hatékony eszközként szolgálhatott arra is, hogy az alattvalókat leborulásra készítse a hatalmasok előtt. Nyilvánvaló hogy az effajta szépséget nem skatulyázhatjuk együvé az olyan élményekkel, mint amikor pl. a csinos lányokat mustráljuk vagy saját kezünk eredményes munkájában gyönyörködünk. Döntő különbség itt, hogy a szépségben egy fölöttünk álló



hatalom erejét is érzékeljük, amelynek eleve alárendeljük magunkat. Ez a szépséggel rokon, de attól mégis megkülönböztetendő esztétikai minőség

• *a fenségesség, melynek jellemvonása tehát az, hogy a) érzéki formája emberi szabadságot fejez ki, de ez a szabadság olyan hatalmas mértékű, hogy b) az adott társadalom átlagemberére azt saját szabadság lehetőségeit messze meghaladónak érzékeli. S mivel e hatalom természete veszélyes is lehet, az átlagember pedig csak annyiban érezheti magáénak, amennyiben ő is ember, de maga gyakorlatilag ilyenekkel nem rendelkezhet, így c) a szorongással vegyes gyönyörködés kívülálló érzésével áll szemben a jelenséggel.*

Az embereket természetesen nemcsak a trónus és jogar hatalma készítheti arra, hogy valakit maguk fölött állónak ismerjenek el, hanem a szó meggyőző ereje is, sőt ez utóbbi hatékonyabb eszköz, mivel az irányítottak belső meggyőződésére épül. Nem véletlen hát, hogy a fenségesről szóló első jelentősebb értekezést egy ókori rétor írta, akit Pszeudo-Longinosz néven szokás emlegetni. A szakirodalomban egyébként ez a legtöbbször elemzett esztétikai minőségek egyike, Helvétius, A. W. Schlegel, Schiller, Kant, Schelling, Hegel egyaránt kitüntetett figyelmet szentelt neki.

Fontos megjegyezni, hogy a történelmi változások itt igen sajátos képet mutatnak. A régebbi korokban az emberi társadalmat keresztül-kasul átszötte, napjainkra viszont egyre kivételetesebb jelenséggé válik a fenség. Ez övezte az isteneket mindaddig, amíg hittünk bennük, de aztán a turisták villanófénnyel készített fényképei nyomán kiderült, hogy a szentélyekben csak ósdi szobrok lakoznak. Fenségesek voltak az uralkodók is, amíg elhittük nekik, hogy hatalmuk isteni eredetű, olyannyira, hogy – mint az angol királyok még a XVII. században is – kézrátétellel meg tudják gyógyítani a görvélykórt, de végül annyi hatalmuk sem maradt, mint egy zsémbesebb templomszolgának. Fenség ragyogta be a seregek élén világokat hódító zseniális hadvezéreket, míg rá nem jöttünk, hogy minden Napóleonnak van egy Waterlooja, s ezt akár pechnek is nevezhetjük. Fenséges volt az olyan akaraterő és bátorság, mint a bibliai Sámsoné, aki egy szamarállkapoccsal agyonverte a filiszteusok egész hadseregét, de napjainkra a hősiesség mit sem ér a hadiipar teljesítőképességével és a nyersanyagtartalékokkal szemben. Fenséges volt valaha a tudás, kezdetekben még a kovácsoké is, akik füstös képpel fémeket izzítva-formálva isteni hatalom birtokosainak látszottak, később a holt nyelveken érthetetlen imákat mormoló papoké, csillagok titkait fürkésző asztrológusoké, aranyat kotyvasztó alkimistáké, s az olyan vándorbüvészeké, amilyen az elcsapott iskolamester, Doktor Faustus is volt. Magyarországon még a XVIII. század végén is az ördögösség borzongató hírének árnyéka követte a jámbor Hatvani István professzort, mivelhogy messzebb látott egy poros kisváros határánál. Ám ezt a fenséget is semmibe foszlatta a tankötelezettség és az a tény, hogy a tudás hatalom ugyan, de ezt a hatalom nem mindig tudja. Manapság már – Barthes fel is panaszkolta – a XX. század legnagyobb elméjeként tisztelt Einsteinre is úgy tekintenek, mint „akiben nincs semmi mágikus, hiszen úgy beszélnek a gondolkodásáról, mint valami céltudatos munkáról, amely semmiben nem különbözik a szalámigyártástól, a gabonaörléstől vagy a kőfejtéstől”, csak azzal a különbséggel, hogy e gépezetnek „egyenleteket kellett termelnie”.

S ha a hajdan fenséges pozíciók mai birtokosai nem érzékelik ezt a változást, és közterekre állított szobrokkal próbálják utánozni elődeiket, pórul járnak. „A történelem során – írja Gillo Dorfles – érkezett egy olyan idő, amelytől kezdődően az emlékmű gyakran egyet jelent giccsel, pedig korábbi korszakokban ez nem volt így.” E giccselés alapja az, hogy „korántsem komikus indíttatással létrehozott, ünnepélyes hangulatú tárgyakról” van szó, amelyek azonban nem tiszteletet ébresztenek az általuk ábrázolt személyek iránt, hanem – felfuvalkodottságuk szimbólumaiként – nevetségessé teszik őket

Ugyanílyen inflációt figyelhetünk meg a természeti jelenségek körében. Az ősember számára alighanem a legtöbb természeti jelenség többé-kevésbé fenséges volt, hiszen a kőkori viszonyoknál fejlettebb szinten álló busmanok mítoszai is úgy vallják még, hogy a madarak, sáskák és sakálók tanították meg a gyámoltalan embert a tűzhasználatra, s nemcsak ezek démonok, hanem létezik bozótszellem, erdőszellem is, lelke és varázshatalma lehet minden növénynek, sziklának, még egyes tárgyaknak is. Ehhez képest a művelt I. századi értelmiségi, amilyen Pszeudo-Longinosz is volt, már csupán a valóban fenyegető nagyságú természeti erőket érzékelte fenségesnek. S ahogyan évszázadról évszázadra, majd évről évre mind nagyobb területeket hódít a természeti világból az emberi hatalom, úgy halványul e világ arculatán a fenség. A Pszeudo-Longinosznál még a vulkánkitörés mellé állított óriás folyamat és tengerek ma már békés állapotukban csak szépek, s a fenség az egyre gyorsabban rohanó, mind nagyobb és nagyobb földeket elborító áré, az egyre hatalmasabb hullámokat görgető tengeri viharé. Mint említettem, Hyppolite Taine feljegyzései szerint a vad sziklaszirtek kopár világa eredetileg éppenséggel rút volt: „a XVII. század embereinek szemében nem létezett rútabb látvány egy igazi hegynél. A hegység rengeteg kellemetlen képzetet idézett fel bennük”, s csak később változott fenségessé, vonzóan félelmetes világgá, ahol „kipihenhetjük járdáinkat, hivatalainkat és boltjainkat. E vad táj ezért tetszik nekünk. S ha ez az okunk nem volna, éppoly visszataszítónak látnánk, mint egykor Mme Maintenon”.

Ma viszont, amióta a televízió jóvoltából papucsban, karosszékben is eljuthatunk a sarkvidékre, forró égövi őserdők és mélytengerek minden zegébe-zugába, a vadregényes világok mind kevésbé számítanak vadaknak, a fenség fokozatosan kiszorul a Földről a csillagközi űr végtelenébe.

E folyamat nem egyirányú: az emberiség, miközben kiűzi világából a fenség régi válfajait, egyben újakat is gyárt. Ami apáink koráig csak a mesemondók és költők képzeletének lidérces játéka volt, az Ezeregyéjszaka palackból kiszabadított szellemének históriája-vagy Goethe varázslóinasának története, aki csak felidézni tudja a démonokat, de megfékezni nem, a modern tudomány és technika jóvoltából kézzelfogható valósággá változott. Amit ember a történelem során soha át nem élhetett, hogy a saját tudatos, pontosan kiszámított munkájának eredménye világpusztító fenséggel ragyogjon le rá, azt az atomrobbanásokat megfigyelő tudósok 1942. december 2-ikán, chicagói idő szerinti 15 óra 30 perctől kezdve bármikor átélhetik, s azóta nap mint nap építjük a földrészeket és tengereket benépesítő rakétarendszereket, atom-tengeralattjárókat és repülőgép-anyahajók remekeit, amelyeknek fémes csillogása ugyanezt a fényt tükrözi ránk. A világűrbe kilépő ember is egy titokzatos, kiszámíthatatlan világ erőinek fenségével szembesül.

Nem veszett ki a fenség a művészetből sem, s különösen az olyan művészeti ágakból, műfajokból nem, amelyek fokozottabb stilizálással tükrözik vissza a valóságot. A mindennapi élet mozdulatanyaga eleve nem lehet fenséges, hiszen a fenség lényege szerint nem mindennapi; a táncművészet viszont – gondoljunk a *Spartacus* vagy a *Tűzmadár* címszereplőjének mozgására – a maga stilizált kifejezőeszközeivel minden nehézség nélkül fenségessé teheti teljesítményeit.

Ha e két híres balett mellé tesszük harmadikként *A csodálatos mandarint* is, ezzel utalhatunk arra a tényre, hogy az egyazon szóval megnevezett esztétikai minőségek között igen lényeges árnyalatbeli különbségek is lehetnek. A *Tűzmadár* és a *Spartacus* fensége más, mint a *Mandarin*: az előbbieken kifejeződő szabadság saját kiteljesedésünk távlatait vetíti elénk, a *Mandarin* fenséges méretű magatartásmodellje viszont nemcsak követhetetlen számunkra, de nem is követendő. Már Schiller is világosan felismerte, hogy az esztétikai és morális meg-

ítélés különbségeiből adódóan a fenségesnek (legalább) két válfaja van, az egyik morálisan is magasrendű, míg a másik immorálisan fenséges.

### 6.2.3. A magasztosság

A fenségesről szóló magyarázatok sorában számos szerzőnél olyan gondolatmenetekkel is találkozunk, amelyek némiképp eltérnek a fentiektől. Főként a XVIII. századi nagy brit filozófusokra – Humre-ra, Alexander Gerardra, Archibald Alisonra – jellemző, hogy jóval szelídebbnek látják ezt az esztétikai minőséget, mint amilyen képet itt festettem róla. Szerintük a fenség a mély, csöndes csodálkozás, nyugodt ünnepélyesség nagy érzésével árasztja el lelkünket; amely képzeletünket fellángoltatva és magával ragadva olyan elnémitő ámulattal tölt el, hogy az élmény végén úgy érezzük, mintha egy gyönyörű álomból ocsúdnánk fel. A németek közül Herder is úgy találta, hogy a fenséges a legszebb szép, a tisztaság, jóság és szépség együttesillogása, olyasvalami, ami felemel bennünket, mellünket kitágítja, tekintetünket magasba vonzza, s arra késztet, hogy létezésünket kiteljesítsük. A magyarban a fenségesség e válfaját külön szóval jelöljük, magasztosságnak mondjuk; ennek jellemvonása, hogy

• a) *érzéki formája oly hatalmas mértékű szabadságot fejez ki, hogy az adott társadalom átlagembere ezt saját szabadság lehetőségeit messze meghaladónak érzi, s ezért azonosulni nem tud vele, kívülállóan szemléli; b) másfelől viszont – a fenségességtől eltérően – e hatalom természete olyan, hogy az emberre semmiképpen nem lehet veszélyes, és így c) nyugodt, háborítatlan csodálattal szemléljük, mint számunkra ugyan elérhetetlen, de kíváncsi és a távoli jövőben talán megközelíthető eszményt.*

Ha e szembeállítás példáját keressük, aligha találhatnánk megragadóbbat, mint a katolikus hit Madonnáját, Szűz Máriát. Szemben az apák bűneit gyermekeikben hetedízíglen büntető, saját fiát kínhalálba küldő Atyaisten, vagy a kereszthalál rémségeit vállaló, s az Utolsó Ítélet fenyegető látomásában az elevenek és holtak fölött ítélkező Jézus fenségességével, Szűz Mária a tündöklő jóság és irgalom magasztos alakja, aki soha senkinek nem árthat, akihez a legsötétebb gonosztevők is bizalommal fordulhatnak. Raffaello *Sixtusi Madonnája* fejezi ki legbámulatosabban ezt az esztétikai minőséget: Mária az áttetsző páráként gomolygó angyal-arcok egéből lép a felhők közé, hogy gyermeket lehozza a Földre. Mindketten látják a jövőt, a kereszthalál drámáját, s az istengyermek arca gondterhelt, haja csapzott, tekintete számon kérő. A Madonna viszont, bármilyen féltő szeretettel szorítja magához kisdedét, a végtelen jóság világot megmentő áldozatára készen, elszánt nyugalommal halad útján. Mezítláb jön felénk, ruházata egyszerű, simára fésült haját szürke fátyol fedi; egyetlen éke a fiatal arca, de ez az emberiség által elképzelt legszebb női arcok egyike.

A szerelmet képzeljük még ily magasztosnak, míg fiatalok vagyunk és még nem olvastuk Freudot, s Petrarccal együtt lelkesedünk érte:

Szerelem! állunk őt ámulva, kit  
káprázatul küldött az ég a földre.  
Nézd: hogy szital a szépség fény-esője!  
Az angyal ő, ki földünkön lakik.

(Képes G. ford.)

Később azonban nem a szerelemben magába, hanem leányokba és asszonyokba leszünk szerelmesek, s a magasztosságot csak az olyan ritka pillanatokban éljük át, mint amikor a felhők között váratlanul megpillantjuk az alkonyati égbolt hihetetlenül ragyogó mélységét.

#### 6.2.4. A bájosság és a kecsesség

Arisztotelész gondolatai között bukkant fel az a találó megfigyelés, hogy a szépség egyik feltétele az is, hogy a szóban forgó jelenség ne legyen túl kicsi, mert ha az, akkor már nem lehet szép, csak „aszteiosz”. E szót a görögben finom-kifinomult, elmés-szellemes-ironikus jelentéssel használták, de az arisztotelészi szembeállítás világossá teheti, hogy itt a bájosság-ról-kecsességről van szó. Cicero már nevén nevezte a bájosságot (venustas), mint a szépség „nőies” válfaját. A későbbiekben Moses Mendelssohnál a bájít természetesség, szelídség és könnyedség jellemzi, s ha eltekintünk más, félrevezető magyarázatoktól, a fenti leírásokból világosan kirajzolódik a bájosság lényege. A mértéken aluli nagysággal szemben fölényérzetünk van, s ugyanez a helyzet a nőiességnél (hiszen az esztéták mind férfiak), a természetes-ségnél, szelídségnél és könnyedségnél (hiszen mi kiműveltek, bátrak és komolyak vagyunk), valamint az öntudatlanságnál is (hiszen az igazi szabadság tudatos). Tehát a bájosság

- a) *érzéki formája szintén emberi szabadságot fejez ki, de ez a szabadság csak olyan mértékű, hogy b) az adott társadalom átlagembere azt saját lehetőségein alul állónak érzi, s ezért c) a kívülállás jegyében, fölényérzettel gyönyörködik benne.*

Az így körvonalazható fogalom tartalmát a nyelvek általában több; azonos vagy hasonló értelmű szóval fejezik ki, aminthogy a magyarban is ott áll szorosan a bájosság mellett a kecsesség. Különbőségüket abban látom, hogy a bájosság inkább jelent valami naiv keresetlenséget is, ami nem feltétlenül párosul alkati törékenységgel, a kecsesség viszont (miként a latin gratio-sus, „kedves”, „kegyelt” szóból származó szavak az idegen nyelvekben) mindig törékenyen finom és inkább kifinomult, mint naiv. Másképpen fogalmazva: a bájos jelenség szabadságának korlátozottsága inkább a lelki-szellemi erők csökkent vagy ártatlanul szelíd természetében jelentkezik, a kecsességé viszont a testi erő kis mértékében (ami azonban ügyesség, hajlékonyság tekintetében nem jelent korlátozottságot, sőt).

Bernini barokk *Igazság*-szobra a maga butuska arcával bájos, de kecsesnek telt idomai miatt aligha mondható. Ugyanez áll Ingres *A forrás* (1856) című híres festményének meztelen leányalakjára: testarányait tekintve korántsem oly védtelen, mint amennyire az ártatlanul kekrekre nyílt szeme, merengő arca, félig nyílt ajka kifejezésre juttatja odaadó kiszolgáltatottságát. Ezzel szemben – mondjuk – a XV. századi Fra Filippo Lippi *Gyümölcsoltó Boldogasszony*ának lehajtott fejű, nagyon magába mélyedt Máriáján semmiféle ilyen báj nincsen, viszont bő köntöse sem tudja leplezni kislányosan kecses testének nyurga törékenységét. Bájos a falusi udvarokon illatozó egyszerű kamillavirág, a vidám pihelabdaként ide-oda futkározó csibe, kecses a lilium, az őz, a hattyú.

Mindazonáltal nem véletlen, hogy a szótárak általában azonos értelmű szavakként helyezik egymás mellé a bájost és a kecsést, megkülönböztetésük gyakran szinte lehetetlen, s ez annál inkább így van, hiszen tulajdonságaik össze is forrhatnak. Paul Delvaux *A kezek* (1941) című különös festői látomásán egy leginkább udvarra emlékeztető csarnokban, félmeztelen nőekkel karonfogva sétáló, nyakig gombolt; kalapos urak közt áll két dús ágyékszörzetű, pucér kamaszlány, s elmerülten bámulják saját kezeiket; vézna kecsességük és butuska naivitásuk egymástól elválaszthatatlan.

Ha a báj naivitása gyermeki hiszékenységgel, a kecses törékenység pedig némi esetlenséggel színeződik, a jelenség igen gyakran humoros csillogású; ez az esztétikai minőség általában igen közel áll a komikum pozitívabb értékű válfajaihoz. Nem véletlen, hiszen a komikum a szabadság látszatában fellépő korlátozottság lelepleződése, a bájosság és kecsesség érzéki formáiban pedig korlátozott mértékű szabadság jelenik meg, tehát a lényegi mozzanataik is rokonok.

A történelmi változások itt sokkalta nehezebben kimutathatók, mint az eddig tárgyalt esztétikai minőségeknél, hiszen az, hogy mikor mit ítélték az emberek szépnek s mit csak bájosnak-kecsesnek, ez az eltérések árnyalatnyi különbségei miatt utólag igen nehezen kikövetkeztethető. Ami bizonyos, az, hogy a XVIII. század rokokó művészete a fenségességgel és szépséggel szemben úgyszólván mindenütt a bájosnagot és kecsességet helyezte előtérbe. Az épületeket ekkor karcsú cirádák borítják, csigavonalak és virágdíszes kagylók, amelyek a hajlított formájú bútorokra is rátükröződnek; a szobrok csillogó elefántesont vagy porcelán figurácskák, bókolkak vagy menüettet táncolkak, mint gazdáik a gyertyafényes termekben és a termeket ábrázoló festményekeken. Az eposzok is kecsesen cifra semmiségekről szólnak, mint Pope *Fürtrablása*, ahol a túlvilági erőket is mozgósító háborúskodás azért tör ki, mert egy hölgy hajtincse illetéktelenül kerül imádója birtokába. E stílusban még az olyan vaskosan trágár ötletek is légies bájjal szólnak meg, amilyen Diderot *Fecsegő csecsebecsék* című regényének tárgya: egy búbajos erejű gyűrű megszólaltatja az udvari hölgyek azon testrészét, amely leghitelesebben tud beszámolni titkos kilengéseikről.

### 6.2.5. A hideg szépség

E fejezet bevezetőjében említettem, hogy a szépség normái és a többi – pl. erkölcsi, jogi stb. – társadalmi norma között nincs mindig ellentmondásmentes viszony, és ez is oda vezethet, hogy ennek az esztétikai minőségnek – miként a többinek is – különféle alfajai jöjjenek létre. A számtalan effajta, elnevezés nélküli és figyelmen kívül hagyott változat között van egy, amellyel az esztétikák nemigen törődnek ugyan, de a mindennapi gondolkodás külön kategóriaként tartja számon, és hideg szépségnek nevezi. Ismérvei azok, hogy

- a) *érzéki formája az adott társadalom átlagos emberi szabadságát fejezi ki ugyan, de b) ebben olyan negatív morális vonások is kifejezésre jutnak, amelyek miatt a mindennapi ember nem tud azonosulni az élménnyel, c) s hűvösen kívülálló, távolságtartó módon szemléli azt.*

Kiemelése nem véletlen, hiszen mindnyájan átéltek már azt a különös érzést, amely akkor önti el az embert, amikor valakiről vagy valamiről a legkritikusabb szemmel vizsgálva is kénytelenek vagyunk megállapítani, hogy szép – sőt, legtöbbször nagyon szép –, de az elismerésen túl vonzódni nem tudunk hozzá.

Lehet ennek oka a személyes ízlés is, de itt nem erről van szó, hanem társadalmilag tipikus esetekről. Azok a nőalakok például, amelyek a fontainebleui iskolának nevezett késő reneszánsz művészcsopord híres freskóin láthatók, jellegzetesen ilyen szépségek (s az tekinthető kivételnek, személyes ízlésjegynek, ha valaki vonzódást érez irántuk). Az egyik képen például II. Henrik király szeretője, a protestánsok üldöztetésében hírhedt szerepet játszó Diane de Poitiers – az itáliai vadászigistennő, Diana meztelen mezében – kutyával járja az erdőt, s legyen alakja, arca bármilyen csinos, tekintete, mellyel keresztülnéz rajtunk, elárulja, hogy nevén túli okai is voltak annak, hogy Dianaként ábrázolták. (Az istennő kultuszának jellemző része volt, hogy főpapja csak az lehetett, aki elődjét agyonverte egy husánggal.) Egy másik képen IV. Henrik szeretője, Gabrielle d'Estrée és De Villars hercegnő ül egymás mellett meztelenül, s egyikük két ujjal fogja a másik mellbimbóját; az intim érintéssel kiáltó ellentétben áll, hogy merev derékkel, érzelemnélküli arccal, egymástól elfordulva néznek a semmibe. Férfi testvérük lehetne az a csípőre tett kézzel, irgalmatlan magabiztossággal maga elé meredő ifjú, akit Van Dyck ábrázolt a *Fiatal hadvezér arcképén*: látni rajta, hogy szép ívű ajka meg se rebben, ha a kivégeztetésünket nézné.

A természeti jelenségek egy részénél is találhatunk ilyen példákat; jómagam – talán nem merőben egyéni ítéletként – ezek közé sorolnám az orchideák és a hattyúk szépségét.

## 6.3. A korlátozottság jelei

### 6.3.1. A rútság

Az esztétikai minőségek értékrangsorának negatív pólusán a rútság mered ránk, melynek jellemzője az, hogy

- *a) érzéki formájában az adott társadalom emberi korlátozottsága fejeződik ki, s ezért b) a kor átlagembere kívülállóként áll vele szemben, de c) a jelenségben kifejeződő emberellenes hatalmat saját hatalmánál nem becsüli többre, s ezért rettegést, iszonyatot nem vált ki belőle, csak ellenszenvet.*

Sajátosságairól, történelmi fejlődéséről az eddigiekben sok szó esett már, hiszen a szépség mibenlétét tárgyalva óhatatlan, hogy ellentétével ne példálózzunk, s bizonyára szükségtelen lenne az említetteket megismételni a fonákjáról, rámutatva, hogy amilyen rútnak látjuk mi ma a Willendorfi Vénuszt, olyan rút lehetett a szobrot készítő őskőkori vadászok szemében az a nő, aki a mai szépségkirálynők csenevész idomait formázta. (S ez nem merőben légből kapott feltevés: alátámaszthatják az olyan, közismert esetek, mint amikor az európai sztriptíztársulat műsora csúfosan megbukik a Közel-Keleten, ahol egyes helyeken csak mostanság kezd megszűnni a nők mesterséges hizlalása stb.)

Ami az esztétikatörténet ide vágó adalékait illeti, már Arisztotelész világosan felismerte, hogy a művészi ábrázolásban – így a komédiában – még központi szerepet is játszhat a „hitványabak utánzása”, a „csúfság”, a „rút és torz” jelenségek bemutatása. Élesebb elmék, mint Friedrich Schlegel, jól tudták, hogy „a szép és a rút szétválaszthatatlan korrelátumok”, a művészetfilozófia „tökéletlen és hiányos”, amíg „nincs valamirevaló elmélete a rútnak”. Véleményük azonban elszigetelt maradt, az esztétikai gondolkodás történeti fejlődésében az olyasféle babonák uralkodtak, melyek szerint a rútság nem esztétikai, hanem „antiesztétikai” minőség, vagy nem ellentéte a szépségnek, hanem egyik változata, s hogy a művészetben végképp nincs helye, mert ennek kizárólagos feladata, hogy a szépség élményében részesítsen bennünket. Behatóbb elemzést egyedül egy Karl Rosenkranz nevű XIX. századi Hegel-tanítvány szentelt neki, nem túlságosan lényegretörő, de rendkívül aprólékos – az egyhangúságtól a hóbortosságon át a démonikusságig terjedő – katalógust nyújtva a rútság legkülönbözőbb alfajairól.

### 6.3.2. A borzalmasság

A rútság Rosenkranz által említett válfajai közül néhányat nekünk is külön kell tárgyalnunk. Az egyik a borzalmasság (más néven rettenetesség, iszonyúság, rémületesség), az olyan jelenségek köre, amelyeknek

- *a) érzéki formájában a kor átlagemberének hatalmát messze meghaladó emberellenes hatalom fejeződik ki, s ezért b) nemcsak kívülállóként állunk vele szemben, hanem c) ellenszenvünk rettegéssel, iszonyattal is párosul.*

Történelmi sorsa ennek a minőségnek ugyanaz, mint a fenségességé. A régi korok embere a mindennapi élet legapróbb eseményeiben is rémületes-borzalmas túlvilági hatalmakat láthatott, ahogyan az indiai hősköltemény, a *Mahábhárata* így jeleníti meg a jadu nép kikerülhetetlen pusztulásának előjeleit:

Patkány nyüzsgött az utcákon, széttört minden agyagfazék,  
a szendergő haját s körmét egér rágtá le éjszaka,  
„csicsí-húcsi” sikított a seregély a szobák falán,  
és se éjjel, se napközben nem szűnt ez a rikácsolás,  
a daru a bagoly hangját utánozta: „hu-hú, hu-hú”,  
a kecske mekegés helyett sakál módra üvöltözött,  
s hírnökeként a Balsorsnak, a jaduk háztetőire  
sárga tollú, vörös lábú rémes galambcsapat repült.

A természet titkait ismerő mai ember ilyen helyzetben patkány és egérintő szereket vásárol, megpofozza a „maguktól” eltört edények ügyében ludas gyerekeket és jót nevet a fura hangokat hallató állatokon. Őseink viszont olyan pánikba estek, hogy az életadó Napot is halálos végzetnek nézték.

Ha felettük leszállt s felkelt, úgy rémlett, hogy a Fényadó  
küllői nyakazott testek, s vérüktől rőt a napsugár.

A mitikus világkép mindezt a szörnyeteg istenségek és démonok borzalmas képzeivel tetézte; emberevő óriások, vérszívó vámpírok fenyegető árnyai leselkedtek mindenfelé. Még a XV. és XVI. században is együtt éltek az emberrel a Hieronymus Bosch és az idősebb Pieter Brueghel festményein látható rémek, ahogyan Bosch *Szénásszekér* című (1490 körül festett) képén a fiatalok meghitt együttlétben muzsikálnak-énekelnek egy hullaszínű, pávafarkú, pikulaormányán zenélő szárnyas ördöggel.

Már Mantegna allegóriája, a *Minerva kiűzi a Bűnöket az Erény kertjéből* (1502) arra akart azonban rádöbenten, hogy a túlvilági rémeknél rondább rémségek élnek az emberi lélek mélyén, s a XVIII. század végére szétfoszlanak a képzelet szülte káprázatok, Goya grafikáin a mitológiai szörnyek saját evilági szörnyűségeink szimbólumai csupán. Ám e szimbolikus rémképeknél sokkalta rettenetesebb tud lenni egy olyan közönséges emberi figura, amelyet El Greco *Nino de Guevara főinkvizítor* (1600 körül) festett képmásán láthatunk. A súlyos főpapi díszruhában, méltóságteli merevséggel ülő főinkvizítor arisztokratikusan görbe orrán egy könyvelő fekete okuláréja ül, arca elutasító, tekintete gyanakvóan rideg: az ostobán precíz és érzéketlen tömeggyilkos trónol itt, s lába előtt egy okirat, alighanem az emberiség elvetett kegyelmi kérvénye.

A túlvilágból és a természetből fokozatosan kiszorul hát a borzalmasság, s kiderül, hogy az ember számára semmi nem tud olyan iszonytató lenni, mint az ember, meg az, amit önmaga hoz létre. Edvard Munch *A sikoly* (1894) című képének csontvázfejű asszonya fülére tapasztott kézzel, kimeredt szemmel, eszeveszett hangokat hallatva menekül önmaga elől, s a modern festészet szörnyetegei már pléhormányos, emberkéz alkotta szerkezetek, mint Max Ernst *A Celebes elefántja*.

A művészetén kívüli tárgyi világ ilyen szempontból sajátos arculatot mutat. A borzalmas tárgyak mindig célszerűek, s nem elkészítésük, hanem céljuk korlátozottsága teszi őket ilyennekké. A kínzás, gyilkolás technikai remekeit nem széppé teszi az, ha formájuk megmutatja tökéletességüket, hanem iszonytatóvá: képzeletünk felidézi a tárgy használatát, s e belső érzékelésbeli élményt minősítjük borzalmasnak.

### 6.3.3. Az alantasság

A rútság Rosenkranz által felsorolt változatai közül a másik, amelynek mi is külön figyelmet kell, hogy szenteljünk, az alantasság. Az alantas jelenségekre is az jellemző, hogy

- a) *érzéki formájukban az adott társadalom emberi korlátozottsága fejeződik ki, s ezért b) a kor átlagembere kívülállóként áll velük szemben, c) az effajta jelenségekben kifejeződő emberellenes hatalom azonban nyilvánvalóan kisebb saját hatalmánál, s ezért az ember lenézéssel párosult ellenszenvvel tekint rájuk.*

Alantasok az olyan fizikai korlátozottságok, betegségek, amelyek veszélytelenek. A lepra által lemart orr, a villamos által levágott láb vérző csonkja borzalmas, mert halálos veszedelem fenyegetése jelenik meg bennük, s a bokszolók betört orra, a sántaságra kárhóztató dongaláb is rút – a náthás ember csepegő orra vagy a tyúkszemes láb látványa viszont alantas csupán. A háborús hőstettek mellett visszaemlékező hadfiak szívesen mesélik, hogy a hastífusz borzalmait is túléltek a fogságban – az egyszerű hasmenés viszont igencsak titkolni való, alantas ártalom.

Ugyanez a helyzet a lelki korlátozottság olyan eseteiben, amilyen a kicsinyesség, butaság, parlagiság, gyávaság stb. Az irodalmi művekben ezek az alantas vonások nagyon sokáig nem önmagukban, tiszta formájukban, hanem a komikum összetett minőségének egyik elemeként jellemezték a figurákat (gondoljunk Plautus vagy Molière vígjátékainak negatív hőseire). Az ok nyilvánvaló: a kisstílusú gonosztevők, köznapian bárdolatlan vagy alamuszi fickók cselekedetei az uralkodó osztályok előkelői és nagy gazemberei számára unalmasak, ha még hahotázni sem lehet rajtuk. Hasonló volt a helyzet a képzőművészetekben is, ezek – a hellenisztikus kor görög szobrászatának kivételeitől eltekintve – szintén messze kerültek a megörökítésre nem méltó alantasságokat.

Az alantas motívumok a középkorban is legfeljebb úgy kerülhettek az ábrázolásba, mint a „feszítsd meg”-et üvöltő csöcselék jellemvonásai, hogy sötét ellenpontként még jobban kiemeljék a Megváltó sugárzó fenségét. A XVI-XVII. századi Németalföld polgári világa szabadult meg elsőként az előkelősködő sznobságtól – amely az itáliai reneszánsz udvari kultúráját is jellemezte még – olyan mértékben, hogy a festményeken a valóság alantas jelenségei is központba kerülhettek. Van Dyck ugyan még mitológiai köntőssel – *Részeg Silenus*ként – teszi „emelkedettebbé” eszméletlenül beszeszelt aggastyánát, Adriaen Brouwer azonban szinte az egész életművét a kocsmai alantasságok realiztikus megörökítésének szentelte már. Az irodalomban is a polgári realizmus és naturalizmus stílusirányzata rántotta le a komikum leplét az élet alantas vonásairól, s kiderült, hogy ezek a maguk tiszta formájában olyan komoran szomorúak, amilyen Csehov novellaremeke, *A csinovnyik halála*.

A művészetén kívüli tárgyi világ itt a borzalmasságéhoz hasonló arculatot mutat. Az elfuserált, hozzá nem értő módon, célszerűtlenül megalkotott tárgyak – legyen a bennük érzéki formában kifejeződő emberi korlátozottság bármilyen kicsi vagy nagy fokú – mindig csak csúnyák, rútak lehetnek. Az alantas tárgyak is célszerűek, s ezeket sem elkészítésük, hanem céljuk korlátozottsága teszi ilyenekké. Az alantasnak, leplezendőnek, titkolandónak számító emberi szükségletekhez, a nemiséghez, ürítéshez stb. kapcsolódó tárgyak az alantasok, az óvszerektől a vécekefékig. Minthogy ugyanezek az érzéki formák – mint pl. egy halványzöld, karcsú műanyag vécekeféé – gyönyörűek is lehetnének, ha nem tudnánk, hogy a tárgy miféle célokat szolgál, nyilvánvaló, hogy az esztétikai ítélet ilyenkor ismét csak nem az önmagában vett észleleti képnek szól: képzeletünk felidézi a tárgy használatát, s itt is e belső érzékelésbeli élményt minősítjük alantasnak.

A természet alantas jelenségeiben – mint ikonjelekben – általában saját alantas vonásainktól viszolygunk. A csúszómászók alattomosága, a hullók érzéketlen hidegsége, a rovarok torz-sága, a bogáncsok makacs tapadása és a szamarak ordítása megannyi önmagunk elé tartott tükör. Nem, mintha a csúszómászók lapulása, nehezen észlelhető mozgása nem lenne szá-



munkra önmagában is veszélyes, vagy a számárhang nem lenne fülsértő. Ez azonban csak rúttá tenné őket; alantassá az antropomorf szemléletben válnak, azáltal hogy „emberhez nem méltó” módon viselkednek, nem nyíltan, hanem alattomosan támadnak, tehát „gyávák”, vagy „buta” hangokat hallatnak stb.

#### 6.3.4. A közönségesség

Az alantasság egyik alfaja Rosenkranz szerint az aljasság, s ennek megnyilvánulásaiaként emlegeti a durvaság, érzékiség, frivolság, obszcenitás és más hasonló dolgok mellett a közönségességet. Ebben az értelemben a szó a parlagisággal azonos értelmű; létezik azonban egy másik jelentése is, ami a mindennapisággal, átlagossággal rokon, de ezeknél negatívabb értékű. Ebben az utóbbi értelemben lehetne közönségesnek nevezni az olyan jelenségeket, amelyek

*a) érzéki formáikkal az adott társadalom korlátozottságát fejezik ki ugyan, de b) a kor átlagembere mégis azonosulni tud velük, mert c) ezek életének kikerülhetetlen, szükségszerű alkotóelemei, s közvetlenül nem veszélyeztetik, nem nehezednek rá elviselhetetlenül.*

Hogy ez mégis milyen lényeges különbség, az alábbi példa szemléltetheti. A ritmusról szólva említettem, hogy a gépies váltakozás az életet sorvasztó hatalomként állhat velünk szemben. Nem minden esetben ilyen azonban: a napszakok váltakozásának ritmusa pl. korlátozza ugyan tevékenységünket, de általában össze tudjuk vele egyeztetni céljainkat, elegendő mozgásteret biztosít számunkra ahhoz, hogy ne érezzük idegen, ellenséges erőnek. Az ember gyakran meghosszabbítaná még reggeli álmát, de sietnie kell a munkahelyére, étvágyát az ebédszünet megszabott rendjéhez kell igazítania, és ha álmos, ha nem, lefekszik, mert másnap korán kell kezdenie a napot. A fizetések, prémiumok, általában a kereseti lehetőségek naptári rendhez kötött szakaszossága tárgyi életkörülményeinkbe is beleszól: új holmit fizetéskor vehetünk stb. A mindennapi élet ilyen s hasonló körfolyamatainak ismétlődései tehát voltaképpen az emberi szabadságot korlátozó, egyfajta kiszolgáltatottságot, alávetettséget jelentő erők, de minthogy el tudjuk fogadni őket, azonosulni tudunk velük, nem teszik létünket rúttá, csak közönségessé.

Hogy történelmi feltételei mennyire változók, belátható, ha arra gondolunk, hogy a farkasordító hidegben barlangi tűz mellett aludni, vagy dühödt vadakkal dulakodni őseink számára nem borzalmas kaland volt, mint számunkra lenne, hanem olyan közönséges eset, amilyen ma a távfűtés rendetlenkedése vagy a munkahelyi civódás.

Elszórt előzmények után az alantassággal együtt (s azzal gyakran összefonódva) ez az esztétikai minőség is a józan polgári szemléletű művészetben honosodott meg. A közönségesség határozza meg az olyan alkotások alapszínét, amilyen a zenében Mozarttól a *Dorfmusikanten* vagy a századforduló idején Debussy *Noktürnjeinek* első darabja, az irodalomban Thornton Wilder *Hosszú karácsonyi vacsora* című drámája, a filmben a japán Shindo Kaneto *Kopár sziget* című remeke. A mindennapi élet közönségességét fejezi ki a képzőművészeti csendéletek, enteriőrök, szobabelsőket ábrázoló festmények, életképek jó része, főként abban az illúziómentes-kiábrándult felfogásban, amely az „új tárgyiasság” (Neue Sachlichkeit) néven ismert modern irányzatban csúcsosodott ki.

#### 6.4. A leigázott szabadság jelei

Az eddigiekben az emberi szabadság, majd korlátozottság érzéki megjelenéseit tisztán, egyenmű módon elének állító esztétikai minőségeket vettük szemügyre. Más esztétikai minőségek viszont a szabadság és korlátozottság közötti összeütközések különböző válfajait fejezik ki érzéki formában.

Nem az összeütközés folyamatát, hiszen ha a szabadság és korlátozottság erőinek harca jelenik meg érzéki formában, akkor ez a szépség és rútság harca, nem pedig valamiféle más esztétikai minőség. S nem is az összeütközés legvégső kifejtését, hiszen bármelyik győzelme, s a másik teljes megsemmisülése esetén a szépség vagy a rútság a maga tiszta formájában kerül elénk. Ezeknek az esztétikai minőségeknek a megkülönböztető sajátossága az, hogy a szabadság és korlátozottság összeütközésének „termékeny pillanatát” fejezik ki, azt tudniillik, amelyik a szabadság leigázásának vagy a korlátozottság lelepleződésének-folyamatában egyszerre tudja érzékeltetni a szabadság vagy korlátozottság eredeti arculatát és megsemmisülésének végkifejtését.

#### 6.4.1. A tragikum

E bizonyára túlságosan elvont gondolat értelme rögvést megfoghatóbbá válik, ha közelebbről szemügyre vesszük az ilyen esztétikai minőségek sorából a legnevezetesebbek egyikét, a tragikumot. Jellemvonása az, hogy

- a) *érzéki formája valamilyen fenséges mértékben szabad jelenséget állít elénk úgy, hogy*  
b) *egyben érzékelhető e szabadság végzetes bukása, az ellene ható erők általi leigázottsága, korlátozottsága, c) s jöllehet az adott társadalom átlagembere – lévén fölötte álló hatalomról szó – kívülállóként éli át e bukást, annál megrendítőbb számára, hogy még egy ilyen hatalmas mértékű szabadság is a pusztulás sorsára juthat.*

Byron romantikus drámai költeménye, a *Manfred* bámulatosan pontosan fejezi ki a tragikus bukás fenti ismérveit:

De bukni úgy, mint bércek zuhatagja,  
Mely szédítő csúcsokról vad szökéssel  
A tajtékzó, dörgő mélységbe ugrik,  
– Ködoszlopát az égre visszadobván,  
Honnan mint felhő hinti permetegjét –  
S alant hever bár, még ott is hatalmas.

(Ábrányi E. ford.)

Az európai kultúrkörben a legismertebb tragédia Krisztus kínhalála; megszámlálhatatlanul sok kép és szobor igyekezett visszaadni azt a döbbenetes ellentmondást, hogy Isten mindenható hatalmú fia megkorbácsolva, leköpdösve és kigúnyolva pusztult el a keresztfán. Hieronymus Bosch *Keresztvétel* (1515-1516) című festménye azzal tűnik ki közülük, hogy mellőzi ezeket a szabványos kellékeket. A képet guvadt szemű, foghíjas szájjal vicsorgó örült arcok kusza tömkelege tölti ki, s középpontjában Krisztusnak is csupán az arca látszik. A teljes magány végtelen nyugalma sugárzik erről a lehunytt szemű arcra, az eszeveszett ricsajon messze felül-emelkedő fenség, s egyben a végleges leigázottság, az életből kitaszítottság, a halál nyugalma. Krisztus tragédiája: halhatatlan istenként és halálba menő emberként egyaránt idegen a földi világban.

A tragikumelméletek túlnyomó többsége azonban nem elégszik meg azzal, hogy a tragikus hősöknek fenségeseknek kell lenniük és el kell bukniuk, hanem ezen túlmenő követelményeket is támaszt az ilyen hősök jellemével szemben. Az Arisztotelész – nem éppen egyértelmű – fejtegetéseiből kiinduló, s a reneszánsztól évszázadokon át uralkodó felfogásnak, miszerint tragikusak csak előkelő rangú személyiségek lehetnek, ma már nem kell figyelmet szentelnünk. Nem igazolható azonban Hegel felfogása sem, aki erkölcsi magasrendűséget követelt a tragikus hősöktől, ahogyan Voltaire is úgy érezte, hogy az olyasféle hősök, mint Klütaimnésztra

vagy III. Richárd, bűntetteik miatt nem lehetnek teljes értékűen tragikusak. (Eichenbaum egyenesen odáig ment, hogy ha a hős saját vétke miatt bukik el, a gunyoros „magára vessen” a tragédiát komédiává változtatja.)

A fenségesség szempontjából ugyanis – amint ezt Nicolai Hartmann Schillerrel egybehangzóan kifejti – „közömbös, hogy az emberben »mi« nő fel kiemelkedően nagyra, ha ez olyan emberi erő, amely képes a valódi nagyságra. A szenvedély magában véve semleges, lehet romboló, de lehet építő is; nagysága teszi jelentőssé: Rómeóban és Othellóban a szerelem, Macbethben a hatalomvágy és a becsvágy. A néző messzemenően követheti a szenvedélyeket, még az eltévelyedésben is utánérezheti őket, és nagyságuk imponálhat neki. A gonosz fenségességében ez még továbbmegy. Elutasítjuk, borzadunk tőle, de még érezzük benne a nagyságot: III. Richárd oly módon ragad magával bennünket, hogy merészségét és tetterejét mint olyat csodáljuk, s egy »jó« ügyhöz (egy jobb ügyhöz) méltónak találjuk.” Mindez logikusan következik abból is, amit a szabadság és az erkölcsiség különbségeinek vizsgálatánál tapasztaltunk.

A közkézen forgó tragikumelméletek szerint ahhoz, hogy egy hős bukása, pusztulása tragikusnak nevezhető legyen, nemcsak a jellemének kell sajátosnak lennie, hanem a bukás okának is. E felfogás forrása Hegel, aki úgy gondolta, a tragikus hősök „erkölcsös bűnének” és bukásának saját jellemükből, erkölcsösségükből szükségszerűen kell következnie, s így szó sem lehet arról, hogy „a külső esetlegességek és viszonylagos körülmények pusztá összejátszása következtében, betegség, a vagyon elvesztése, halál stb. által” létrejött véletlenszerű „szánalmas dolgok” tragikusak lehessenek.

Csakhogy a tragikum akkor is elszorítja torkunkat, ha a fenséges erőfeszítésre vállalkozó hős semmiféle bünt nem követ el – csupán ereje fogytán elszenderül egy percre. Georges Duhamel *Florentin Prunier balladája* című versének hőse az anya, aki hírül véve, hogy fia halálos sebet kapott a csatában,

Áthaladt a dübörgő tájakon,  
hol roppant sereg hömpölyög a sárban.

Merev hajzata alatt zord az arca,  
nem retteg senkitől és semmitől.

Tizenkét almát hozott egy kosárban  
és egy kicsiny bögrében friss vaját.

Húsz hosszú napon át kínlódott Florentin Prunier, mert anyja nem akarta, hogy meghaljon, s egyre nézte „égő, száraz, kemény szemével”;

Ellentállott húsz hosszú napon át,  
és az édesanyja mellette volt,  
mint vén úszó, ki a tengert szeli  
a víz fölé tartva gyöngé fiát.

S egy reggel, mikor elfáradt nagyon már  
a húsz éjtől – hol töltötte, ki tudja? –

Lecsuklott egy parányit a feje,  
elszenderült egy egész kicsi percre;

s gyorsan meghalt Florentin Prunier,  
csöndesen halt meg, hogy föl ne riassza.

(Rónay Gy. ford.)

A véletlenre épülő tragikus cselekménymodellek valóban ritkábbak a drámai irodalomban, bár Oidipusz története révén igencsak híresek is akadnak köztük. Már Csernisevszkij felismerte azonban, hogy a tragikumelmélet alapvető hibát követ el, ha a drámai műfaj törvényszerűségeit általánosítja: „Azt mondják nekünk: »a tisztán véletlen elbukás a tragédiában értelmetlen« – lehet, hogy ez így van a megírt tragédiákban; a valóságban nincs így. A költészetben az író kötelességének tartja, hogy »a megoldást magából a bonyodalomból vezesse le«; az életben a megoldás gyakran teljesen véletlenszerű, s a tragikus sors teljesen véletlen lehet, anélkül, hogy elvesztené tragikusságát. Egyetértünk azzal, hogy Macbeth és lady Macbeth sorsa szükségszerű módon helyzetükből és tetteikből adódik. De vajon nem tragikus-e Gusztáv Adolf sorsa, akit pusztulása egész véletlenül ért a lützeni csatában, diadalmi és győzelmi útján?»

Csernisevszkij kérdésére a válasz csakis az egyértelmű igen lehet, s gondolatmenetét legfeljebb azzal kell kiigazítani, hogy az írók sem tartják mind kötelességüknek a tragikus véletlenek ábrázolásának kerülését. Maupassant *Az ékszer* című novellájában Loiselné elveszti a gazdag barátnőjétől kölcsönkért nyakláncot, s egy megtévesztésig hasonló ékszert ad vissza helyette; testileg-lelkileg belerokkan, míg ki tudja fizetni így támadt adósságait, s akkor kiderül, hogy erőfeszítése hiábavaló volt, a kölcsönzött nyaklánc nem gyémántból, hanem üvegből készült. Hiába épül a cselekmény kettős véletlenre, Loiselné bukása tragikus, aminthogy barátnője is „nagy megrendülten, két kezébe fogta” kezeit, amikor tévedéséről felvilágosította.

A hasonló irodalmi műveket hosszan sorolhatnánk. Sartre *A fal* című elbeszélésében a fogságba került ellenálló megtévesztésül vallja, hogy a csoport vezetője a temetőben rejtőzködik, s balvégre, hogy így árulóvá válik, mert véletlenül épp ráhibázott a búvóhelyre; Hemingway *Akiért a harang szól* című regényében a szerencsétlenül felbukó ló okozza Robert Jordan pusztulását stb. – a legostobább véletlenek sem fokozzák le a hősök erkölcsi vagy fizikai vesztének tragikumát.

A drámai tragédiák kaptafájára húzott tragikumelméletek annál is tarthatatlanabbak, hiszen a tragikum nemcsak a tragédiákban játssza az uralkodó esztétikai minőség szerepét, hanem más műfajokban – így pl. a tragikus balladákban, gyászversekben, siratókban, de akár elbeszélésekben stb. is –, továbbá számtalan nem irodalmi, hanem más művészeti ághoz tartozó műfajban, egészen a zenei gyászindulókig. Jórészükből nemhogy a hegeli meghatározásoknak megfelelő jellemek nincsenek, hanem egyáltalán nincsenek jellemek, pl. a tragikus romképeken.

Ezek tragikumának megértéséhez Hume megfigyeléséből indulhatunk ki. A társadalmi formák hatalmas kulturális értékeket halmoznak fel, olyan nagyságrendben, amely az egyes ember számára a maga teljességében már „emberfeletti”, magasztos vagy fenséges méretű, s ezért a történelemre visszatekintő ember tragikus belső élményként élheti át egy-egy ilyen társadalmi-kulturális forma „bukását”, „megsemmisülését”. (Az idézőjelek azt jelzik, hogy valójában a kulturális értékek nem semmisülnek meg a társadalmi változások okozta földrengések során, hanem – átalakult formában – tovább élnek az értékőrző hagyomány folyamatában.)

A kultúrtörténészek úgy tudják, hogy az ókori és középkori ember nem volt fogékony a történetiség iránt, s elsőként a reneszánsz fedezte fel magának tudatosan a múltat; erre vallhat az is, hogy a hajdankor fenséges palotáinak romjait sem szemlélték a tragikumnak kijáró tisztelettel, hanem köveit széthordták, szobraikat megcsonkították. A tragikum e válfaja ezek szerint – s ez ismét érdekes példája az esztétikai minőségek történeti változásainak – a reneszánsz idején alakult ki. Nevezetes ősképe a romkultusznak Francesco Colonna *Polyphilus álombéli küzdelmei* (1499) című misztikusan filozofikus és költői alkotása, a XVI-XVII. század fordulójától pedig a tragikus romokat már előszeretettel örökítették meg olyan festményeken is, amilyen az ifjabb Willem van Nieulandt *Római romok és az igeli emlék* című, a budapesti Szépművészeti Múzeumban látható képe, Piranesi híres, *Vasi, candelabri*

című metszetsorozata pedig olyan divatot teremtett, amely Hubert Roberten és másokon át egészen a XX. századig él: Csontváry *Görög színház romjai Taorminánál* című festménye is ebbe a hagyományba illeszkedik. A költészetben s különösen a romantika idején – ugyanilyen nagy számban – megtalálható ez a tragikum a hajdankor letűnt fenségét idéző versekben, amilyen Vörösmarty Mihály *Zalán futása* című eposzának invokációja:

Régi dicsőségünk, hol késel az éji homályban?  
Századok ültenek el, s te alattok mélyen enyésző  
Fénnyel jársz egyedül. Rajtad sűrű fellegek, és a  
Bús feledékenységek koszorútlan alakja lebegnek.

A bukásnak nem kell befejezett ténynek lennie ahhoz, hogy a jelenség tragikus hatást keltsen, elegendő az is, ha a jelenség érzéki képe előrevetíti ennek szükségszerűségét. Az idősebb Pieter Brueghel *Tengeri viharán* a hajók fenséges erőfeszítéssel, pattanásig feszült vitorlákkal küzdenek az óriási, örvénylő vízhegyekkel, s jóllehet árbocaik még épek, a kép egyértelműen tragikus, a katasztrófa elháríthatatlan. Hauser Arnold leleménye, hogy észrevette, milyen rokon ezzel Van Gogh *Búzamező varjakkal* című festménye: „nemcsak a témájuk rokon – Van Gogh búzamezeje pontosan úgy hat, mint Brueghel vihar korbácsolta tengere –, nemcsak egyformán tragikus a hangulatuk, drámai a kifejezőmódjuk, hanem, különös módon, a két kompozíció fővonalai is hasonlítanak”. A szélviharban örvénylő fenséges búzatenger fölött a fekete varjúsereg vetíti előre a pusztulás árnyékát.

Nem tragikusak viszont – erre Lessing hívta fel a figyelmet – az olyan ábrázolások, amilyenek gyakran a keresztény mártírokéi, akiknek „a megkínóztatás és a halál annyi, mintha egy pohár vizet innának” mennyei megdicsőülésük előtt.

Amíg a természeti világ arculatán a fenség vonásai uralkodtak, nyilván a tragikum is mindennapos volt ezen az arcon: a hajdani vadászok, akik tiszteletteljes és bocsánatot kérő szertartásokkal engesztelték az elejtett vadat, nyilván őszinte megrendülést is éreztek – különösen pedig akkor, ha az állat még vérrokonuknak is számított. A fenség visszaszorulása azonban annál inkább elapasztotta a természeti tragikumot. Egy kiszáradt erdőség halottfekete rengetege azonban minden bizonnyal ugyanolyan komoran tragikus számunkra is, mint egy királydráma befejezése.

#### 6.4.2. Az *elégikusság*

Friedrich Schillernél bukkant fel az esztétika történetében az a nagy hatású gondolat is, hogy az elégia műfajának társadalmi gyökere: a költő hiába keresi eszményeinek megvalósulását a valóságban, s ezért rezignált, lemondóan reménytelen érzelmekkel ábrázolja a világot. Műfajelméleti elemzését általánosítva az elégikusság esztétikai minőségét az jellemzi, hogy

- a) *érzéki formája a kor átlagos szabadság lehetőségeit megtestesítő jelenséget állít elénk úgy, hogy b) egyben érzékelhető e szabadság bukása, korlátozottsága, c) s a kor embere e jelenséggel azonosulva szomorú, lemondóan reménytelen – de nem megrendült – érzésekkel éli át ezt az értékvesztést.*

Az elégikusság esztétikai minősége tehát a tragikumhoz hasonlít, csupán abban különbözik tőle, hogy a megsemmisülő szabadság méretei kisebbek, a kor mércéje szerint emberszabásúak, s ebből következően hatása is lényegesen különbözik a tragikumétól. Egy konzervatív-klasszicista esztétika bizonyára hozzátenné ehhez azt is, hogy ilyenformán alacsonyabb rendű a tragikumnál, én azonban igencsak tiltakoznék rangsorolásuk ellen, mert jóllehet az elégikusság inkább szomorú mint megrendítő, másfelől viszont emberi mérete miatt könnyebben és

mélyebben tudjuk átélni. Már Lessing is tudta, hogy „fejedelmek és hősök neve pompát és fenséget adhat egy darabnak; de a meghatottság érzelméhez nem járul hozzá semmivel. Természetes, hogy legmélyebben azok szerencsétlensége hatol szívünkbe, akiknek életkörülményei a legjobban megközelítik a miénket, és ha királyokon szánakozunk, mint emberekkel érzünk együtt velük, nem mint királyokkal.”

A szükségszerű elmúlás nemcsak akkor elégikus, amikor bekövetkezik, hanem akkor is, amikor előjelei már világosan érzékelhetők. Életünk utolsó szakasza, az öregkor szintén egyfajta „lassú halál”. Ennek elégikusságát számomra különösen megkapóan sugározza az olasz kora reneszánsz (XV. századi) mesterének, Domenico Ghirlandaiónak *Nagyapa és unokája* című képe, melyen a borzasztóan bibircsókös öregember meghatóan szép, búcsúzó tekintettel néz le a hozzá simuló angyalarcú kisfiúra. Két évszázaddal később Rembrandt teremtett aztán Jozef Israelsig, a XIX. század végéig ható iskolát elégikusan remek öregember-ábrázolásaival.

Mint a legtöbb esztétikai minőség, természetesen az elégikusság sem egyetlen szín, hanem számos színárnyalat összefoglaló megjelölése. Elégikus a fájdalmas gyász, de az értékpusztulást emelt fővel elfogadó magabiztosság is, amely Robert Burns *John Anderson szivem, Johnját* hatja át:

John Anderson, szivem, John,  
együtt vágtunk a hegynek,  
volt víg napunk elég, John,  
szép emlék két öregnek.

Lefelé ballagunk már  
Kéz-kézben csöndesen,  
s lent együtt pihenünk majd,  
John Anderson, szivem.

(Szabó L. ford.)

Elégikus, de mégis mennyire más a társtalan, néma magány is, mint Swinburne *Tenger és alkonyég között* című versének utolsó strófájában:

S tenger fölött és part alatt  
minden vágy meghalt, elszunyadt.  
Az első csillag látta, míg  
kettőnk egy lett; a második  
csak engem látott magamat  
tenger fölött és part alatt.

(Babits M. ford.)

Ha a tragikum a régebbi korokhoz képest visszaszorult, annál inkább teret hódított világunk arculatán az embermértékű elégikusság. Amióta tudjuk, hogy nincs túlvilági lét, a kikerülhetetlen Semmivel szembenézve kell búcsúznunk a tovatűnő esztendőktől, az élet tapasztalatainak, felhalmozott tudásának minden beérett gyümölcsét fagyba dermesztő halál elégikusságát idézi fel bennünk valamennyi ősz, amikor – Rilkével szólva – a napórákra árnyék borul és a szelek a földre szabadulnak:

Kinek most sincs még háza, sose lesz,  
s ki most maga van, már marad magára,  
éjszaka olvas, folyton levelez  
s ligetben bolyg, valakit keres,  
mikor a lombok őszi tánca járja.

(Komlós A. ford.)

## 6.5. A leleplezett korlátozottság jelei

### 6.5.1. A komikum

A tragikum mellett a szabadság és korlátozottság összeütközésének „termékeny pillanatát” kifejező másik legnevezetesebb, az ókortól számtalan elemzésben vizsgált esztétikai minőség a komikum. Lényegének meghatározásához Nicolai Hartmann nyújt fontos kiindulópontokat, amikor a különféle elméletek szemléje alapján az alábbi mozzanatokat emeli ki a komikusság feltételeként: „a képtelenség (a gyarlóság); a jelentős vagy fontos látszata, amelynek legalábbis kezdetben fenn kell állnia; a látszat, önmegszüntetése, semmivé válása; és a váratlanság”. Itt legfeljebb azt kell hozzátennünk, hogy a lelepleződés következményei nem lehetnek akármilyenek. Ha túlságosan sújtják a leleplezettet, akkor már nem a komikum, hanem ennek sajátos válfaja, a tragikomikum áll előttünk. Nem arról van szó azonban, hogy a lelepleződés, amint Arisztotelésznél olvashatjuk, nem okozhat fájdalmat vagy – Hegel meghatározásának értelmében – még elkeseredetté, boldogtalanná se teheti azt, aki elszenvedi. A büntetés lehet akármilyen súlyos, börtön vagy halál is, ha arányban áll a lelepleződött bűnnel, gyarlósággal. Molière Tartuffe-je sem válik kevésbé komikussá, nem kelti fel bennünk a tragikomikumot megillető szánalmat azért, mert lesújt rá a király haragja; azt kapta, amit megérdemelt. Tegyük hozzá a fentiekhez azt a szempontot, hogy ez a szabadság milyen mértékű, s akkor a komikum meghatározása így fest:

• *a) érzéki formája a kor viszonyai között mindennapi mértékű szabadság látszatában fellépő jelenséget állít eléünk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik ennek – ugyancsak mindennapi mértékű – korlátozottsága, s c) a lelepleződés következményei sem haladják meg a jelenség káros jellegének mértékét, a kor átlagembere tehát kívülálló, szánalom nélküli, derűs fölényérzéssel éli át ezt a bukást.*

A komikum egyik legfontosabb válfaját elemzi Bergson, amikor arról ír, hogy „minden, ami az életben komoly, szabadságunkból ered”, s komédiává válik, ha rájövünk, hogy „a látszólagos szabadság zsinóron rángatott játékszert takar”. Az ember gépiesen merev, változatlanul ismételt cselekvései tehát azért komikus hatásúak, mert az ember mivoltának lényegéhez tartozik a körülményekhez való rugalmas alkalmazkodás, és hogyha gépiesen mozog vagy beszél, olyan, mintha nem is lenne ember. Ez az elméleti magyarázata kiinduló példánk egyikének, miszerint harsány derűt keltene, ha szép elegánsan leballagnék a katedráról, de elvéteném a lépést, és hasra esnék, s számos hasonló helyzetnek. Aki figyelmetlenségében nem veszi észre, hogy székét a megszokott helyről elmozdították, s ezért a padlóra huppan, úgy viselkedik, mint valamiféle rugóra járó bábu, s ugyanez az eset, ha szóváltás közben figyelmen kívül hagyja a hozzá intézett szavakat, makacsul ismételve a maga mondókáját stb. Ilyenkor váratlan csattanóval lelepleződik, hogy korlátozott képességekkel rendelkező bábként tevékenykedünk. Ha viszont eleve nem a szabadság jegyében lépünk fel, ugyanezek az események sem lesznek komikusak; ha mankón bicegő ember bukik fel az utcán, vak ül a szék mellé, elmebeteg ismétli egyhangúan ugyanazt a mondatot, szánalmat érzünk, s nem nevetünk.

Hasonló a helyzet az ember készíttette tárgyak esetében. Ha egy pohár a földre esik és szét-törik, ebben így, önmagában véve semmi komikus nincsen. Derűtséget kelt viszont, ha a „törhetetlen üveg” felirat olvasható rajta: a szabadság látszatában fellépő, eltárgyiasult korlátozottságunk lepleződik le a pohár csattanásával.

A szakirodalom képviselőinek nem kis része úgy véli, hogy a komikum az ember sajátja, s kétségtelen is, hogy a többi esztétikai minőséghez viszonyítva ez kötődik leginkább az

emberhez. A pohár példája mutathatja azonban, hogy az ember készítette tárgyak is lehetnek komikusak. Sőt másmilyen módon is jellemezheti őket ez a minőség: akkor, ha ember módra „viselkednek”. Bergson példájára visszatérve, nemcsak a gépiesen mozgó ember válik komikussá, hanem az emberre jellemző szabadságszinten működő, s közben mégis saját valódi arcát mutató, meghibásodó gép is. A tudományos-fantasztikus filmek és regények robotjai igen gyakran válnak komikussá – gondoljunk George Lucas *Csillagok háborúja* című híres filmjének 3PO-jára –, de emberszabású tulajdonságokat mutattak már a régi filmburleszkek autói, mozdonyai s más masinái is.

Hasonló a helyzet az állatvilágban, ahol az emberre hasonlító teremtmények emberként komikusak lennének, vagy úgy jelennek meg előttünk, mintha emberi látszatba szeretnének kerülni, s közben rendre „lelepleződik” erőfeszítésük hiábavalósága. Csernisevskij megfigyeléseit idézve: „Szigorúan véve az állatokban is kevés a komikum; de azok már gondolnak egy keveset önmagukra, kényeskednek, meg vannak elégedve önmagukkal, tetszelegnek önmagukban – vagy legalább is ehhez hasonló észrevehető rajtuk; s a csóka, mely szépíti fiókáját, mintha lehetne belőle valami szépet csinálni, s úgyszólván gyönyörködik benne – már komikus szemünkben, mert az a benyomásunk, mintha fiókáját szépnak tartaná. De az állatokat sokkal inkább azért tartjuk komikusnak, mert az emberre s mozdulataira emlékeztetnek bennünket; s a nem-szép állat nehézkes mozdulataival azért komikus, mert korcsszülöttre emlékeztet s otromba mozdulatai esetén, ügyetlen emberre. Nagyon komikus például a kacska járása, mert egy kövér ember járására emlékeztet, aki rövid lábacskaín egyik oldalról a másikra billen.”

A lényegyet tekintve igaza van Csernisevskijnek abban is, hogy „a szervetlen természetben és növényvilágban nincs helye a komikumnak, mert a természet e fejlődési fokán a tárgyaknak még nincs önállóságuk, nincs akaratuk s nem lehet még semmiféle igényük”, a rájuk jellemző megjelenésformák nem eléggé emberszerűek ahhoz, hogy a szabadság látszatában való fellépés igényét és ennek lelepleződését érzékelhessük bennük. Egészen ritka kivételek azonban itt is akadhatnak: komikus emberi figurákra emlékeztető sziklák, fák, mulatságos „beszédhibákat” elkövető visszhangjelenségek stb.

### 6.5.2. A humorosság

A komikuságnak a fenti alapforma mellett létezik több olyan válfaja is, amelynek modellje és az általa nyújtott élmény némiképp más. Az esztétikai szakirodalom igen eltérő megjelölésekkel és meghatározásokkal tárgyalja a komikum e változatait. A humorosság mibenlétéről azonban viszonylag egybehangzó véleményt nyújt: ezzel szemben nem érzünk elutasítást, kívülálló fölényt, a humoros jelenséget megértjük, hibáját megbocsátjuk. Pontos jellemzése tehát úgy hangoznék, hogy

- *a) érzéki formája a kor viszonyai között mindennapi mértékű szabadság látszatában fellépő jelenséget állít elénk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik korlátozottsága, ám ez utóbbi az átlagosnál kisebb mértékű, társadalmilag veszélytelen, s c) a lelepleződés következményei nem haladják meg a korlátozottság mértékét, a kor mindennapi embere tehát megértően, az azonosulás derűs érzésével éli át ezt az élményt.*

A mindennapi élet humoros félrefogásait, nyelvbötléseit itt nyilván szükségtelen lenne lajstromozni, az olvasó a fentiek alapján saját élményeire hagyatkozva is elképzelheti ezeket. A művészi alkotásokat a humor akkor jellemzi, ha egy tulajdonképpen helyes, egészséges fejlődési folyamat mellékes jelentőségű kisiklásait, alapjában véve pozitív hősök gyöngeségeit teszük nevetségessé; amikor az alkotó azonosulni tud az ábrázoltakkal, s így bírálata önbírálat is.



Az irodalomban szinte minden korban gyakoriak az effajta ábrázolások, főként a társadalmi rendszerek felfelé ívelő szakaszaiban, ahogyan az 1830-as évek, a Pickwick Klub Angliáját még Dickens is jó szívvel tudta úgy ábrázolni, hogy a világgal voltaképpen semmi baj, csak épp az emberek bogarasak vagy szoknyabolondok, nagyotmondók, s a jogszolgáltatás útvesztőiben kéne némi rendet teremteni. A képzőművészeti humor annál ritkább a hivatásos művészetben, hiszen a hajdani és mai arisztokráciákra igencsak nem jellemző, hogy saját önkritikájukat véssék kőbe, festessék olajba. Csak a feltörekvő polgárság jutott el – rövid időre – a józan ész ilyen fokára, amikor a XVII. századi flamand festő, Jacob Jordaens is oly bővérű humorral ábrázolta a kor dínom-dánomait.

### 6.5.3. Az abszurditás

Az újabb művészeti szakirodalomban oly divatos és igen sokféle értelemmel használt abszurditás szót a komikus jelenségek azon válfajára alkalmaznám, amelyek a szabadság mértékét tekintve ugyanebbe a csoportba tartoznak, ellentétei viszont a humorosságnak végtelen korlátozottságuk révén. Azaz: az abszurditás

• *a) érzéki formája a kor viszonyai között mindennapi mértékű szabadság látszatában fellépő jelenséget állít elénk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik ennek igen nagy mértékű, társadalmilag súlyosan veszélyes korlátozottsága, s c) a lelepleződés következményei nem haladják meg a korlátozottság mértékét, a kor átlagembere tehát kívülálló, szánalom nélküli fölényrel, de nem derűsen, hanem haragos gúnnyal éli át az élményt.*

A komikum e válfaját a mai kor abszurd drámái tették nevezetessé, amelyek programszerűen, már elnevezésükkel is utalnak arra, hogy valóságábrázolásuk alapvető módszere az abszurditás bemutatása. Ennek megfelelően Eugene Ionesco *A kopasz énekesnő* című darabjában a szereplők úgy viselkednek, mintha fontos dolgokról érdekes társalgást folytató normális emberek, mondataik azonban nem egyebek a legüresebb közterek végeláthatatlan sorozatainál; Samuel Beckett *A játszma* végében félhülye, semmivé foszlott lelkiületű hősöket léptet fel, akik egy személtárában laknak stb.

Valójában azonban az abszurd dráma semmit nem talált fel. A több mint két évezreddel ezelőtt élt Arisztophanész komédiái ugyanilyen abszurdak: *A lovagokban* azt mutatja be, hogy a hatalmaskodó gazemberektől csak még nagyobb gazemberek segítségével lehet megszabadulni, *A felhőkben* kiderül, hogy a filozófia tanulása arra jó, hogy az erkölcstelenséget erkölcsössé lehessen magyarázni, s ha személtárába – ilyenek nem lévén még – nem is dughatta a hőseit Arisztophanész, főhősét, Trügaioszt egy ganajtúró bogár hátán röpteti fel a mennyek országába. S jóllehet az abszurditás (mint a komikum általában) a képzőművészeti ábrázolásokban a karikatúrától eltekintve ritkán válik uralkodó minőséggé, az idősebb Pieter Brueghel olyan festményei, mint a *Németalföldi közmondások* vagy a *Gyermekek játékok*, miben sem különböznek az abszurd dráma képi megjelenítésétől. „Ami innen nézve elénk tárul – írja az utóbbiakról Hauser Arnold –, az egy félelmetes, zűrzavaros és kísérteties bábjáték képe”, amelyben „nem tudni, kik vagyunk, minek vagyunk, élünk-e avagy csak álmodjuk, netán valamiféle szerepet játszunk”. E minőség hatását is rég felismerte Goethe: „az abszurd, ízléssel ábrázolva, ellenérzést kelt és csodálatot” (a pontosabb szó itt bizonyára a csodálkozás lenne).

Az abszurditás vagy a vele rokon, alább tárgyalt groteszkség minden szatirikus ábrázolásban szükségszerűen jelen van, hiszen a szatíra legfőbb ismérve az, hogy a társadalmilag súlyosan veszélyes, a fejlődés érdekeivel szögesen ellentétes jelenségekről rántja le a leplet a komikum eszközeivel. A grafika karikatúrái is legtöbbször abszurd rajzok, s ezek olyan ősi hagyomá-

nyokra tekinthetnek vissza, amilyen a III. századból származó, a keresztények ellen falra karcolt, megfeszített szamarat imádó alakot ábrázoló római „Gúnyfeszület”.

#### 6.5.4. A bizarrság

A komikus jelenségek egy újabb csoportját az különíti el az eddigiektől, hogy a lelepleződő látszatok nem átlagos, hanem kiemelkedő, fenséges mértékű szabadság jegyében lépnek fel, s e csoporton belül a leleplezett korlátozottság mértéke a különböző. A bizarrság szót azokra a jelenségekre alkalmaznám, amelyeknek

- *a) érzéki formája a maga korából kiemelkedő, fenséges szabadság látszatában fellépő jelenséget állít elénk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik ennek korlátozottsága, ám e korlátozottság csekély mértékű, társadalmilag veszélytelen, s a lelepleződés következményei c) nem haladják meg a korlátozottság mértékét, a kor átlagembere tehát a nála hatalmasabbat megillető furcsálkodó kívülállással, de mégis megértő derűvel éli át az élményt.*

Az olyasféle helyzeteket sorolhatjuk ide, mint amikor az Olümposzon trónoló Zeus, az istenek királya és az erkölcsi világrend legfőbb őre a mítoszokban kikapós férjként viselkedik, az 1945-ös jaltai konferencián a világ sorsát elrendező három politikusról készített fénykép elárulja, hogy Rooseveltnek lukas a cipőtalpa, Einsteinról megtudjuk, hogy kisdíákként megbukott számtanból, az óriási, félelmetes bikát pedig egy pöttöm pulikutya hajkurássza.

Erich Auerbach elemzése erről az esztétikai minőségről szól, amikor kimutatja, hogy a „középkori-keresztény művészetnek és különösképpen a keresztény drámai játéknak lényeges eleme; szögesen ellentétes ez a lovagi regény feudális költészetével, mely a rendi helyzet valóságából elvezet a mondába s kalandba, itt fordított mozgás zajlik, a messzi legendából s figurális értelmezéséből érkezünk a kortársi-hétköznapi valóságba”. A Krisztus születését bemutató misztériumjátékokban „alkalmasint szerfölkött drasztikus jelenetek zajlanak József és a szolgálólányok között”; amikor a feltámadási játékokban „kenetet vásárolnak Krisztus testére, ebből piaci szcena lesz, és a tanítványok versenyfutása a sírig, majd pedig nagy csíny. Magdaléna bemutatása bűnei teljében helyenként részletező és pontos, és a próféták között is vannak olyan alakok, amelyek alkalmat adnak groteszk fellépésre (Bálám a szamarával!)”

Az esztétika ennek a minőségnek se szentelt különösebb figyelmet, s ennek oka alighanem az lehetett, hogy – amint erről Hume egy megjegyzése tanúskodik – sokáig uralkodó vélemény volt, hogy „a heroikus és a burleszk ábrázolás egyetlen képben egyesítve szörnyű zagyvalékot eredményez”. A burleszk bohózáti csetlés-botlást jelent, s így Hume észrevétele bizonyára a bizarrság ellen szól. Rabelais viszont a *Gargantua és Pantagruel*ben az olyan szélsőségesen bizarr jelenetektől sem tartózkodott, mint amikor Gargantua, a jószágos és bölcs óriás felbosszankodott a bábész párizsiak tolakodásán, s a Mi Asszonyunk templomának tornyán ülve „kibontá nadrágja hasítékát, s eléhúzván az eléhúznivalót, úgy lepesel é őket, hogy megfulladának kétszázhatvanezernégyszáztizennyolcan, asszonyokról és gyermekekről nem szólván”, alig menekült meg közülük néhány gyorslábú ember, „izzadva, tikácsolva, pökdösve, lihegve” a különös árvíztől. Igaz, ő annyira semmibe vette a széplelkű esztéták receptjeit, hogy „rosseb”, „szar” és „segg” szavaktól igencsak nem tartózkodó művét helyettük a részegeseknek és nemi betegeknek ajánlotta, s így Chateaubriand szerint nem kisebb érdemet szerzett, mint azt, hogy megteremtette a francia irodalmat.

S ha a képzőművészetek történetében – a humorosságnál említett okok miatt – jóval ritkább a bizarr ábrázolás, ezek között olyan remekművek is találhatók, amilyen Geertgen tot Sint Jans *Keresztelő Szent János a pusztában* (1490--1495) című alkotása, a szívemhez legközelebb álló

szenekép. János egy idillikus ligetben ül, szelíden szép Krisztus-arcú, finom sugárkoszorúval övezett fejét gyönyörűen esetlen görnyedtséggel hajtja csontos parasztkézébe, s miközben magáról megfélemlítve töpreng valamiféle nyilvánvalóan igen magasztos dolgon, két mezítelen, óriási, bütykös lábfejét összedörzsölve vakarózik.

A romantika esztétikája kezdte többre becsülni. A Schlegel-fivérek már úgy vélték, hogy bizonyos irodalmi műfajokban egyenesen szükséges, hogy az alkotó „végtelen bizarr színeket” csillantson fel, s a minőségről adott jellemzésem is leginkább az ő felfogásukkal vág egybe („a legmagasabb rendű műveltséggel és szabadsággal” vagy „a rettenetes”-sel, „mint mindent szétzúzóan nagy”-gyal párosuló olyan vonások, amelyeket „már-már burleszknek neveznénk”).

A karikatúrán túlmenően azonban polgári világ rangosabb képzőművészetében változatlanul nem tudott terebélyesebbé fejlődni. Ennek okát jól szemléltetheti Picasso *Barbár tánc* című tollrajza, melyen a pénzvilág valamely vaskos testű, mord képű, cilinderes hatalmassága látható egy hasonlóan hájas idomú hölgy társaságában, ám a nagyúr a cilindertől eltekintve anyaszült meztelen, miként hölgyét se fedi más, mint a szájában billegő pipa, s testsúlyukhoz igencsak kevésbé illő lendülettel kánkánt táncolnak mámoros kedvükben.

#### 6.5.5. A groteszkség

A groteszk megjelölést a szakirodalom általában az olyan jelenségekre szokta alkalmazni, amelyek egyszerre komikusak és riasztóak-borzongatóak, szélsőségesen össze nem illő elemek vad, fantasztikus társításával embertelen hatalmak gyakran érthetetlen, kiszámíthatatlan, zűrzavaros képét mutatják. Fenséges vonásai révén a groteszk gyakran jelenít meg képzeletbeli, túlvilági hatalmakat, mitikus-mesés figurákat, s amikor nem lépi túl a valóságosság határait, akkor is jobbra álom- vagy látomás jellegű. Ha ezt a leírást – amely Wolfgang Kayser elemzésében látszik talán a legvilágosabbnak – az itt követett gondolatmenet fényében értelmezzük, kitűnik, hogy a bizarrsággal rokon, ám társadalmi veszélyességét tekintve vele ellentétes esztétikai minőség, melynek

- a) *érzéki formája a maga korából kiemelkedő, fenséges vagy magasztos szabadság látszatában fellépő jelenséget állít eléünk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik ennek szélsőséges, alantas vagy borzalmas korlátozottsága, s a lelepleződés következményei c) nem haladják meg a korlátozottság mértékét, a kor mindennapi embere tehát kívülálló, szánalom nélküli gúnyérzéssel, egyben azonban többé-kevésbé riadt, szorongó érzelmekkel éli át az élményt.*

Mihail Bahtyin – aki a groteszkség esztétikai szakirodalmáról részletes beszámolót nyújt – kimutatja, hogy ez az esztétikai minőség már a mitológiákban is fellelhető, és uralkodó vonulata a középkori népművészetnek.

Az esztétikai szakirodalomban ezt az esztétikai minőséget is a romantika teoretikusai fedezték fel, és (nem kis túlzással) a művészi ábrázolásban központi jelentőséget tulajdonítottak neki, alkotói pedig (olykor erőszakoltan is) hasonló előszeretettel alkalmazták. A klasszicisták viszont annál inkább kerülték-megvetették; Hegel egyenesen száműzte volna, mondván, hogy az igazi művészetben „semmi sem sötét, hanem minden világos és áttetsző”, s a fantasztikus-látomásos eszközöket alkalmazó írók „csupán a szellem betegsége mellett törtek pálcát, a költészetet átjátszották a ködös, haszontalan, üres semmibe”. Riasztó példaként E. T. A. Hoffmann novelláit és Kleist drámáját, a *Homburg herceget* emelte magasba – amelyek ma már a világirodalom legkiemelkedőbb remekei közé tartoznak. Ehhez hozzátenném, hogy a klasszicisták és Hegel által oly felülmúlhatatlanként tisztelt Homérosz is élt a groteszkkal

nemegyszer. Így az Odüsszeiában Polüphemosz alakjának jellemzésénél, aki fenséges óriás-ként lép színre:

Roppant termetű szörny – nem olyan, mint búzafogyasztó  
férfi, hanem mint erdős hegycsúcs, égbemagasló  
bércek legtetején, mely a többi fölött kimagaslik

- majd Odüsszeusz társait felfalva mint egy vérengző vadállat:

egybefogott kettőt és mint kutyakölyköt a földhöz  
verte. Az agyvelejük kiömölt, áztatta a földet.  
S készített vacsorát, ezeket szétszelve tagonként;  
s mint a hegyekben nőtt vad oroszlán, mit se hagyott meg:  
ette a húsukat és belüket s a velővel a csontot.

Váratlan csattanóval lelepleződik azonban, hogy e borzalmas óriás hülye: elhiszi, hogy Odüsszeusz hátsó szándék nélkül kínálja borral, berúg, hagyja magát megvakítani, elhiszi, hogy bántalmazóját Senkinek hívják, s amikor üvöltözik, segítségére siető társait maga küldi el a bárgyú válasszal:

„Társak, Senkise öl meg csellel, Senki erővel”.

(Devecseri G. ford.)

A becsapott Polüphemosz végül is néhány juhval és a szeme világával fizet rémtetteiért, s ezt rendben levőnek ítéltetjük, szájalom nélkül nevetünk rajta és irtózunk tőle, amint sziklákat hajigál Odüsszeusz hajói után.

A magasztosság jegyében fellépő jelenségek ilyen lelepleződése természetesen egészen más, hiszen a magasztostól nem kell tartanunk; a benne lelepleződő szélsőséges korlátoltság azonban mégis szorongást kelthet. Hogy ezúttal is az idősebb Pieter Brueghel egyik remekét vegyük példának, *Királyok imádása* című festményén a Kisjézus születésének magasztos jelenetét igencsak furcsává teszi, hogy a Szűzanya testarányai, tartása parasztosan esetlenek, a három napkeleti király pedig egyenesen gengszter pofájú. Hauser Arnold éles szemmel érzékeli a kép groteskségét: „létrejön egy közbülső szféra két ellentett világ – áhítat és irónia, szent és profán – határán, és e furcsa és félelmetes tartományban sokszor maga a művész is mintha döbbsen és tanácstalanul mozogna”.

Megjegyzendő végezetül, hogy rokon vonásaik miatt az elemzésekben gyakran összemósódnak az abszurditás, bizarrság és groteskség határvonalai, s egyes szerzők e szakkifejezéseket szinonimákként használják.

#### **6.5.6. A tragikomikum**

Ebbe a csoportba tartozik a tragikomikum is, amelyet az esztétikai szakirodalom kitüntetett figyelemben részesít, s amely valójában nem egyetlen, hanem egész sor esztétikai minőség összefoglaló elnevezése. Hegel nyomán úgy szokás meghatározni, hogy – Nicolai Hartmann szavaival – a tragikomikum „a tragikusba élethűen beleszótt komikumot” jelenti, az olyan helyzeteket, amilyen Lear királyé, „aki óriási ostobasággal kezd”, de amelynek következményei „beláthatatlanok és valóban tragikusak”. A tragikum és komikum ilyen egyszerű összekapcsolódása azonban szerintem nem tragikomikus, hanem tragikus és komikus, ennek megfelelően pedig az olyan hős, aki az első felvonásban megnevettet, az utolsóban megrendít, szintén nem tragikomikus, hanem egyszer komikus, másszor tragikus. A tragikomikum lényege az, hogy egyszerre kelt lenézést és szájalmat, mert

- *a) érzéki formája a szabadság látszatában fellépő jelenséget állít elénk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik ennek korlátozottsága, s a lelepleződés következményei c) meghaladják a korlátozottság mértékét, a kor átlagembere tehát ellentétes érzelmekkel, kívülálló gúnyérzéssel vegyes együtt érző szánalommal éli át az élményt.*

Mint láttuk, a szabadság és a korlátozottság mértéke szerint a komikum igen sokféle lehet, s ennek megfelelően a tragikomikum is ugyanilyen sokféle, a humoros lelepleződéstől a groteszkgig mindegyik persze más és más módon lehet tragikomikus, ha a következményeket aránytalanul súlyosnak érezzük. S itt nemcsak az baj, hogy e sokféle esztétikai minőségre csak egyetlen szavunk van, hanem az is, hogy ez a szó félrevezető. A tragikumnak ugyanis, mint láttuk, az a feltétele, hogy a végzetes csapás fenséges méretű jelenségre, hősre sújtson. A tragikomikus hősök pedig ritkán ilyenek. A világirodalom egyik legnevezetesebb tragikomikus figurája, Gogol *A köpeny* című novellájának hőse, Akakij Akakijevics nemhogy fenséges lenne, hanem igencsak kisszerű hivatalnokocská, akinek egyetlen álma az, hogy összekuporgatott pénzén egy télikabátot csináltasson magának. A komikus fordulat következtében – a télikabátot menten ellopják tőle – bánatába belepusztul. Ha korlátozottságának büntetése csupán az lenne, hogy ott áll pörén, vágyainak netovábbjától megfosztva, csak nevetnénk rajta, a halál azonban megdöbönt, melléállít.

Létezik persze olyan tragikomikum is, amelyik valódi tragikus nagyságot rejt magában: Don Quijote, a félelem és gáncs nélküli lovag a legmagasztosabb eszmények jegyében rúgtat gebéjén dárdát szegezve a szélmalomoknak – s bolondos nagyszerűségéért mindenhol nagyot nyekkenve, szitkokat és ütlegetéseket elszenvedve fizet. Kinevetjük és megszánjuk, de azért tudjuk – ugye tudjuk? –, hogy mindnyájunknál fenségesebb, akik nem vállaljuk a szélmalomharcot.

## 6.6. A korlátokat legyőző szabadság jelei

### 6.6.1. A diadalmasság

Túlságosan nagy logikai képesség nem kell ahhoz, hogy belássuk: ha: egyszer a fenséges bukás a tragikum esztétikai minőségét jelenti, akkor a korlátokon diadalmaskodó fenségesség is egyfajta esztétikai minőség kell, hogy legyen. Egyes szerzőknél fel is bukkan a heroikusság, dicsőség említése, ám ezt általában nem önálló esztétikai minőségnek tekintik, hanem a tragikum járulékos vonásának. A tragikus hősnek – úgymond – heroikus, hősies harcot kell vívnia, s bukásában is dicsőség övezi alakját. Minthogy ez szóhasználatunk szerint így is van, a diadal viszont csak a győztesé, méghozzá nem az akármilyen, hanem a kiemelkedő, különlegesen nagy győzelmek hőséé, így a diadalmasság szóval jelölném meg azokat a jelenségeket, amelyeknek

- *a) érzéki formája valamilyen, a kor viszonyai között fenséges mértékű szabadságot állít elénk akkor, amikor b) a korlátozottság hozzá hasonló mértékű erőin diadalt arat, s c) a kor mindennapi embere a saját szabadságlehetőségeit messze meghaladó erőt megillető kívülállással, de a korlátozottság bukásának örvendve éli át az élményt.*

E meghatározásból két mozzanatra külön is felhívnám a figyelmet. A diadalmasságnak feltétele, hogy a küzdelemre utaló vonásokat is érzékeltesse, ellenkező esetben ugyanis a jelenség egyszerűen fenséges lesz, másrészt pedig a legyőzött erők nem lehetnek méltatlan ellenfelei a győztesnek. A Miki egérrel viaskodó óriás – gondoljunk Walt Disney híres meséjére – akkor is komikus lenne, ha győzne

Tekintve, hogy a diadalmasság a végkimenetel szempontjából a tragikusság ellentéte, érthető, hogy amilyen gyakori az európai művészettörténetben Krisztus tragikus kereszthalálának ábrázolása, ugyanolyan gyakori diadalmas feltámadásának bemutatása is. A megszokott séma: a nyitott sír, melyből karjait kitárva Krisztus a mennybe emelkedik, miközben a fegyveres örök a földre zuhanva hevernek.

Ha a fenség, mint említettem, fokozatosan kiszorul az emberi világból, magától értetődik, hogy a diadalmasság is egyre zsugorodik, s művészeti ábrázolása egyre kétesebb értékű. Az istenek, mitikus hősök és szájtátva tisztelt emberek mindenhatóságába vetett hit szétfoszlásával a XIX. században még divatosak lehettek az olyan diadalmas allegóriák, amilyen Delacroix *A szabadság vezeti a népet* című festménye, de szeressék bármennyire ezt a kompozíciós stílust napjaink köztéri szobrainak megrendelői is, az ilyen dúskeblű hölgyeket ma már szívesebben látjuk kevésbé harcias pózokban tetszelegni.

A dologban csak az a furcsa, hogy a hatalma teljében tomboló borzalmasság annál gyakoribb a művészetben. Salvador Dali *A polgárháború előérzete* című képe, amelyen egy örült mosolyú hullafej saját széttépett, rothadó végtagjaiból emelt talapzaton vicsorog a derűs égboltra, száz és száz hasonló, híres műalkotást tudhat maga mellett, míg a diadalmasság végképp kiszorul a néhány nap után napszántan-esőverten szétmálló politikai plakátok már le sem nézett, csak egyszerűen észre nem vett utcaművészetébe.

Pedig csak a magányos ember nem lehet diadalmas. A fenséges győzelem is miénk lehet, ha József Attilával szólva –

Jön a tömeg, a tömeg!  
Mint a megriadt legyek,  
röpülnek róla a kövek.

Salvador Dali rémlátomásának ez az ellenképe:

Nyirkos, görbedő atyáim,  
édes, sovány leánykáim  
a tömeg  
Körötte füstölgő csövek.  
Folyót piszkál a szalmaszál –  
ni, kapja, viszi már az ár!  
és sodorja a padokat,  
a kishajót, a kocsikat,  
a csákókat, a lovakat,  
a fölmutatott kardokat – –  
Óh!  
Minden más hiábavaló.

### 6.6.2. A felszabadultság

Ami persze költői túlzás, hiszen nemcsak a fenséges mértékű diadal valamirevaló, hanem a mindennapi ember méreteihez szabott győzelmek is fontosak, még ha szinte észrevehetetlenül viszik is előre a fejlődést, milliméterekkel szorítják odébb és odébb történelmi korlátjainkat. Felszabadultságnak nevezném azt az esztétikai minőséget, melynek

- *a) érzéki formája valamilyen, a kor viszonyai között mindennapi mértékű szabadságot állít elének akkor, amikor b) a korlátozottság hasonló mértékű erőin győzedelmeskedik, s c) a kor átlagembere az azonosulás örömeivel éli át az élményt.*

Meunier *Teherhordója* (1905) e nemből Michelangelo *Dávidjának* pontos mása, ugyanaz az öntudatos, a feladatot felmérő tekintet tükröződik arcán – csak éppen a fenség hiányzik róla, hiszen nem Góliátot fogja legyőzni, hanem a nehézkedési erőt. Ha a diadalmasság kiszorult a modern művészetből, helyére lépett viszont a mindennapi helytállás, a felszabadultság ábrázolása. Amilyen szörnyű szimbóluma korunknak Salvador Dali fent említett festménye, olyan szimbolikus jelentőségű az is, hogy El Lissitzkij *A konstruktőr* (1924) című fotomontázsa a hajdan az istenek és földi helytartók számára fenntartott képzőművészeti megörökítéssel a körzöt tartó emberi kezet tiszteli meg, egy felszabadult lendületű vonal fölött.

József Attila cím nélküli töredéke pedig a legtöbbet idézett magyar költemények sorába emelkedett:

Ne légy szeles.  
Bár a munkádon más keres –  
dolgozni csak pontosan, szépen,  
ahogy a csillag megy az égen,  
úgy érdemes.

Picasso világhírű grafikája, a *Békegalamb* sem valamiféle tündöklő tollú, diadalmasan szárnyaló égi tünemény, hanem egyszerű, csapzott, zilált tollú madár; ezért is érezzük hitelesnek. A felszabadultság a modern művészet egyik uralkodó esztétikai minősége: valahányszor kedvező kimenettel zárul a regény, novella, színdarab vagy film, ez tükröződik élményünkben.

## 6.7. A belső érzékelés által módosított jelek

Az esztétikai minőségek utolsó fő csoportjába azok tartoznak, amelyeknek sajátossága az, hogy a külső érzékelésben adott képnek ellentmond a belső érzékelés.

### 6.7.1. A tetszetősség

A legtöbbet emlegetett közülük a tetszetősség, más szóval külsőleges szépség. Ezt általában úgy szokás felfogni, hogy a pusztán formai széppel azonos, amely tartalmilag üres és így értékét tekintve talmi. Csakhogy ilyesmi egyszerűen nem lehetséges. Ha egyszer minden esztétikai jelenség lényegéhez tartozik, hogy – mint láttuk – az emberi érzékelés számára felfogható formával kell rendelkeznie, s ilyen érzéki forma nélkül esztétikum nincsen, akkor minden dolog esztétikai tartalma pontosan annyi, amennyit érzéki formája kifejezésre juttat, s az esztétikai értéke is pontosan olyan, amilyen ez a forma.

Ami lehetséges, az, hogy a jelenség esztétikai tulajdonságaiban, értékében nem tárul fel a dolog más módon, erkölcsi, használati stb. értéke, ami pedig az adott esetben a jelenség átfogó értékelésénél a döntő mozzanat. A tetszetősség lényege tehát az, hogy a jelenség

- *a) érzéki formája az adott társadalom emberi szabadságát fejezi ki, s ez a szabadság olyan mértékű is, hogy a kor átlagembere azt saját szabadság lehetőségeivel egyenlőnek érzi, de b) tudjuk e jelenségről, hogy szép érzéki formája mögött korlátozottság rejlik, s belső érzékelésünkben a külső kép a rátság vagy más negatív esztétikai minőség képzetársításával ellentéteződik, a jelenséget tehát c) a kívülállás elutasító érzésével szemléljük.*

Ha példának okáért Molière *Tartuffe*-jében Orgon szemével látjuk a címszereplőt, amint

Eljött naponta a templomba jámborul  
S láttam – mellettem állt – térdre hogyan borul.  
Őt nézte az egész gyülekezet azonnal,  
Mert úgy imádkozott, olyan nagy buzgalommal,

majd Tartuffe szolgája elárulja nekünk, hogy gazdája nincstelen, s mi Orgonként ezt tapasztaljuk:

Segítettem, de őt elfogta a szerénység  
S visszakínálta az adomány fele részét.  
„A fele is elég – azt mondta – ennyi sok,  
Szánalmára uram, én méltatlan vagyok.”  
S amikor látta, hogy nem veszem vissza mégsem,  
A szegények között szétosztotta előttem.

(Vas I. ford.)

- akkor ez az élmény esztétikai szempontból nézve a jámborság, nemeslelkűség szívet melegítően szép példája. Pedig Tartuffe képmutató álszent, akit sötét hátsó szándékok vezérlelnek, s említett cselekedetei valójában erkölcsileg káros, társadalmilag veszélyes tettek. Ha az események e negatív vonásai a látványban érzékileg is megjelennének, a jelenség rút lenne, így viszont az esztétikai és az erkölcsi érték között éles ellentét feszül. Ezt az ellentétet érzékelni is tudjuk, ha – mondjuk, Tartuffe inasának helyzetében – ismerjük Tartuffe-öt, tudjuk, miféle szándékok vezetik, s lelki szemeink előtt a közvetlen látvánnyal szemben megjelenik az undorító csalás képe, belső hallásunkban felhangzik az álszent vihogás. A kint látott szépség és a bent érzékelt rúttság ellentéte az, ami a tetszetősség lényege.

A hasonló esetek száma igen nagy. Ide sorolhatók pl. azok a használati tárgyak, melyeknek külalakja szép, látszatra igen alkalmas, valójában azonban használhatatlan vacakok, s aki ezt tudja róluk, a szépség öröme helyett bosszankodva szemléli őket. A természetben sem ritka a tetszetősség: egy apró, kecses, ékszerként csillogó kígyó elgyönyörködtetheti a mit sem sejtő embert, de a borzongató rúttsággal párosuló tetszetősség élményét nyújtja annak, aki tudja, hogy a kígyó marása halálos. Ilyen esetekben sosem a dolog közvetlen képe az esztétikai jelenség, hanem annak a belső érzékelés által átalakított élménye; képzeletben látjuk az elformátlanodott, használhatatlan eszközt, a kígyó gyilkos harapásra tátott száját, s esztétikai ítéletünk nem a közvetlen látványnak, hanem e kettős képnek szól.

### **6.7.2. A belső szépség**

Ugyanez a helyzet a fordított esetben, amelyet az esztétika belső szépségnek nevez, s amelyre már Arisztotelész felhívta a figyelmet, mondván, hogy a külső látszatra rút dolgok igen gyakran rejtett szépségeket tárnak fel előttünk, ha jobban megismerjük őket. Ilyenkor tehát a jelenség

• *a) érzéki formája az adott társadalom átlagos emberi korlátozottságát fejezi ki, de b) tudjuk e jelenségről, hogy rút érzéki formája mögött pozitív értékek rejlenek, s belső érzékelésünkben a külső kép a szépség képzettársításával szembesül, a jelenséget tehát c) az azonosulás gyönyörteli érzésével szemléljük.*

A csúnya, bibircsókarcú, bütykös kezű nagypapákat, nagymamákat látjuk ilyen szépeknek, akik bearanyozták gyerekkorunkat, s a feleségünk krémesbélese ilyen, amikor a teteje töredezett és ragacsos, a belseje folyik, de az íze azért finom, s akit szeretünk, olyan szeretettel készítette az asztalunkra.



## 6.8. Az esztétikai minőségek rendszere

Az esztétikák ezen a ponton meg szoktak állni, s magam is követem őket, holott nyilvánvaló, hogy amennyiben lehetnek dolgok, amelyek látszatra szépek, de „belsőleg rútak” vagy fordítva, akkor vannak olyanok is, amelyeknél más esztétikai minőségek kerülnek ugyanilyen viszonyba. Szükségesnek látom viszont, hogy a fentiek összefoglalásaként felvázoljam azokat a kereteket, amelyek között az ilyen létező, de külön számon nem tartott minőségek elhelyezkednek.

- *A lényegi vonások tekintetében valamennyi esztétikai minőség sajátos arculatát az határozza meg, hogy:*

*a) Érzéki formája az adott kor emberi szabadságát vagy korlátozottságát jelzi-e (mint a szépség-rútság esetében), vagy a szabadság, illetve a korlátozottság látszata lepleződik-e le benne (mint a komikum esetében), avagy a szabadság és a korlátozottság összecsapásából melyik kerül ki győztesen (mint a tragikum-diadalmasság esetében).*

*b) Mindhárom fenti csoporton belül további eltéréseket eredményez az, hogy a jelenségben kifejeződésre jutó szabadság vagy korlátozottság milyen mértékű (mint a kecsesség, szépség, fenségesség, magasztosság, illetve rútság, borzalmasság, alantasság fokozataiban), s ebből következően a kor átlagembere fölényben levőnek, egyenlőnek vagy alávetettnek érzi-e magát ezekkel az erőkkel szemben;*

*c) s ugyanígy az is, hogy e szabadság a maga konkrétabb vonásai révén az embert vonzza vagy taszítja-e (mint a szépség-hideg szépség esetében), illetve a korlátozottságot az ember élete szükségszerű elemeket tudja-e elfogadni vagy sem (mint a közönségesség-rútság esetében);*

*d) végezetül pedig az is, hogy a jelenségnek a külső érzékelésünk számára adott esztétikai minőségével – egyéb tapasztalatok alapján – szembeállít-e belső érzékelésünk egy eltérő esztétikai minőségű fantáziaképet (mint a szépség-tetszetősség, hideg szépség és belső szépség esetében).*

## 6.9. Az esztétikai minősítések

Az esztétikai minőségekkel kapcsolatos problémák tisztázásában fontos az a megkülönböztetés is, amelyre Nicolai Hartmann hívta fel a figyelmet: az esztétikák általában nem veszik tekintetbe azt, hogy más a gúny és más a komikum. A kettőt rendre egymás mellé szokták helyezni, mint ugyanahhoz a fogalomkörhöz tartozó jelenséget, holott a gunyoros ember maga nem komikus, nem rajta, hanem vele együtt nevetünk valami máson, tudniillik gúnyolódásának tárgyán, azért mert meg tudja mutatni a komikust ebben a tárgyban. S ugyanez a helyzet megfordítva is: a komikus ember nem gunyoros, sőt legtöbbször nagyon is hiányzik belőle a gúnyhoz szükséges komikumérzés, nem érzékeli saját komikusságát, s épp ez teszi még komikusabbá pl. ha dühöng olyankor, amikor a komikumérzéssel megáldott ember nevetne.

### 6.9.1. A gúny

Hartmann gondolatait úgy összegezhetjük tehát, hogy a komikum esztétikai minőség, a gúny viszont

- *esztétikai minősítés; olyan megnyilatkozás, ábrázolás vagy magatartás, amellyel nevetségessé teszünk valakit vagy valamit.*

A fogalmak keveredéséhez nagymértékben hozzájárulhat az, hogy a komikum és a gúny válfajai közül a legnevezetesebbek egyikét ugyanaz a szó jelöli.

### 6.9.2. *A humorosság és a szarkazmus*

Ha valakiről azt mondom, hogy humoros, nem tudni, hogy ő maga enyhén komikus figura-e, vagy pedig másokat figuráz ki a

- *megértő, derűs, enyhe gúny*

eszközeivel. Ez azonban nem áll a gúny másik fő válfajára, mert

- *a célba vett tárgyat abszurdá vagy groteszkké tevő éles, maró, keserű gúny*

megjelölése már szarkazmus.

### 6.9.3. *Az irónia*

A nyelvi kommunikáció lehetőséget ad arra is, hogy a tárgyat közvetlenül támadó, hibás, fonák, ellenszenves vonásait felnagyítva bemutató nyílt gúny mellett az irónia eszközeit használjuk fel valaki vagy valami ellen. Ennek lényege az, hogy

- *szavakban az ellenkezőjét mondjuk annak, amit gondolunk, és a szövegösszefüggés vagy – élőszavas közlések esetén – a hangsúlyozás, hangléjtés által kifejezésre is juttatunk.*

Az irónia nyíltan nem tagadja, sőt általában még túlzásokkal is magasztalja tárgyát, hogy annál nevetségesebbé tegye. Attól függően, hogy milyen mértékűnek mutatja tárgyának korlátozottságait, természetesen ugyanúgy lehet humoros, mint szarkasztikus.

- *Két fő válfaja közül a disszimulációt az jellemzi, hogy a beszélő a vitatott kérdésben tájékoztatatlannak tettet magát,*

s jámbor érdeklődőként csak bizonyos közismert tényeket említ és ezekkel kapcsolatos kérdéseket tesz fel vitapartnerének vagy hallgatóságának. E kérdésekre azonban csak olyan logikus válaszokat lehet adni, amelyeknek végkövetkeztetése a beszélő addig ki nem mondott álláspontját igazolja, s cáfolja a vitapartner a beszélő által szavakban sosem megkérdőjelezett álláspontját. Az irónia e fajtájának klasszikusa Platón dialógusainak tanúsága szerint Szókratész volt. A szépirodalomban legnevezetesebb példája Shakespeare *Julius Caesar* című tragédiájában Antonius gyászbeszéde. Antonius nem győzi hangoztatni, hogy Caesar gyilkosa, Brutus „derék, becsületes férfiú”. S ha ő állítja, hogy Caesart nagyravágása miatt kellett megölni, úgy Caesarnak bizonyára „súlyos bűne volt”. Beszédében azonban – szabadkozva, hogy nem akarja megbántani Brutust és társait – rendre olyan tényeket hoz fel, amelyekkel kapcsolatosan kérdésére: „Ez [Caesar] nagyravágását jelenti-e?” csak nemmel lehet felelni, s aztán addig ismétlgeti, hogy

Édes barátaim, ne kapjon el  
A zendülés vad árja szózatomra

(ford. Vörösmarty M.)

míg a római polgárok fel nem zendülnek, s lángba nem borítják Caesar gyilkosainak palotáit.

- *A szimuláció az irónia erőteljesebb válfaja, az író-költő látszólag maradéktalanul elfogadja ellenfelének álláspontját, s ennek megfelelően magasztalja vagy feddi a vitatott jelenségeket, de úgy, hogy gondolatmenetéből kivetsszék a pejoratív (rosszalló) értelem a gúny,*

mint Petőfi *A magyar nemeséből*:

Őseimnek véres kardja  
Fogason függ, rozsdá marja.  
Rozsdá marja, nem ragyog.  
Én magyar nemes vagyok!

Munkátlanság csak az élet.  
Van életem, mert henyélek.  
A paraszté a dolog.  
Én magyar nemes vagyok!

...

Ősi joggal, ősi házban  
Éltemet ha elpipáztam:  
Mennybe visznek angyalok.  
Én magyar nemes vagyok!

- *Az irónia azon változatát, amely egyetlen szóba sűrített, antifrázisként nevezik.*

Ilyen, amikor Garay János *Az obsitosban* „vitéz Hány János”-ként emlegeti hőst, holott a szövegösszefüggés nyilvánvalóvá teszi, hogy hazug fráter.

#### **6.9.4. Az esztétikai minősítések más válfajai**

Ha pedig tovább keresgélünk a szokványosan használt esztétikai fogalmak körében, számos más, hasonló kategóriára bukkanhatunk:

- *az eszményítés a tárgy szépségét, a pátoz a fenségét, a torzítás a rútságát emeli ki vagy állítja, illetve – nem szóbeli megnyilatkozás esetén – ilyenné stilizálja a bemutatott tárgyat.*

Jobban meggondolva rájöhethetünk, hogy minden esztétikai minőség mellett ott áll egy ilyen kategória, még ha ezek megjelölésére nincsen is mindig szavunk, hiszen nemcsak gúnyolódni lehet valamin vagy pátozzal magasztalni stb., hanem bájoságát vagy felszabadultságát is ugyanígy állíthatjuk-kiemelhetjük. Az esztétikai minősítés tehát

- *az esztétikai alany azon tevékenysége, amellyel valamely jelenséghez egy meghatározott esztétikai minőséget kapcsol, vagy a jelenség e minőségét előtérbe állítja, felerősíti.*

Itt megjegyzendő az is, hogy az ilyen esztétikai minősítés-kategóriák egyaránt lehetnek objektívek vagy szubjektívek. A gúny alkalmas arra, hogy leleplezze valamely jelenség ténylegesen létező komikus vonását, de alaptalan csúfolkodásra is használható; a pátoz rádöbbenhet egy valóban fenséges dolog nagyságára, de lehet üresen patetikus lelkendezés is.

## 7. Az esztétikum a művészetben

### 7.1. A művészség ismérvei

E könyv zárófejezetében azokat az általános esztétikai törvényszerűségeket vesszük közelebbről szemügyre, amelyek a művészeti alkotásokat megkülönböztetik az emberi világ egyéb dolgaitól. Kiindulópontunk itt az a közhely lehet, hogy művészi műveknek azokat az emberi alkotásokat nevezzük, amelyekben az esztétikai értékek valamiképpen kitüntetett jelentőségűek.

#### 7.1.1. A műalkotás mint értékalakzat

A kérdés az, hogy miképpen, hiszen – mint már tudjuk – a látható-hallható érzéki formával rendelkező dolgok körében olyan értékalakzat nincsen, amelyből az esztétikai érték hiányoznék. E dolgok eleve esztétikai minőségűek, s így legalábbis negatív esztétikai értékűek, közönségesek, alantasak vagy rútak.

Láttuk azonban azt is, hogy a jelenségek e végtelenjében léteznek olyan dolgaink, amelyeknél a nem esztétikai szempontok határolják körül azt a mozgásteret, amelyen belül az esztétikai értékek érvényesülhetnek, s léteznek olyanok is, amelyeknél a helyzet ennek éppen a fordítottja, az értékalakzat fölérendelt tényezője az esztétikai érték. Nyilvánvaló, hogy műalkotásoknak az utóbbi értékalakzattal rendelkező műveket kell tekintenünk, amilyen a korábbiakban emlegetett diadalív, melynél a fenséges szépség az értékalakzat uralkodó értéke, s ezen belül érvényesülhet az a gyakorlati szempont, hogy ne akadályozza a forgalmat.

Ugyanilyen nyilvánvaló, hogy ezek mellé kell állítanunk azokat az alkotásokat – hiszen ilyenek is bőségesen akadnak –, amelyeknek értékalakzatában csak esztétikai értéket lehet felmutatni. Számptalan irodalmi, zenei vagy képzőművészeti mű – rendeltetésszerű használat esetén (hiszen a könyvvel-kottával be is fűthetünk, a szobor kőanyagként is hasznosítható) – kizárólag esztétikai értékeket nyújt. Ilyen módon tehát

• *művészi műveknek azokat az emberi alkotásokat nevezzük, amelyekben az esztétikai értékek kitüntetett jelentőségűek, azaz értékalakzataikban az esztétikai értékek kizárólagos vagy uralkodó szerepet játszanak,*

követve Mukařovskýt, aki szintén nem bátortalanodott el attól a ténytől, hogy a művészeti és művészetén kívüli jelenségek közötti határvonalak az átmeneti formák sokasága miatt oly bizonytalanok, hogy „a szigorú körülhatárolás valóban illuzórikus”. A különbség ennek ellenére alapvető, mondja, s ez szerinte is abban áll, hogy „a művészetben az esztétikai funkció az uralkodó, míg ezen kívül, ha jelen is van, másodrendű szerepet játszik”.

A fenti tétel azonban némiképp szűkkeblűnek mutatkozik, amennyiben az általa meghúzott határvonalak túlságosan merevek. Nincsen tekintettel bizonyos átmeneti jelenségekre, s így elméletileg hibásan dobná egy kalapba az olyan emberi műveket, amelyekben az esztétikai értékek csak esetlegesen, véletlenszerűen bukkannak fel, s azokat, amelyekben az esztétikai értékek más értékeknek alárendeltek ugyan, de elengedhetetlen értéktényezők. Szaknyelven szólva „konstitutív” szerepük van, azaz az effajta alkotások, ha nem tartalmaznának esztétikai értékeket, nem lennének azok, amik.

A diadalív és a falusi budi szembeállításának példáját folytatva: ezek végletei között ott találhatók a szállodák, vendéglők s más hasonló nyilvános helyek portáljai, amelyeknek elsősorban gyakorlati igényeket kell kielégíteniük ugyan, de – eszközérték-szerepkörben – a szépség is elengedhetetlen sajátosságuk. Küllemüket szakemberek, formatervezők, építészek alakítják ki, s olyan mértékben kell szépeknek-csillogóknak lenniük, hogy kedvünk támadjon besétálni díszgyenruhás portás által szélesre tárt ajtajukon, s hotelszobát bérelve vagy pezsgős vacsorát fogyasztva fellendíteni az üzletvitelt.

A hasonló példák száma végtelen. Így kell a gyakorlati értékeknek alárendelten, de szükségképpen szépeknek lenniük az ipari formatervezett tárgyaknak, s az érdekesség, a tudományos igazság vagy a mozgósító erő nem esztétikai értékei által körülhatárolt mozgástérben esztétikai értékeket is kibontakoztatniuk a szórakoztató, a didaktikus és az agitatív művészet alkotásainak. Az utóbbi három példából figyeljünk fel arra is, hogy az effajta műveket – bár megcsorított jelzőkkel – művészetieknek is mondjuk, s ha így teszünk, le kell vonnunk azt a következtetést is, hogy a „kitüntetett jelentőség” ismérvének az is eleget tesz, ha

- *az esztétikai értékek más értékeknek alárendeltek ugyan, de elengedhetetlen eszközértéktényezői a műnek, „konstitutív” szerepük van, azaz az effajta alkotások, ha nem tartalmaznának esztétikai értékeket, nem lennének azok, amik.*

Itt emlékeztetnem kell azonban arra, hogy az érték nem azonos a pozitív értékkel, azaz – a német Emil Utitz elemezte ezt a különbséget igen világos okfejtéssel –

- *az, hogy valami művészi mű, a művészethez tartozik, nem azonos azzal, hogy művészileg pozitív értékű. Az esztétikai érték kitüntetett szerepe a műalkotás értékalakzatában úgy értendő, hogy az effajta alkotások olyan körülmények között állnak elénk, ami nyilvánvalóvá teszi, hogy ilyen értéket kell igényelnünk tőlük. Más kérdés, hogy milyen mértékben elégítik ki ezt az igényt: a giccs is művészi mű, értékalakzatában kitüntetett szerepet játszik az esztétikai érték, csak éppen negatív értékekkel – gyatrán – játssza a szerepét.*

### **7.1.2. A modern művészeti irányzatok kérdőjelei**

Itt nyomban szembe kell néznünk azonban azzal a kérdéssel, miféle körülményekről van szó? Mi teszi nyilvánvalóvá, hogy egy-egy műtől milyen értéket kell várnunk, milyen mértéket kell alkalmaznunk vele szemben ahhoz, hogy ítéletünk ne tévessze el a célját?

Általános síkon már találkoztunk ezzel a problémával, amikor arról volt szó, hogy ha az üvegen az „Ivóvíz” felirat olvasható, a sebbenzint is a víz mértékével – s ennek megfelelően negatívan – ítéljük meg, azaz felháborodottan kiköpjük, ha belekortyoltunk. A művészi alkotások esetében a műfajt jelző címek-alcímek effajta feliratok, de a XX. század elejétől alkotóink egyre szaporítják az olyan műveket, amelyek nem illeszkednek hagyományos műfaji skatulyáinkba, s kétértelmű, osztályozhatatlannak látszó mutatóanyagokkal keltenek feltűnést.

Az 1910-es évek dadaista mozgalmának leleményeként létrejött a „talált tárgyak” (francia nevén objet trouvé, angolul ready made) művészete: Marcel Duchamp különféle, gyári készítésű használati tárgyakat állított ki saját műalkotásaként, egyebek között *Forrás* (1917) címmel egy férfivizelde-kagylót. Azóta nincsen semmi meglepő abban, ha valaki a szemetes-kukából kihálászott, vagy roncsstelepen guberált hulladékok látványával ajándékozza meg a kiállítótermekbe tóduló közönséget, avagy a természet játékait, furcsa alakú gyökereket, faágakat, kavicsokat-köveket avat műalkotássá.

1963 óta, az úgynevezett eat art („kajaművészet”) jegyében – Daniel Spoerri ekkor nyomta rá első ízben a „Vigyázat, műalkotás!” feliratú bélyegzőt élelmiszerekre, amelyeket aztán el is adott a koppenhágai Köpczke-galériában – ezek már romlandó anyagok, gyümölcsök, például közönséges paradicsomok is lehetnek. A „talált tárgyak” divatja az irodalomba is betört, költőink vasúti menetrendek, villamosjegyek vagy hirdetések szövegeiben fedeznek fel olyan esztétikai értékeket, amelyeket – saját nevükkel fémjelezve – a világirodalom örökkévalóságának adnak át.

Mindezt felüllicitálta aztán a szintén a 60-as években elterjedt „testművészet” (angol nevén body art), ahol a művész teste a műalkotás. Klasszikusai közül a Gilbert és George néven fellépő szerzőpáros *Hajnali napsütés* című 1972-es alkotása úgy festett, hogy a két fiatalember ódivatú ruhákba öltözve, élő szoborként ücsörgött egy ablak előtt a kiállító teremben, s közben régi slágerek szóltak. Ha az ilyen művészek a cselekményesebb kifejezésformákhoz vonzódnak, body-happeninget („test-történés”) rendeznek, s például – mint Chris Burden – átlövik saját karjukat. Hősi halottja e műfajnak Rudolf Schwarzkogler; ő 1969-ben valódi öngyilkossággal lepte meg nézőit.

E jelenségek – mint minden divat – megteremtették a maguk elméletét is. Eszerint fölösleges azon töprengenünk, művészet-e, ha egy Chris Burden nevű egyén átlövi a saját karját; a művészet és a művészen kívüli valóság között ugyanis nincsenek határok. Mi azonban láttuk már, hogy az értékalakzatok igenis támpontokat nyújtanak ahhoz, hogy megkülönböztessünk egy regénytől vagy zeneműtől egy átlőtt kart. Lássuk hát, mire megyünk e különbségtétellel az avantgardista-neoavantgardista művészetben.

### **7.1.3. Mi tekinthető emberi alkotásnak?**

A legegyszerűbb eset – látszólag – az lenne, amikor természeti tárgyakat, kavicsokat, gyökereket, paradicsomokat raknak elénk művészi művekként. A korábbiakban úgy határoztam meg a művészi művet, mint olyan emberi alkotást, amelynek értékalakzatában az esztétikai érték kitüntetett szerepet játszik. Minthogy az érintetlen természet tárgyai nem emberi alkotások, ilyenformán ezeket nyugodtan kizárhatnánk a művészet köréből.

Csak hogy minden emberi alkotás a természetben készen talált anyagok átalakítása útján keletkezik, s ki a megmondhatója, pontosan milyen mértékű átalakítás szükségeltetik ahhoz, hogy valamit emberi alkotásnak nevezhessünk? A kertművészet egykor a legnagyobb hagyományokkal dicsekedő, köztisztelőben állóművészeti ág volt, s ma sem lebecsülendő szerepet játszik mindennapi életünkben. Márpedig az ember ott is a természetre bízta az „alkotás” nagyobb részét, ő maga csak megtervezi a művet, s (a növények elültetésével) elindítja és (az öntözéssel, nyírással stb.) befolyásolja az alkotás létrejöttéhez vezető folyamatokat, de a fűvek, fák, virágok maguktól nőnek. Ott van azután a virágok rendezésének kínai eredetű japán művészete, az ikebana is – amely nálunk, Európában nem honos ugyan, de a szellemi kifinomultságnak járó irigy ámulattal szoktuk emlegetni –; ha a letépett és ötletesen csoportosított virágszálak művésziiek lehetnek, miért ne lehetnének azok Spoerri élelmiszerei, zöldségei vagy egyéb természeti tárgyak, kavicsok, gyökerek? Mindezek a példák arra mutatnak, hogy

- *a művészi alkotó munka ismérveinek megfelelően már az is, ha az ember – esztétikai szempontokhoz igazodó, célszerű módon – bizonyos természeti jelenségeket kiemel a maguk eredeti környezetéből, s más elrendezésbe, környezetbe állítja ezeket.*

#### **7.1.4. A művészeti kommunikációban átalakuló értékalakzatok**

Mindebből azonban nem az következik, hogy a művészet és a művészen kívüli valóság között nincsenek határok, s a háztartási boltokban vagy a piaci zöldséges kofák standjainál szemlélődve voltaképpen ugyanazt a tevékenységet végezzük, mint amikor egy kiállítás szobrait nézegetjük. Gondolatmenetem végpontja azonban – első pillantásra – nem kevésbé furcsa: ugyanaz a paradicsom, amely a piacon élelmiszer, a kiállító teremben szobor, amiként a vécékagyló is azzá változik pusztán attól a körülménytől, hogy Duchamp az áruházból átszállította a dadaisták kiállítására.

A tárgy elhelyezése ugyanis ebben az esetben nem mellékes körülmény. Az igaz, hogy a vécékagyló lényegén mit sem változtat, hogy egy szálloda vagy kiállítás illemhelyében szerelik-e fel, ahogyan a paradicsomén se, hogy az étteremben vagy a kiállítás büféjében fogyasztom-e. Abban a pillanatban azonban, amikor magába a kiállítási terembe kerülnek, ez az eljárás alapvetően megváltoztatja társadalmi szerepkörüket. Eredeti, az épület szomszédos helyiségeiben még érvényes értékeik megszűnnek: a paradicsomba itt nem lehet beleharapni, és a vizeledcsésze sem használható (nemcsak azért, mert szabályok tiltják, hanem azért is, mert nincsen bekötve a víz- és csatornahálózatba). Ilyen módon tehát csak műalkotásként használhatók, esztétikai értéküket kizárólagossá tettük. Esetük így semmiben nem különbözik az ikebana virágainak esetétől: a maguk természetes helyén a virágok is növényi szaporítószervek, amelyeknek csak mellékesen van esztétikai értékük, s értékalakzatukban az esztétikai tényező csak akkor és úgy juthat kizárólagos szerephez, ha kiemeljük őket minden olyan helyzetből, amelyben egyéb (növénytermesztési, takarmányozási, ipari stb.) értéklehetőségeik kamatozhatnak.

Ugyanez áll a színházakban, hangversenytermekben előadott műsorokra, a sajtó vagy a rádió, tévé szépirodalmi rovataiban, illetve költeményeket, elbeszéléseket közrebocsátó kötetekben kinyomtatott vasúti menetrend-, villamosjegy- vagy hirdetésszövegekre. Ezek is elvesztik eredeti értéklehetőségeiket, és műalkotásokként kell őket megítélnünk. Itt tekintetbe kell vennünk a neves művészetszemiotikus, M. Schapiro kutatásait is, amelyek igen meggyőzően bizonyítják, hogy a látszólag külsődleges körülmények – pl. az, hogy a festményt keret nélkül vagy keretben, s miféleben állítják ki, a szobor talapzaton áll-e stb. – milyen lényegesen módosíthatják a művek jelentését. Mindez világossá teheti, hogy

- *a valóság bármely látható-hallható érzéki formával rendelkező jelensége művészi mű, ha az ilyen művek számára biztosított keretek között kerül nyilvánosság elé, s ilyen módon olyan körülmények közé kerül, ahol csak (remek vagy gyatra) műalkotásként funkcionálhat, mert kizárólag (pozitív vagy negatív) művészeti értékei lehetnek.*

#### **7.1.5. A szövegösszefüggés és a beszédhelyzet**

A nyelvészetben járatos ember számára ebben semmi meglepő nincsen, Bühler nevezetes okfejtései óta közhely, hogy minden nyelvi jel értéke, jelentése két körülménytől is függ, a szövegösszefüggéstől (szintaktikai mezőtől) és a beszédhelyzettől (mutatómezőtől), azoktól a körülményektől, amelyek között a szöveg elhangzik.

Hogy ez a nyelvészetben járatlanabbak számára is érthetővé váljék, hadd utaljak arra a híres esetre, amelyről Hadley Cantril egy egész könyvet írt. 1938. október 30-án tömegpánik söpört végig az Egyesült Államokon Maine-től Kaliforniáig. Ezen az estén a CBS New York-i stúdiójából egy rádiójátékot sugároztak, amelyet H. G. Wells *Világok háborúja* című tudományos-fantasztikus regénye alapján H. Koch írt, s Orson Welles adott elő a Mercury Rádió-

színház színészeivel. A rádiójáték meglehetősen kevésbé valószínű története arról szól, hogy halálsugárral felfegyverzett marslakók támadnak a Földre, s elpusztítanak minden embert. A bemondó a szokásoknak megfelelően konferálta a műsort, s aznap különben is Hallowe'en napja volt, afféle amerikai április elseje, amikor népszokás az ijesztgetés. A műsor azonban rádióközvetítés formájában mutatta be a marslakók invázióját, tehát aki a konferansz után kapcsolta be a készülékét, azt is hihette, hogy valóságos eseményekről tudósítják. Félig öltözött emberek rohantak az utcákra, pincékbe, a nők hisztériás rohamokat kaptak, s volt olyan, aki harmadnap is betege volt az élménynek.

E példa világosan mutathatja, hogy a formailag azonos szöveg tartalmilag nem ugyanaz, ha rádiójáték vagy rádióközvetítés: az előbbi esetben érdeklődve közelebb húzzuk a székünket a készülékhez vagy unottan kikapcsoljuk azt, az utóbbi esetben viszont futunk, amerre látunk. Hiába tartozik e szöveghez csak keretként, külsőlegesen a konferansz, az elhangzottak lényegét, jelentését változtatja meg. Pontosan ugyanilyen módon függ a tárgyak tartalma is elhelyezésük-használatuk körülményeitől (bár nem csak ezektől). A paradicsom és a vécékagyló köznapi keretek esetében élelmezési, illetve használati cikk, esztétikai értéke mellékes, senki nem várja tőlük, hogy különösebben szépek legyenek vagy visszatükrözzék koruk emberi világának leglényegesebb vonásait. Ha viszont kiemeljük őket a maguk természetes körülményei közül, s a múzeumban, kiállítási teremben helyezzük el, akkor pusztán ettől az áthelyezéstől ugyanúgy megváltozik a tartalmuk, társadalmi szerepük, ahogyan a rádióban elhangzó szöveg tartalmát, szerepét megváltoztatja a konferansz: ezek a keretek a visszatükröző vagy szépművészeti alkotások számára biztosítanak nyilvánosságot, s így a vizeledekagylónak, paradicsomnak is ebben a feladatkörben kell helytállnia önmagáért.

Merőben más kérdés, hogy a vizeledekagylók, paradicsomok megfelelnek-e azoknak a mértékeknek, amelyekkel az ilyen műalkotások értékét megállapítjuk. Ami e konkrét példákat illeti, kételyeink igen jogosultaknak látszanak. Az esztétika álláspontját azonban egyáltalán nem képviselik következetesen azok, akik az ilyen s hasonló közönségpukkasztó ötletekre higgadt érvek helyett indulatokkal válaszolnak. Semmi okunk eleve kizárni azt a lehetőséget, hogy a dadaizmus vagy a pop-art „talált tárgyai” – s társaik, az elektronikus gépek által megalkotott zene, vers, grafika, a magnóirodalom, a happeningszínház, a „testművészet” vagy a tökéletesen élethű műanyag szobrokkal tüntető hiperrealizmus, „radikális realizmus” – értékes művészetet tudjon létrehozni. Igenis lehetséges, hogy a mindennapi életben elhangzó beszélgetés rögzítése, a számítógép alkotása vagy akár a szemétből kiszedett roncs is a hagyományos művészeti teljesítményekkel egyenértékű mű legyen. Nevezetes magyar példája ennek Örkény István *Mi mindent kell tudni?* című „egyperces novellája”, amely egy régi villamosjegy hátszövegét avatta irodalmi művé:

Érvényes két díjszabási övezet beutazására egy órán belül, legfőljebb négyszeri átszállással, a felszálló helytől az utazás céljáig vezető legrövidebb útvonalon. Átszállni kereszteződéseknél és végállomáson lehet, csak olyan kocsira, melynek útvonala az előzően igénybe vett kocsik útvonalától eltér. Egy utazás során csak egy Duna-híd és minden útvonal csak egyszer érinthető.

Kerülő utazás és útmegszakítás tilos!

Amint a fenti, a modem világ körmönfontan agyonszabályozott jellegét önkarikatúráként leleplező kis „alkotás” is mutathatja, nem kizárt, hogy ilyen eljárások művészi értékekkel rendelkező szövegeket eredményezzenek, csupán annak a gyakorlati valószínűsége csekély, hogy ezek igazán jelentős művek legyenek. Az esztétika számára azonban sohasem az a kérdés, hogy az adott tárgy hogyan készült, honnan vették, hanem egyedül az, hogy értékalakza-



tának objektív sajátosságai milyen mértékben felelnek meg annak a társadalmi szerepkörnek, amelyben felléptették.

#### ***7.1.6. Azonos esztétikai tárgyak eltérő esztétikai minősége a művészetben***

Itt viszont e tudománynak fel kell hívnia a figyelmet arra a korábban már tárgyalt általános értékelméleti tételre, mely szerint minden dolog tulajdonságainak értéke csak konkrét körülmények konkrét mértékeire vonatkozóan áll fenn, és a körülmények megváltozása azonnal – többé vagy kevésbé – megváltoztatja e tulajdonságok értékét is. Láttuk, hogy ennek megfelelően a valóság jelenségei más és más helyzetben más esztétikai minőségekkel rendelkezhetnek, s ez érthető módon a művészeti és művészetén kívüli viszonyokra is érvényes:

- *a helyzetek különbségei miatt ugyanaz a jelenség műalkotásként más esztétikai minőségű lehet, mint amilyen minőséggel a mindennapi életben vagy a természetben rendelkezett.*

Spoerri paradicsomainak tehát nem szükségszerűen biztosít pozitív esztétikai minőséget a tárlaton is az a tény, hogy szépségükben hosszan gyönyörködhetünk, ha a kertben vagy a piacon nézegetjük vérbő, fényteli formáikat

E változás közelebbi oka az, hogy a művészetek a mindennapi élet érzéki formavilágából merítik ugyan a maguk kifejezőeszközeit, de ezekből a formákból egy sajátos formanyelvet alakítanak ki, s ezen belül az esztétikai minőségek is sajátos értékrendhez igazodnak. Hogy e meglehetősen elvontan hangzó tételt megérthessük, forduljunk a táncművészet példájához. Mint ismeretes, e művészeti ág formanyelve – ritka kivételektől eltekintve, amilyenek a keleti klasszikus táncokban található, kifejezetten közmegegyezésszerű alapon működő, fogalmi jelzések – a köznapi élet mozgásformáira épül. E mozdulatanyagot azonban már a primitív népek táncai és a társasági táncok is olyan erőteljesen stilizálják, átalakítják, hogy formanyelvük csak sokszoros áttétellel kapcsolódik hozzá. A színpadi tánc, főként pedig az akadémikus balett pedig még e közhasználatú táncokhoz képest is új, magasabb fokon stilizált és különleges képzéssel elsajátítható technikájú mozdulatnyelvet hozott létre történelmi fejlődése során. Az eszköztárát alkotó testtartások, lépések, ugrások és forgások között számtalan olyan akad, amelynek egyszerűen nincsen pontos megfelelője a köznapi életre jellemző mozdulatanyagban, vagy ha ritka esetekben elő is fordul, sorozatos ismétlődésük, s különösképpen kifejező szándékú összekapcsolásuk a mindennapi gyakorlatban kizárt. Igaz, e táncfigurák mindig olyan mozgásformákra utalnak, amelyek a köznapi mozdulatanyagban is megtalálhatók, de ott csak törekvésként, távoli párhuzamként találhatók meg; a művészi tánc a virtuóz kiteljesedés szintjén alkotja újjá a mindennapi mozdulatokat. Ebből következően pedig ugyanazok a mozdulatok, amelyek az utcán szépek, a balettszínpadon komikusak is lehetnek, s megfordítva.

Az a tétel, hogy a szépség az emberi szabadság érzéki kifejeződése, a maga általánosságában egyaránt vonatkozik ugyan az utcán sétáló emberre és a színpadi balett-táncosra – csak éppen a szabadság ismervei mások az utcán és a balettszínpadon. Az előbbi esetben az egyenes tartás, ruganyos járás, tetterős mozgás elegendő ahhoz, érzékeljük: az ember ura a saját testének, nincsenek a normálistól eltérő korlátozottságai, szabadon tud mozogni. A balettben elvárt táncmozdulatok tág ugrásai, a spicctechnika (lábujjhegyen járt tánc) légiessége, az emelések elegáns könnyedsége stb. azonban mindezt olyannyira más, magasabb fokon alkotja újjá, hogy a táncos azt a képzetet kelti bennünk: szinte teljesen szabaddá vált a nehézkedési erőtől, nincsenek fizikai akadályai annak, hogy bármire használja a testét. Ilyen mértékkel mérve a mindennapi keretek között nagyon szép lépéssorozata színpadon kifejezetten nem szép, hanem a maga köznapiságával legtöbbször stílustörő motívum (ami persze nem jelenti azt,

hogy nem lehet művészi kifejező értéke), a táncműsor összképébe illeszkedő szép piruett (lábujjhegyen történő pördülés) pedig a mindennapi élet mozgásformáinak mértékével mérve komikus hatású, hiszen e keretek között az ilyen nagyságrendű erőfeszítések túlméretezettek.

A mértékek hasonló különbsége teszi a köznap beszédben (vagy akár a regényben) tetsző stílusfordulatokat adott esetekben közönségesse a költészetben, s így érthető, miként lehet, hogy a formatervezett vizeldecskéje, amely az illemhelyen elvárható szépség mértékének tökéletesen megfelel, a tárlat talapzatán nem okvetlenül válik be.

#### ***7.1.7. Azonos esztétikai minőségű jelenségek negatív művészi értéke***

Különbségek egyébként akkor is mutatkoznak, amikor a műalkotásban ábrázolt jelenségek megtartják eredeti, művészen kívüli esztétikai minőségüket. Ha – mondjuk – valamely bank alkalmazottaiként életközélből kísérhetjük figyelemmel, miként szeret egymásba a fiatal vezérigazgató és a nyomorgó gépirókisasszony, hogy különféle mulatságos félreértésekből fakadó könnyed nehézségeken átesve oltár elé járuljanak a Mendelssohn-nászinduló ütemeire, ez egyértelműen szívet melengetően szép esemény. Szép marad ez a história akkor is, ha regény vagy film ábrázolja, de ebben az esetben már korántsem bizonyos, hogy mindnyájan örvendezve élvezzük – műalkotásként ugyanis bosszantóan nyálas giccs.

Hasonló ellentétek mutatkoznak a gombolyagokkal játszó bájos kiscicák vagy tündökletes naplementék-holdfelkelték közvetlen és olajba festett élményei között, s még számtalan más esetben, amikor

- *ugyanazon jelenség változatlan esztétikai minőséggel is ellentétes értékű lehet, ha műalkotásban ábrázolják.*

#### ***7.1.8. A valóságghűség és a valódiság művészisége***

Mégis elhamarkodott lenne, ha a fentiekből arra következtetnénk, hogy az esztétikai tárgyaknak mindig szükségszerűen más értékük van a művészen kívül és azon belül. Egyrészt ugyanis számtalan példát lehet felhozni arra is, hogy

- *valamely művészen kívüli jelenség, esemény lényeges változtatás nélküli, valóságghű leképzése művészi értékű alkotást eredményezhet.*

Így Duchamp vizeldekagylója és Spoerri élelmiszerei olyan műalkotásokkal is egy sorba kerülhetnek, amelyek előtt a legfinnyásabb műértők is leveszik a kalapjukat. Végére is Van Gogh világhíres festménye, a *Szék* se állít eléink egyebet, mint egy használati tárgyat, még-hozzá meglehetősen rozzant állapotban, s Caravaggio óta azt is megszoktuk, hogy a csendélet műfaja mindenféle gyümölcsöket és zöldségfélét láttasson velünk. Ha természetű stílusú ábrázolásokról – főként pedig, ha a fotóművészet színes képeiről – van szó, akkor a látható érzéki forma meglehetősen pontosan adja vissza az ábrázolt dolgot, s így a dolog és képmása között az esztétikai minőségek tekintetében semmiféle lényeges különbség nincsen azon túl, hogy az előbbi háromdimenziós, plasztikus tárgy, az utóbbi pedig ennek két dimenzióra vetített képe. Ez a különbség azonban nem nyújt alapot ahhoz, hogy a képmást beengedjük a művészet sorompói mögé, a dolgot viszont kitessékelyük: a két- és a háromdimenziós tárgyak közötti különbség csak a festészet-grafika és a szobrászat közé húz határvonalat. Mi több, a dokumentumirodalom és dokumentumfilm még azt is bizonyítja, hogy

- *adott művészen kívüli jelenségek a maga valódi formájában is rendelkezhetnek olyan esztétikai minőségekkel, amelyek műalkotásként való szerepeltetésüket lehetővé teszik.*

Ha egyes periratok a dokumentarizmus klasszikusként számontartott műalkotásai lehetnek – mint Kipphardt *Az Oppenheimer-ügye*, Peter Weiss *A vizsgálata* vagy Enzensberger *Havannai kihallgatása* esetében –, akkor a valóság éppúgy nem rekeszthető ki a művészetéből, ahogyan a valóság hű leképzés sem. (A dokumentarizmus története egyébként évszázados hagyományokra tekinthet vissza. A XVI. századi fejedelmi udvarok festőinek az is feladatuk volt, hogy a legfontosabb eseményeket – mint például a vadászatokat – a helyszínen azonnal rögzítsék alkotásaikban. S e festők nem akármik lehettek; közülük tartozott pl. az idősebb és ifjabb Lucas Cranach is.)

Mindebből megállapíthatjuk tehát, hogy

- *a művészi alkotások rögzíthetik minden változtatás nélkül a valóság jelenségeit, de át is alakíthatják azokat. Ábrázolhatnak tényszerűen sosem létezett, de lehetséges, valószerű jelenségeket, s olyanokat is, amelyek merőben képzeletbeliek, fantasztikusak.*

A művészet egyik megkülönböztető sajátossága a jelenségforma e közömbössége. A szellemi élet egyéb területein a tényszerű igazság (az ún. „valóság”) követelményét támasztjuk a jelenségek rögzítésével szemben is. Ha a történész, újságíró jelenségekre hivatkozik, köteles azokat pontosan tudni, s olcsó mentség a tévedéseire, hogy „a lényegét azért helyesen látja”.

#### **7.1.9. A művészi érték konkrét műstruktúrához kötöttsége**

A fenti problémák megoldásához az vezethet, ha felfigyelünk arra is, hogy a művészen belüli jelenségek sem mindig azonos esztétikai minőségűek, ha más-más műfajban, műtípusban állnak elénk. Az akadémikus balett közegében nemcsak a köznapiság lépéssorozata fest közönségesen, hanem a csárdás dobogó lépései is ilyenek, legyenek a maguk helyén, a színpadi néptáncban akármilyen büszkén szépek. A hasonló esetek száma végtelen; Heine kedvelt művészi fogásainak egyike például, hogy olyan stílusfordulatokat illeszt költeményeibe, amelyek a műprózában szépeknek, jól formáltaknak számítanak, de a vers közegében komikus színezetet nyernek. *Az emberbarát* című versének ilyen sorai:

Jelentős volt az örökség,  
Mít a papságnak hagyott,  
Kapott az oktatásügy,  
S az állattani múzeum.

Nagy pénzzel gyámolította  
A drága örökhagyó  
A zsidótérítő-egyletet  
S a siketnémákat is

(Nemes Nagy Á. ford.)

- szépen gördülő mondatok lennének valamely emlékbeszéd vagy akár regény szövegében, itt viszont ironikusan szikráznak. Mindebből kitűnhet, hogy

- *az esztétikai minőségek mértékrendje, amely megszabja, hogy mi szép vagy rút, komikus stb., nemcsak a művészen belül és azon kívül lehet más, hanem a művészetek különböző műfajaiban-műtípusaiban is eltérő lehet – amint hogy bizonyos műfajok-műtípusok e mértékrendje a művészen kívüli szféráival is megegyezhet.*

Mi több, ha a műfajokon-műtípusokon belül az egyes műalkotások felé fordulunk, ott is azt tapasztaljuk, hogy ugyanazok a tartalmi motívumok vagy formaelemek más-más értékűeknek mutatkozhatnak. Eredetileg a dadaisták és futuristák egyik leleménye volt, hogy egy nem létező, „értelmen túli nyelv” kitalált, jelentés nélküli halandzsaszavaiból építettek fel olyan, „hangverseknek” nevezett szövegeket, amelyek csak a beszédhangok zeneiségével voltak hivatottak érzelmi hatásokat kiváltani közönségükből, mint Hugo Ball nevezetes *Halottsiratója*:

ombule  
take  
biti  
solunkola  
tabla tokta tokta takabla  
taka tak – stb.

Ízlés kérdése persze, hogy ki hogyan reagál egy effajta szövegre, de igen kevésbé valószínű, hogy ezek az unalmasan kattogó hangsorok számottevő társadalmi igényeket kielégítő szellemi javak lennének. Karinthy Frigyes halandzsakölteménye, a *Heuréka*:

A pő, ha engemély, kimár –  
De mindegegy, ha vildagár...  
...mer engemély minder bagul,  
mint vilgaban a bégahur!...

- viszont jambikus lejtésével, párrímeivel, valódi szavakra hasonlító álszavaival (ha engemély, kimár = ha engem, aki már; de mindegegy, ha = de mindegy, ha) megtévesztésig hasonlít a századforduló világfájdalmas-borongós nagyvárosi lírájának szövegeire. Egyúttal azonban – meghökkentő váratlansággal – azt is érzékeljük, hogy semmiféle jelentése nincsen, s éppen ezáltal tesz szert esztétikai jelentésre: a szabadság látszatában fellépő, s váratlanul lelepleződő korlátozottság érzéki jeleiként komikussá teszi ezt a költészeti irányzatot, azt sugallja, hogy alkotásai üres szózsonglörködések, kóklermutatványok. A halandzsa itt a paródia funkciójával rendelkezik.

• *Az egyes műalkotások művészi értékét tehát nem az dönti el, hogy milyen tartalmi motívumokat vagy formaelemeket állítanak elénk, hanem az, hogy ezekből felépülő értékalakzatuk milyen mértékben elégíti ki az általuk képviselt művészetfajjal-műfajjal szemben támasztott objektív társadalmi szükségleteket.*

Ezt a gondolatot értékelméleti szempontból nézve úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a műalkotások tulajdonságainak értéke csak a konkrét műstruktúra körülményeire vonatkozóan áll fenn.

#### **7.1.10. Önérték és eszközérték a művészetben**

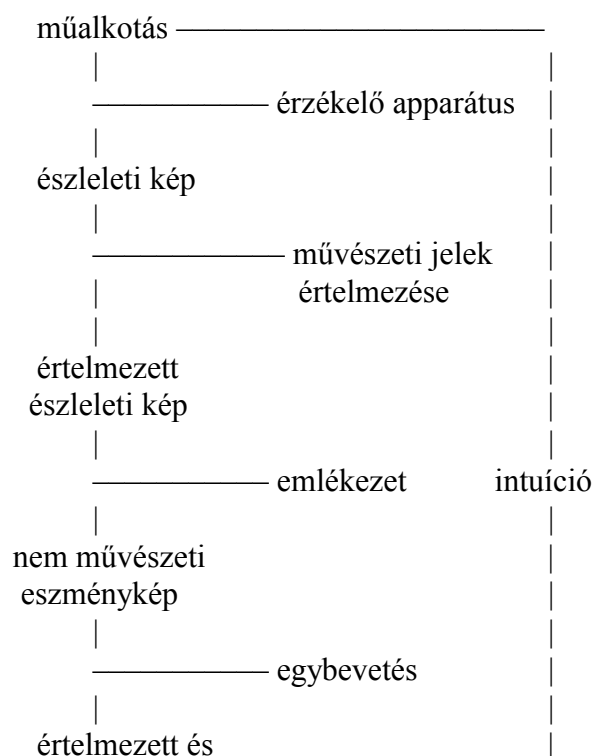
Az önértékek és eszközértékek megkülönböztetése művészeti értékek körében is igen fontos felismerésekhez vezet. A történeti változások során a fejlődés itt abban jelentkezik, hogy a művészeti ágak, műfajok formakincse egyre gazdagodik új és mind hatékonyabb kifejező-eszközökben. Ideális esetekben ezeket az új kifejezőeszközöket remekművek vezetnek be és terjesztik el, ahogyan Aiszhülosz ókori formaforradalma, az, hogy a korábbi gyakorlattal szemben, ahol a színpadon a kar mellett mindig csak egyetlen színész szerepelt énekével és pantomimszerű táncával, nála két színész lép fel, s így a dialógus válik a dráma fő formaelemévé tartalmilag is lenyűgöző értékekkel fonódott össze.

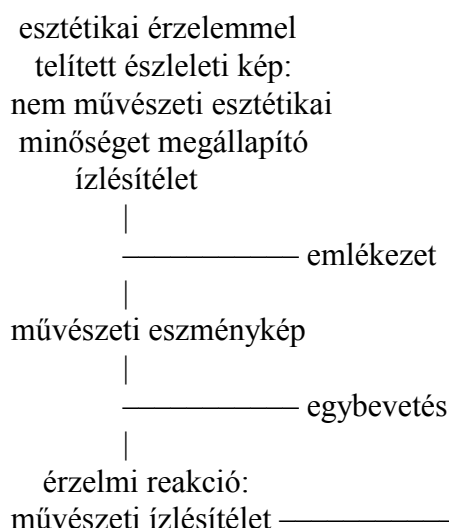
A művészetek azonban korántsem mindig ilyen ideális úton haladnak előre, s gyakori, hogy egyébként kifejezetten gyenge művek vezetnek be olyan ábrázolástechnikai újításokat, amelyek új korszakot nyitnak egy-egy műfaj fejlődésében. Az ilyen szinte nulla önértékű, de formaújítások révén óriási történeti eszközértékű művekkel főként századunk avantgardista és neoavantgardista mozgalmak szereztek maguknak sok lelkes hívet és ádáz ellenfelet.

### 7.1.11. A művészeti ízlésítéletek

A fentiekből az is következik, hogy a művészeti alkotások befogadásakor az ízlés működésének korábban vázolt modellje mintegy megkétszereződik. Olvassuk a regényt, nézzük a filmet, festményt, vagy hallgatjuk a zenét, versmondást, s ízlésünk a leírt módon pontról pontra, részletről részletre követi és megítéli az élmény minden mozzanatát: szép, rút, tragikus, komikus stb.

Tekintettel azonban arra, hogy itt nem akármilyen esztétikai jelenségekkel állunk szemben, hanem műalkotásokkal, így egyrészt az észleleti kép és az eszménykép egybevetésének mozzanata elé beiktatódik egy értelmezési mozzanat, amikor ugyanis az észleleti kép elemeit mint művészi jeleket átértelmezzük, „dekódoljuk”. Másrészt pedig a folyamat nem áll meg, amikor a szépségnek vagy rútságnak megfelelő érzélemmel tekintünk az ábrázolásra. Nem, mert amint erről már szó volt, ami egyébként mindenütt a lehető legpozitívabb esztétikai minőség, a tündökletes szépség, az a. művészet körén belül könnyen negatív értéknek, hazugságnak, ámtításnak, giccsnek bizonyulhat. Miután tehát ízlésünk megállapította, hogy a mű egy-egy része vagy egésze szépségeszményeinkkel egybevetve ilyen vagy amolyan esztétikai minőségűnek bizonyul, a folyamat újabb szakasza következik: az emlékezet felidézi a műnek megfelelő eszményt, s ez az egybevetés egy másik ítélethez, a művészeti ízlésítélethez vezet. Ez a különbség nyújt magyarázatot arra a sajátos jelenségre, amellyel minden ép művészeti ízléssel rendelkező ember találkozni szokott: ellenséges vagy viszolygó indulatokat kelt benne a festmény, vers vagy filmkép egy olyan látvánnyal, amelyet pedig a valóságban gyönyörködve szemlélne.





Az ízlésítéletek természetesen itt is többé-kevésbé szubjektívek, sőt, itt fokozhatja a befogadási élmények egyéni vonásainak erőteljességét az, hogy a műalkotásoknak már a megértése is formanyelvük ismeretéhez kötött. Ebből a XVIII. századtól lényegében ugyanazokat az érveket újra meg újra „felfedező” szubjektivista esztétikai irányzatok azt a következtetést szeretnék levonni, hogy a műalkotásoknak nincsen is meghatározott jelentése-értelme. Ezek – a kevésbé szélsőséges irányzatok felfogásában – egyfajta félkész termékek, amelyeket befogadjuk fejez be, vagy pedig – radikálisabb teóriák szerint – üres formáikat a befogadó maga tölti fel tartalommal.

Az ilyen elgondolások azonban – N. Frye-jal szólva – „pszeudotudományos irodalmi fecsegések” csupán. A normáltudományos kutatás rég bebizonyította, hogy jóllehet az egyes befogadói élmények valóban igen nagy mértékben is szubjektívek lehetnek, másfelől ugyanilyen mértékben megállapítható a művek objektív tartalma. Az irodalmi művek vonatkozásában Roman Ingarden részletes elemzésekkel mutatta ki, hogy pontosan megállapítható, amikor a befogadás „túllépi a megengedhető határokat”, s így nem annak „új értelmét” fogadja be, hanem félreérti a művet, „erőszakot tesz rajta és megváltoztatja”. A képzőművészeti ikonológiában szintén közhely, hogy – M. Baxandallt idézve – a képzőművészeti alkotások megértése ismeretek megszerzéséhez kötött, „éppúgy, ahogy meg kell tanulni a más kultúrából való szövegek olvasását”. A művészettörténet fővonulata A. Rieglről, H. Wölfflintől E. Panofskyig, H. Beltingig alaptételnek tekinti, hogy a művek objektív tartalma feltárható.

## 7.2. A művészetfajok értékalakzatai

### 7.2.1. Az autonóm művészet

A művészeti művek értékalakzatainak közelebbi vizsgálatára rátérve, ezek legáltalánosabb sajátosságát a fentiekben úgy határoztuk meg, hogy bennük az esztétikai értékek kitüntetett jelentőségűek. Ezen belül az alkotások két fő csoportra oszthatóknak mutatkoztak. Az egyikben az esztétikai értékek szabadon, minden föléjük rendelt szempont nélkül bontakozhatnak ki, s ezért

- *autonóm művészi műveknek nevezzük azokat az alkotásokat, amelyeknek értékalakzatában az esztétikai értékek kizárólagos vagy uralkodó szerepet játszanak.*

Hogy ezek az elvont tételek megfoghatóbbá váljanak, tanácsos összehasonlítani egy ilyen autonóm művészeti alkotást valamely nem művészi művel. Fussuk át Áprily Lajos *Március* című költeményét:

A nap tüze, látod,  
a fürge diákat  
a hegyre kicsalta: a csúcsra kiállt.  
Csengve, nevetve  
kibuggyan a kedve  
s egy ős evoét a fénybe kiált.

Régi, kiszáradt  
tó vize árad,  
néma kutakban a víz kibuzog.  
Zeng a picinyke  
szénfejű cinke  
víg ditirambusa: daktilusok.

Selymit a barka  
már kitakarta,  
sárga virágját bontja a som.  
Fut, fut az áram  
a déli sugárban  
s hökken a hó a hideg havason.

Barna patakja  
napra kacagva  
a lomha Marosba csengve siet.  
Zeng a csatorna  
zeng a hegy orma,  
s zeng, ugye zeng, ugye zeng a szived?

Ha nagyon keresgéljük, találunk ebben a szövegben is nem esztétikai értékeket. Természet-tudományos igazság pl. az, hogy tavasszal a hegyekben megolvad a hó és a tavak, kutak víz-szintje emelkedik, ugyanilyen tény, hogy a barka selymes, a somnak sárga a virága, s ezek ilyenkor nyitnak, továbbá pszichológiai tételként is felfoghatjuk, hogy az effajta látványok felvidámítják az embert stb.

Hasonló módon bukkanhatnak fel esztétikai minőségek a nem szépirodalmi szövegekben. Hegel pl. az irodalmi művek cselekményének esztétikai problémáit boncolgatva így ír:

„A szenvedély szofisztikája ügyességgel, a jellem ereje és energiája révén megkísérlelheti ugyan, hogy pozitív vonatkozásokat csempésszen a negativitásba; ám olyasmi ez, mint valami kipingált koporsó. A csak-negatív ugyanis magában véve általában erőtlén és sekélyes, ennél fogva vagy érdektelen, vagy visszataszító számunkra...” stb.

(Zoltai D. ford.)

A „kipingált koporsó” hasonlata költői kifejezőeszköz, s a bizarrság esztétikai minőségét csillantja fel a szövegben, sőt, a számottevőbb képzelőerővel megáldott olvasó asszociációi azt az alantas lopakodást is láttatni tudják, amellyel – metaforikus értelemben – a szenvedély szofisztikája megkísérli, hogy pozitív vonatkozásokat csempésszen a negativitásba. Másfelől viszont nyilvánvaló, hogy Áprily szövegének elsőrendű célzata az, hogy a szépség élményében részesítsen bennünket, s nem az, hogy meteorológiai, növényteni és pszichológiai isme-

retekre okítson; Hegel viszont esztétikai törvényszerűségeket rögzít, s nem bizarr-alantas esztétikai élményeket akar átadni nekünk.

Ezekben a szövegekben hierarchikus alakzatba rendeződnek, alá- és fölérendeltségi viszonyban állnak tehát a különféle értékek. Áprily versében a művészi szépség értéke határozza meg azt a teret, amelyben a tudományos ismeretekre történő utalások érvényesülhetnek, s ez utóbbiak eszközértékűek, olyan jelleggel és olyan mértékben rögzíti őket a költemény, ahogyan és amennyire ez a szépség élményének felidézéséhez szükséges. Hegelnél a helyzet fordított, a kipingált koporsó hasonlata és a csempészkedő szofisztika metaforája csak arra szolgál, hogy egy tudományos tételt érzékletesebbé, érthetőbbé tegyen. Szerepeltetésük esetleges, alkalmi jellegű, a filozófiai szövegeknek nem kell szükségszerűen szépírói értékeket csillogtatniuk, nélkülük is azok lennének, amik.

### 7.2.2. *A visszatükröző és a szépművészet elkülönülése*

Ha gondolatmenetem eddig világos lenne, menten elhomályosul, amikor az Áprily-kötetben tovább lapozva beleolvasunk ugyanennek a költőnek másik, *A kor falára* című költeményébe:

Itt éltem én is. Rabkoszton, vizen.  
Itt lázadoztam, itt zúzódtam össze.  
Egy vak poroszló szárnyam és tüzem  
e zord idő-cellába börtönözte.

De néha túl a rácsozott időn  
csillagmezőket lobbantott a távol.  
Szél jött és megtelt hervadó tudóm  
a végtelenség fenyves-illatával.

Olyankor ráztam gúzsos szárnyamat,  
kitörtem volna óriás terekre.  
S ősökre néztem, gazdag és szabad,  
aranyformáló régi mesterekre.

S gondoltam rá, ki jó száz év után,  
arcába tűz az új világ sugára.  
S szent szánalommal néz majd vissza rám,  
kortól kifosztott, koldus dédapára.

A *Márciust* azon az alapon különítettük el a Hegel-szövegtől, hogy uralkodó értéke a művészi szépség. *A kor falára* viszont az összezúzott, kifosztott, gúzsba kötött, börtönrácsok mögött szenvedő lélek szánandó, riasztó-rút képzeit tárja elénk. Ebben is esztétikai értéké az uralkodó szerep, s ennyiben szintén autonóm művészeti alkotás, de világos, hogy e két szövegfajtának nem lehet ugyanaz a célzata, társadalmi feladata.

A probléma megoldásához az vezethet, ha visszaemlékszünk az esztétikum értéklehetőségeiről szóló fejezetben kifejtettkre. Mint láttuk, az esztétikum a mindennapi életben is eleve kétféle önértéket nyújt számunkra; jelrendszerként működve megismerési értékekkel szolgálja tájékozódásunkat, pozitív esztétikai minőségei pedig élvezeti értékkel teszik derűsebbé, örömtelibbé érzelmi hangoltságunkat. Természetes hát, hogy amikor az ember maga hoz létre olyan tárgyakat, amelyek esztétikai értékeikkel szolgálják célkitűzéseit – azaz művészi alkotások –, akkor szintén két lehetőség között választhat. A művészi művek egy része, miként a *Március* szövege



- *a szépművészet körébe tartozik, a minél tündöklősebb szépség élményének élvezeti értékével gazdagítja az ember életét, annál értékesebb, minél szebb, s nem célja társadalmi igazságok érzékeltetése.*

*A kor falára* viszont – miként a vers címe is jelzi – merőben más feladatot vállal: a történelmi pillanat esztétikai összképét örökíti meg, s ebből következően értéke is más:

- *a visszatükröző művészet a társadalmi valóságról ad különlegesen fontos, továbbhagyományozásra érdemes esztétikai információkat. Értéke ilyenformán nem a szépsége, hanem a megismerési érték, a művészi igazság.*

Bár az esztétikai szakirodalom képviselői többségükben vagy csak a szépművészetet, vagy pedig csak a visszatükröző művészetet ismerik el „igazi” művészetnek – jobbára úgy, hogy a másik művészetfaj alkotásait egyszerűen figyelmen kívül hagyják – az autonóm művészet e kétosztatúságát már Friedrich Schlegel meglehetősen pontosan leírta. Okfejtése szerint a művészet szabályainak mesteri alkalmazása, a technikai hibák elkerülése önmagában nem eredményez szépművészeti alkotást, a „szépművész”-nek mindenekelőtt „a rútat kell kerülnie”. S ez a művészet másféle, mint a – Schlegel vele példázza a visszatükröző művészetet – Shakespeare által művelt: „Aki Shakespeare poézisét mint szépművészetet ítéli meg, annál mélyebb ellentmondásokba ütközik, minél élesebb elmével rendelkezik, minél jobban ismeri a költőt”. Shakespeare „egyetlen drámája sem tekinthető tartalma *tömegét* illetően maradéktalanul szépnek; a szépség törvénye sosem határozza meg az Egész elrendezését. A részletszépségek, akár a természetben, nála is csak ritkán mentesek minden *rútságtól*, és csupán *eszközei* egy másik célnak; az egész ábrázolás karakterisztikus lényegét vagy filozófiai szellemét *szolgálják*”. Ezzel egybehangzóan mondja Yehudi Menuhin, hogy „mióta ember él a földön, a zene egyik célja az, hogy örömet szerezzen nekünk. A másik pedig az, hogy megmondja az igazat”. A képzőművészetekre vonatkozóan E. H. Gombrich fejtette ki, hogy a szépség és igazság a művészet két „szuperértéke”, s hogy arányuk a különböző műalkotásokban eltérő.

### 7.2.3. Az alkalmazott művészet

A fentiekben szó volt arról is, hogy az esztétikai értékeknek kitüntetett jelentőséget biztosít az is, ha

- *a művek értékalakzatában más értékeknek alárendeltek ugyan, de elengedhetetlen eszköz-érték-tényezők, „konstitutív” szerepük van, azaz az effajta alkotások, ha nem tartalmaznának esztétikai értékeket, nem lennének azok, amik. Ez az autonóm művészettől megkülönböztetett alkalmazott művészet szférája.*

Az alkalmazott művészetfajok tehát elsősorban nem esztétikai, hanem másféle szükségleteink kielégítésére hivatottak, s attól függően különböznek egymástól, miféle nem esztétikai érték játszik bennük uralkodó szerepet. A szórakoztató művészetben ez a pihentető időtöltést nyújtó érdekesség, a didaktikus művészet tudományos ismereteket terjeszt, az agitatív művészet feladata a tömegbefolyásolás, a használati művészet pedig gyakorlati igények kielégülését szolgálja. Esztétikai minőségeik azonban kitüntetett szerepet játszanak abban, hogy e nem esztétikai szükségleteink kielégülhessenek, s ha ezekkel nem rendelkeznének, nem lennének műalkotások.

#### **7.2.4. A művészetfajok, művészeti ágak és műfajok rendszere**

Külön hangsúlyozandó, hogy e művészetfaji felosztás más dimenzióban helyezkedik el, mint a művészeti ágak és műfajok rendszere. A művészetfajok értékstruktúrájuk tekintetében különböznek el, a művészeti ágak (amilyen az irodalom, a zeneművészet, festészet, szobrászat, építőművészet, táncművészet stb.) viszont rögzítő anyagaikban és formanyelveikben különböznek. A két rendszer illeszkedése sem szimmetrikus. A szépművészet a művészet világában a legnagyobb birodalmak egyike, valamennyi művészeti ágban elevenen él, sőt, a maga egészében ide tartozik az építőművészet, a kertművészet és az iparművészet – ezeknek tehát visszatükröző művészetfajuk nem létezik –, míg olyan művészeti ág nincsen, amelyik egészében visszatükröző funkciója lenne.

A másik előrebocsátandó gondolat az, hogy a művészetfaji felosztás mintegy metszi a műfaji felosztás koordinátáit. A szerelmesversek kiváló példái lehetnek a visszatükröző művészetfaj valóságábrázolási lehetőségeinek, de ugyanennek a műfajnak más darabjai nem tükrözik korukat, hanem a szépség élményével gazdagítják életünket. Számos műfaji elnevezésünk voltaképpen pontatlan is, ha nem jelöljük meg, melyik művészetfaj értékstruktúrája mutatkozik benne. A verses levél például egyaránt lehet visszatükröző funkciója lírai alkotás, didaktikus tanköltemény, de szellemesen szórakoztató csevegés is.

#### **7.2.5. A művészetfajok egyenértékűsége**

Az újkori esztétika, ha egyáltalán figyelmet szentel az alkalmazott művészetnek, ezt általában azért teszi, hogy bizonygassa: az autonóm művészethez képest talmi, nem igazi, netán épp káros kultúrjelenség. E témának hatalmas szakirodalma van, mindegyik alkalmazott művészetfajról külön-külön be szokás bizonyítani, miért és hogyan alacsonyabb rendű, s főként a szórakoztató művészet provokál heves vádakat.

Ezekkel itt szükségtelen közelebbről megismerkedni, miután általános értékelméleti síkon már megállapítottuk, hogy az egymással felcserélhetetlen értékeket csak a konkrét élethelyzetek viszonylatában lehet rangsorolni, elvont-általános szinten minden ilyen érték egyenértékű.

• *Az autonóm és az alkalmazott művészet alkotásainak értékalakzatai tehát bármennyire különbözők, minthogy az előbbiek nem pótolhatják az utóbbiakat, egyaránt nélkülözhetetlen értékforrásaik az emberi életnek, rangsorolásuk eleve alaptalan.*

Az irodalom vonatkozásában ezt mutatta ki T. S. Eliot is: autonóm és alkalmazott műfajait szerinte egyformán jellemzi, hogy „a költészet különböző fajtáinak olyan kereteket biztosítanak, amely a tökéletesség megvalósítását teszi lehetővé”. Ezzel egybehangzóan hangsúlyozta G. Genette, hogy minden olyan kritikai ítélet eleve illegitim, amelyik az egyik műfaj értékkritériumait egy másik műfajon kéri számon.

Ebből viszont nemcsak az következik, hogy Agatha Christie krimijeik ugyanolyan értékszintet képviselhetnek a maguk nemében, amilyet a társadalmi regényen belül Thomas Mannéi, hanem – még kimondani is szörnyű – az is, hogy elvben egy reklámplakáttól sem vitathatjuk el azt a lehetőséget, hogy a klasszikus remek sorába tartozzék.

### **7.3. A visszatükröző művészet**

A különböző művészetfajok közelebbi szemlélését tanácsos a visszatükröző művészettel kezdeni, minthogy az ezzel történő összehasonlítás teheti szemléletessé a különbségeket.

Bevezetőként azt kell tudnunk, hogy a tükrözés, visszatükrözés szakkifejezést a realisztikus stílusnormákat előíró sztálinista művészetpolitika olyannyira rossz csengésűvé tette, hogy az 1960-as években – az ókori görög szerzők „mimézis” kifejezésével felcserélve – még a marxista szerzők egy része is jobbnak látta kikerülését. Minthogy azonban a „mimészis” görögül utánczást jelent, használata alighanem még kevésbé szerencsés. A visszatükrözés szó pedig korántsem a marxizmus leleménye; a reneszánsz óta meglehetősen széles körben elterjedt a művészetelméletben. Szinonimái – a leképzéstől a megjelenítésig – semmivel nem találóbbak, s a tudományos gondolkodásban különben sem az a lényeges, hogy mit minek nevezünk, hanem az, hogy a megnevezésnek milyen értelmet tulajdonítunk.

Az újkori művészetelméletnek Lessing óta egyik központi problémája, hogy a visszatükröző műalkotásoknak miféle formában kell élénk állniuk ahhoz, hogy művészi igazságokat tárhassanak élénk. E kérdést – Hirt, Goethe, Hegel, R. Zimmermann – filozófiai síkon vizsgálták, s rendre oda jutottak, hogy a jelenség-lényeg, egyedi-általános (a régebbi szóhasználatban „egyéni-eszményi”) vonásokat összekapcsoló ábrázolásról van szó, amelyet többnyire „karakterisztikus”-nak (nálunk „jellemzetes”-nek) neveztek. E gondolat Henszlmann Imre és Erdélyi János közvetítésével a XIX. századi magyar esztétikának olyan közhelye lett, hogy még Gyulai Pál is kritikusi alapelvei közé emelte. Lényeges pontokon fejlesztette tovább ezeket az elméleteket a marxizmus jegyében Lukács György, aki szerint a művészi visszatükrözés központi kategóriája a tipikusság. A tipikus ábrázolás, mondja Lukács, a jelenségek egyedi konkrétságában az emberközpontúan (az ún. antropocentrizmus jegyében) szemlélt valóság társadalmi szempontból lényeges, általános vonásait emeli ki, olyan módon, hogy ezeket az összemberi fejlődés (a nembeliség) érdekeivel azonosulva ítéli meg.

Szeretném hangsúlyozni, hogy Lukács elgondolása itt a legkorszerűbb művészetelméleti eredményeket nyújtja. Megközelítésmódja és fogalomrendszere, szóhasználatja azonban filozófiai, s ennek ismertetése igen terjedelmes kitérőt igényelne, amelyre nekünk nincsen szükségünk.

### ***7.3.1. A visszatükröző művészet mint megismerési forma***

Egyszerűbb megközelítésben e problémák megértéséhez mindenképp azt kell tudnunk, hogy az emberi tudat minden jelensége kétarcú: egyrészt az illető ember egyéni életének terméke, másrészt a környező világ tükröződése. E két mozzanat az emberi tudatban mindig egységet alkot, de nem egyenlő arányban. Ismereteknek nevezzük az olyan tudati jelenségeket, amelyekben a dolgok tárgyi, objektív, az embertől függetlenül szemlélt oldala áll előtérben, az élményekben viszont az alanyi, szubjektív, személyes jelentőség.

A közvetlen élményekben feltáruló személyes tapasztalatok esetében a megismert dologgal mi magunk találkozunk, s az a maga érzéki teljességében tárul fel előttünk és mély, egyéni jelentőségű, maradandó benyomásokat kelt emlékezetünkben. Az egyes ember szemszögéből nézve a valóság megismerésének „igazi” módja ez, s nemcsak azért, mert így – önmagunk számára – minden tekintetben hiteles tapasztalatok birtokába jutunk, hanem azért is, mert az élmény során a megismert dolog személyes jelentősége is feltárul számunkra. A bolha esetében pl. nemcsak azt tudjuk meg, hogy szűrő-szívó szájszerve van, hanem átéljük csípésének égető viszketését, s az undorral vegyes dühöt is, ami arra késztet, hogy körünkkel szétroppantsuk a pöttöm rovar.

A fenti példa azonban arra is rávilágíthat, hogy a közvetlen élmény útján történő megismerés nem mindig előnyös. A bolhacsípésről jobb másoktól szerzett, közvetett ismeretekből „csak” tudni, különös tekintettel arra, hogy galandféregpetét, pestisbaktériumot is terjeszt. Másik árnyoldaluk a közvetlen élményeknek, hogy nem mindig tárul fel bennük a dolgok mélyebben fekvő lényege, törvényszerűen általános arculata. Az egyedi jelenség véletlenszerű vonásai megtévesztő látszatokat is teremthetnek. A bolha példájánál maradva, előfordulhat, hogy e

rovarok tanulmányozása során csupa jóllakott példányokat fogunk, s olyanokat, amelyeknek hiányzik egy-egy lába. Ha ezt az önmagunk számára minden tekintetben hiteles, megbízható tapasztalatot általánosítjuk, s közhírré tesszük azt a rovarfajta felfedezését, hogy a bolhák ötlábúak és nem csípnek, nevünket feljegyezheti a tudománytörténet, de aligha örömeinkre. További hátránya végezetül a közvetlen élményre hagyatkozó megismerésnek, hogy rendkívül időigényes: tudásunk igencsak szűk területre zsugorodnék össze, ha saját tapasztalataink alapján kellene mindent újra felfedeznünk.

A közvetlen élmények szűkösségét az ismeretközlés, a kommunikáció eszközeivel igyekszünk pótolni, s ennek modern technikai vívmányai lehetővé teszik, hogy a fontosnak tartott ismeretek órák alatt az egész emberiség tudomására jussanak. Ám az a mód, ahogyan az ismeretközlő intézmények – az iskolától a tévéstúdióig – ezeket az információkat átadják nekünk, általában a dolgok eredeti élményformáját megszüntetve, lényegre szorítkozó kivonatokat közöl, s a jelenségekre legfeljebb példajelleggel utal. A közvetlen élményekből merítő megismerésnek mintegy az ellenkező véglete. A maga nemében tehát szintén pótolhatatlan, önmagában azonban nem juttat olyan tapasztalatok birtokába, amelyek elegendőek ahhoz, hogy mindenféle élethelyzetben helytállhassunk. Az a katona, aki csupán a tankönyvekből tanulta meg, hogyan kell kúszni, célozni, a fegyvereket használni, akinek a detonációról csupán annyi ismerete van, hogy az 1000 m/mp nagyságrendű és ezt meghaladó terjedési sebességgel végbemenő folyamat, s aki az erkölcsstanból tudja, hogy adott esetekben a közösségi érdekért az életünket is fel kell áldoznunk, aligha menti meg a hazát.

A visszatükröző művészetnek mint megismerési formának az a legfőbb sajátossága, hogy a fenti két megismerési mód – a közvetlen, valóságos élmények és a közvetve szerzett, elvont ismeretek – előnyeit igyekszik egyesíteni.

- *Alkotásai megőrzik a közvetlen élmény formáját: a regényekben, elbeszélésekben, drámai művekben, miként a filmekben, a festmények és szobrok látványában stb. saját érzéki tapasztalatainkhoz hasonló ábrázolások állnak eléünk (akár olyanok, amilyeneket a mindennapi életben élünk át, akár olyanok, mint az álomképek, a képzelet szülte látomások), s a lírai költemények, zeneművek is olyan lelki élményeket, hangulatokat, érzelmeket, életérzéseket keltenek az emberben, amelyekhez hasonlókat saját életünket kísérik.*

A konkrét élményforma megőrzése itt magától értetődő, s külön filozófiai magyarázatokat nem igénylő sajátosság, hiszen e művészetfaj alapja a jelrendszerként működő esztétikum, márpedig az esztétikumnak – mint már tudjuk – elengedhetetlen sajátossága, hogy érzéki formával rendelkezzen. Ugyanígy magától értetődő a visszatükröző művészet emberközpontú világképe, hiszen az esztétikum érzéki formái emberi lényegét fejeznek ki, az emberi szabadság és korlátozottság mértékét jelzik.

A közvetlen élmények kellemetlen következményei viszont nem érintenek bennünket a visszatükröző művészeti ábrázolásban, s minthogy a mű által nyújtott élmény „nem valódi”, csak mása a valóságnak, így érthető, hogy – Arisztotelésszel szólva – „vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai”. Még a gyalázatos halált is átéldhetjük Kafka *A per* című regénye végén Josef K.-val, akinek

„a torkára fonódott az egyik úr keze, a másik pedig mélyen a szívébe döfte s kétszer megforgatta a kést. K. szeme megtört, de még látta, hogy a két úr szorosán az arca előtt összedugja a fejét, s az ő végvonaglását figyeli. – Akár egy kutya! – mondta K., s úgy érezte, szégyene talán még túléli őt”

(Szabó E. ford.).

Igen, mert e kutyához illő modern kori halálból újjászülethetünk négyezer évvel korábban, hogy a beesett arcú, csontra száradt bőrű Gilgames, az óbabiloni eposzhős személyében az örök életre sóvárogva átevezzünk a halál óceánján kétszer hatvan evezőráddal (tudván, hogy a halál vizét az evező csak egyszer érintheti).

Ez a tény nem egyszerűen azt jelenti, hogy a bolhacsípésről vagy a halálról kellemesebb olvasni, mint azt átélni, hanem a visszatükröző művészetek legfontosabb hatáslehetőségeinek egyike is ebben rejlik. A csak ismeretszinten elsajátított magatartási szabályok, értékelési szempontok sosem formálják olyan mélyreható erővel egyéniségünket, mint a személyes élmények, s ha valóban át tudjuk élni Josef K. sorsát, valószínűbb, hogy igazi életünkben nem követjük majd a magunk „két urát” ilyen elképesztő udvariaskodással a halál kőbányájába.

A visszatükröző művészet alkotásai (jó esetekben) megszüntetik mindennapi élményeinknek azt a további hátrányát, hogy csalóka látszatokat is elénk állíthatnak.

• *Az egyes ember személyes élményeihez fűződő szubjektív ízlésítéletekkel szemben ugyanis a visszatükröző műalkotások értékességének legfontosabb ismérve az, hogy az összemberi fejlődés érdekeit tükröző objektív esztétikai értékrendnek megfelelően mutassák meg, mi szép és mi rút, tragikus vagy komikus stb. egy történelmi pillanat arculatán.*

Ezeknél az élményeknél nem borít el bennünket – végezetül – a valóságos élmények idő-igénye sem. Amihez a valóságban egy egész emberi élet szükséges, azt a regény, dráma lényegre törő ábrázolásában megkapjuk néhány óra, költeménybe, novellába, képzőművészeti alkotásba sűrítve percek alatt. E művészet az ember számára az élmények szinte végtelen mennyiségét teszi hozzáférhetővé.

### **7.3.2. A visszatükröző műalkotás mint a történelmi pillanat összképének jele**

A visszatükröző művészet alkotásainak igazságértéke azonban ezzel még mindig nem biztosított, ha nem tesznek eleget az effajta művekkel szemben támasztott teljességigénynek is. A gondolat – ha máshonnan nem – a krimikben bemutatott bírósági tárgyalásokból is ismert, ahol a tanúknak meg kell esküdniük arra, hogy nemcsak „az igazságot, csak az igazságot”, hanem „a teljes igazságot” vallják. Minthogy a visszatükröző művészet uralkodó értéke is egyfajta igazságérték, s társadalmi feladatát gyakran – és joggal – fogalmazzák meg úgy, hogy „tanúskodnia kell koráról”, így nincsen mit csodálkoznunk azon, hogy ez az eskü reá nézve is kötelező.

Hogy a műalkotásnak kerek, szerves egésznek kell alkotnia, az ókortól közhely, de csak a XVIII. század második felének német gondolkodói kezdték felismerni, hogy – Lessing metaforájával – a művész teremtette műegésznek az Isten teremtette világegész (filozófiai szak kifejezéssel totalitást) kell mintáznia. A legtalálóbban K. W. Humboldt jellemezte a visszatükröző művészet e jellemvonását. Szerinte a műnek nem kell minden vagy nagyon sok jelenséget ábrázolnia ahhoz, hogy a totalitás élményében részesítsen bennünket. Elegendő az, ha a valóságban egyedül állónak és így széthullónak látszó jelenségeket megtisztítja esetleges vonásaiktól, szükségszerű („ideális”) kapcsolataikat felmutatja, s egy olyan magas és messzi kilátást nyújtó állaspontra emeli szellemünket, ahonnan a világhoz, a sorshoz való viszonyunkat teljesen átláthatjuk. Az így bemutatott tárgyakból kiindulva, az összkép hangulata által vezettetve már következtetni tudunk a világképre, gondolatban kiegészítjük a jelenségkört, s az alkotó jelzései nyomán fantáziánk építi fel a totalitást. A XX. században e gondolat Lukács György – sokak által hevesen vitatott – tételeként híresült el: a valóság extenzív totalitása (tényleges kiterjedésének teljessége) messze meghaladja ugyan a művészi ábrázolás lehető-

ségeit, de ez intenzív totalitását nyújthatja egy történelmi pillanatnak, ha az ábrázolás érzékelteti mindazokat a legfőbb társadalmi törvényszerűségeket, amelyek a bemutatott jelenségek lényegi vonásait meghatározzák.

Jogos kérdés azonban, miért kell a visszatükröző művészet minden egyes alkotásának – még egy rövidke versnek vagy egyedül álló festménynek, szobornak is – effajta teljességet nyújtania. Miért ne ábrázolhatnák a művészek a valóság bonyolult ellentmondásait úgy, hogy egyik alkotásuk emilyen, a másik amolyan vonását mutatja fel a világnak, s e mozaikkockák életművükben – vagy éppenséggel a kor művészetének egészében – kiegészülve érzékeltetnék az összképet?

A válasz e kérdésre az, hogy ilyen alapon minden könyékig véres kezű diktatúra bértollnokainak és hivatalos művészeinek alkotásai egyenértékűek lennének a világművészet remekeivel. Ha ugyanis a történelmi tényeket összefüggéseikből kiragadva, elszigetelten vizsgáljuk, azt kell megállapítanunk, hogy pl. a hitleri birodalom számtalan olyan tettet mondhatott magának, amely az összemberi fejlődés érdekeire épülő objektív esztétikai értékrend szemszögéből nézve is egyértelműen szépnek-fenségesnek mutatkozik. Megszüntette a nyomorgó milliókat sújtó munkanélküliséget és inflációt, kiköveztetette a sáros parasztudvarokat és csodálatos autósztádákat építtetett, Göring négyéves terve talpra állította a német ipart, s a nemzeti-szocializmus visszaadta az I. világháborút záró rablóbéke által esztelenül megcsonkított ország öntudatát, jövőbe vetett hitét. Ha az effajta élettények elszigetelt, a totalitásból kiszakított ábrázolása a művészi visszatükrözésben teljes értékű lenne, a „Vér- és talaj-költészet” („Blut- und Bodendichtung”) lírája, Hans Heinz Ewers regényei, Hans Steinhoff, Karl Ritter, Veit Harlan filmjei és a hasonló alkotások mind igazolódának.

Az emberiség történelme során még sosem volt olyan társadalmi gyakorlat, amelyik a visszatükröző művészetfaj esetében ne a legkisebb daltól is egyfajta totalitást igényelt volna. E gyakorlatban az ilyen műveket a közönség – akár tudja ezt, akár nem – úgy értelmezi, mint a visszatükrözött történelmi pillanat egészére jellemző alkotásokat. S ha a mű ennek az igénynek nem felel meg, akkor – mindegy, hogy alkotója akarta-e ezt vagy sem – hamis képet nyújt a valóságról, hiszen igazi jelentése nem az alkotó szubjektív szándékaitól, hanem a társadalmi értelmezés objektív körülményeitől függ.

A különböző művészeti ágak műfajai azonban igen eltérő kereteket nyújtanak az effajta teljességi igények kielégítéséhez. A cselekményes nagyformák terjedelmi lehetőségei nem támasztanak semmiféle nehézséget abban a tekintetben, hogy olyasféle képet nyújtsanak a kor egészéről, ahogyan azt egy modell teszi. Ezzel szemben a cselekmény nélküli műfajoknak, a kisformáknak egészen más eljárásokat kell alkalmazniuk.

Az ilyen különbségekből adódó problémák megoldásához a kulcsot a cseh strukturalizmus vezéralakja, Jan Mukařovský nyújtotta, aki a maga totalitás-koncepcióját 1936-ban (Lukácssal szinte egyidejűleg, s így tőle nyilván függetlenül) fejtette ki. Az ő felfogásában minden egyes műalkotás jel, s az, hogy jel, annyi, mint: „valami, ami valami más helyett áll, s e másra utal”. A jelek különféle feladatokat tölthetnek be; a legjellemzőbb ezek közül az, hogy valamit közölve az emberek közötti megértést szolgálják. A műalkotás, az „esztétikai jel” is e közlő jelek egyik válfaja, és legalapvetőbb sajátossága az, hogy „mindig a valóság egészére mutat rá, és soha nem csupán egyetlen egyedi részletére”. Felfogása szinte általánosan elterjedt az irodalmi művek szemiotikai elemzéseiben, azzal a kiegészítéssel, hogy a műegész, mint „szuperstruktúra” a totalitás jeleként a legmagasabb szintű komplex jelek sorába tartozik. Ha viszont

- *a visszatükröző műalkotások a maguk egészét tekintve egy-egy társadalomtörténeti korszak összképének, totalitásának komplex jelei,*

akkor a jeltipológia segítségével a művészeti ágak és műfajok totalitásának különbségeire is magyarázatot kaphatunk, hiszen

- *mint ilyenek, a totalitás ikonikus, index- vagy szimbolikus jelei egyaránt lehetnek.*

### **7.3.3. A totalitás ikonikus jelei**

A cselekményes nagyformákra, regényfolyamokra vagy vaskos társadalmi és történelmi regényekre, drámaciklusokra, tévéjáték-sorozatokra stb. jellemző totalitástípus általában ikonikus jele a valóságnak, modellszerűen tükrözi azt. Gazdag jelenségviláguk, terjedelmi lehetőségeik nem támasztanak semmiféle nehézséget abban a tekintetben, hogy az alkotó a különböző társadalmi osztályok, rétegek főbb típusaira jellemző magatartásformák, sorsok, a történelmi pillanat leglényegesebb vonásait érzékeltető események bemutatásával olyasféle képet nyújtson a kor egészéről, ahogyan azt egy modell teszi.

Fontos azonban arra figyelmeztetni, hogy itt is, miként az esztétikai jelenségek mindegyikénél, az elkülönítés a fő törekvéseket, sűrűsödési pontokat jelzi csupán, s nem fogható fel merev szabályrendszerként. A cselekményes nagyformák sem kötelesek mindig a társadalmi pillanat japánkertszerű kicsinyített másait élénk állítani, és az ikonikus totalitás létrehozása a költői kisformákban sem lehetetlen. Ékes példája ennek József Attila *Hazám* című szonett-sorozata, amely verstani szempontból hét szonetre tagolható ugyan, de műfaját tekintve egyetlen, egységes elégia.

E költemény egy többkötetes regényfolyam témáját tömöríti 98 sorba olyan remekléssel, hogy „a nemzeti nyomor”, az „ezernyi fajta népbetegség” teljes költői kórképét nyújtja, a tünetektől a kórelőzményekig. Amilyen pontossággal követik a sorok a szonett rímképletének bonyolult szerkezeti vázát, ugyanolyan pontosan tükrözi a vers gondolati váza a társadalmi valóság még bonyolultabb szerkezetét. A megdöbbentően konkrét és meggondolkodtatóan általános érvényű képek egy szociológiai elemzés logikájával láttatják azokat a láthatatlan erőket, amelyek az adott társadalom fő típusainak mozgásterét meghatározzák. Ok és okozat mindig szembesül egymással: a „szapora csecsemőhalál”, az „egyke”, az Amerikába „kitántorgó” másfélmillió magyar szembesítették a földesúrral, aki „csákányosokkal pusztá tért nyit, szétveret falut és tanyát”, s a kartellekkel, amelyek „kuncogó krajcárral” fizetik ki a munkásokat – de ezeknek az okoknak is vannak okai, s az okozatoktól szenvedő nép végső soron önmaga az oka ezeknek az okoknak, hiszen

magával kötve mint a kéve,  
sunnyít vagy parancsot követ.

A modell tökéletes, minden a helyén van, nem hiányzik semmi.

### **7.3.4. A totalitás indexjelei**

Az ilyen típusú totalitás azonban a művészetben eléggé ritka. Az alkotások többsége index-jelként, ok-okozati összefüggések alapján utal a történelmi helyzet átfogó jellemvonásaira. Vonatkozik ez még a cselekményes nagyformákra is, hiszen a társadalomképnek nem kell feltétlenül valamennyi rétegre egyforma részletességgel kiterjednie. A regény- vagy drámaíró, filmrendező megteheti, s többnyire meg is teszi, hogy egyetlen főhőst állít a mű középpontjába, s ennek társadalmi környezetét nagyítja ki, a többi réteg ábrázolása mellékszereplők,

epizódjelenetek révén illeszkedik a körképbe. Ilyen módon tehát a társadalmi regény lehet egyben fejlődés- vagy nevelődési, család- vagy lélektani (egyes szerzők szerint akár bűnügyi) stb. regény is. Tolsztojról azt szokás mondani, hogy művei az orosz élet enciklopédiáját nyújtják, pedig ő maga – amint ezt Sklovszkij kimutatta – tudatosan az arisztokrácia életét állította művei középpontjába.

Legtöbbször a lírai költemények is indexjelei a totalitásnak. A szerelmesversekben, gyász- és teményekben például nemcsak az szinte lehetetlen, hogy az alkotó konkrét motívumokkal felrajzolja-érzékeltesse a teljes társadalmi háttérrel, de az életérzések vagy esztétikai minőségek kompozíciója se felelhet meg a társadalmi öszképnek. Akármilyen életérzései legyenek is a költőnek általában, a szerelmes vagy a gyászoló helyzetében e helyzethez illő érzelmeknek kell hangot adnia – fura költő lenne az, aki halott anyjától derűsen csilingelő modorban búcsúzna, mert a társadalmi fejlődés éppen felfelé ívelő szakaszban leledzik.

Lássuk hát példaként Propertius *Elmondja gyönyörűségeit* címmel magyarra fordított, s egy Cynthia nevű, kétes erkölcsű lányhoz írt szerelmesversét. A történelmi pillanat, amelyben született, az „augustusi aranykor”, amikor az európai fejlődés új lendületet nyert azáltal, hogy Augustus Octavianus a világbirodalmi méreteknek megfelelő reformokkal átalakította a társadalmi berendezkedést, békét teremtett a polgárháborúk dúlta Itáliában. A haladás ára az, hogy az elavult, de – a szabad polgárok számára – demokratikus jogokat biztosító köztársasági intézmények végképp látszattá válnak. Octavianus megveri Philippinél a köztársasági pártvezérek, Brutus és Cassius seregét, s vetélytársai fölé kerekedve császárrá választatja magát. Hogy a köztársaság vezető tisztségeinek címeit is magára aggatja – főhadvezér, főbíró, főpap, cenzor, néptribun egy személyben –, s hogy a szenátus is fennmarad mint a fejbólintás jogával rendelkező testület, nem egyéb a jól ismert üres ceremóniánál. A történelem ezúttal sem a lehető legtokéletesebb megoldással lépett előre – ilyen még sosem produkált –, csak egy egészen elfogadhatóval, s ez nem kis dolog, az ilyen helyzeteket szoktuk „aranykorként” számon tartani. Annak a társadalmi rétegnek, amelyiknek érdekei itt leginkább egybeestek az összemberi fejlődés érdekeivel, a római polgárnak örömteli magánéletet biztosított, ha nem került szembe Augustus hatalmával, de olyan hangos ujjongásra azért nem volt oka. A halálra ítélt Cornelius Gallus és a száműzött Ovidius sorsa világosan példázta, hogy itt a legnagyobb költői tehetség sem menti meg azt, aki közéleti vagy művészeti becsvágyainak élve lépést vét.

Propertius nem egyszer pendített meg politikai húrokat, de ilyenkor – rendkívül lojális alattvaló lévén – alig árult el valamit kora lényeges problémáiról. Ezzel szemben közvetve bár, de annál kendőzetlenebbül láttatta ezeket szerelmesverseiben. Amikor az élet egyetlen céljaként magasztalta a meztelen, buja gyönyört –

S bár mindenki *csak ezt vágná*: vigadozva heverni  
víg szeretők bor- s mézillatu combjai közt:  
kard, kürt, hadihajó nem volna, se gyilkos erőszak,  
Ádria nem verné harcosaink tetemeit,

- ezzel félreérthetetlenül jelezte, hogy a kor embere *csak* az érzéki örömekben érezheti magát szabadnak, és *mindenütt* másutt az erőszak árnyéka kíséri. Látszólag „közéletibb” verseiben Propertius a klasszikus erényeket magasztalja – ahogyan Augustus is egymás után hozta a tiszta erkölcsöt védő törvényeket –, e szerelmes versben viszont nem átalja, hogy pucérságra ösztökélve takaró alá búvó Cynthiaját, a családanyákat (a hivatalos tisztelettel övezett római matrónákat!) fitymálja a hetéra előtt –



Nem gátolhat a játékban tömör és kerek emlőd,  
hadd szégyellje magát az, aki csúf s anya már,  
de te itasd szemem a buja látás drága borával...

(ford. Babits M.)

- s így Cynthia leplét lerántva, lerántja a leplet arról a Rómáról is, ahol az erkölcsvédő Augustus leánya a leghírhedettebb ribanc, és a császár maga se átallja, hogy két botrányos házasság után úgy szerezzen magának harmadik feleséget, hogy „elkéri” Tiberius asszonyát, mit se bánva, hogy a nő éppen Tiberius fiát hordja a méhében.

Igen tanulságos lenne folytatni a sort Villon *Ballada a vastag Margot-ról* című versével, amelyben szintén nincsen szó a kor háborúiról, éhínségeiről, járványairól, de Villon a lovagköltők cizellált rímszerkezeteinek muzsikájával arról beszél, hogy orron kell vágnia szíve hölgységét, ha nem akad pénzes palira; nem szól a városokba be-betörő farkascordákról, de acsarkodó, éhes farkasnak mutatja önmagát és nöstényét; hallgat az országban dúló anarchiáról, de a maga igazi embertelenségében ábrázolja a felbomlott társadalom szerelmi erkölcsét. S a római császárkor érzéki paradicsoma és a francia feudális anarchia pokla mellé a teljesség kedvéért idézhetnénk egy forradalmi korszak szerelmi költészetéből is, kimutatva, miként fordul a proprius világból Petőfinél a fordítottjára:

Szabadság, szerelem!  
E kettő kell nekem.  
Szerelmemért fölálodom  
Az életet,  
Szabadságért fölálodom  
Szerelmemet.

(*Szabadság, szerelem*)

A századforduló idején viszont a közösségtől elidegenedett ember életérzése olyan fagyosan dermedt és magányos, „Mint a Montblanc csucsán a jég”, s csak egy távoli szerelem emléke nyújt számára némi meleget, amikor

Mult ifjúság tündértaván  
Hattyúi képed fölmerül.  
És ekkor még szívem kigyúl,  
Mint hosszú téli éjjelen  
Montblanc örök hava, ha túl  
A fölkelő nap megjelen...

(Vajda János: *Húsz év múlva*)

Azt hiszem azonban, minden részletes magyarázat nélkül is világos, miként válnak e műalkotások „a teljes igazság” hordozóivá: úgy mutatnak be bizonyos élettényeket – az adott esetekben érzelmi kapcsolatokat –, hogy egy-egy utalással kijelölik tényleges helyüket abban a világban, amelyben élünk, s azokat a mozzanatok állítják előtérbe, amelyekben leginkább tetten érhetők a történelmi pillanat egészét meghatározó erők hatásai.

Nem azt teszik közhírré tehát, hogy X szereti vagy gyászolja Y-t, ami magánügy, s nem is csak azt – bár azt is – teszik, hogy felfedezik számunkra a bennünk élő új, addig nem tudatosult érzéseket, s így ezeket bárki észreveheti magában. Ezen túlmenően azt is megmutatják, hogy a valóság egészéhez megfelelően igazodó érzelmi kultúrán belül mi a helye a szerelemnek vagy gyásznak, s milyen vonásokkal színezik át ezeket az érzelmeket a korra átfogóan

jellemző törvényszerűségek. Nem bemutatják, ábrázolják vagy modellálják tehát a történelmi pillanat teljességét, hanem – indexjelekként működve – következtetési alapot nyújtanak hozzá: ha ilyen a mai kor szerelme, akkor sejthetjük, milyen maga a kor.

Daumier *Menekülők* című képét nézve sem tudjuk meg, mi elől s hová futnak gyalog és lovon a kietlen tájban az emberek, de abból a tényből, hogy az alkotó ezt a témát tartotta fontosnak elénk állítani, következtetni tudunk arra is, hogy e világ – 1848-1849-ről van szó – milyen volt. Ugyanúgy, ahogyan József Attila *Határ* című verséből érzékeltetni lehet a két világháború közötti magyar vidék viszonyait, pedig csak arról esik szó, hogy „új korunk vénjei”: „elhagyták az omladó falut”:

Hátha kenyér nő idegen igán.  
Lassan ügetnek, barnák s csontosak.  
Csöpp cókókjuk gunnyaszt a taligán.  
Fönn felhők lágy batyui bomlanak.

S sziszeg a por, rájuk locsog a sár –  
na, ki ad nektek munkát, kenyeret? ...  
Tétova szunyog sír és a határ  
száraz szemekkel magába mered.

Sokszor egyetlenegy alak jellemezhet így egy egész kort, ahogyan Picasso 1904-es *Vasalónőjének* meghatóan vézna vállaira a történelem nehezedik, s tükröződhet – miként Lukács György igényelte – egyetlen arcon is egy egész világ. Rembrandt *Szakállas öreg fekete barettel* című képén az első győztes polgári forradalom örököseinek, a kapitalista mintaállam megteremtőinek egyike tekint ránk: szeméből fölényes értelem sugárzik, erőteljes orra, határozott vonásai energikus akaratról és jellemeszilárdságról tanúskodnak. Díszes öltözéke, magabiztossága mutatja, hogy Indonéziától Amerikáig terjedő gyarmatbirodalom fölött rendelkezik – s a száját görbítő kétely és dús szemöldökét összevonó harag, homlokát árkoló gond elárulja, hogy a világ, amelyet megteremtett, nem azonos azzal, amelyet fiatalkori lelkesülésében elképzelt, s amelyet öregkori bölcsességében jónak ítélné.

Az effajta műalkotások igazán mély megértése, az ábrázolt jelenség és a történelmi pillanat összképe közötti összefüggés felismerése természetesen sokkalta nagyobb befogadói valóságismeretet igényel, mint – mondjuk – egy vaskos társadalmi regény vagy egy huszonöt folytatásos tévéfilm-sorozat, ahol maga a mű is széles körű ismereteket nyújt a valóságról, s ezek által a kor egészéről alkotott művészi ítélet mintegy a művön belül indoklást is nyer. A visszatükröző művészet elsődleges feladata azonban nem az, hogy minél több tárgyi ismeretet közöljön velünk, hanem az, hogy valóságértékelésünket pontosítsa. A mindig sántító hasonlat kockázatát vállalva az ilyen művek legfontosabb közlendője az, hogy a hajnal diadalmas fénye ragyogja-e be világunkat, vagy a viharos alkonyat sötét színei festik-e komorrá. Az ikonikus totalitást nyújtó alkotások teljes képet állítanak elénk, mint egy összerakós játék (puzzle), amikor sikerült minden darabkáját egymáshoz illeszteni. Az indexjelekként működő művek viszont csak egy-egy darabkát mutatnak, amelyből nem lehet megállapítani, milyen jelenségeket ábrázolhat a kép egésze, de az nyilvánvaló, hogy e kép valamilyen hajnali fényben tündöklő vagy alkonyatban elkomorodó látvány lesz-e.

### 7.3.5. A totalitás szimbolikus jelei

Jelölhetik azonban a visszatükröző műalkotások a társadalmi totalitást közmegegyezésre épülő szimbolikus jelekként is. Különösen áll ez a zeneművészetre, amelynek kifejezőeszközeiről tudnunk kell, hogy eleve szimbolikus jelek. Az egyes zenei hangokhoz meghatározott

képzetek kapcsolódnak, mint a keménységé, mélysége, sötétségé, vastagságé vagy lágyságé, magasságé, világosságé, vékonyságé stb. Időtartambeli különbségeik a gyorsaság vagy a lassúság, a hangerőbeliek pedig a közelség vagy távolság benyomásával hatnak ránk. A hangokból felépülő formszerkezetekkel tehát a zeneművek a – természetesen elsődleges – hangzási hatásokon messze túl, belső érzékelésünkben térbeli, mozgási, szín- és fényképzetek mellett tapintási (érdesség, simaság, élesség, tompaság stb.) és súlyérzeteket (lebegő könnyűség, súlyosság), sőt, a szín- és fényérzetek közvetítésével még hőasszociációkat (hidegség, melegség) is kelthetnek.

Mindezeknek a hatásoknak az alapja azonban ugyanúgy a szimbolikus jelekre jellemző pusztá közmegegyezés, ahogyan a nyelvek szavainak jelentése is erre épül. A zenei hangok lehetséges változatainak száma elvileg végtelen. Zenekultúrájuk eltérő utakon járó fejlődése során az emberi közösségek e hanganyagból kultúrkörönként s olykor nemzetenként (vagy társadalmi rétegenként is) különböző hangkészleteket választottak ki zenei gyakorlatuk számára, s ezekből más-más hangrendszereket, azokon belül pedig eltérő hangfajokat alakítottak ki. Ilyen módon tehát egy olyan formszerkezet, amely számunkra egyértelmű, az európai zenekultúrában járatlan indiai vagy kínai hallgató számára ugyanolyan értelmetlen, mintha a magyar „zene” szót kiabálnánk a fülébe.

A kultúrákon belül viszont általánosan jellemző képzetek felidézésének tudatos alkalmazása a hangfestés, a valóság konkrét jelenségeinek (vihar, csata, vadászat, természeti táj, nagyvárosi utca) felidézése zenei eszközökkel. Az ún. programzenei alkotások a hangfestés eszközeivel – a címadás által fogalmilag is irányítva képzettársításainkat – a kor összképét szimbolikus jelekként reprezentáló alkotásokat is fel tudnak építeni.

Debussy *Noktürnök* című zenekari műve a XIX. század utolsó évtizedében keletkezett. Európában ez a szürke hétköznapi világ. A forradalmi véstörvényszékek nyaktíli körül körtáncot ugráló, jakobinus-sapkás polgár megöregedett, meghízott, s a sétányok padjain vagy a szalonokban édes hangú keringőkben gyönyörködik. A „szabadság, egyenlőség, testvériség” zászlói alatt puskaportól füstös arccal, szuronyt szegezve egész Európán végigmenetelő gránátosok lépteinek dobbanása elhalt – emléküket csak a serdülő lányok könnyezik meg majd 1900-tól, Rostand *A sasfiók* című sikerdarabjának bemutatójától kezdve. Az új világ az eget füstjükkal elszűrítő gyártelepeké, a vasúti menetrendeké – amelyek 1888-tól már Konstantinápolyig terjedően szabályozzák a forgalmat –, a nagyvárosok utcáin pöfögő autóké – első kiállításukat 1889-ben tartották Párizsban –, s az álmosító tudományos felfedezéseké és interparlamentáris békekonferenciáké. A közönségesség e szürkén derengő hullámmászásában – amelynek vasba merevedett szimbóluma az Eiffel-torony – egyedül a nagy tengeri utazásokról, a Kelet távoli színeiről lehetett álmodozni. A század végére a kedvezményes társasutazásokat szervező Cook-cégnek már az öt világrész minden nagyobb városában irodája volt, s a történelem egyébként is mintha ott készülődött volna újakra, a modernizálódó Japánban, forrongó-háborúskodó Kínában. S gyönyörködni lehetett a lélek kalandjaiban, az okkultizmus és miszticizmus homályban imbolygó, kísérteties eszméiben, a közönségesség világával szembeszegülő nietzschei *Zarathustra* egyéniségkultuszában, a válsághangulatok kifinomultan csillogó irracionálisizmusában.

A Debussy-mű, a *Noktürnök* ezekkel a történelmi jelenségekkel mit sem tud kezdeni, nem tudja őket megnevezni-megeleveníteni, mint egy költemény vagy festmény. Első darabja, a *Felhők* azonban a fafüvő hangszereken megszólaló kettős dallamvonal lassú, nyomott hangulatú hullámmászásával a szürke fellegek vonulásának képzeten át a mindennapok alaktalan és egyhangú váltakozására emlékeztet. Ezt egy angolkürt elnyújtott, lassan elhaló kiáltása szakítja meg, egyszerre idézve fel a közönségességből kitömi vágyó lélek jajdulását és a távoli

világokba induló tengerjáró hajók kürtjének hangját. A zenei ismétlődésszerkezet egy későbbi pontján azután egy keleties dallam még félreérthetlenebbé teszi a célzást, s az angolkürt jelzésére távoli visszhangok felelnek.

A második, *Ünnepek* című darab rokokós-népies hangulatú, szökdécselő körtánc-kavargással kezdődik, amely helyenként a nyaktilók körül járt Carmagnole-ra is emlékeztet, de át-átcsúszik egy könnyed keringő dallamába is. Aztán – pillanatnyi csend után – valahonnan nagyon messziről, a sötétségből halk, nyugodt, egyenletes induló ütemei hangzanak fel, egyemlékszerűen fátyolos, de magabiztosan diadalmas kürtdallam közeledik, feltartóztathatatlanul, mint a szuronyt szegezve haladó hadsereg, mind hangosabban, végül harsogva, dübörögve, majd váratlanul keveredik a körtánc és a keringő dallamaival, s halkulva, töredékekre szétesve ismét eltűnik a távolban, a sötétségben.

A harmadik darab, a *Szirének* az első tétel lassú, szürkeáradásából és a második tétel lüktető ritmusaiból egységet alkot, de ezek evilági érzelmeit mitikus életérzéssé színezi át: a kürtöknek itt a tengeren vibráló holdfényben mágikus dalt éneklő szirének kara felel, akik a gyönyörteli halálba csábítják az embert.

Megfelel egymásnak a kor képe és a zenemű? A tárgyi utalásokat, ok-okozati összefüggéseket tartalmazó modell értelmében semmiképpen nem. Abban az értelemben viszont feltétlenül, hogy olyan zenei szerkezeteket állít elénk, amelyek a korra legjellemzőbb életérzéseket idézik fel bennünk, a mindennapok sivárság-érzetétől az elvágyódás különböző hangulataiig, s a maga sajátos eszközeivel, zenei utalások formájában még történelmi támpontokat is nyújt mondanivalójának értelmezéséhez. Mert a *Felhők* szürke gomolygásával és a *Szirének* vibráló, ezüstös káprázatával szemben a második tétel félreérthetetlen értékhangsúlyt kap: az a feltartóztathatatlan, diadalmas erő, amely az indulóból árad, Debussy művének legszebb, legfeledhetlenebb része, s mint ilyen, nyilvánvalóvá teszi, miféle – bár éppen szétporladt, múltba sülyedt, de felidézhető – történelmi hagyományoktól várja a zeneszerző a kiutat kora érzelmi válságaiból.

Igaz, a programzenével szemben az ún. abszolút zene mellőzi az ilyen konkrét utalásokat. Ám ha kompozíciói nem is érzékeltetik, mi az, ami – Bartók Béla *Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára* című remekének első tételével példálózva – az a-hang tonikájából szűk hangközökkel, kavargóan körkörös dallammenettel az esz-ig hatol, majd visszakényszerül kiindulópontjához, a mozgás tökéletesen visszaadja azt, hogy valami-valaki valahonnan kitörne, de kísérlete kudarcot vall. A művészeti kommunikációban érvényes – alább részletesen bemutatott – értelmezési szabályoknak megfelelően pedig ezt a képzetet a kor totalitásának képeként kell felfognunk: Bartók műve tehát az 1930-as évek második felének tipikus korhangulataként állítja elénk a kitörni vágyás kudarcának szorongató életérzését.

A fentiekben tudatosan használok a „kép” szót. Nem igaz ugyanis az, hogy a zene effajta formaszervezetei által keltett képzetek okvetlenül absztraktabbak, mint – mondjuk – a képzőművészeti alkotások képei. Az a híres – a római Villa Albaniban látható – relief például, amelyiken Daidalosz és Ikarosz látható, abban a tekintetben kétségtelenül konkrétabb, hogy a szárnyakat készítő apát és fiát felismerhetően ábrázolja. Semmit nem érzékeltet viszont Ikarosz legendás röptének és kudarcának mozgásából: Daidalosz egy asztalka mellett ül, kalapáccsal mesterkedik a szárnyak egyikén, Ikarosz pedig segítkezve álldogál mellette. Bartók zenéje tehát a mozgás ívének és jellegének – s az ezekhez fűződő életérzéseknek – kifejezésre juttatásával legalább olyan konkrét, mint a relief Daidalosz és Ikarosz figurájának felidézésével. Amennyire absztrakt az egyik mű adott vonatkozásban, ugyanannyira az a másik más tekintetben.

Gyakori azonban a szimbolikus totalitás a költészetben is. Szemléletes példája ennek – az ikonikus totalitást illusztráló *Hazám* költőjénél maradván – József Attila *Nyár* című versének a *Dönts a tóké*t kötetben megjelent, nevezetes változata, amely egy olyan világot hivatott visszatükrözni, ahol idilli békesség látszata honol: 1930 Magyarországon „Szent Imre-év”, pompás kongresszusokkal és egyházi szertartásokkal; Krisztus Király diadalmenete a ki-világított Dunán félmillió bámulóval, a pápai legátus külön erre az alkalomra megtanult magyarul. A láthatáron azonban egyre magasabbra tornyosulnak a baljós jövő rút előjelei: az országot eléri a gazdasági világválság előszele, a kormány mesterségesen tartja fenn a gabona-árakat; szükségrendeletek, takarékosági intézkedések, sztrájkok. E felhőkből pedig könnyen kicsaphatnak egy forradalmi mozgalom fenséges villámai is: a munkásság életszínvonala még mindig nem éri el az 1914-es – akkor is igen alacsony – szintet, két héttel Krisztus Király diadalmenete után tömegtüntetés árasztja el a pesti utcákat, vidéken a „három millió koldus” kaszái villognak. A társadalmi összkép esztétikai minőségeinek szerkezete tehát így fest:

idillikus – rút – fenséges

József Attila költeménye nem emleget se Szent Imre-évet, se gabonaárat, se tüntetőket, zselléreket. De a természeti képeiben rögzített esztétikai minőségek modellje hajszálpontosan egybevág a társadalmi összkép esztétikai minőségeinek szerkezetével. Az első két versszak látszólagos idillje –

Aranyos lapály, gólyahír,  
áramló könnyűségű rét.  
Ezüst derűvel ráz a nyír  
egy szellőcskét és leng az ég.

Jön a darázs, jön, megszagol,  
dörmög s a vadrózsára száll.  
A mérges rózsa meghajol –  
vörös, de karcsú még a nyár...

- után váratlanul a lombokon gubbasztó vihar fenyegetően rút motívuma jelenik meg –

Ám egyre több lágy buggyanás.  
Vérbő eper a homokon,  
bóbiskol, zizzen a kalász.  
Vihar gubbaszt a lombokon...

- majd a mélyén meghúzódó villámok fenségét villantja fel a befejező versszak:

Ily gyorsan betelik nyaram.  
Ördögszekéren hord a szél –  
csattan menny, és megvillan,  
elvtársaim: a kaszaél.

A költemény esztétikai minőségeinek szerkezete tehát ugyancsak:

idillikus – rút – fenséges

Jogos kérdésként merülhet fel viszont, honnan tudhatja meg az olvasó, miként kell értelmeznie az effajta költeményeket? Végtere is a *Nyár* egyszerű tájköltemény, a költő vidéken nézelődik, s leírja a természeti jelenségeket. Hogy olvasóit elvtársaknak szólítja, ez kissé eltér a műfaj hagyományaitól, de ennyi fű-fa-virág között egyetlen szokatlan szó igazán nem lehet műfajbontó tényező, s egyébként a versnek látszólag semmi köze bármiféle társadalmi kérdéshez.

Éppen ez a mozzanat árulja el a mű jelentését. Mint már tudjuk, az a pusztán tény, hogy valamit – legyen az tárgy vagy szöveg – a művészeti nyilvánosságra jellemző keretek között (kiállító teremben, irodalmi lapban stb.) bocsátanak közre, meghatározza e dolog értelmezésének kereteit is, azaz műalkotásként fogjuk fel s az ennek megfelelő mértékkel ítélkezünk róla. Eszünkbe sem jut tehát, hogy József Attila azért írta meg e költeményét, mert közölni akarta az emberiséggel azt a merőben magánjellegű tény, miszerint a minap vidéken járt, s miközben a lapály növényeit nézegette, feje fölött dörögni kezdett az ég. Óhatatlanul keresni kezdjük, miféle közérdekű mozzanat húzódik meg e sorok mélyén, s minthogy olvasmányélményünk „nem eléggé szép”, nem a szépművészeti irodalom, hanem a visszatükröző művészetfaj mértékével közelítünk a vershez. S lévén, hogy ebben egyetlen, a történelmi pillanatra közvetlenül utaló mozzanat nincsen, közérdekű jelentést a szöveg csak úgy hordozhat, ha közvetve a maga egészében a társadalmi összképet érzékelteti. E jelentéshez azonban csak úgy juthatunk el, ha a szöveget a költészeti beszédhelyzet konvenciói szerint átértelmezzük; e vers tehát szimbolikus jele a totalitásnak.

### ***7.3.6. A visszatükröző művészet hatáslehetőségei***

Ha ilyesformán világossá vált, hogy a visszatükröző művészet által nyújtott élmények révén a társadalmi valóság mélyebb, igazabb képéhez juthatunk, ezt a megállapítást ki kell egészítenünk azzal, hogy miként minden igazságnak, természetesen a művészi igazságoknak is történelmileg feltételes határai vannak, amelyek csak az emberi megismerés fejlődésének végtelen folyamatában közelítenek az abszolút igazsághoz. S ebből az ártalmatlanul hangzó elvont tételből az a meghökkentő, de kikerülhetetlen következtetés is levonható, hogy – példának okáért – a XX. századi regények csúcsteljesítményeinek világképe is sokkal fejlettebb, mint a homéroszi eposzoké.

Az természetesen mit sem von le Homérosz teljesítményéből, hogy isteneket képzelt a magasabb hegytetőkre, hiszen az általa nyújtott világkép a maga korhoz kötötten feltételes módján szintén az objektív valóságot tükrözte, s minthogy kimerítette saját korának legfejlettebb lehetőségeit, ebben az értelemben babonás hiedelmeivel együtt ugyanolyan maximumot nyújtott, mint egy mai remekmű a XXI. század világnézeti horizontján belül. A problémák nem is ilyen síkon merülnek fel, hanem abban a tekintetben: ugyan mi szükségünk van arra, hogy egy ilyen távoli kor rég idejétmúlt igazságaival foglalatossodjunk?

A válasz e kérdésre egyrészt az, hogy a visszatükröző művészet alkotásaiban ábrázolt-kifejezett magatartásminták, életérzések más korok és társadalmak emberei számára is tanulságokat hordozhatnak. Annál is inkább, hiszen az ezekben ábrázolt hősökről, élethelyzetekről pontosan tudjuk, hogy nem a maguk konkrét valóságában, hanem általánosított, átértelmezett formában hasznosíthatók számunkra, s ennek során nem túlságosan nagy különbség az, ha a művekből kiolvasható élettapasztalatokat a megváltozott történelmi körülményeknek megfelelően kamatoztatjuk. Amennyire igaz az, hogy a történelem sosem ismétli magát, ugyanannyira igaz, hogy változásai során rendkívül sok párhuzamosnak mondható helyzetet terem.

Ugyanilyen fontos értéket nyújtanak számunkra a múltbeli műalkotások azáltal, hogy egyedül ezek őrzik meg a hajdani korok életének élményszerűen érzéki képeit. Innen tudhatjuk meg, hogy a múzeumokban látható tárgyak használói, a történelemkönyvekben olvasható adatok és összefüggések elszenvedői hogyan éreztek, miként voltak vidámak vagy szomorúak, mit csináltak a csatákon és a termelési viszonyok fejlesztésén kívül – milyen volt az élet a maga teljességében. Márpedig Panofskyval együtt helyeselhetünk Marsilio Ficinónak, aki azt írta: „Ha a hetvenéves embert bölcsnek tartjuk a tapasztalatai alapján, mennyivel bölcsőbbnek kell tartanunk azt, akinek az élete ezer vagy akár háromezer évet fog át! Mert nyugodtan állít-

hatjuk, hogy az ember annyi évezredet élt meg, ahányat a történelmi ismeretei átfognak.” Okkal mondja tehát Lukács György, hogy e művészet „együttal az emberiség emlékezete is”.

#### 7.4. A szépművészet

Az autonóm művészet másik nagy művészetfajára, a szépművészetre áttérve, mindenekelőtt az bocsátandó előre, hogy ez az elnevezés némiképp pontatlan. E művészetfaj alkotásai nemcsak szépek, hanem bájosak, kecsesek, fenségesek, magasztosak is lehetnek, a pozitív esztétikai minőségek bármelyikének képviselőjében felléphetnek és fel is lépnek.

Ami e művészetfaj létének társadalmi alapjait illeti, mint láttuk, a pozitív esztétikai minőségek élvezeti értékkel teszik derűsebbé, örömtelibbé érzelmi hangoltságunkat. Magától értetődő tehát, hogy amikor az ember olyan tárgyakat, jelenségeket hoz létre, amelyeknek értékalakzatában az esztétikai érték kizárólagos vagy uralkodó helyzetet foglal el, akkor arra is törekedhet, hogy ezek ilyen élvezeti értékeket nyújtsanak számára. S valóban, ha körültekintünk a műalkotások körében, a zeneművek, versek, szobrok, festmények, épületek, iparművészeti tárgyak nagy része pontosan megfelel ennek a várakozásnak: arra szolgál, hogy a minél tökéletesebb esztétikai minőségek élményében részesítsen, illetve környezetünket – a rövidség okán mondjuk így – szebbé tegye.

##### 7.4.1. A szépművészet és a visszatükröző művészeti giccs határvonalai

A szépség élményében való részesítés kérdését azonban közelebbről meg kell vizsgálnunk, hiszen a visszatükröző művészeti giccset úgy szokás jellemezni, hogy megszépítetten tükrözi a valóságot, s így hamis illúziókat kelt bennünk. Minthogy pedig az irodalmi szövegek, képzőművészeti vagy zenei művek stb. egyaránt lehetnek visszatükröző és szépművészeti alkotások, s címeik vagy nyilvánosságra hozataluk körülményei sem tájékoztatnak arról, melyik művészetfajhoz kell sorolnunk őket, kérdésként merülhet fel, honnan tudhatjuk, mikor állunk szemben olyan művel, amelyik nem a kort tükrözi, hanem a korszerű szépséget, s mint ilyen, eszményi remekmű, s mikor olyannal, amelyik a kort mutatja eszményien szépnek, s mint ilyen, hazug giccs.

Fogas kérdésnek látszik ez, pedig a válasz nagyon egyszerű. Kiindulópontunk az a tény lehet, hogy a történelem során sehol soha nem akadt olyan pillanat, amikor az emberi világ arculata a maradéktalan szépség jegyében fénylett volna, s így a visszatükröző és a szépművészet határán sem születhettek olyan alkotások, amelyek egyszerre és egyformán lehettek volna maradéktalanul igazak és maradéktalanul szépek. S minthogy a valóság sohasem volt maradéktalanul szép, a maradéktalan szépséget nyújtó műalkotás – alkotójának szándékaitól függetlenül – eleve nem értelmezhető a valóság visszatükröződéseként, s minél szebb, annál kevésbé. A filozófus Platón fiatal korában verseket írt, tőle származik e szikrázó szépségű szerelmi epigramma:

Csillagokat nézel, szép csillagom. Ég ha lehetnék,  
két szemedet nézném, csillagom ezreivel.

(Szabó L. ford.)

Az athéniak, akik ez idő tájt vívták a peloponnészoszi háború élethalálharcát Spárta ellen, aligha ismertek volna világukra egy effajta költeményben. Platón se gondolhatta, hogy ez a mámoros derű illik Athénhoz, ahol mesterét, a nagy görög bölcset, Szókratészt méregpohár általi halálra ítélték kevésbé bölcs honfitársai. De e dárdás-pajzsos és bürökpoharas örületek közepette annál több erőt lehetett meríteni e két sor távoli sugaraiból.

Fontos felismernünk: a visszatükröző művészet derűs giccei nem szép, hanem megszépített élményeket nyújtanak. Az irodalomban – ahol közmondásszerű példái Hedwig Courths-Mahler regényei – korántsem mellőzi az élet árnyoldalainak ábrázolását, de a húsbavágó társadalmi ellentmondások helyett tompított élű álkonfliktusokat mutat be, s ezek is rendre megoldódnak, dübörgően boldog csattanóval végződnek, a lírai giccs pedig a szerelmi élet konkrét, dühítő vagy elképesztő visszasságait kikerülve elvontan, édeskésen nyavalyog:

Miért mentél el,  
Mi volt az oka,  
És mért oly hirtelen,  
Jaj, nem tudom.

(Slágerszöveg; idézi: Hankiss E.)

Ha ugyanis nem ezt tenné, hanem az idill kristályosan derűs csillogásával kápráztatná szemünket, akkor nem kelthetne olyan hamis illúziókat, hogy „ez a mese rólunk szól”.

#### **7.4.2. A művészi szépség korszerűsége**

A művészetelméleti szakírók egy része elismeri ugyan, hogy az itt szépművészeti alkotásoknak nevezett dolgok igencsak különböznek a társadalmi regényektől, drámáktól s más effajta alkotásoktól, de úgy látja, hogy azért a művészeti visszatükrözés valamiképpen itt is kimutatható. Az építészet és iparművészet – mondják – szintén megjeleníti a valóságot, felidézi a maga korát, mondanivalókat közöl velünk. S valóban, nem elég-e a szakértő szem számára egyetlen pillantás ahhoz, hogy pontosan megállapítsa, milyen korból származik az épület, vagy melyik francia Lajos király idejében készült a hajdani világ finnyás ízlésű urainak pamlaga, toaletszekrénye? Nem idézi-e fel a barokk palota vagy a madárképekkel, növényi indákkal és arany füzérekkel ékített, hullámos szélű rokokó porcelántányér a feudális arisztokrácia életének pompáját, a parasztviskó a maga szegényes tárgyaival pedig azoknak a sorsát, akik e pompáért verejtékes munkával megszenvedtek?

Az irodalmárok ugyanígy ki tudják mutatni, hogy elég Faludi Ferenc *Tündérkertjét* futólag átolvasni, hogy megállapíthassuk, a rokokó bukolika bájosság-kultuszának félreismerhetetlen színei itatják át:

Mély álmambul felserkentem,  
A hajnal már felpirult,  
Egy virágas kertnek mentem,  
A harmattal megújult.

Láttam, miként bontogatja  
A setét éj sátorát  
Lúna asszony, mint oszlatja  
A csillagok táborát.

Csudát mondok. A virágok,  
Flóra színes magzati,  
Vetemények, gyümölcs-ágok,  
Pomonának rajzati,

Nyájaskodtak és tréfáltak,  
Minden falat megörült,  
Ugrándoztak, lejtőt jártak,  
Míg a zefír-szél fűtyült.



...

Répa, retek csingolódnak,  
Tök és dinnye hasán jár,  
Az ugorkák forgolódnak,  
Ki-ki mohón lejtőt vár – stb.

S nem lett volna-e lehetetlen, hogy Marinetti *Óda a verseny-automobilhoz* című költeményét máskor vessék papírra, mint a gépcsodák fenségességét felfedező XX. század eleji technikai forradalom bűvöletében:

Te egy acél-faj szilaj istene  
nagy messzeségtől részeg Autó,  
ki rémülten zörömbölsz és vicsorogva harapod a zablád!  
Hámor-szemű, iszonyú, japáni isten,  
te lángon és olajon élő,  
feloldom töftöfőlő szíved  
és óriási pneumatikod, hogy táncolj,  
ujjongj a nagyvilág fehérítő útjain.

...

Hadd zúgjon a motor, vágasson a gépem!  
Hurráh! A mocskos földet elhagyom!...  
Szabad vagyok, az űrbe röpülök,  
az ég arany ágyán,  
a Csillagok szikrázó végtelenjén.

(ford. Kosztolányi D.)

A válasz az ilyen kérdésekre csakis az igen lehet, annál is inkább, hiszen – mint láttuk – a történelmi fejlődés során ugyanazon dolgok más és más esztétikai minőséget képviselhetnek, a szépség is más és más alakot ölt.

• *A szépművészeti alkotások elengedhetetlen értéksajátossága, hogy a maguk korának szépségét, a korszerű szépséget fejezzék ki, s ne régi, elavult eszmények sablonjait másolgassák. A korszerűség tehát a szépművészetekben is ugyanolyan követelmény, mint a visszatükröző művészetben.*

A XIX. század elején, Garay János tollán még hiteles lehetett e biedermeier dal:

Ölelve tartlak,  
Ölelve végre,  
Te hév szerelmem  
Tündéri bére!  
Enyém e szép szem,  
E nyílt mennyország,  
Amelybe nézni  
Örök boldogság;  
Enyém e szácska,  
E bájbeszédes,  
E csókolásban  
Szerelmes édes, – stb.

(*Menyasszonyomhoz*)

- csakhogy azóta e szavak elkoptak, a lányok a „hév szerelem” szavak hallatán igen kevésbé bájos beszéddel válaszolhatnak, különös színűre festett szemhéjak alól másként néznek és a biedermeier idején elképzelhetetlen módon csókolnak. A szépművészet giccsé torzul, ha nem az emberi szabadság sosemvolt, csak most megnyíló távlatainak érzéki formáit fedezi fel.

A visszatükröző és szépművészeti művészetfaj azonosítása mégis téves lenne, hiszen a szépművészeti alkotások arculatán csak ebben az értelemben tükröződik a kor. A visszatükrözés szónak igen sokféle értelme van, s a korjelleg hordozása (amely egyébként a szakácskönyvekben, illemtanokban vagy politikai jelszavakban stb. is pontosan ugyanígy kimutatható) egészen mást jelent, mint a kor lényegien általános vonásainak élményszerű és a teljes igazsághoz hű visszatükrözése. Faludi táncoló répáinak-retkeinek bájos, Marinetti csillagokba rohanó versenyautójának fenséges látomásain nem lehet számon kérni a vers születésének pillanatát jellemző társadalmi feszültségek érzékeltetését.

• *A szépművészet társadalmi funkciójának csak járulékos következménye tehát, hogy – lévén a szépség korhoz kötött – korjellegűek.*

### **7.4.3. Az építőművészet**

Mint említettem, bizonyos művészeti ágak – elhanyagolható kivételektől eltekintve – mindeztől a szépművészet kereteibe illeszkednek, visszatükröző formáik nincsenek. Ezeknek egyike az építőművészet, melynek alkotásait értelemszerűen az különbözteti meg a gyakorlati művészet körébe sorolt „egyszerű” építészeti művektől, hogy értékalakzatukban a szépség kizárólagos vagy a gyakorlati értékszempontok fölé rendelt szerepet játszik. A kizárólagosság ritka, de létezik az olyan építmények formájában, amilyenek a korábban már emlegetett diadalívek mellett az obeliszek, díszpavilonok stb. Ezek semmiféle gyakorlati feladatot nem töltenek be, csak arra szolgálnak, hogy a városépítészet térbeli alapelemeit, az utcákat és tereket díszítsék, az épületek közötti távolságokat tagolják, kitöltsék szép formáikkal. Ezért szokás úgy is felfogni őket, mint „térplasztikákat”, a szobrászat sajátos, építészeti technikával megalkotott válfajait.

A jellemző az, hogy az építőművészeti alkotásoknak meg kell felelniük bizonyos gyakorlati követelményeknek, s ha ezeknek nem felelnek meg, akkor nem teljes értékűek. A gyakorlati értékszempontok itteni alárendeltsége tehát nem azt jelenti, hogy ezek nem is lényegesek, hogy a művészi épületnek nem kell lakhatónak lennie, elég, ha pompázatos a homlokzata, az emeletre vivő lépcsők már hiányozhatnak belőle. Az esztétikai érték fölérendeltsége főként abban nyilvánul meg, hogy az építészeti tér kialakításában a gyakorlatilag indokolt méreteken túllépünk, s a formák sem a használat egyszerűbb igényeit, hanem ezeken túlmutató elveket érzékeltetnek. Egy istentisztelet vagy egy parlamenti ülészak lebonyolításához voltaképpen bármiféle olyan épület megfelelne, amely bizonyos számú ember befogadására alkalmas. A katedrálisok, parlamentek, kongresszusi paloták vagy akár a modern légikikötők, autópályakeresztezések építőművészete mégis messze túlléphet az egyszerű út- és lakóház-építészet esztétikumán. Ezek az építmények ugyanis a maguk méreteivel és különleges formáival egyaránt arra hivatottak, hogy lenyűgöző, maradandó esztétikai élményeket nyújtsanak és kiemelkedő, szembetűnő pontjai legyenek a városképnek. (Nem véletlen, hogy a városokat oly gyakran szimbolizálják legszebb, leghíresebb építményeik képei.)

Megjegyzendő továbbá, hogy amikor a gyakorlati és az esztétikai érték kíváncsi ellentétbe kerülnek egymással, akkor az építőművészet – bizonyítva, hogy alkotásainak értékszerkezetében az esztétikai mozzanat az uralkodó helyzet – attól sem riad vissza, hogy a használhatóság kisebb mértékű rovására kedvezzen a szépségnek. A fenséges magaslatokba szökő

csúcsívek vagy kupolák kedvéért a katedrálisok építői nem haboztak, hogy télvíz idején befűt-  
hetetlenül óriási légterű helyiségekben dideregtessék a híveket, s ismert eset a római Piazza  
Navonán álló Sant Agnese templomé is, ahol tudniillik a pompázatos belső tér egyes pontjain  
a papot egyáltalán nem hallani. Bizonyos korok építőművészete, mint a manierizmusé, amely  
– Arnold Hauser találó megjegyzésével „eltökélten művészet”, nagyobb áldozatokra is el-  
szánta magát, s innen adódik, hogy „a legtöbb manierista épület kényelmetlen, nem praktikus  
és célszerűtlen”; „még Palladino nevezetes villái, az ember kényelmét, gyönyörűségét szolgáló  
modern építészet prototípusai is inkább csak így szemre látszanak alkalmas lakóhelynek”.

Ha a modern építőművészet gondosabban ügyel a gyakorlati szempontok érvényesítésére,  
nagyon jól teszi. Igaz, ezzel magára vonja az olyan gondolkodók haragját, akik azt állítják: e  
törekvésével a hasznos tárgyak közönséges világába süllyedt az eposzok, szimfóniák és  
festmények egeiből, ahová hajdanában, a görög templomok, gótikus katedrálisok és rokokó  
paloták idején tartozott, s ahová egy boldogabb korban talán ismét fölemelkedhet. Szerintem  
viszont az építészet a modern korban esztétikai szempontból nemhogy lehanyatlott volna,  
hanem éppenséggel ugrásszerű fejlődésnek indult. Mert igaz ugyan, hogy amióta az istenek és  
fejedelmek társadalmi szerepe csökkent, azóta a templomok és kastélyok építésze is sorva-  
dozik, megnőtt azonban a turisták és kereskedelmi utazók jelentősége, s megnőtt az ő igényei-  
ket kielégítő pályaudvarok, szállodák stb. üvegpalotáinak esztétikai értéke is. A régi útépíté-  
szetet aligha társította bárki is a templomépítéssel, míg a mai autópályák kereszteződései-  
nek többszintes építményei a maguk nagyszabású hófehér köríveivel ugyanolyan fenségesek,  
mint egy hajdani katedrális. Nikolaus Pevsner, a nagy angol építészettörténész joggal dicséri  
„a találékonyságnak azt a hihetetlen fokát”, amely tervezésükben megnyilvánul, s azt írja,  
hogy a lóherelevél keresztezések, alul- és felüljárók, Amerika kétszintes útjai, kivált New  
Yorkban és környékén, csakúgy meglepik majd a 7000-ik év régészeit, mint bennünket  
Karnak vagy Stonehenge”. Nem egy példa – mint a párizsi „Sziromházak”-é – mutatja azt is,  
hogy a modern toronyháznak sem kell szükségszerűen elmaradnia a klasszicista kastély  
mögött.

#### **7.4.4. Az iparművészet**

A másik olyan művészeti ág, amelyik egészében szépművészeti jellegű, az iparművészet.  
Értékalakzata elvontan nézve azonos az építőművészet értékalakzatával: az iparművészeti  
vázák, lámpák, tálak, tányérok, hamutartók stb. esetében tehát szintén a szépségé az uralkodó  
szerep, de ezeknek is elengedhetetlen sajátosságuk, hogy bizonyos gyakorlati célokra alkal-  
masak legyenek. A váza már nem váza, ha nem lehet benne egyáltalán vizet tartani s egyetlen  
szál virág se fér belé, mert – mondjuk – belül nem üres: ebben az esetben nem iparművészeti  
tárgy, hanem váza formájú absztrakt szobor vagy díszítőelem. Ugyanígy elengedhetetlen, hogy  
az iparművészeti hamutartót – pl. gyúlékony vagy olvadó anyaga miatt – ne kelljen óvnunk a  
cigaretta paraszától, s a lámpa alkalmas legyen a világításra. Másfelől fő értékszempontjuk  
mégis az, hogy minél szebbek legyenek, s nem valamiféle gyakorlatias megkötöttség, tehát pl.,  
az, hogy a hamutartóban minél több cigarettát lehessen elnyomni és minél könnyebben tisztít-  
ható legyen, a lámpa minél több fényt adjon stb.

Ha ebben a sajátos értékszerkezetben jelöljük meg az iparművészet lényegét, és csakis ebben,  
akkor természetesen itt is – mint egyebütt – elesik az a megkülönböztetési szempont, hogy egy  
ilyen tárgy hány példányban készült, s alkotója saját kezűleg állította-e elő, vagy csak a forma-  
tervét készítette el, s azt mások, gépi úton kiviteleztek. Ezt azért kell ilyen harciasan kijelen-  
teni, mert egyes, a kereskedelmi és muzeális (ritkasági) értékek iránt túlzottan – s az esztétikai  
értékek iránt igen kevésbé – fogékony művészettörténészek éppen ezekben a szempontokban

keresnek olyan ismérveket, amelyekkel e művészet határvonalait fel lehet térképezni. A saját kezűleg megmunkált tárgy, különösen, ha csak egyetlen példányban vagy kis sorozatban készült, az ilyen elképzelések szerint minőségileg megkülönböztetendő a futószalagon gyártottaktól.

E különbségtételhez valós alapot nyújtott az a történeti tény, hogy az iparművészek hajdan sokkal nagyobb műgonddal buzgólkodtak egy-egy egyedi megrendelésre – tehát rangos, bőkezű mecénás számára – készített darab megmunkálásán, mint a tucatszám piacra dobott portékákon, a régebbi gépi technika pedig sokáig nem volt képes olyan finom, pontos kivitelezésre, mint a mesterkéz. Így a tucatarú szükségszerűen elnagyoltabb, tehát esztétikai értékeit tekintve is alacsonyabb rendű volt, mint az egyedi remek. E hajdani állapotokból kiindulva azonban ma már éppúgy nem lehet reális esztétikai elméletet felállítani, ahogyan a tömegközlekedés mai problémáit sem lehet a lóvasút korának szemszögéből felmérni. A mai gépek, ha akarjuk, sokkalta pontosabban tudnak formázni, terveket kivitelezni, mint a szemére és kezére hagyatkozó ember. Az iparművészeti tárgy tényleges esztétikai sajátosságát pedig éppúgy nem mérhetjük azon, hogy hány darab van belőle, s ebből következően a bolti ára milyen összegre rúg, ahogyan a regény vagy verseskötet szövegének művészi értékét sem érintheti az a szempont, hogy száz vagy százezer példányban nyomták-e, s mit kell fizetni érte.

A mai ember természetesen igen nehezen tud felülemelkedni azon a szemléleten, amelyik mindenfajta értéket a pénztárcához mér. A kulturális szféra igazi értékrendjét azonban nyilvánvalóan olyan viszonyok fejeznék ki, ahol a művészi tárgy egyedisége (ép közízlést feltételezve) a csökkent értéket jelezné, s a milliós sorozatok mutatnák a fokozott értéket, amely a tömeges igényt vonzza.

#### **7.4.5. A kertművészet**

A harmadik tisztán szépművészeti ágazat a kertművészet. Ez a diadalívek és obeliszkek, tehát a gyakorlati feladatok nélküli „térplasztikák” építőművészetével rokon. Szintén az épületek közötti tereket tagolja-ékesíti, csak „építőanyagai” sokkal kevésbé átalakított természeti tárgyak, azaz élő növények, virágok, fák, természetes alakjukban meghagyott kövek, sziklák, továbbá a terep domborulatai, tavak, folyóvizek stb.

A mai köztudat – Japán kivételével, ahol hagyományai változatlanul pompáznak – furcsálkodva fogadja, ha a művészetek sorában emlegeti valaki, pedig régebben a vezető művészeti ágak egyike volt, s története az ókori Egyiptom és Babilon magaskultúráiba vezet vissza. Klasszikusai is voltak, a görög Dóliosz nevét Homérosz őrizte meg számunkra, Herpalosz Nagy Sándor udvari művésze volt, s a reneszánsz Itáliájának nagy képzőművészei közül többen – Giuliano de Sangallo, Bramante – e téren is hírnevet szereztek; André Le Nôtre a versailles-i park, William Kent az angolkert megalkotásával egész Európa arculatára hatott. S ahol a gyakorlatnak vannak klasszikusai, ott – bár nem minden vonatkozás nélkül – az elmélet is iparkodik: a művészi kert esztétikájának teoretikusai között nem kisebb nevek sorakoznak, mint Albertié, Le Blondé, Hutchesoné, Burke-é, Wordsworthé, Coleridge-é, Home-é, Wölffliné. Kant a festészet egyik válfajának tekintette, s még Lukács György sem átalította, hogy terjedelmes elemzést szenteljen a kertművészeti esztétikum problémáinak.

Hogy e művészeti ág becsülete a modern világban odalett, ennek oka nyilvánvalóan egy ugyanolyan érzéki csalódás, amilyen az építőművészetre is árnyékot vet. A régi világban a szennyvizektől bűzlő, mocsos és ronda közterületek s a szobrokkal, oszlopcsarnokokkal, márványpadokkal ékes, medencéktől és mesterséges vízesésektől csillogó fedelmi-főúri kertek között olyan kiáltó ellentét mutatkozott, mint a roskadt viskó és a száztornyú palota

között: az utóbbiak művészségét csak a vak nem érzékelte. Ma viszont, épp a fejlődés következtében, ezek a határok elmosódnak. Kulturáltabb helyeken mindenfelé megjelennek a parkok, virágágyások, szökőkutakkal és köztéri szobrokkal, s mi több, a településeinktől távolabb eső területek arculatát is kezdjük átformálni. Tudós tanulmányok szólnak az erdő-esztétikáról, arról, miként avatkozhatunk be az érintetlen természet életébe úgy, hogy ez számunkra ne csak hasznot, hanem esztétikai értékeket is nyújtson.

E kiszélesedés és kiegyenlítődés a személytelenséget is magával hozta: a Vatikán terasz-kertjeiért Bramanté név szerint tiszteljük, de a közterület-fenntartó vagy kertészeti vállalatok mai zsenijei eltűnnek a cégjelzés mögött, legyenek teljesítményeik esetleg bármilyen ragyogóak. A köztudat ilyen zavarait azonban a társadalmi gyakorlat rendre megszünteti, s lehet, hogy ennek előjele az a land artnak vagy earth artnak („talajművészet”, „földművészet”) nevezett neoavantgardista irányzat. Ez nagy kiterjedésű föld- vagy vízfelületeken árkokkal, növénytelepítéssel, mólókkal s más módokon mintázatokot létrehozva lényegében kertművészeti kísérleteket folytat – egyelőre eléggé csekély eredménnyel, de annál nagyobb személyes öntudattal és önpropagandával, művészi göggel.

#### ***7.4.6. A szépművészet hatáslehetőségei***

Ha ilyesformán a szépművészetek belső értékéből következő, alapvető társadalmi feladata az, hogy megjelenítsék az emberiség álmait, alkotásaikkal örömtelibbé tegyék életünket, ez korántsem jelenti azt, hogy hatásuk kimerül abban, hogy megelégedettséget váltsanak ki belőlünk, s kedvező feltételeket nyújtsanak a megpróbáltatások elviseléséhez is.

A pszichológia közhelye, hogy az értékek úgynevezett motivációkat, cselekvésre készítő indítékokat ébresztenek bennünk a pozitív dolgok megszerzésére, megvalósítására és a negatív értékűek megszüntetésére, leküzdésére. A szépséget és rútságot éles ellentétékként érzékeljük; villanjon fel bárhol csak egy szikrányi szépség, s máris az egész világ szebbé tételére, megváltoztatására indít.

A nyilvánvalóan nem valóságos tündérvilágok, idillek, sziporkázóan szép költemények tehát nemhogy a rút valóság elfogadására készítetnének, hanem épp ellenkezőleg, akár forradalmasító hatásúak is lehetnek. „Nemcsak a biedermeier kor hízott, önelégült polgársága, de a polgári hőskorok elveszett édent visszasóvárgó, aranykort idéző nyugalansága is kedvelte az idillt” – írta Király István –; a felvilágosodás idején a „lelkek forradalmasításában – paradox módon – ennek a békét, nyugalmat hirdető műfajnak is komoly szerepe volt. Egy hazug, kegyetlen, fénytelen világban a múlhatatlan szépet, az élet üzenő lehetőségeit villantotta ez. Nem hagyta siralomvölgyé csúfúlni a földet: bátorította a bele-nem-nyugvókat, a messzire nézőket”, s ezzel egy-egy alkotása „legalább annyi embert nevelt fel a forradalomra, mint valamely jakobinus klub”. Ennek a hatásnak természetesen az a feltétele, hogy az idill ne a mindennapok képét fesse át giccsesen sugárzóvá, hanem félreérthetetlenül érzékeltesse: ábrázolása nem a társadalmi valóság tükröződése, de éppenséggel az onnan való kitörés szándékáé, Király szavaival „az emberiség megvalósítandó, messzi édenének tünékeny, percnyi, nagyon is korlátolt, de mégis távlatot adó záloga”.

A visszatükröző és a szépművészeti szövegek esztétikai értékének különbözősége így funkcióik bizonyos összekapcsolódásával párosul. A visszatükröző művészeti alkotások sem a puszta tudomásulvétel végett hívják fel figyelmünket arra, mi szép és mi rút, tragikus stb. korunk arculatán, hanem azzal a célzattal, hogy a szépség kiteljesítésére és a rútság, tragikum megszüntetésére ösztönözzenek. Ugyanilyen felhívó jelleg rejlik a szépművészeti alkotásokban is, hiszen a szépség örömteli élménye mindig ennek fenntartására, kiterjesztésére sarkall.

Az esztétikai értékrend osztályjellegű változatainak áttekintésekor láttuk továbbá azt is, hogy a szépség sok esetben egy-egy társadalmi réteg, osztály szabadság-privilegiumainak érzéki jele, s mint ilyen, a társadalmi küzdelmekben ideológiai tartalmak közvetítője, egyfajta „lelki hadviselés” eszköze is lehet. Jól érzékeltette ezt Heine, amikor azt írta, hogy „Itália festői talán sokkal hatásosabban vitáztak a papsággal, mint a szász teológusok. A virágzó hús Tizian festményein merő protestantizmus. Vénuszának ágyéka sokkal alaposabb tétel, „mint azok, amelyeket a német barát tűzött ki a wittenbergi templomkapura.”

A fenségesség elemzésénél láttuk, hogy a szépség e válfaja egy fölöttünk álló erőt érzékeltet. A trónus vagy címeres karosszék pompája nem egyszerűen arra szolgál, hogy a szemünket kápráztassa, hanem arra is, hogy leboruljunk előtte, s a várkastélyok, katedrálisok sem azért magasodnak a többi háztető fölé, hogy a viskók lakói valami szépet is lássanak, hanem azért, hogy mindenütt érezzék a világi és egyházi hatalom jelenlétét. Nem szükséges azonban mindennek éppenséggel fenségesnek lennie ahhoz, hogy terrorizáljon bennünket. Egy ébenfanyelű, gyöngyház berakásos elefántcsont-pálcika legfeljebb kecses lehet, de amikor a parasztséledek látták, hogy a rokokó dámák – akiknek a paróka alatt a tetvektől igencsak viszketett a fejbőre – még vakarózásra is ilyen alkalmatosságokat használnak, lesütött szemmel húzták meg magukat e gyöngyházcsillogású, elefántcsontfényű lét közelében. A szépségnek ezt a – végső soron politikai önértékeket szolgáló – eszközértékét nagyon pontosan érzékelték azok a hajdani hatalmasok, akik, mint említettem, rendeletekkel szabályozták, miféle ruhába öltözhettek, s nem ártallották pellengérré, kalodával büntetni a cselédlányokat, ha – nincstelenségükben mértéktelen költekezésre ragadtatva magukat – egy-egy csipke vagy bársonyszalag mértékéig áthágták az előírt határokat, majmolni merték úrnőik divatozását.

Nemcsak a visszatükröző és az agitatív művészet alkotásai játszhatnak tehát szerepet a társadalmi küzdelmekben, hanem az épületek, kertek, dísz tárgyak is. Mindez elmondható lenne továbbá a szépművészet nem tárgyalkotó válfajairól, a táncról, zenéről, irodalomról is.

A szépművészeti alkotások ilyen hatáslehetőségei mindazonáltal lényegesen különböznek is a visszatükröző művészetiekétől. Az utóbbiak ideológiai tartalma általában meglehetősen konkrét: Aiszkülosz *Heten Théba ellen* című drámája éppúgy nem hagy kétséget afelől, hogy a zsarnokivá fajuló arisztokrata uralom ellen, az athéni demokratikus rend mellett szól, ahogyan a híres XII. századi spanyol hősköltemény, a *Cid-ének* is azt mutatja be, hogy az udvari főnemesek aljasságával szemben a kardját villogtató köznemes milyen legendás hőstettekre képes. Ezzel szemben az antik paloták oszlopcsarnokai nem árulják el, hogy demokrácia vagy oligarchia emelte-e őket, a középkori várkastélyokról sem lehet leolvasni, hogy a központosított monarchia vagy a feudális anarchia jegyében épültek-e, s a klasszicista kastélyok éppúgy ugyanazokat a formaelveket ismételték Versailles-tól Fertődig, ahogyan a modern építészet esztétikai megoldásai is világszerte egyformák, függetlenül attól, miféle társadalmi rendszer, milyen uralkodó osztály hatalma húzta a magasba falaikat.

A visszatükröző művészet alkotásainak ideológiai tartalma egyszer s mindenkorra rögzített és független mindenféle történelmi változástól, birtoklási körülménytől. Elképzelhetetlen lett volna, hogy Robespierre a szobája falára akasztatja Hyacinthe Rigaud-nak, az európai udvarok legdivatosabb XVIII. századi festőjének képét, amely az abszolút királyi hatalom világát a dús drapériák között előkelő pózban tetszelgő XIV. Lajos alakjával tükrözteti, s igencsak különös ízlésű milliomos lenne az, aki Siqueiros *A burzsoázia képmása* című, falanszter-rendbe sorakoztatott tömeg fölött üvöltöző gépszörny-figurát ábrázoló alkotásával óhajtaná gazdagítani magángyűjteményét. A szépművészeti művek viszont készséggel „kiszolgálják” akárkit. Beda Venerabilis Angol egyháztörténetéből tudjuk, hogy már Nagy Szent Gergely is megtiltotta a pogány templomok lerombolását: elég volt egy kis szenteltvíz széthintése, a kultikus tárgyak

kicserélése, s lehetett bennük Krisztust imádni. Aztán katolikus templom is éppúgy szolgálhatott református istentiszteletek tartására, ahogyan a főúri kastélyok sem voltak alkalmatlanok arra, hogy később a tőzsdék újgazdag urai bálozzanak bennük, majd a forradalmárok vezérkarai tanyázzanak tükreik alatt, s árvaházak vagy szakszervezeti üdülők legyenek, napjainkban pedig luxusszállodák.

A szépség még akkor is vonzó tud lenni számunkra, ha ellenfeleinket ékíti, érdekeinkkel ellentétes erőket fejez ki, „így például – Hume hívja fel erre a figyelmet –, amikor egy ellenséges város védőműveit éppen erősségük miatt tartjuk szépnek, holott azt kívánjuk, bárcsak dőlneek össze”. Mi több, az ízlés történeti változásait kutatók számára az a furcsa jelenség is közhelyszerű tény; hogy – Ernst Fischert idézve – „a győztes osztályok ízlése többnyire a megdöntött osztály ízléséhez igazodik, hajlanak arra, hogy az új életet a régi homlokzatok mögött rendezzék be”.

A visszatükröző művek osztályjellegű tartalmát nem közömbösítheti az sem, hogy – pl. a művészeti oktatás vagy közgyűjteményi kiállítás, közkézen forgás stb. révén – mindenki számára hozzáférhetőek lesznek: Shakespeare *III. Richárdját* hiába nyomják kötelező olvasmányként minden diák orra alá, attól az valamennyi zseniális zsarnokságot fenyegető ideológiai fegyver marad. A szépművészeti alkotások viszont nyomban elvesztik ilyen hatásukat, mihelyt birtoklásuk, használatuk nem jelent többé kiváltságot. Az üveg, a selyem, a porcelán hajdan ritka kincsnek számított, s az ilyen anyagokból készített iparművészeti tárgyak a hatalmi viszonyokat jelző pompához tartoztak, ma viszont – zsebből kifizethetők lévén – igen kevés tiszteletet lehet ébreszteni velük. A technikai fejlődés és az anyagi jólét emelkedése következtében pedig általában is elmondható, hogy napjainkra a szépművészeti alkotások e hatáslehetőségei megszűntek. Az uralkodó rétegek persze ma is kiváltságos helyzetben vannak, ha villákat építtetnek, dísz tárgyakat vásároltatnak maguknak. Ám ez a pompa csak igényeket támaszt, irigységet vagy elégedetlenséget ébreszt, ahhoz már nincsen ereje, hogy térdre kényszerítő, kordában tartó hatalomként nehezedjék a lelkeinkre. Titkolni, rejteni tanácsosabb, mint fitogtatni.

Mindebből pedig eléggé világosan kiderülhet, hogy a visszatükröző és agitatív művészeti művekkel szemben

- *a szépművészeti alkotásokban csak a hatalomjelző pompához kapcsolódik ideológiai hatáslehetőség, az esztétikai értékhez nem. A szépművészet értékalakzatainak tehát nem szükség-szerű, belső tartalma, hanem csak egyik hatásérték-lehetősége az agitatív jelleg.*

Belső értéktartalmuk csupán az, hogy szépek, s hogy e szépségük megerősíti vagy gyengíti-e a fennálló hatalmi rendszert, vagy – legalábbis közvetlenebb formában – közömbös vele szemben, ez külső körülményektől függő, esetleges hatásérték. Ugyanígy van ez a természettudományos igazságokkal is: abból, hogy meghatározott körülmények között – gondoljunk pl. Galilei esetére – a hatalmi harcokban is latba eshetnek, nem következik, hogy saját belső természetük szerint is osztályérdekek kifejezői.

## 7.5. A szórakoztató művészet

Az alkalmazott művészetek sorában a legelterjedtebb művészettípus a szórakoztató művészet, melynek

- *értékalakzatában az érdekesség az uralkodó érték, társadalmi szerepe pedig az, hogy pihentető időöltést nyújtson.*

### 7.5.1. Az érdekesség

Az érdekesség nem egyéb, mint

- *az ismerős és ismeretlen egysége. Az ember számára mindig az érdekes, ha az általa már ismert dolgok addig ismeretlen vonásait fedezi fel, vagy ismerős vonások összefüggéseire támaszkodva fel tud fogni egy addig ismeretlen jelenséget.*

(Ha viszont általunk már kimerítően ismert dolgokat ismertetnek előttünk, ez éppolyan érdektelen, unalmas, mint ha számunkra teljesen ismeretlen s így felfoghatatlan, érthetetlen dolgokról esik szó.) A szépművészet, s még inkább a visszatükröző művészet alkotásai is mindig érdekesek, de csak olyan mértékben, amilyen mértékben ezt a szépség, illetve a művészi igazság szempontjai megengedik. A szórakoztató művészetben viszont az értékalakzat fordított, ennek teljesítményei annál értékesebbek, minél érdekesebbek, s az esztétikai megjelenítés szempontjai csak ennek alárendelten érvényesülnek. Az érdekesség pedig nem esztétikai érték, határai jóval tágabbak az esztétikum határainál: érdekesek lehetnek újsághírek, tudományos felfedezések, kirándulások, pikáns pletykák, játékok s más hasonló dolgok is.

E művészetfaj társadalmi alapjai annyiban vitathatatlanok, hogy a munka során rendre elfáradunk, kénytelenek vagyunk pihenéssel meríteni új erőt a hasznos tevékenykedés folytatásához. A nagy ókori gondolkodó, Epikurosz, s az ő nyomdokain haladó filozófusok-esztéták (akik az úgynevezett hedonikus vagy élvezetközpontú esztétika sokszínű irányzatába tartoznak) egyenesen úgy vélték, hogy a művészetek a pihenés, a szabadidő leleményes-örömteli kitöltésére valók, s így az érzéki gyönyörködésre szolgáló szépművészetek mellett a szórakoztató művészetet becsülték nagyra, a visszatükröző művészetek olyan alkotásait pedig, amelyek az élet tragikus vagy borzalmas jelenségeit is bemutatják, idegenkedve fogadták.

Az aszketikus lelkületű gondolkodók azonban nem győzik hangoztatni azt az okos tanácsot, hogy keressünk a visszatükröző művészet élvezetében kikapcsolódást: ez nemcsak érdekes, szórakoztató, hanem egyúttal világképünk jobbítását, tisztánlátásunkat, szellemi fejlődésünket, lelki gazdagodásunkat is szolgálja, emberibb emberré tesz. Jó tanács ez, csak nem mindenki hasznosíthatja mindig. A pihenésnek, szórakozásnak igen sok fajtája van, a sportolás is ilyen hasznos kikapcsolódás lehet, Vilmos császár, pedig – így mondják – a favágásban keregett felüdülést annakidején. Furcsa javaslat lenne mégis, ha az úszóbajnoknak mondanánk, hogy a kimerítő edzés után most pihenésképpen ússzon még egy kicsit, vagy az erdőmunkást biztatnánk arra, hogy a megerőltető munkanap végeztével a császár példáját követve döntsön ki szórakozásként még néhány szálfát.

Vitathatatlan tény tehát, hogy vannak olyan életmódok és a fáradságnak olyan fokozatai is, amelyek esetében a visszatükröző művészet élvezése nem pihentet, a szórakoztató művészeté viszont igen. Ameddig nem érjük el a társadalmi fejlődésnek azt a fokát, ahol gépies vagy nehéz fizikai munkát már nem kell emberkéznek végeznie, addig meglehetősen naiv – vagy éppenséggel képmutató – ábránd marad az is, hogy az elitkultúra közfogyasztási cikké váljék. Nem kevésbé valóságidegen elképzelés azonban az is, hogy a nehéz szellemi erőfeszítést igénylő munka végeztével a tudós vagy művész az elitkultúra szellemi tornájára vágyik. Ismeretes, hogy – mint nálunk Babits Mihály – az elefántcsonttoronyok lakói között milyen sok krimirajongó található.

A mai ízlés- és divatszociológiai vizsgálatok úgy vélik, ennek oka az, hogy az életformacsoportok korábbi zártsága fellazult, s ez a szórakozási igényeket is bonyolultabb összefüggések közé helyezte. Az alábbi történelmi áttekintés viszont kétségtelenné teheti, hogy a szórakoztató művészet a legrégebb időktől kezdve vezető szerepet játszott – főként az irodalmi –



fejlődésben. Közönsége is – bár más-más műfajok révén – mindenkor a társadalmi osztályok összességére kiterjedt, amint hogy a polgári társadalomban sem korlátozódik az alávetett néptömegekre. A polgárság is megteremtette a maga szórakoztató irodalmát; a kabarék közönsége nem a falvak, munkásnegyedek tömegeiből, hanem a belvárosi körutakon sétakocsikázó urak és hölgyek köréből verbuválódott, s a szórakoztató regények XIX. századi mestereit sem az alacsony kultúrájú tömegek olvasták. Ez a tény pedig nemcsak a befogadók körének tekintetében esik latba, hiszen – Németh G. Béla szavaival – „egy nagyváros szórakoztatásának tudatalakító szerepét és feladatát (...) csak a szociológiára süket, fellegi esztétikusok szokták lebecsülni”.

Vitatkozni így legfeljebb azon lehet, hogy a mai tömegkultúrában a szórakoztató műfajok színvonala és arányai megfelelőek-e. Ez azonban nem esztétikai, hanem művelődéspolitikai kérdés.

### **7.5.2. A kalandműfajok**

A cselekményes műformákban (a dráma kivételével) a szórakoztató művészet legelterjedtebb válfajai a kalandműfajok. Ezek olyan élethelyzeteket, eseménysorozatokat mutatnak be, amelyek kiszakadnak a mindennapi élet megszokott jelenségvilágából. A valóság ismeretlen, váratlan, meglepő fordulatokkal átszőtt vagy éppenséggel fantasztikussá stilizált arculatát mutatják be, illetve távoli, gyakran képzeletszülte világokba vezetnek. Különleges életmódot folytató emberek, társadalmi csoportok stb. életét megvilágító élményeket nyújtanak, veszélyes megpróbáltatások elé állítják hőseiket. E kalandok egy része borzalmas-rémületes motívumokkal is fokozza izgalmasságát, ezeket manapság horrornak vagy thrillernek nevezik.

Hagyományai az ókori mítoszokig, s különösen a keleti megváltásvallások misztériumainak csodás szerelmi kalandtörténeteig, valamint a túlvilágjárás-történetekig, a hősmondákig nyúlnak vissza. Irodalomtörténeti jelentőségét világossá teheti, hogy a modern szépirodalomban szinte egyeduralkodóvá vált műfajcsoportok, a regény és az elbeszélés eredetileg szórakoztató célzatú volt. Kezdeteik az ókori Egyiptomban szinte mind kalandtörténetek, s a töredékekből visszakövetkeztethetően a görög novellák számottevő része is rémtörténet lehetett.

Mihail Bahtyin kutatásai óta tudnivaló, hogy a regény a XVIII. század közepéig a kalandirodalom keretei között fejlődött. Ilyen szórakoztató funkciókat töltött be az irodalomtörténetben csúcsteljesítményeket nyújtó hellenisztikus görög regény éppúgy, mint a középkori elitirodalom legelőkelőbb műfaja, a verses udvari regény és annak prózai változata, a lovagregény is. Főként a reneszánsz korában csatlakoztak hozzájuk a fantasztikum nélküli utazási kalandtörténetek, a rokokó idején a lovagi és antik témákat bukolikus színekkel ötvöző heroikus-gáláns regények, majd a XVI. századtól a társadalomból kirekesztett vagányok csínytevéseiről szóló pikareszk (kópé-) regények.

### **7.5.3. A krimi**

A XIX. századtól a kalandműfajok legnépszerűbb műfajcsoportja a bűnügyi irodalom és film, modern nevén krimi: egy agyafűrt büntett leleményes kinyomozásának története. Témája eleve olyan élményvilágot idéz fel, amely félelmetesen-szorongást keltően ismeretlen, a cselekmény bonyolítása pedig ezen belül is újból és újból ismeretlen oldalait villantja fel a már megismert vagy megismertnek hitt történetnek. A hullákról kiderül, hogy élnek, az élőknek hitt szereplők viszont rég elporladtak, a gyanúsak ártatlanok, s többnyire a legártatlanabbnak megismert figura lesz az utolsó oldalon a gyilkos. Fontosabb műfajai a tipikus fő-

hősökhöz igazodnak. Régebben a rablótörténetek, betyártörténetek, cowboytörténetek (más néven western-, wild-west- vagy vadnyugati történetek), szélhámostörténetek voltak a legnépszerűbbek, újabban a gengsztertörténetek, detektívtörténetek, kém-történetek divatosak. A krimi mellett a háborús történetek (korábban mindenekelőtt a légiós történetek, újabban a kommandóstörténetek), a tudományos fejlődés fantasztikus jövőjében játszódó sci-fi kaland-történetei s a mitikus-misztikus rém- és hőstörténeteket új köntösbe öltöztető fantasy-históriák is igen elterjedtek.

A klasszikus detektívregény szeretett kivonulni a társadalomból: a nyomozás színhelye rendszerint valamilyen isten háta mögötti kastély, vidéki bagolyvár, tengerrel körülvett sziget, hajó, vagy más, a világtól távoli pont volt, amelyet a rendőrség még ezen felül is körülfűzött, s ahol nem a társadalmi törvényszerűségek uralkodtak, hanem a mesterdetektív kérdés-felelet-játékának és az olvasó maga kereste hűledeztetésének törvényei. A modern krimi azonban feladta ezt az elkülönülő magatartást. Az amerikai „hard boiled fiction” mindennapi utcákon loholó, bevert orrú, lúdtalpas hekusai éppúgy lépten-nyomon beleütköznek a való világ gondjaiba, ahogyan Simenon hőse, a pipás Maigret főfelügyelő is egyaránt érzékeny a társadalmi problémákra és a párizsi náthajárványokra.

Az alapkérdésben azonban nincsen különbség: az általuk nyomozott bűnök egyértelműen bűnök, s a társadalomrajz nem a történelmi igazság felderítésének eszköze, hanem csak jelzés-szerű háttér a nyomozásnak. A történelmi pillanat lényegesebb ellentmondásaira – mondjuk, a rendőrségi korrupcióra vagy a hatalom titkos üzelmeire – visszavezethető szálakat a detektívnek csak addig kell bogoznia, míg a tettest és közvetlen cinkosait, felbujtóit le nem leplezi. A megvesztegetett rendőrfőnök vagy a bűnös milliommost védelmező hatalmasok praktikái ugyanis – jóllehet valóságos társadalmi visszasságokra is rávilágítanak – a modern krimiben csak olyasféle, a nyomozást akadályozó szerepet játszanak, mint a klasszikus detektívregényekben a skóciai várkastély titkos folyosói vagy a gyilkos ismeretlen ikertestvére: izgalmas, megoldhatatlan rejtélyekhez, érthetetlen fordulatokhoz vezetnek, amelyeket a detektív természetesen megért és megold.

Az effajta műveket a hivatalos irodalomszemlélet általában az alkalmazott irodalom egyéb válfajainál is ingerültebben minősíti irodalomalattiaknak, noha szerzőik sorában nem egy világirodalmi nagyság található. Az első krimi nem más, mint Edgar Allan Poe írta 1841-ben, *A Morgue utcai kettős gyilkosság* című novellájával, s Chestertontól Karel Čapekig, Graham Greene-ig, Dürrenmattig nem egy klasszikus rangú író életművének számottevő része ilyen műfajú.

E műfajok rangját azonban nemcsak a fent jelzett alkotók bizonyítják, hanem – sokkal inkább – azok, akik sajátosan a krimi révén váltak világhírűvé, mint a detektív- és gengszterregények írói (olykor írókollektívái) közül Eugene Sue, Émile Gaborieu, Maurice Leblanc, Conan Doyle, Ponson du Terrail, Agatha Christie, Leslie Charteris, S.S. Van Dyne, Erle Stanley Gardner, Ellery Queen, Georges Simenon, Dashiell Hammett, Raymond T. Chandler, William Riley Burnett, Jonathan Wyatt Latimer, a kémregények terén John Le Carré, Ian Fleming, Ken Follett, Robert Ludlum, cowboyregényeivel Zane Grey, Max Brand, légiósregényeivel Percival Christopher Wren. A krimi sajátos, ironikus-humoros változatának klasszikusa P.G. Wodehouse.

#### **7.5.4. A lektűr**

A fenti műfajcsoportokon kívüli szórakoztató irodalmat legtöbbször a lektűrként emlegetett fogalomkörbe szokás sorolni. Fő jellemvonása az, hogy jóllehet bizonyos esztétikai-irodalmi vagy művelődéstörténeti értékek, pozitív mondanivalók, érdeklődést keltő motivációk sem

hiányoznak belőle, az elsőrendű cél itt is a pihentető időtöltés szolgálata, s ezért formai-stiláris tekintetben olvasmányos, közkeletűbb-konzervatívabb, ám vonzóan dekoratív megoldásokkal segíti elő befogadhatóságát, tartalmilag pedig könnyedebb-egyszerűbb témakezeléssel. Határai voltaképpen az irodalom valamennyi szféráját átfogják, hiszen a köztudomásúan vagy túlnyomórészt szórakoztató műfajokon túl – Pomogáts Bélát idézve – „lektürizálható a történelmi regény, az erkölcsregény, akár a tudatregény, s a regényfejlődés aligha juthat olyan eredményre, amely idővel ne változna lektürizált kellékké egy ügyes mesterember kezén”. Ugyanez áll természetesen a többi műfajra is, bár a lektűr szót elsősorban az elbeszélő prózai alkotások megjelölésére alkalmazzuk, s más formák esetén inkább belletrisztikáról vagy a könnyű műfajokról beszélünk.

A lektűr egyes műfajai (így az orvosregényt, művészregényt stb.) abban térnek el a kalandregénytől, hogy nem a cselekményük hordozza az érdekességet, hanem hőseinek (jobbára szerelmi szálakkal átszötteen bemutatott) életformája. A mindennapi ember szemében nem mindennapi életet élő emberek – sportolók, kaszkadőrök, cirkuszosok, művészek, tudósok, orvosok, politikusok, diplomaták, arisztokraták, milliomosok stb. – világába enged bepillantást, ahogyan ezt pl. Archibald Joseph Cronin egykor világhíres orvosregény-bestsellere, a *Réztábla a kapu alatt* tette. Még érdekesebb természetesen, ha az effajta történetek a bűnügyi irodalom motívumaival is ötvöződnek (mint Robin Cook ma oly divatos orvoskrimijeiben).

Szabolcsi Miklós megfigyelése szerint az 1910-es évektől kiszélesedett az irodalom terepe, mert – kereskedelmi okokból is – a modern kultúra részeként megnőtt azoknak a műveknek a sora, amelyek a „magas irodalom” vívmányait felhasználva, világlátását és technikai eszközeit magukévá hasonlítva, gyors és könnyű olvasmányt, szórakozást ígérnek. A lektűr gyakran jelentős felrázó, világképformáló áramlatok hordozója is. A nemes szándékú lektűr példája E. M. Remarque *Nyugaton a helyzet változatlan* című regénye; Merezskovszkij lektűrjei műveltséget terjesztő, színes-dekoratív művek, Pitigrilli, M. Dekobra bestsellerei könnyed, szerelmi-társadalmi témájú lektűrök.

A szórakoztató kalandirodalom jegyében nemcsak régebben tűntek fel elitirodalmi műfajok, hanem új, tömegirodalmi alkotásai is jelentősen hatnak az elitirodalom fejlődésére. Eugene Sue egykor oly híres-hírhedt (ma már teljesen olvasatlan) *Párizs rejtelvei* című bűnügyi regényéről pl. az irodalomtörténet kimutatta, hogy erőteljesen befolyásolta nemcsak V. Hugo, G. Sand, Dumas, hanem Dosztojevszkij munkásságát is. A francia újregény, új-újregény és posztmodernnek nevezett amerikai változataik is azzal próbálták vonzóbbá tenni elviselhetetlen modorosságukat, hogy krimi-motívumokat szőttek szövegeikbe.

#### **7.5.5. A komikus szórakoztatás**

Az irodalom és film másik legelterjedtebb szórakoztató műfaja a komikum, a nevettetés eszközeit használja föl arra, hogy elfeledtesse mindennapi gondjainkat, vidám, gondtalan időtöltést nyújtson. A komikum mindig magas fokúan érdekes is, hiszen lényegéhez tartozik, hogy a megismert látszat mögül váratlan, meglepő hirtelenséggel bukkanjon fel annak lelepleződése.

A komikus ábrázolás természetesen igen fontos eszköze a visszatükröző művészetnek is. Ha viszont nem a tipikus társadalmi visszásságokat leplezi le, hanem egyedi érvényű mulatságos esetekkel kacagtat, mint egy pusztán szórakoztató igényű kabarészám, vagy – az ellenkező végletben – szinte „általános emberi” elvontságban mozog, mint a képtelen helyzetek komikumára épülő bohózat-hősök csetlése-botlása, a szöviccek sziporkáztatása, akkor ennek az életművészetnek ismereti értékei nincsenek, csupán a szokatlanság, a váratlan csattanók érdekessége, a kellemes időtöltés értéke adott. A komikum az a pont, ahol – a karikatúrák révén – a

képzőművészet is érintkezik a szórakoztató művészettel; egyébként a festészet, szobrászat, grafika nemigen vállal ilyen feladatokat. Csak félig-meddig törvényesített mostohatestvérük, a fotó viszont készséggel használja ki ezt a szabadon hagyott terepet. Alighogy megszületett, mindjárt megjelentek az első fotóviccek is, és ezek mindmáig közkedveltek.

A szórakoztatás e formája szintén ősi hagyományokra tekint vissza. Ha hihetünk Mihail Bahtyinnak, ez „már a kultúra fejlődésének legkorábbi szakaszaiban is fellelhető. Az őskori népek folklórában a komoly – formáját és tónusát tekintve komoly – kultuszok mellett ott találjuk a mulattató kultuszokat is, a nevetséges és szemérmetlen isteneket (»rituális nevetés«), a komoly mítoszok mellett a nevettető és szitkozódó mítoszokat, a hősök mellett parodizált másukat.” E hagyományok a folklór leggazdagabb rétegeinek egyikében éltek tovább, s a hivatalos-hivatasos irodalom is tág teret nyitott az ilyen műfajoknak. A helyzet azonban itt a kalandműfajokban tapasztaltnak fordítottja. A komikus szórakoztatásnak – egyes kivételektől eltekintve, amilyen a vígeposz – az epikában külön, sajátos műfajai nemigen alakultak ki, szemben a drámával, amelyben az irodalomtörténeti jelentőség ezé a formáé.

Az uralkodóan szórakoztató jellegű drámai műfajcsoportot összefoglalóan bohózatnak nevezük. A bohózatok leginkább a véletlenekből, félreértésekből adódó helyzetkomikum és a testi vagy szellemi fogyatékoságokból adódó komikus hatások lehetőségeit aknázzák ki, hőseik elvont típusok, konfliktusaik kortalanok, főként a nemi élet, a szerelmi balfogások és házasságtörések témaköréből merítik cselekményüket. A végletesen kiélezett, képtelen helyzeteket, az irreálisan viselkedő hősök cselekedeteit a bizarrság-groteszkség-abszurditás jegyében bemutató bohózatokat gyakran burleszknak nevezik (e műszó jelentése azonban elmosódott körvonalú).

A közhiedelemmel ellentétben, amely a drámafejlődés kezdeteire szeretne autonóm művészeti alkotásokat képzelni, a világ legrégebb ismert drámai műfaja a görög földön, az i.e. VII. században kialakult népi dór bohózat. Eredetileg rögtönzött, durva, trágár színjáték volt, de nagy hatást gyakorolt a szatírájáték és az attikai komédia kialakulására, s az i.e. VI-V. században irodalmi válfaja is létrejött; legértékesebb emlékei Epikharmosz csípősen szellemes-humoros komédiái.

A szatírájáték (vagy szatírdráma) ugyancsak az i.e. VI-V. század szülötte, megteremtője a hagyomány szerint az athéni Pratinasz volt. Mondai – olykor épp a tragédiában ábrázolt mondanakörhöz kapcsolódó – történeteket mutatott be, de groteszk színezettel. Állandó szereplői az öreg, korhely és kéjsóvár Szilénosz vezette ló- vagy kecskebak-altestű, pocakos, óriás nemi szerveket lóbáló, vad és parázna szatírok, akik szörnyekkel vagy burleszk vonásokkal ábrázolt félistenekkel verekednek, nimfákat erőszakolnak meg vagy egymással folytatnak homoszexuális üzemeket.

A szórakoztatás társadalmi jelentőségének felismerésére vall, hogy az államilag finanszírozott antik görög drámaversenyeken a költőknek előírászerűen három tragédiából és egy szatírájátékból álló tetralógiával kellett fellépniük. Aiszkühülosz, Szophoklész és Euripidész így nemcsak fennkölt tragédiáinak, hanem hahotáztató, erotikus – mai szemmel nézve egyenesen obszcén – jelmezeivel és gesztusaival, burleszk viceivel, mókás dalaival, parodisztikus táncaival egyértelműen „csak” szórakoztató szatírájátékainak is köszönhetette, hogy az ókori szellem nagyjainak sorába emelkedett. Különösen Aiszkühüloszt becsülték nagyra, mint szatírájáték-író. Ez az elismertség a római korban is folytatódott (Horatius is kodifikálta *Ars poeticájában*), annál is inkább, minthogy a göröghöz képest a római komédiában a szórakoztató jelleg sokkalta erőteljesebben jelentkezett.

Az európai ókor legnépszerűbb és leghosszabb életű drámai műfaja pedig a mimosznak nevezett, szicíliai eredetű és szintén dór nyelvjárásban megszólaló vándorszínész-műfaj volt, amely az i. e. V. század derekán terjedt el. Társulatai családi alapon is szerveződhetek, s így alakult ki egyik lényeges dramaturgiai újítása, az, hogy a női szerepeket itt már nők játszották. Különbözött a többi drámai műfajtól abban is, hogy gyakran vaskosan realizisztikus jelenetei már nem kötődtek a mitológiai témákhoz, hanem a mindennapi élet komikus konfliktusait mutatták be, s színészei maszk nélkül léptek fel és dialógusaik prózai alkatúak voltak. Fejlődése során rögtönzéses jellege is megszűnt, szövegeit a társulatok vezetői írták.

Kanonikus irodalmi válfaját is csakhamar létrehozta Euripidész kortársa, az i. e. V. század második felében alkotó Szóphrón, Platón legkedveltebb drámaszerzője. Ez volt az egyetlen klasszikus kori görög drámai műfaj, amely útját a hellenizmus idején is töretlenül folytatni tudta. „Zenés áriák és próza, szerelmi csetepaték és orvgyilkosság, duhajkodás és akrobatika, csiklandós pikantéria és gátlástalan szabadszájúság vonzotta a nézőket az előadásokra – nem utolsó sorban pedig az a tény, hogy e »modern« mimoszokat álarc nélküli színészek, közöttük színésznők adták elő – írja Falus Róbert. A szórakoztató művészet történetének szempontjából igen figyelemreméltó az is, hogy hozzáteszi: „az előadást megnyitó áriák – vagy inkább: kuplék – (...) maradtak meg legalább a költészet peremén: az ügyes »slágerszövegek« – amelyek persze mind a szerelemről szóltak, pajos vagy érzelmes stílusban és jó ritmikával – különös népszerűségnek örvendtek, s olykor-olykor még felvillantottak valamit a lírából is.”

A mimosz latin megfelelője, a római mimus a III. században jelent meg. Szereplői jórészt a dór komédiához visszavezethető állandó típusok voltak; legnevezetesebbek közülük a grimaszokat vágó bohóc és a féleszü bolond, mindkettő kopasz fejjel, hegyes sipkában, nádpálcával vagy furkósbottal. Színészei nem viseltek se jelmezt, se maszkot, de öltözkük toldott-foldott ruha volt, és arcukat vastagon kifestették. A női szerepeket nők játszották, kellően kurta köpönyegben vagy – a közönség kívánságára – éppenséggel anyaszült meztelenül. Ének- és táncbetétekkel élenkített prózai dialógusai házasságtörésekről és egyéb szexuális kihágásokról szóló jelenetek, valamint rablói történetek, mítosztravasztiák voltak, obszcén és trágár bohózatok jelleggel. Ennek is kialakultak elitirodalmi válfajai, s a köztársasági kor végén és a császárkorban a római komédia minden más műfaját magába olvasztotta.

A kereszténység uralomra jutása után a mimusjátékokat az egyházi írók nyomban a legsúlyosabb szitkokkal-átkokkal illették, a VI. században pedig Justinianus császár egyenesen betiltotta előadásaikat. Mindhiába: a görög-latin kultúra műfajai közül egyedül a mimus bizonyult olyan életerősnek, hogy megingás nélkül léphessen át a középkorba. A középkori szellemiség a pusztán szórakoztató produkciókat elvben kirekesztette ugyan a hivatalos kultúrából, de az udvari világ kifinomult etiketthez és eszményi erényekhez vonzó formái mellett az udvari bolondok dramatikus bohóctréfái is megtalálhatók, s a várkastélyokban felállított alkalmi színpadokon a vándor mulattatók is előadták szórakoztató műsoraikat. A mimus utóéletének szívósságát mutatja, hogy közjátékként még a moralitásokba is beillesztettek házasságtöréseket és más csaláftintaságokat színre vivő komikus-trágár farce-okat. Diadalútja – nem kevésbé híres műfaj felvirágzásával, mint amilyen a királyi udvarokat is meghódító *commedia dell'arte* volt – az újkorban is folytatódott, s bár a polgári világban némiképp háttérbe szorult, de a kabaré – s az amerikai és ausztrál minstrel show –, valamint a revü színpadairól a mai televíziók képernyőire is sikerült átkerülnie.

Miként a dráma, a filmművészet is a bohózat – az ún. filmburleszk – bölcsőjében nevelkedett. A némafilm-korszak legjelentősebb alkotásai – Lumiere *A megöntözött öntözőjétől* Buster Keaton, Chaplin, Zoro és Huru, Stan és Pan, Abbot és Costello filmjeiig – mind ezt a műfajt képviselték.

A komikummal való szórakoztatás legnevezetesebb lírai alműfaja a gúnydal egyik fő változata, amely tréfás vagy szatirikus – nem egyszer pedig obszcén-durva – formában karikíroz közismert személyiségeket, visszás társadalmi jelenségeket, de úgy, hogy a társadalom alapvető ellentmondásaira rávilágító visszatükröző, vagy a politikai küzdelmekben állásfoglaló agitatív jellege nincsen. Európai klasszikusai Juvenalis és Martialis; az utóbbinak *Egy kritikushoz* írt epigrammája:

Azt mondd Velox: túl hosszú az én epigrammám.

Lám, te nem írsz semmit – így a tiéd rövidebb.

(Weöres S. ford.)

Az effajta, rövid, gunyoros hangú, könnyed verseket a magyar szóhasználatban bökverseknek nevezik, s újkori változataik a komikus hatást gyakran kínrímekkel is növelik, mint Arany Jánosnál:

Járnak hozzám méltóságok,  
Kötik rám a méltóságot:  
„Megbocsásson méltóságtok,  
Nem érzek rá méltóságot.”

(*A csillag-hulláskor, IV.*)

A szórakoztató gúnydalok másik epigrammatikus változata a komikus fiktív sírfeliratok formáját ölti magára. Ez a válfaj is az ókortól elterjedt, s a költők nemcsak másokon csúfolódnak effajta szerzeményekkel, hanem gyakran saját maguk számára írnak önironikus sírverseket. A folklórban is ismert, de csak a szájhagyományban él, a fejfákra sosem vésnek effajta rigmusokat:

Itt nyugszik Tóth Márta  
a feleségem,  
jó már néki,  
hát még nekem.

Az 1950-es években a magyar irodalmi életnek úgyszólván minden jelentősebb képviselőjéről készültek – névtelenül, s a társasági viccmeséléshez hasonlóan terjesztett – gúnyos sírfeliratok:

Itt nyugszik Zelk Zoltán,  
pártjelvénye akadt a torkán.

A gúnydal folklórbeli – de a régi műköltészetben is elterjedt – formája, a *csúfoló* a legkülönbébb társadalmi rétegek, embertípusok képviselőit kifigurázó dal; a részegesektől az idegen nemzetiségűekig, a férfiaktól a nőkig, öregekig, a különféle mesterségektől a települések lakóiig szinte mindenki céltáblája lehet. Az ószövegségi héber és a görög-római költészetben, majd a középkori vágánsköltészetben egyaránt népszerű volt. Még a XVIII. század végén, Faludi Ferenc is írt (vagy lejegyzett) – szerzetes létére – egy *Nincsen neve* címen ismert vén-asszonycsúfolót, ilyen strófákkal:

Három foga tart istrázsát,  
S alig rágja a híg kását,  
Gyomort kever bűdös szája,  
Tüdejével rohadt mája,  
Semmi tagja már nem ép.

...

Természetit erőlteti,  
Apadt mellét kifeszíti,  
Tarát, farát ékesíti,  
Vitorlyáit kiteríti,  
Arra nyerít, aki szép.

#### 7.5.6. Az erotikus szórakoztatás

A szórakoztatás igen hatékony eszköze végezetül az erotikum is, amely az intimitás legizgalmasabb válfaja iránti kíváncsiságot elégítik ki. Hangsúlyozandó, hogy az itteni alkotások nem azért tartoznak az alkalmazott irodalom körébe, mert erotikusak. A fentiekben idéztem Propertius Cynthiához írt versét, amely az ugyancsak nem fukarkodik a „bor- s mézillatú combok”, „tömör és kerek emlők” buja képeinek felidézésével, de az erotikumot kortükröző-társadalomkritikai mondanivalók kifejezésére használta fel. Ezzel szemben az i. e. III. században élt, alexandriai görög költő, Dioszkoridész epigrammája –

Széttárult rózsásülepű kicsi Dóris az ágyon  
S istenné avatott zsenge virágai közt.  
Karcsu, sudár-egyenes lábát átvetve közéfont,  
Küzdve szünet nélkül Kypria harcmezején.  
Körbeficánkolt szép öle, s elködösült szeme, mint halk  
Szelben az őszi levél, bíborosan remegett,  
Míg a fehér izzású kedv lelohadt a szivünkben,  
S Dórisom elbágyadt testtel az ágyra terült.

(Horváth I. K. ford.)

- mit sem árul el koráról. Célja nem több, mint az, hogy egy gyönyörű leány szeretkezésének voyeur-látványát felidézze bennünk, s így egy irodalmi sztriptíz élményével szórakoztasson.

Gazdagon virágzott már az ókori magaskultúrákban, így a görög bohózatokban és az epigrammaköltészetben. Sajátos válfaja a kertek őrének, az óriás phallosszal ábrázolt Priaposz istennek nevében megszólaló priaposzi költészet:

Hogyha majd zamatos fügék hajolnak  
hozzád, és a kezed kinyújtod értük,  
nézz rám, s dönts: akarod? Nem is zavar, hogy  
seggedtől csupa szar lesz úgy a farkam?

(Akarod? Csehy Z. ford.)

A középkorban e hagyományok főként a vágánsköltészetben éltek tovább – amelynek pajzán latin dalai szintén előszeretettel festik, hogy a „gyenge lombok sátorában” bürökdedével muzsikáló, darócruhás szüzet hogyan kergeti s öleli a vándordíák:

Ő viselte a nehezét,  
én pedig a kellemesét.  
„Mit műveltél? Jaj, megesett!  
gonosz, mégis hála neked,  
csak titkold el szégyenemet”

(Weöres S. ford.)

S bizony, a lovagi költészet fővonulatában sem mindig vértelen szentek a vártornyok magában élő nemes kisasszonyok, hanem úgy állnak elénk, mint Kürenberg lovag párbeszédeseiben:

Az éjjel ágyad mellé osontam, szép kisasszony,  
moccanni féltem, nehogy felriasszon.  
„Pokolt érdemlesz, Istenemre!  
Hát vadkan vagyok én?” – veté szememre.

(Rab Zs. ford.)

Magyarországon e műfaj első példái a latrikánus költészetben maradtak fenn; XVII. századi deákköltészetünkben ezeket kifejezetten obszcén motívumok is átszőhették:

Mária alázatos,  
Mert a pendelye szaros,  
Tetteti, hogy aranyos,  
A setétbe játékos.

(*Nem szólok én senkiről...*)

A reneszánsz finom lelkű humanistái a maguk tömjénillatú latin nyelvén az ókoriaknál is sokkalta trágárabb versekkel szórakoztatták egymást. Különösen az Accademia Pontaniana vezéregyénisége, a Zsigmond császár által költőfejedelemmé koronázott A. Beccadelli tűnt ki főként kurvákról szóló – Cosimo de' Medicinek ajánlott – *Hermaphroditus* (1425) című kötetével, ahol ilyen sorok olvashatók (*Aurispa válaszverse*):

Ám te ne félj, ha feláll, mert fickóssá tesz a nőcskéd,  
s már-már szétvet a vágy: visszariaszt a bűdös!  
Rettenetes szag dől, mert egy busa hulla ha rothad,  
Ursa pinájához mérve mesés lilium!  
Annyira undorító, mint szarral kenve az ágyék – stb.

(Csehy Z. ford.)

A mi derék Janus Pannoniusunk is őt követte az altesti illatok ecsetelésével nem fukarkodó obszcén verseiben (*Lucia*):

Lúcia, baszni akarsz? Jól van, de csak egy kikötéssel:  
hogyha dugáskor nem fingod el épp magadat.

(Csehy Z. ford.)

Dévaj latin költeményeket írt ezekben a korokban a római pápa, II. Pius (Enea Silvio Piccolomini) éppúgy, mint Kálvin harcostársa, az áhítatos protestáns zsoltárparafrázisairól híres francia teológusprofesszor, Th. de Bèze, és a makulátlanul idilli pásztorregények mintapéldáját, az *Arcadiát* (1504) megalkotó J. Sannazaro sem áttallott ilyen latin epigrammákat szerezni.

Az erotikus szórakoztatás feladatait a későbbiekben sem csak a névtelen diákköltészet és a pikáns slágerszövegek versfaragói vállalták, hanem a legnevesebb klasszikusok is. A magyarok közül pl. Gyöngyösi István, Verseghy Ferenc, Csokonai, Weöres Sándor írt – a korábbiak rendre csak napjainkban kinyomtathatóan – szókimondó erotikus költeményeket. A XIX-XX. század fordulóján élt, Löwy Árpád álneven verselő Réthy László személyében még olyan költőnk is van, akit kifejezetten obszcén életművéért tart számon az irodalomtörténet.



Külön hangsúlyoznám, hogy az erotikus szórakoztatás a folklór „tisztá forrásából” is bőségesen buzog. S minthogy az alávetett néposztályok ízlésnormái nem azonosak a rabszolgatartó nagybirtokosok márványoszlopos palotáinak vagy a parókás arisztokraták szalonjainak illemével, a szórakoztató népköltészet is többnyire kocsmai kitételekkel ékes, olyasfélékkel, amilyenekkel az alábbi, XVII. századi magyar mesterségcsúfoló:

Az szabó is asszonyom szoknyáját  
Ám most méri, tapogatja máját,  
Méri az hónalját,  
Gyakja az picsáját,  
Mert gatyában tenné kapocs lyuggatóját.

Mészárosnak ne csudáld ő dolgát,  
Hogy kezében gyakran fogja faszát

- és így tovább, kántortól csizmadiáig, borbélytól ötvösig mindenkiről elárulja egy-egy strófa, hogyan használja a maga szerszámát. A későbbi munkásfolklórban is akad nem egy olyan szöveg, mint ez a Kodály Zoltán gyűjtötte munkáslánydal:

Van nekem egy piros szoknyám, nem az anyám vette,  
A selypi nagy cukorgyárban a farom kereste.  
Köszönöm a faromnak, a farom elejének,  
Göndörszörű kis picsámnak, piros kis peckének.

Az epikában az erotikus szórakoztatás régebben ritkább volt. A pornográf regény és novella virágkora a „libertinus” XVIII. század, s híres szerzői, Marquis de Sade és Restif de la Bretonne franciák, miként a XX. századi – immáron a cenzúrától megszabadulva, a tömegirodalom részeként terjesztett – effajta művek legnevesebb alkotója is az, Aragon. E szerzőket egyes filozófusok szeretik a felvilágosodás filozófusaiként olvasni; a műfajt viszont a köztudat általában az irodalomalatti szórakoztatás legkárosabb válfajához, a szennyirodalomhoz sorolja.

Valójában pedig a mai szerzők a múltbelieknél sokkalta gátlástalanabban nyúlnak az ilyen motívumok ábrázolásához, s nemcsak a szórakoztatás, hanem a visszatükrözés jegyében is. Életműve egyik csúcsaként ünnepelt, *Az idő vége felé* (1997) című regényében John Updike, az Amerikai Irodalmi és Művészeti Akadémia tagja, a legtekintélyesebb irodalmi kitüntetések birtokosa sem riadt vissza attól, hogy kifejezőeszközként ilyen s hasonló leírásokkal éljen:

Kutyapózba helyezte magát, felkínálva feszes, fiatal testének fényes félgömbjeit, és köztük – a holdfénytől megvilágítva – ánusának bájos, behegedt sebnek tetsző kis húsbogát. (...) Rásuhintottam kemény, fénylő, mogyoróvajszínű fenekére, a gyerekes, ráncos nyílással a közepén, és a jókora ütéstől Deirde a hátára hemperedett, s a szeme hirtelen megtelt dühös étellel. De észrevettem, hogy a sérelemtől izzó, könnytől nedves szempárban megcsillan a professzionális elégedettség is diadalmasan duzzadt hímtagom láttán (...) Kicsit széjjelebb tette a lábát, napbarnította combjai ártatlannak tetszettek karcsú tökéletességükben. – De a seggem legalább háromszázba kerül. Azok ott finom szövetek. Régen így kaptak az emberek AIDS-t – stb.

(ford. M. Nagy M.)

A magyar irodalomban is léteznek effajta szórakoztató művek, de ezek itt aligha említendőek. Az erotikus-pornográf elbeszélő költemények között viszont klasszikusaink alkotásai is megtalálhatók. (Külföldön ezek – a prózai művekkel szemben – jóval ritkábban származnak kiemelkedő költők tollából, illetve – anonim művekről lévén szó –, bizonyíthatatlan, hogy ki

írta őket.) A leghíresebb ilyen magyar elbeszélő költeményeket Verseghy Ferenc (*Az első egyesülés; Soror Formoza*) és Csokonai írta (*Militat omnis amans et habet sua castra Cupido; A pendelbergai vár formája s megvétele*).

A „komoly”, komikum nélküli erotikus-pornográf szórakoztatás nem jellemző továbbá a drámai műfajokra sem; a komikus műfajok azonban itt – mint láttuk, főként korai formáikban – rendszerint bővelkednek vaskos, obszcén motívumokban, s az erotikus jelleg szinte általános vonása a szórakoztató drámának.

Az ókorban a képzőművészet sem riadt vissza az ilyen jellegű ábrázolásoktól, a görög vázafestészet és a római freskó számos emléke éppúgy meglepő nyíltsággal tárja elénk a szeretkezési pozitúrákat, mint a középkori indiai szobrászat s a kínai és japán festészet. A meztelen test a reneszánsztól Európában is közhelytéma, de csak a mitologikus klasszicizálás menlevelével; a szexualitás bűvópatakja a titkoltan terjesztett grafika műfajában lappangott. A fotóművészet viszont kezdetektől felfedezte az ilyen felvételekben rejlő üzleti lehetőségeket, s napjaink tömegkultúrájában a színes pornográf fényképeket publikáló sajtótermékek vezető szerepet játszanak.

#### **7.5.7. A szórakoztató művészet egyéb válfajai**

Az érdekesség teszi a szórakoztató művészet jellegzetes színhelyévé a cirkuszporondot és a lokálok sztriptíztánc parkettjeit is. Az éneklő kutyák, fejszámoló lovak, táncoló elefántok, bűvésztükkök és lélegzetelállító légtornászmutatványok sem tárnak elénk egyebet, mint azt, hogy milyen ismeretlen lehetőségek rejlenek egy olyan ismertnek hitt jelenségben, amilyen egy állat vagy az emberi ügyesség – anélkül azonban, hogy ezek az ismeretek különösebben hasznosíthatók lennének, kiegészítenék pl. természettudományos világképünket, hiszen épp azért szórakoztatók e mutatványok, mert nem általánosan jellemző képességeket mutatnak be.

A szórakoztató művészet számos ponton kapcsolódik a szépséghez is, a légtornászok ügyessége eleve kecses-szép mozdulatokat eredményez, s a sztriptíztáncosnő erotikus teljesítménye sem ér sokat, ha a vetkőző hölgy teste idomtalan és mozgása esetlen. A jelenségkör uralkodó értékfajtája mégsem a szépség, hanem az érdekesség, amit kétségtelenné tehet egyfelől az, hogy a szórakoztató művészetben a komikus vagy kifejezetten rút dolgok is értékesek, ha érdekesek, másfelől pedig a sztriptíztáncosnő bármilyen gyönyörű lehet felöltözötten, szórakoztató látványossággá csak akkor válik, ha érdekessé is teszi a maga szépségét, azaz nyilvánosan mezteleníti le magát.

Bonyolultabb a helyzet a zenében és a táncban. Amit ugyanis itt szórakoztató műfajnak neveznek – a tánczenétől, cigányzenétől, szalonzenétől a slágeréneken át a sanzongig, illetve az esztrádműsorok, revük, show-k táncszámaiig –, arra bizony egyáltalán nem mindig az érdekfeszítő jelleg, hanem sokkal inkább a szokványosan-népszerűen szép formák (nemegyszer bizony eléggé unalmas) uralma jellemző. Ez a zene és tánc szórakozóhelyi, s nem szórakoztató: háttéréül vagy keretéül szolgál a mulatóbeli időtöltésnek, illetve betétje a vegyes műsornak. Nem bilincseli le figyelmünket, mint a gengsztertörténet, a bűvész vagy a sztriptíztáncosnő, nem ragadtat önfeledt hahotára, mint a bohózat, megfér a vacsora vagy beszélgetés háttérében, pihenteti nevetőizmainkat két kabarétréfa között; kiegészítő feladatkört tölt be.

A valóban szórakoztató zenei és táncformák köre egyfelől jóval szűkebb a szórakozóhelyi műsorok körénél, másfelől pedig túl is lép az utóbbiak határán. A modern tömegzene olyan formái, mint a jazz vagy beat, a maguk különleges, vad ritmusaival valóban lebilincselő – sőt szenvedélyeket felkorbácsoló – módon izgalmasak-érdekesek tudnak lenni, miként a hozzájuk kapcsolódó táncok is. A tánc azonban nemcsak e legújabb jelenségekkel tört be a szórakoztató

művészet területére, hanem jóval régebben, a komikumrévén, amely a XIX. századig oly divatos arlekinádákat (bohózat jellegű táncjátékokat) is áthatotta, s amely a karaktertáncok és pantomimek jó részében máig szórakoztató feladatkörrel is megtalálható. Ez utóbbi formák pedig már nem a szórakozóhelyek „félvilági”, hanem a színházak „nagyvilági” régióiba tartozó műfajai felé vezetnek, s arra is példákat mutatnak, hogy a szórakoztató művészetre jellemző, főként érdekességet nyújtó értékalakzatok nemcsak a tömegkultúrában, hanem az avantgard elitkultúrában is megélnek. Amikor az avantgardista formai kísérletek jegyében a zenei élmény leglényegesebb vonásává az válik, hogy a hangszerek megszokott hangjuk helyett meghökkentővé változtatott-torzított hangon szólalnak meg, vagy hangszerek helyett mindennapi használati tárgyakból csálnak ki hangokat – pl. répareszelőből, s a teljesítmény végén a reszelt répát is prezentálják a közönségnek – akkor valójában ugyanúgy az érdekesség válik uralkodó értékke, mint a kabaréban, a cirkuszban vagy a sztriptízbárban, csak épp egy másfajta közönségréteg ízlésének megfelelő, kevésbé szokványos szórakoztatásról van szó.

Ha az esztétika számára egyedül lényeges vonásból, a műben rejlő értékalakzat sajátosságai-  
ból indulunk ki, nemcsak azt állapíthatjuk meg, hogy a szórakoztató művészet – a közhiedel-  
lemmel ellentétben – a cirkusz, a kabaré, a lokál és a diszkó mellett a színházak és koncertter-  
mek csilláros, aranyozott gipszcirádákkal ékes mennyezetei alatt is megtalálható, hanem azt  
is, hogy határai nem esnek egybe a formálisan felfogott műfaji vagy stílusbeli határokkal sem.  
S itt még csak nem is arról van szó, hogy a bűnügyi téma Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése*  
esetében visszatükröző művészeti, Agatha Christie *Tíz kicsi négere* esetén viszont szórakoz-  
tató művészeti alkotásban jelenik meg, hanem arról is, hogy a szórakoztatás hagyományos  
keretei között jelentkező művek nemegyszer „álruhás” visszatükröző művészeti alkotások le-  
hetnek, mint Max Reinhardt kabaréjának nem egy műsora vagy a világhíres svájci zenebohóc,  
Grock produkciói. A jazz vagy a beat is hiába tánczenei stílus, önmagában az a tény, hogy a  
zene alkalmas arra, hogy társasági táncokat járjanak rá, nem minősíti az értékalakzatát. A jazz  
nemcsak szórakoztató tud lenni, hanem szépművészeti válfaja is létezik (az úgynevezett „cool  
jazz” gyakran ilyen), s a maga fájdalmas, ironikus vagy groteszk módján a modern nagyvárosi  
lét életérzéseit is a legmagasabb színvonalon képes visszatükrözni. S nemcsak Gershwin  
jazzoperája. Ha az elitközönség és a hivatalos protokoll nem is tartja számon őket – csak  
milliók és milliók hallgatják-fütyörészik – szerintem az „örökzöld” jazzszámok közül nem  
egy voltaképpen ugyanúgy visszatükröző műalkotás, mint Bartók *Divertimentója* vagy  
Thomas Mann *Varázshegye*.

## 7.6. A didaktikus művészet

A alkalmazott művészet másik nagy szférájának, a tudományos ismereteket terjesztő didak-  
tikus művészetnek fő jellemvonása az, hogy

- *értékalakzatában a lényegre szorítkozó, általános, szükségszerű törvényeket tükröző tudo-  
mányos igazság az uralkodó érték, s az esztétikai értékek ennek alárendelten érvényesülnek,  
feladatuk a tudományos ismeretek befogadásának elősegítése.*

### 7.6.1. A tanköltészet, tanmese, tandráma

Legszélesebb körben elterjedt műfajai irodalmiak; s ezek sorában legnagyobb hagyományú a  
tanköltészet. Keletkezésére vonatkozóan azt kell tudnunk, hogy az írásbeliség kialakulása  
előtti időkben a tudományos ismeretektől a naptárakig, törvénykönyvekig, erkölcsi parancso-  
latokig mindenféle közérdekű, fennmaradásra szánt – s nevezetesen a szájhagyományozás

útján megőrzendő, tehát memorizálandó – szöveget versbe szedtek, minthogy a ritmus megkönnyíti az emlékezetbe vésést. E hagyomány az írásbeliség fokozatos térhódítása után is fennmaradt, akkor is, amikor már semmi értelme nem volt – Empedoklész módján – hexameterekbe szedni a bőrlégzés természettudományos leírását:

Ekképp lélegzik ki-be minden: mindegyik élő  
testén húscsövek érnek a felszínig, tele vérrel,  
s kívül a torkolaton sok sűrű rés töri által  
végig a bőrboritást, ám úgy, hogy a vér kifolyását  
gátolván, azalatt szabad átjárást nyit a légnek.

(Marticskó J. ford.)

Még kevesebb realitása volt annak, hogy a római parasztok Vergilius *Georgicájából* tanulják meg a földművelés mikéntjét, de – jóllehet Arisztotelész keresetlen szavakkal utasította ki az effajta műveket a költészetből – a költők egymást követő generációi évszázadokon át, a méhészettől a méregtanig, az éghajlattantól a kozmetikáig mindent igyekeztek versbe szedni.

A mitológiai vagy filozófiai témák természetesen jóval tágabb teret nyújtottak az ismeretterjesztés költői formáinak, s Hésziodosz tankölteményeit a homéroszi eposzokkal egyenrangúaknak tekintette, erkölcsnemesítő feladatai miatt pedig e műfajt a XVIII. század végéig a költészet csúcsára helyezte az európai hagyomány, napjainkra viszont már az iskolákból is eltűntek a szóról szóra bemagolandó szövegek megtanulását könnyítő rigmusok, emlékeztető versikék.

A világirodalom legszebb tankölteménye pedig nem is nálunk született, hanem Indiában. Ez a *Mahábháratába* illesztett, 1400 soros *Bhagavad Gíta*, Krisna isten vallásbölcseleti szózata, amellyel megnyugtatta a világpusztító testvérharc miatt szorongó Pándava vezért:

Ardzsuna szólt:

...  
Ő, jaj, iszonyatos bűnre készülünk valamennyien,  
kik a trónért rokonságunk vérét akarjuk ontani.  
Jobb, hogyha leteszek minden fegyvert s védtelenül hagyom,  
hogy fegyverrel a markukban megöljenek a Kauravák.

Krisna szólt:

Bölcs szavakkal olyat gyászolsz, amit nem gyászol az, ki bölcs.  
Bölcs ember sohasem búsul se élőkért, se holtakért.  
Mert nem volt, hogy ne léteztünk volna én, te s e többiek,  
és nem lesz, hogy ne létezzünk ugyanígy valamennyien.  
Ki él, megéri, hogy teste gyermek, ifjú s öreg legyen,  
s új testbe költözik végül: sose búsul ezen, ki bölcs.  
Nem jut nemlétező létbe, se nemlétbe, mi létezik,  
s ezek határait tudják az Igazságot ismerők.  
Az emberek örök lelke múló testekbe költözik,  
de maga végtelen, senki meg nem ölheti: küzdj tehát!  
Ki gyilkosnak, legyilkoltnak tekint bárkit, tudatlan az,  
míg nem ismeri fel: senki nem öl és meg nem ölhető.

Sosem fogant és soha meg nem halhat,  
ha létezett már, sose jut nemlétbe

s nem változik meg örök, ősi lelkünk,  
mert él a lélek, ha a test halott is.

Ki tudja: nem fogant s nem hal, el nem pusztítható, örök,  
ilyen férfi miként ölhet, ölethet, és kit ölne meg?!

Kopott ruhánkat ahogyan levetjük,  
testünkre újat, csinosabbat öltve,  
a lélek éppígy veti el viseltes,  
elaggott testét, fiatalba szállva.

Kardok pengéje nem sebzi, lángok heve nem égeti,  
víz árja el nem áztatja, szél fúvása nem árt neki.  
Halhatatlan, örök lélek él minden testben, Ardzsuna,  
s ezért semmilyen élőlényt gyászolni soha nem szabad.  
Tekintsd hát kötelességed, és ne fuss meg a harc elől,  
harcos számára nincsen jobb, mint a becsületes csata. – stb.

A didaktikus irodalom másik nagy hagyományú műfaja a tanmese: rövid, prózai vagy verses mese – gyakran állatmese –, amely példázatos jelleggel világít meg valamilyen életbölcseiséget, életszabályt. Gyakori, hogy a szöveg elején vagy végén a tanulságot tételesen is megfogalmazza. Legrégibb emlékei az i.e. II. évezredből, a sumer irodalomból maradtak fenn. A nemzetközi mesekincset széles körben befolyásolták az indiai tanmesék, s az európai köztudatban a didaktikus állatmese klasszikusaként az i.e. VI. században élt görög Aiszóposzt tisztelik. Ez a műfaj is a XVIII-XIX. század fordulójától szorult az irodalmi élet periferiájára.

A tandráma múltja jóval kisebb. A középkorban alakult ki az a szokás, hogy a templomokban, majd a piactereken, körmenetek alkalmával biblikus témájú mirákulumokat, misztériumjátékokat, passiójátékokat adtak elő, s az iskolákban, egyetemeken a retorikai oktatás keretein belül a diákok a keresztény vallás tételeit illusztráló – jobbára tanáraik által írt, s kezdetben latin nyelvű – allegorikus morálisokat vitték színre. A XVI-XVIII. században ezekből alakult ki a hitviták indulatai által is fűtött katolikus és protestáns iskoladráma.

### **7.6.2. A klasszikus didaktikus irodalom egyéb műfajai**

A mai irodalomtudomány a didaktikus irodalom számos olyan műfaját törölte emlékezetéből, amely pedig hajdan a legelőkelőbb elitirodalmi formák közé tartozott. Ilyen volt a vitaköltészet, melynek hagyományai az i. e. III. évezred végétől virágzó sumer-akkád adamanduga műfajhoz nyúlnak vissza. Alkotásainak központi része mindig két megszemélyesített kultúrvívmány (pl. a Kapa és az Eke, a Juh és a Gabona, a Tamariszkusz és a Datolyapálma stb.) vitája a fölött, melyikük magasabb rendű. Vetélkedésüket valamely istenség döntése zárja. E műfaj a filozófiai elmélkedés egyik csírája, s olykor költői leírásai is igen szemléletesek, mint a Nyár és a Tél vitáját előadó sumer *Emes és Entené*:

Midőn sűrű felhők gomolyganak a föld felett,  
midőn vetésedet szelek szaggatják,  
midőn a városban fogad fogaddal összekoccan,  
midőn az utcára délben sem lép senki,  
kályha mellé húzódik úr és szolga,  
vidáman várják, hogy teljen a nap – stb.

(ford. Komoróczy G.)

Az antik görög és római költészetben is önálló műfajok képviselték, nagy divatja volt a középkorban, s a reneszánsz után sorvadt el. Kései példája, a XV. században élt spanyol J. Manrique *Szerelemistenre panaszkodik, miközben egyik is, másik is érvelését adja elő* című költeménye a megkínzott szerelmes és a Szerelemisten dühödt vitája, ahol az előbbi még az effajta fenyegetésektől sem riad vissza:

ha megadod, amit kérek,  
hajtok neked főt és térdet,  
szemedként szolgállok végül:  
    ám ha nincs hajlandóságod,  
maradok békételen,  
elébed fegyverrel állok – stb.

(Simor A. ford.)

Még előkelőbb műfajnak számított a didaktikus dialógus, amely valamilyen tudományos-világnézeti témát egy (többnyire fiktív, s a párbeszéd szövegére korlátozott, a körülményeket, a szereplők leírását stb. mellőző) vita nézetcserejének rögzítésével fejt ki. E műfaj megteremtőjeként Platont szokás tisztelni (ez a hiedelem oly erős, hogy egyesek éppenséggel „platóni dialógusnak” nevezik). Valójában pedig – egyes leletekből kikövetkeztethetően – a filozófiai dialógus az egyiptomiak leleményeként született és a mezopotámiai kultúrában is már Plátón előtt kerekén ezer esztendővel bizonyíthatóan létezett. Legkorábbi fennmaradt emléke itt az *Úr és szolga* című, az i. e. XIII. századból származó akkád mű. Virtuóz kompozíciója: az úr egymás után több parancsot ad szolgájának, aki lelkes érveléssel helyesel neki, de az úr mindig meggondolja magát, s ellenkező parancsa ugyanilyen helyeslésre talál:

„Hé, szolgám, engedelmeskedj!”  
„Igen, uram, igen!”  
„Lásd, kenyeret szeretnék adni országunknak!”  
„Adjál, uram, adjál!  
Jó helyre hullott az a mag,  
amelyik egy egész országot megelégit!”  
„Hé, te szolga!  
Mégsem adok kenyeret az országnak!”  
„Ne is adj, uram, ne is adj!  
A kenyeredet bizvást bepofáznák,  
de lesírnának a búzád után járó kamatból  
s amellet még kígyót-békát is  
kiáltana rád a sok ingyenélő!”

(Rákos S. ford.)

E szatirikus dialógus a „minden mindegy” filozófiáját tárja elénk, a kor valóságának extenzív művészi képét nyújtva ennek teljes értelmetlenségét hirdeti. Az akkád műfaj másik, a maga korában igen népszerű alkotása egy Szaggil-kínam-ubbib nevű pap által i. e. 1000 körül írt, *Babilóni Theodiceaként* ismert (magyarra *Panaszok és nyugtatások* címmel fordított) vallás-filozófiai dialógus. Esztétikai szempontból ez is sokkal magasabb színvonalú, mint a platóni forma, minthogy szereplőinek érvelését szubjektív hév fűti:

...  
- Visszafojtom szavaimat,  
    ajkam zárát vonakodva nyitom ki.  
Amit beszélsz,

fecsegéshez hasonlít.  
Gondolataidat felkavarod,  
összetöröd vized szép tükrét – stb.

(Rákos S. ford.)

Indiában az i. e. I. évezredtől több mint kétszáz, upanisadnak nevezett, híres vallásfilozófiai dialógus született. Mi több, a fennmaradt töredékek tanúsága szerint görög földön is eléggé elterjedt lehetett már, amikor az i. e. V-IV. század fordulóján Platón ilyen írásai megszülettek.

A szakirodalom egyes szerzői joggal hívják fel a figyelmet arra, hogy e műfaj csak akkor nyer igazán művészi jelleget, ha a dialógusformában rejlő vitahelyzet drámai feszültségének előnyeit aknázza ki, olyan módon, hogy az ellentétes álláspontokat egyenrangú partnerek képviselik. Platón dialógusai pedig nem is tartoznak ezek közé; nála Szókratész, akit saját nézeteinek megszólaltatására felléptet, mindenkinél jobban tud mindent.

A római szerzők, akik ezt a „platóni” formát új életre keltették, a vitát teljesen kiiktató, terjengős, elvont monológ-sorozatokká szelídítették a párbeszédes előadásmódot, ugyanakkor viszont a világnézeti kérdések körén messze túl, szinte mindenre kiterjesztették, a retorikai, metrikai, jogi vagy éppenséggel mezőgazdasági értekezéseket is ilyen köntösbe öltöztették. A reneszánsz idején Petrarca újította fel, legkiemelkedőbb teljesítményei közé tartoznak Erasmus latin dialógusai, s a felvilágosodásig igen divatos maradt; ritkán bár, de példái napjainkig akadnak.

A fentiek mellett a régebbi korokban számtalan más, hasonló műfaj élt. A vallásos irodalomban az imák és egyházi énekek jelentős része voltaképpen szintén a didaktikus irodalomhoz tartozik; abban az esetben ugyanis, amikor nem agitatív szándékú, hanem az adott vallás legfontosabb hittételeit, illetve azokat a fő tudnivalókat foglalja össze, amelyekre az istenség, a szent stb. tisztelete épül.

### **7.6.3. A didaktikus irodalom modern műfajai**

Mint említettem, a tanköltészetet az erkölcsi eszmékhez fűződő szoros kapcsolatai miatt eredetileg a legművészebb műfajok közé sorolták; még Friedrich Schlegel is úgy nyilatkozott 1795-ben, hogy ez „a modern költészet büszkesége és ékessége”. Fejlődése azonban a reneszánszsal kezdődő klasszicizmus idején megállt, képviselői a görög-római formák másolásába ölték tehetségüket. A preromantika és a romantika esztétái tehát joggal fordultak szembe ezekkel a sémákkal, de türelmetlen gesztusuk a didaktikus irodalom egészének létjogosultságát tagadta. Friedrich Schlegel testvére, August Wilhelm gonoszkodó megjegyzése 1798-ban így jelzi a korízlás változását: „Legyen bármilyen jó, amit valaki a katedráról mond: minden örömünk oda, mert nem szabad közbeszólnunk. Ugyanígy vagyunk a tanító szándékú íróval”. Azóta – mint valamiféle tudomány vagy mesterség ismeretanyagának költőileg díszített foglalatát – az irodalomelméletek legfeljebb a marginális irodalom részének tekintik. (E tekintetben ritka kivétel volt az ún. Chicagói Iskola teoretikusainak felfogása, amely a didaktikus irodalmat – az ún. mimetikus mellett – egyenesen a szépirodalom két fő válfaja közül az egyiknek tekintette.)

Az irodalmi fejlődés azonban nem sok ügyet vetett a poétikai spekulációkra, s a megszűnt klasszikus műfajok helyére új formákat állított. Ilyen mindjárt az esszé, napjaink legnépszerűbb műfajainak egyike, amelyik a tudományos témát érzékletes leírásokkal, élvezetes-szellemes stílussal adja elő. (Sikerére jellemző, hogy gyökereit újabban Hérodotosz *A görög-perzsa háborúja*ig vezetik vissza.) Rokona az útleírás, melyben a földrajzi-néprajzi ismeretek a

személyes élményhez közelítő alakban jelennek meg, s a regényes életrajz és regényes korrajz, ahol a történelem elevenedik meg művészi formák segítségével.

Ide tartozik az irodalmi riport is, a riportnak az a válfaja, amelyet szépirói eszközei miatt különítünk el az „irodalmi” jelzővel az újságműfajtól, s vele együtt az irodalmi szociográfia, a novella és a szociológiai esettanulmány – napjainkban oly diadalmasan fejlődő – szintézise. A modern világban a korábbinál szélesebb teret hódító gyermek- és ifjúsági irodalom – jóllehet nem általánosan és szükségszerűen – számottevő részében szintén didaktikus színezetű.

#### **7.6.4. Didaktikus formák a többi művészeti ágban**

Valaha a táncművészetnek is voltak nagy hírű didaktikus formái. Kezdetben ezek – Lukianosz még tudósított róluk – a fegyverforgatás mozdulatait begyakoroltató harci táncok voltak. Később már csak nézőket okították, s ez utóbbiak az udvari balett didaktikus célzatú allegóriáiban is még nagy tetszést arattak, mígnem lekergette őket a színpadról a közönség ellenszenve a tandrámákkal együtt. Hasonló sorsra jutott a didaktikus képzőművészet is, amelyik a vallásos ismeretanyag elsajátítását szolgálta, vagy a világi hatalmak által fontosnak tartott történelmi eseményeket örökítette meg szemléletes ábrázolásokkal, ahogyan ezt még Jacques Louis David is tette a francia forradalom és Napóleon idején.

Az elsorvadt műfajok helyén azonban itt is újak sarjadtak. A modern didaktikus irodalmi műfajoknak film- és tévéfilmváltozata is keletkeztek, s ha a didaktikus képeket ma már nem is akasztjuk olajba festve, aranyozott rájában a falra, annál elterjedtebb könyveinkben és folyóiratainkban a tudományos-didaktikus szövegeket illusztráló, s művészi igényeket is kielégítő grafika, fénykép. S tovább él a festészet és szobrászat legelismertebb műfajainak sorában a portré, amelynek didaktikus történeti dokumentumlehetőségeit Mukařovský fedezte fel, rámutatva, hogy lényege szerint ingadozik a művészeti és művészetén kívüli szféra határvonalán: „egyidejűleg képmása egy embernek, s így a valóság-hűség szempontjából ítéljük meg, valamint művészi kompozíció, minden, a realitáshoz fűződő szükségszerű kapcsolat nélkül”. Változatlanul eleven hatású továbbá a zenei didaktikus művészet, ahová az olyan etűdök, zenetanulásra, gyakorlásra, valamilyen sajátos elő-adástechnikai készség elsajátítására szolgáló darabok tartoznak, amelyek az oktatási célzat keretein belül – s a tanulást elősegítő – dallamosak, bájosak-szépek.

#### **7.7. Az agitatív művészet**

Az olyan alkotások harmadik nagy csoportja, amelyeknek értékalakzatában az esztétikai értékek-művészeti formák nem esztétikai értékeknek alárendelten szerepelnek, az agitatív művészet. Ennek

• *feladata az, hogy befogadóit valamilyen cselekedet végrehajtására rávegye, s uralkodó értéke ennek megfelelően meggyőző-befolyásoló erejének hatásértéke. E művészetfaj legismertebb – vagy legvilágosabban ide tartozó – műfajai a vallásos meggyőzés, a politikai propaganda és a kereskedelmi reklám műfajai.*

Sajátosságait a visszatükröző művészettel való összehasonlítás érzékeltetheti legjobban. Ennek alkotásaiban – mint láttuk – a művészi igazság értéke uralkodik, s hatásértékük igazságuk függvénye. Jó esetekben tehát csak úgy és annyira hatékonyak, ahogyan és amennyire az igazságaik ezt lehetővé teszik; ha agitatív fogásokkal fokozni akarják e hatást, lefokozzák azt, mert a hatásvadászat kiábrándítja olvasóikat. Művészi igazságaik elengedhetetlen jellemvo-



nása az is, hogy az adott összefüggésben lényeges mozzanatok a maguk teljességében mutassák be, és ezeket az egész emberiség fejlődésének érdekeit tekintetbe véve értékeljük.

Ezzel szemben agitatív művészet alkotásai csak annyit és úgy mutatnak be a valóságból, amennyi a kívánt hatás eléréséhez szükséges. Elhallgathatnak lényeges mozzanatok is, ha ezek a hatékonyságukat lefokoznák, s képviselhetnek pusztán egyéni vagy nemzeti, osztály-, párt- stb. érdekeket is. E művészetfaj szövegei még lódíthatnak is – főként, ha ez tódítás formájában történik, úgy, hogy lényegében igaz dolgokat felnagyít, vagy úgy, hogy a lódítás kicsit ironikus. Csak a nagyon nagy hazugságok komoly hangoztatásától kell tartózkodniuk, mert akkor kiderül, hogy rá akarnak szedni, s a hitelét vesztett propaganda önmagának csinál ellenpropagandát, már akkor se hiszünk neki, amikor igazat állít.

A visszatükröző művészet alkotásai így – természetesen – egy magasabb rendű nézőpontot képviselnek, másfelől viszont nemigen alkalmasak arra, hogy a pillanatnyi érvényű feladatok – egy politikus megbuktatása, egy vállalkozás fellendítése – terén olyan gyors és hathatós eredményeket érjenek el, amilyeneket az agitatív művészet fel tud mutatni. A visszatükröző művészet tudatformáló lehetőségei áttételesebbek, bonyolultabb és lassúbb folyamatokban érvényesülnek. Rávilágítanak viszont az emberi lét nagy, döntően lényeges kérdéseire – félreértés ne essék, e nagy kérdések közé tartozik az is, hogy hogyan szeressék egymást a férfiak és nők, tehát a szerelmesvers semmivel nem alábbvaló, mint a közéleti témájú művészet –, s minthogy a teljes igazságot tárják fel, így alkalmasak arra, hogy örök időkre megőrizték a hajdani korok emlékét. Az agitatív művészet alkotásaira az ilyen szerep nem jellemző, s ezért a feladat megszűntével, amelyhez kapcsolódtak, jelentőségük megszűnik; ha szövegeik fennmaradnak is, létük a történelmi adalékok zárt világában folytatódik csupán.

Lehetnek azonban az agitatív irodalom alkotásai is általánosabb érvényűek. Az effajta szövegek nem attól rövidebb életűek, mert agitatívak, hanem csak akkor ilyenek, ha az az élethelyzet, amelyben szükség van rájuk, pillanatnyi érvényű. A folklór és a népi költészet árusdalai vagy koldusénekei több évszázados szövegemlékeket is továbbhagyományozhattak, s más ilyen alkotások meggyőző-befolyásoló hatásértéke akár évezredek át is változatlan maradhat. A világ keresztényei immáron tizenhét évszázada fordulnak a *Miatyánk*kal Istenhez, s március 15-én bizonyára elhangzik valahol a *Nemzeti dal* is, amíg magyarok élnek a földön.

A nagy történelmi kérdések továbbá nem függetlenek a pillanatnyi érvényű problémák megoldásaitól. Nem elég, ha korunk alapvető választási lehetőségei világosak számunkra, hanem ezen belül mindennapi dolgainkat is el kell végeznünk; meg kell buktatnunk és hatalomra kell juttatnunk politikusokat, el kell adnunk a termékeinket, és ki kell szorítanunk a piacról mások termékeit. Az utókor nem fogja megőrizni emlékezetében e történelmi aprómunka mindennapi ügyeit és mindennapi hőseit, csak a fejlődés fő vonalára tekint majd vissza – de ez a fejlődés-vonal úgy alakul, ahogyan a mindennapi aprómunkában alakítjuk. Az alapvető különbség tehát az agitatív művészet és a visszatükröző művészet között is csak az érték alakzatában és nem a nagyságrendjében mutatkozik meg; az agitatív művészetfaj is egyenértékű a többivel, az autonóm művészetekkel is.

S ez annál hangsúlyosabb tény, minthogy a modern világban mind a politikai agitáció, mind a kereskedelmi reklám egyre sűrűbb szálakkal szövi át a mindennapi életet. Ha az agitatív művészetet a periférikus jelenségek közé sorolva figyelmen kívül hagyjuk, súlyos hibát követünk el, hiszen a tömegkommunikáció szinte percről percre ontja ránk az effajta alkotásokat. Ezeknek esztétikai színvonala így nem valamiféle mellékes kérdés; hatásuk a közízlésre összehasonlíthatatlanul nagyobb, mint a lírai költészeté vagy a neoavantgárd kísérleteké.

Itt megjegyzendő az is, hogy a politikai propagandaművészetet nemcsak lebecsülni, hanem felértékelni is szokás. Főként az avantgardista és neoavantgardista mozgalmaknak arra a típusára jellemző ez, amelyek – mindvégig vagy tevékenységük egy-egy hosszabb időszakában – kizárólag e művészetfaj területére összpontosítják erőfeszítéseiket. Már a dadaistákat is ez az indulat vezérelte. Az I. világháborúért kezdetben lelkesedő művészértelmiség az öldöklés sokkjának visszahatásaként arra a következtetésre jutott, hogy – amint ezt a dadaista kiáltványok írták – a polgári társadalom gyógyíthatatlanul beteg, reformjai nem szerencsésebbek, „mint Frankenstein kísérletei”, s ezért „tabula rasára van szükség”. Az új ember megteremtéséhez le kell rombolni a régit – a művészet tehát számukra nem volt más, mint „az eszmék terjesztésének szükséges eszköze”. Ugyanígy léptek fel kezdetben a szürrealisták, akiknek 1925. január 25-i nyilatkozata nemcsak azt állítja, hogy „a szürrealizmus nem költői forma”, hanem azt, hogy „semmi közünk az irodalomhoz”, „mi lázadásszakértők vagyunk”, „forradalmat csinálunk”, s a művészet csak eszköz ehhez, a forradalom érdekében „szükség esetén ugyanúgy tudunk vele bánni, mint bárki”. Nemcsak a Proletkult szovjet költői szavalták hát Vlagyimir Kirillov hírhedt *Mi* című versének hitvallását:

Mi, viharok hősei! Vérünk mámorral telt;  
Csak kiáltások felénk: „A szépséget eltiporjátok”,  
Holnapunk nevében tűzbe vetjük Tiziant,  
A múzeumokra halál, pusztuljanak a művészet-virágok!

(Tamkó Sirató K. ford.)

- hanem a korabeli avantgárd egyik fő törekvése fejeződött ki e sorokban. S úgy látszik, se Marinetti fasiszta agitációs költészetbe csúszó futurizmusa, se a sztálini-zsdanovi szocialista realizmus nem tudta lejáratni ezt az attitűdöt. A mai agitációs utcaszínházak, antiszínházak vezéregyéniségei is azt hirdetik, hogy „a színháznak csak akkor van létjogosultsága, ha a politikai tudatformálás szerveként működik” – értve ezen a közvetlen agitációt és az utcai provokációkat.

Ha az ilyen művészetpolitikai céltévesztéseket vagy művészi nagyképűsködéseket nem is kell esztétikai elméletekként komolyan vennünk, ez nem jelenti azt, hogy e tevékenységi formákat sem kell olyan komolyaknak tekintenünk, mint a visszatükröző művészetet.

### 7.7.1. A szónoklat és a publicisztika

Az agitatív irodalom hajdan legelőkelőbb műfaja a szónoklat volt, a meggyőzés logikai és az ékesszólás esztétikai követelményeit céltudatosan-módszeresen követő nyilvános beszéd. Az európai köztudat ezt is az ókori görögök szellemi vívmányai közé sorolja; valódi kezdetei az újabb kutatások szerint már az ősidőkben megtalálhatók voltak. A primitív népeknél kifejlett formái élnek; Ch. Abebe beszámolója szerint pl. a hagyományos ibo prózaművészet legfontosabb-legszebb (s ma már sorvadó) műfaja az emelkedett – legendákat-mítoszokat, találós kérdéseket s más ősi formákat magába építő – beszélgetés a népi szónokok és a falvak lakói között.

Évezredekkel a görögök előtt magasan fejlett szónoklattani műveltség virágzott az egyiptomi irodalomban, melynek feltűnő sajátossága, hogy kánonjának csúcán kezdetektől mindvégig egy didaktikus-agitatív műfaj, az intelemirodalom alkotásai álltak. Légrégibb, az i. e. XXV. századból származó csúcsteljesítményének is *Ptahhotep intelmei* számítotnak. Fáraók, főminiszterek, tudós írnokok műfaja volt, akik veretesen ékes nyelvezetű, mélyenszántó filozófiai-társadalompolitikai okfejtésekkel adják át élettapasztalataikat a tisztségükben helyükre lépő utódaiknak, legtöbbször saját fiaiknak. Igen kifinomult volt az indiai retorika is, melynek

alkotásai közül főként a páli nyelvű indiai buddhista prédikációk nevezetesei. Híres példájuk a Buddha *Tűz-prédikációja*:

Szerzetesek, minden lángban áll. Mi áll lángban, szerzetesek? Lángban áll a szem, lángban áll a test, lángban áll a szemek látása, lángban áll minden érzés, amely a látásból születik, legyen akár jó, akár rossz, akár közömbös. Mitől áll lángban? A szenvedély tüzétől, a vétkek tüzétől, a balgaság tüzétől – stb.

(Vekerdi J. ford.)

A görögök által elindított európai fejlődés kitüntetett szerepét jelezheti viszont, hogy a hellenizmus idejétől az ókori és később a középkori irodalomszemlélet – mintegy műnemként kezelve – a szónoklás művészetét a költészet mellé helyezte, s ez a felfogás egészen a XVIII. század végéig uralkodott. Nem véletlenül: a műfaj példaképeinek tekintett szövegeket meszerien kezelt gondolatalakzatok és hangalakzatok, kötött szabályokhoz igazodó prózaritmusok jellemezték. (A modern idők leleményének tartott – de valójában ma inkább periférikus jelentőségű – prózaköltemény e szónoki remekiek révén sokkal inkább a múltban virágzott.)

Elmélete is ennek megfelelő szerepet játszott. A mai irodalomelmélet ókori előképe nem annyira a szépírói-költői mesterség fogásainak ismeretanyagát általánosító poétika volt, mint sokkal inkább a retorika, a szónoklattan, amely magába olvasztva hasznosította a költők alkotásaiban fellelhető példaanyagot is, a középkori felfogás pedig a poétikát elméleti síkon is a retorika alá rendelte. Ennek ismeretanyagát a költők a gyakorlatban is messzemenően kamatoztatták, s számos európai szépirodalmi műfaj szellemi gyökerei – mint a novelláé is – voltaképpen a szónoklathoz nyúltak vissza. Ehhez nagymértékben hozzájárult, hogy a népgyűlési és törvényszéki beszéd mellett az ókorban a szónoklat harmadik fő műfajaként a bemutató (epideiktikus vagy demonstratív) beszédet tartották számon, amelynek közvetlen feladata a szónok művészi képességeinek csillogtatása volt.

A XVIII. század végén a klasszicista formák elleni támadás jegyében a retorika tekintélye is megrendült; Kant a szónoklás művészetéről már úgy nyilatkozott, hogy a lelki szabadság korlátozásának (ahogyan ma mondanánk, a manipulációnak) eszközeként „semmilyen tiszteletre nem méltó”. Hagyományai a XX. században – világszerte, miként nálunk is – szinte teljesen semmibe foszlottak, a szónoklat szépirodalmi formái elhaltak. Az egykor oly előkelő tanácskozó beszéd a mai politikai beszéd műfajában formai tekintetben igénytelenre vált, legfeljebb a mondanivalója révén válik olykor nevezetesebbé. Szövegét gyakran tanácsadó kollektívák írják, s nem maguk az államférfiak. A törvényszéki beszéd egyenesen zsargonizálttá, otrombává züllött, s legfeljebb az ún. szemléltető beszéd vagy bemutató beszéd egyes válfajai (az egyházi prédikációk és a gyászbeszéd, emlékbeszéd) csillantják fel olykor a hajdani formák távoli visszfényeit.

Annál szélesebb körben virágzott fel – mintegy a szónoklat helyére lépve – a publicisztika (kevésbé használt magyar néven közírás) sajtóműfaja. Meghatározása a szokásosnál erősebben vitatott. Jómagam Bernáth László megközelítését látnám a legtalálóbbnak, aki azt hangsúlyozza, hogy a publicisztika alapvető vonása a közvéleményt alakító törekvés; így az agitatív irodalom körébe tartozván eleve különbözik a hírközlő-dokumentatív sajtóműfajoktól, köztük a riporttól és az interjútól, de a könnyeden csevegő tárcától is. Az interjútól elhatárolja az is, hogy a publicisztika nem dialogikus, hanem monologikus-értekező forma. Az elsődlegesen (s a retorikai szabályokban is tükröződően) élőszavas előadáshoz kötött szónoklattal – minden erőteljes rokonságuk ellenére – írásbelisége állítja szembe.

Születése nem a legelőkelőbb; amint ezt E. Friedell kifejti, a reneszánsz a revolversajtó kezdete is, a humanisták – főként Vasari és Pietro Aretino – az „erkölcsi pestis” terjesztői is voltak, „azt tanították, hogy tántoríthatatlan szemtelenség, feltétlen elvtelenség, mértéktelen öntömjénezés, dialektikus gondolatbűvészet és gátlástalan lelkiismeretlenség a vitázó eszközök megválogatásában a dicsőség és a siker főútjai”.

Tartalmi tekintetben legáltalánosabban két fő válfaját különböztethetjük meg. Az egyik ezek közül az az önálló műfajnévvel nem rendelkező típusa, amelyik pozitív állítások formában, mások megnyilatkozásainak különösebben hangsúlyos figyelembevétele nélkül fejt ki a szerző véleményét valamely aktuális társadalmi probléma kapcsán. A másik a vitairat, amely az effajta kérdésekben kifejtett – s a szerzőétől eltérő – vélemények érvelő cáfolatára összpontosít.

Noha publikációs formáját tekintve egyértelműen újságműfajnak, sőt a napisajtó műfajának szokás mondani, történetét rendre az önálló füzetként megjelentetett röpiratokkal kezdik, sokkal, minthogy az effajta szövegek lényeges vonásait nem befolyásolja, hogy hol bocsátják közre őket. Ilyen vonatkozásban műfaji sajátossága tehát csupán az, hogy a kis- és közepes formák körébe tartozik.

Esztétikai tekintetben a publicisztika a maga egészét tekintve sosem volt jellegzetesen alkalmazott művészeti műfaj, agitatív társadalmi-politikai célkitűzéseinek szolgálatába – az írásos közlésre általában jellemző stiláris fésűtségen túl – ritkán állított szépírói eszközöket. Amikor ezt megteszi, irodalmi publicisztika névvel megkülönböztetett válfajával állunk szemben, melynek fő képviselői túlnyomó többségükben nem újságírók, hanem szépírók.

### **7.7.2. A mágikus meggyőzés**

Az agitatív művészet is ősi kultúrjelenség, s irodalmi formái éppenséggel a régebbi korokban játszottak uralkodó szerepet. (Szemben a modern világ reklám- és propagandaháborúival, amelyekben a plakátok képzőművészeti és a tévéhirdetések filmművészeti eszközei töltik be a „nehéztüzérség” funkcióját.) Igaz, kezdetekben az agitáció nem annyira az embertömegek, mint inkább a mitikus hitvilágot oly tarkán benépesítő isten-, szellem- és állatösök körében végzett befolyásolást jelentett, ilyesféle mágikus szövegekkel, rítusdalokkal.

Éji lidérc, gonosz állat,  
ne jöjj éjjel ide hozzám.  
Minden vízen gázolj által,  
minden fácskát lombozzál le,  
minden kis virágot tépj le,  
minden tócsát igyál ki,  
minden bozóton kússz át,  
minden pocsolyát szívj föl,  
minden füvet számolj meg,  
ne jöjj éjjel, ne kínozz meg.

(Tamás A. ford.)

A régmúltban e forma igen széles körű volt, hiszen az állatokat is meg kellett győzni arról, hogy engedjék magukat elejteni, s szellemeik ne álljanak bosszút elejtőikön stb. A folklór is számtalan rábeszélő-kényszerítő mágikus szöveget őriz.

A tételes vallások – máig elterjedt – imái, egyházi énekei is jórészt ilyen típusú szövegek, amikor Istent vagy a szenteket stb. akarják rávenni kéréseik teljesítésére, vagy amikor a hívőket buzdítják vallásgyakorlatra, a kultikus személyek tiszteletére. Itt megjegyzendő, hogy vallásos agitáció a klasszikus ókorban is létezett. A mai köztudat hajlamos arra, hogy az olümposzi istenvilágot a művészi fantáziajátékok közé sorolva saját materializmusának józanságát képzelje a görög közgondolkodásba – mintha az istengyalázásért nem járt volna Hellász földjén is halálbüntetés, és a misztériumvallások nem lettek volna misztikusak. Kevés gondolkodó meri észrevenni, mint Lessing, hogy „külső kényszer volt az antik művész számára igen gyakran a vallás”, és még kevesebben merik megkövetelni, hogy a kiásott leleteket mérlegeljék: „csak az kapja meg közülük a műalkotás nevet, amelyben a művész valóban művésznek mutatkozhatott”, hiszen „semmi más, amin az istentiszteleti konvenciók túlságosan is észrevehető nyomai látszanak, nem érdemli meg ezt a nevet, mert itt a művészet nem saját kedvére dolgozott, hanem a vallás pusztá segédeszköze volt”.

### 7.7.3. A himnusz

A tételes vallások kialakulása után az egyházi dalköltészet legfőbb műfaja a világ minden kultúrájában az isteneket – jóindulatuk megnyerése végett – magasztaló himnuszok voltak. Ezek közül a leghíresebbek egyike Ehnaton fáraó *Naphimnusa*, amelyet az i. e. XIV. század közepén általa egyetlen istenné nyilvánított napistenhez (Atonhoz) írt:

Világos lesz a föld,  
Ha kélsz a láthatáron,  
Ki nappal Aton képében ragyogsz,  
Elűzöd a setétet, sugaraid ontod.  
A két Föld ünnepel,  
Felébrednek az emberek, lábra állnak,  
Te serkented fel őket.  
  
Megmossák testük, ruhájukat felöltik,  
Hajnalkelted köszönti karjuk.  
Munkálkodik szerte az ország,  
Örül füvének a jószág,  
Növények és fák zöldje csillog,  
Fészkén madár repes,  
Lelked dicsóíti szárnya,  
Apróbarom had szökdös lábain,  
És minden él,  
Mi fel- s leszáll,  
Mert mindeneknek felragyogsz Te! – stb.

(Grigássy É. ford.)

A VII. századtól kibontakozó indiai bhakti-misztika himnuszköltészetének csúcsteljesítménye – s egyben a világlíra egyik kimagasló remeke – a XII-XIII. században élt Dzsajadéva *A pásztor éneke* (*Gítagóvinda*) című, 1000 soros, összetett szerkezetű szanszkrit himnusza. Ebben az istenség és a hívő lélek egyesülésének szimbóluma Harinak (a pásztorlegény alakjában testet öltő Kisna-Visnu istennek) és pásztorleányka-kedvesének, Rádhának szeretkezése:

...

Boldogságba, gyönyörbe fölmagasodó ős nászi játékokat,  
zártan, hévvel ölelkezésüket a vágy, szörszálmeresztő iszony,  
egymás bámulatába hunyt szemeik és tréfás enyelgéseik  
gátolták; huzamos tusájukat a szomj oltása mennél előbb.

\*

Két mell súlya lenyomta, két kar ölelé, sebző köröm szaggatá,  
fog mart ajka ivébe, tompora ütést, csipést, rugást szenvedett,  
haj-sátrat belemarkolás lefele húz, ajk nedve mérgez szívet –  
mindez mily öröm éji ágy-viadalon! vágy útja mily esztelen!

\*

Hajfürterdője széthullt, haja szalaga kibomlott, az arcán verejték,  
bimbó-ajkán a romlás, kebele finom edényén a gyöngysor hiánya,  
szelíd szépsége nincs már; de ahogy a keze elrejtí mellét s szemérmét  
és szégyenkezve pillog: örömet ad az imádott zilált bájvarázsa.

\*

A nász kéje után tovább nem akaró, nyugtot kívánó picinyt,  
hunyt pillák mögül illanó mosolyait, száját a sóhajtozót,  
gyöngy s gyémánt fogak áradó sugarait, arcát az ábrándozót,  
játéktól kimerült, lazán lenyugodott mellét: a csók érte, csók – stb.

(Weöres S. ford.)

A keresztény himnusz-költészet atyja, Szent Ambrus nemcsak e hatalmas hagyományú műfaj,  
hanem az ambroziánusnak nevezett versforma megteremtője is, amelynek ritmusa máig vissz-  
hangzik az európai költészetben:

Világ teremtő mestere,  
Ki úr vagy éjen és napon,  
Időt idővel váltogatsz,  
S nincs műveidben únalom – stb.

(*A kakasszóhoz*; Sík S. ford.)

#### **7.7.4. A könyörgés, a bűnbánóének és a buzdítás**

A könyörgésnek (a rövidebb szövegek esetében fohásznak) nevezett költemények és prózai  
szövegek, a köznapi élet vallásgyakorlatához kapcsolódó, evilági igényeket kifejező szövegek,  
amelyek az isteneket vagy a szenteket stb. igyekeznek rávenni a segítségnyújtásra Ősi emléke  
az i. e. VII. századból származó – s az akkád uralkodó által írt – *Assurbanipal király imája*  
*Nabúhoz*, melynek sajátossága, hogy dialogikus formájú, a király könyörgésére –

Szólítalak, hívlak Uram –  
ne hagyj el engem!

Az írás, a bölcsesség, a tudományok istene, Nabú a „zúgó szél szavával” válaszol is:

Ne félj, Assurbanipal,  
hosszú élet fonalát adom kezédbe! – stb.

(Rákos S. ford.)

Nevezetes ókori példája Szapphó *Aphroditéhez* címmel magyarra fordított, s (tévesen) himnuszként emlegetett könyörgése, melyben a verebek vontak kocsin szárnyaló, mosolygós arcú istennőt így kérleli:

Tarkatrónszékű, örök Aphrodité,  
cselszövő leánya te Zeusznek, esdek,  
bajjal és jajjal ne igázd le fájó  
lelkemet, úrnő,  
sőt, siess hozzám, ahogyan korábban  
is te hallgattál szomorú szavamra – stb.

(Ritoók Zs. ford.)

- aminthogy nem himnusz, hanem könyörgés a középkori remekek közül Celanói Tamás *Ének az utolsó ítéletről*, valamint a Jacopone da Todinak tulajdonított (vitatott szerzőségű), Babits által *Himnusz a fájdalmas anyáról* címmel magyarra fordított vallásos dal is:

Szüzek szüze! Légy szivedben  
hozzám jó és nem kegyetlen!  
Oszd meg vélem könnyedet!  
Add, hogy sírván Krisztus sírján  
sebeit szívembe írnam  
s bánatodban részt vegyek!

Híresen szép hazai példája ennek a Balassi Bálint által szívesen művelt műfajnak a költő *Adj már csendességet...* kezdetű dala és az ismeretlen szerzőtől származó, XVIII. századi magyar *Ének a Boldogságos Szűzről*:

Boldog Asszony anyánk,  
Régi nagy patrónánk,  
Nagy inségben lévén  
Így szólít meg hazánk:  
Magyarországról, romlott hazánkról,  
Ne felejtkezzél el, szegény magyarokról!

A szó műfajelméleti értelmében nem himnusz Kölcsey *Hymnusa* sem, hanem amint erre alcíme utal (*A magyar nép zivataros századaiból*) siraloménekszerű képeket felvillantó könyörgés, amely a kezdő strófában is felhangzik, s a záró versszakban még nyomatékosabb:

Szánd meg Isten a magyart  
Kit vészek hányának,  
Nyújts feléje védő kart  
Tengerén kínjának.  
Bal sors akit régen tép,  
Hozz rá víg esztendőt,  
Meggömbölyödte már e nép  
A multat s jövődöt!

A könyörgések között nevezetes a litánia formája; a papok és a hívők olyan felelgető éneke, ahol a verssorok egyik fele egyre változik, másik fele viszont – a hívők válaszáként – változatlanul ismétlődik. A prózai könyörgések – igen kiterjedt – körében a leghíresebb a legrégebb keresztény imádság, a *Miatyánk*:

Mi Atyánk, ki vagy a mennyekben, szenteltessék meg a Te neved, jöjjön el a Te országod, legyen meg a Te akaratod, miképpen mennyben, azonképpen itt a földön is. Mindennapi kenyerünket add meg nekünk ma, és bocsásd meg a mi vétkeinket, miképpen mi is megbocsátunk az ellenünk vétkezőknek, és ne vigy minket a kísértésbe, de szabadítsd meg a gonosztól, ámen.

A könyörgés alműfaja, a bűnbánóének a vétkek megbocsátására kéri az isteneket. Ennek is egy sumer-akkád, magyarra *Bűnbánó zsoltár – valamennyi istenhez* címmel fordított ima a legrégebb emléke:

...

Isten, akit ismerek vagy nem ismerek,  
még ha hétszer hét bűnt követtem is el,  
töröld el bűneimet!

Istennő, akit ismerek vagy nem ismerek,  
még ha hétszer hét bűnt követtem is el,  
töröld el bűneimet! – stb.

(Rákos S. ford.)

Balassi Bálint több ilyen éneke közül a *Kiben bűne bocsánatjáért könyörgett akkor, hogy házasodni szándékozott* címűnek első strófája:

Bocsásd meg Úr Isten ifjúságomnak vétkét,  
Sok hitetlenségét, undok fertelmességét,  
Teröld el rúttságát, minden álnokságát,  
Könnyebíts lelkem terhét.

Az imák, vallásos énekek egy másik válfaja a hívőket buzdítja vallásgyakorlatra, a kultikus személyek tiszteletére, miként ezt Faludi Ferenc *A feszülethez* című, híresen szép, máig énekelt dala teszi:

Szüzek, ifjak sirjatok,  
Mélyen szomorkodjatok,  
Keseregjen minden sziv;  
Aki Jézussához hiv.

Nincsen abban irgalom,  
Hozzád buzgó fájdalom,  
Aki téged meg nem szán,  
Ó Jézus, a keresztfán.

...

Szállj szivedbe, sirasd meg  
Bűneidet; gondold meg:  
Hogy az Isten fia vólt,  
Aki érted így meghólt!

#### 7.7.5. A vallásos meggyőzés egyéb műfajai

Az agitatív egyházi irodalom itt felsorolt lírai-líroepikus formái mellett számtalan más műfaj is élt. Ezek közül a legelterjedtebből, a prédikációról a szónoklat sajátosságainak ismertetésekor már szó volt. Itt említendő továbbá az iskoladrámák kifejezetten agitatív válfaja, amelyet polemikus jellege miatt hitvitázó drámának is neveznek. Ezek a reformáció és ellenreformáció



idején voltak igen divatosak. Gyakran cselekmény nélküli, dramatizált verses vitairatok vagy esetleges sorrendű, mozaikszerű jelenetsorok, amelyek – egy kommentátor-szereplő magyarázatainak kíséretében – eltérő magatartásmodelleket mutatnak be.

#### 7.7.6. *A politikai kérkedő ének és óda*

A politikai propaganda sem a modern kor leleménye. Ennek lényege önmagunk dicsőítése és az ellenfél ócsárlása, s bizonyosak lehetünk abban, hogy az őskori hordafőnökök már éppúgy énekelhették az effajta (szaknyelven kérkedő éneknek nevezett) dalokat, mint a későbbiek, így a szibériai tuva nép egyik főnöke, akinek szövege már lejegyezhető volt:

Ödügen erdő fia vagyok,  
vadrozmaring virág vagyok.  
Sűrű vadon fia vagyok,  
borókabokor-bimbó vagyok.

...

Vadban gazdag Ödügennek  
vakmerő vadász fia vagyok.  
Rengeteg erdő sűrűjének  
rettegett gazdája vagyok.

(Bede A. ford.)

Még a nagy athéni államférfi és költő, Szolón is ugyanúgy dicsérte önmagát, mint a primitív törzsfőnök:

Annyi előjogot adtam a népnek, amennyi elég volt,  
nem nyomtam le becsét, túl se tetéztem azért;  
s őket, akiknek a pénz ad fényt, becsülést, igyekeztem  
óvni, hogy aljas tett meg ne alázza soha.  
Védtem erős pajzsommal a két felet, és sose hagytam  
egymást károsítón győzni sem ezt, sem am azt.

(Franyó Z. ford.)

A kínai *Su king*ben fennmaradt *Kan-beli beszéd* császára pedig azzal is megtoldta érveit, miszerint az Ég és a „három szent erő” az ő oldalán áll:

Ha parancsom szerint cselekesztek,  
őseimnél jutalmat nyertek,  
ha nem parancsom szerint cselekesztek,  
a Föld oltárán elvéreztek,  
mind megöllek asszonyaitokkal, fiaitokkal.

(Weöres S. ford.)

A kifejlett osztálytársadalmakban azonban – egészen a XVIII. századig – önmaguk magasztalását az uralkodók már udvari dalnokaikra vagy a kegyeikért versengő költőkre bízta, akiknek mintegy kötelessége volt, hogy – születésnapjukon, házasságkötésük, utódaik születése alkalmával, győztes csaták után és egyéb vigadalmakon – dicsőítő énekeket, ódákat írjanak hozzájuk. E szokást az arisztokrácia előkelői és más, bőkezűbb mecénások is átvették. Az európai ódaköltészet e válfajának művészi értékei – bár a klasszicizmus a műfaj-hierarchia egyik csúcsaként tisztelte az ódát – általában csekélyek. Jellemző példájuk Janus Pannonius *Mátyás kettős győzelmét ünnepli* című, erőszakolt, tudálékos célzásokkal teletömködött ódája:

Múzsák, most igazán oly szent himnuszra fakadjon  
 Ajkatok, édes dalt zengve a csillagokig,  
 Mint Jupiternek Phlegra, Bacchusnak Lydia, mi ő  
 Hámba kötötte lever India tigriseit.  
 Ám Jupiter s Bacchus győzelme akármily  
 Nagy lehetett –, ez most kétszeresen ragyogó – stb.

(Muraközy Gy. ford.)

Ez azonban nem volt szükségszerű; a lírában messze előttünk haladó kínaiak ódái, vagy a tamil udvari ódaköltészet alkotásai ebben a műfajban is remekelni tudtak. Mindenesetre az óda e válfaja – a leganakronisztikusabb diktatúrák kivételével – a modern korban már elsorvadt, társadalmi funkcióját az újságírás vette át.

### 7.7.7. *A politikai gúnydal*

A politikai ellenfél ócsárlásának hagyományai természetesen ugyanilyen régiek. Az i.e. V-IV. század fordulóján élt Timokreón pl. az athéni arisztokrata párt és vezére, Ariszteidész érdekeit szolgálva a demokrata párt fejét, a szalamiszi ütközet hőjét, Themisztoklész tolvajsággal, gyilkossággal, harácsolással vádolta:

mert ő, ez a csalfa, hazug,  
 rút áruló vendégbarátját,  
 Timokreónt a kicsalt  
 kalóz-ezüstért nem vitette  
 el haza Íalüszoszba;  
 elvette a három ezüst  
 talentumot s eltűnt hajóján.  
 Orvul hazavitt sok üzért,  
 mást száműzött, sok mást legyilkolt,  
 gyűlt a zsebében a pénz;  
 kocsmát nyitott az Iszthmoszon, hol  
 csontot adott, sose húst;  
 bár ettek ebből, ám Themisztoklész  
 elátkozták haláláig.

(Franyó Z. ford.)

A középkorban a vágánsköltészet gúnydalai és a német vándorköltők közéleti (ún. Spruch-) költészetének ilyen típusú dalai voltak nevezeteseek. Ez utóbbinak kiemelkedő képviselője Walther von der Vogelweide, aki pl. a keresztes hadjáratra gyűjtött pénzt elsikkasztó pápát sem kímélte:

Hej! nevezhet Rómában a jó keresztény pápa,  
 ha elmondja digóinak, hogy nézzék: ezt csinálta

...

„...a német pénz az én talján ládámba omlik,  
 Atyák! tyúkkal s borral lakjatok dosztig,  
 s hadd böjtöljön a német!”

(Keresztury D. ford.)

Magyarországon Janus Pannonius latin költeményei között bukkannak fel az első gúnydalok, amilyen pl. *Kikacagja a római bucsusokat* című, a fent idézett vershez hasonló tartalmú epigrammája:

Szlávok, hiszpánok, gallok, hunnok, teutónok,  
Mennyire ellepítek Péter arany küszöbét!  
Mért törítek magatok gazdaggá tenni a talját?  
Hát a hazájában senki sem üdvözl-e?

(Végh Gy. ford.)

Nagy hullámuk a hitviták (hatalmi-politikai küzdelmekkel összefonódó) időszak, amikor pl. Luther Mártonról így írt egy ismeretlen katolikus versfaragónk:

Nyughatatlan, s gonosz kívánságban élő,  
Bordélyházban járó, vagy kurva-kerítő,  
Orcáját tüntető tolvaj s leselkedő,  
Ú mint egy mészáros, juhokat emésztő.  
Néki víg lakástul az hasa potrohos,  
Mint egy saskeselyű, prédáló és torkos,  
Tobzódásban merült részeges és mocskos,  
Epicurus diszna, voluptástul sáros.

A további strófákban kiderül Lutherről az is, hogy hermafrodita, hátrafelé mászik, mint a rák, „megörjült bolond” és szentségtörő lator.

Sajátos alműfaja a politikai dalnak a választási küzdelmek propagandaeszköze, a kortesdal; ennek is az ókorba visszanyúló hagyományai vannak. Gyakran kifejezetten ízléstelen fogások jellemezték, mint az alábbi, a századfordulón énekelt magyar szöveget:

Szabó Károly olyan fajta,  
Ki a kormány talpát nyalja.  
Nyaljad, Károly, jó tisztára!  
Püspök lesz nemsokára.

Napjainkra az effajta költészet helyébe is a tömegkommunikáció – rádió, televízió, hírlapi publicisztika – prózai propagandaszövegei léptek.

### **7.7.8. A kiáltványlára**

A személyes-személyeskedő jellegén felülemelkedő, igényesebb alműfaja a propagandaköltészetnek az egyesek által kiáltványlára néven emlegetett, valamely aktuális társadalmi-politikai feladat elvégzésére mozgósító daltípus. A feladattól függően igen különféle lehet. Majakovszkij agitációs rigmusa –

Állj!  
Rajtad bőrnadrág van és bőrkabát.  
Szégyen! S megfagy a front.  
Tüstént, azonnal add a frontnak át!

(Muraközy Gy. ford.)

- csak meghatározott helyzetre korlátozott érvényű, de lehetnek ennél hosszabb távú érdekeket tükröző változatai is. Az effajta „társadalmi megrendeléseket” mélységes meggyőződéssel komolyan vevő Majakovszkij – alkotói legendája szerint – mintegy hatvan változatot készített,

míg sikerült összekínlódnia azt a verset, amelyben az „összoroszoszági”, az „árumintavásár”, és a „mezőgazdasági” szavakat rímbe szedte.

### 7.7.9. Az *agitatív katonadal*

Minthogy a háborúkat politikai érdekek vezérlik, az agitatív katonadalok szintén a politikai propaganda eszközei. Alműfajainak sorában az egyik a küzdelemben való helytállásra buzdító csatadal (vagy harci dal), amely a primitív költészetben is ismert (s itt gyakran nemcsak fiktív élethelyzethez kapcsolódik, hanem valóságos viadalokban is énekelték). Klasszikus példái az i. e. VII. századi görög Kallinosz, Túrtaiosz és a később élt Szolón embatérionnak nevezett, disztichon-formájú harcra buzdító dalai, valamint a négylábú anapestikus sorokban (ún. menetelő anapestusokban) írt harci menetdalok. E retorikus-bombasztikus szövegeknél azonban sokkal művészebbek és hitelesebbek a kínai líra ilyen műfajú remekei, így *Dalok könyve* 133. verse:

Rongyaidat lengeti a szél,  
összük meg az én ruhámat,  
hadsereget gyűjt a vezér,  
fogjuk bárdunkat, dzsidánkat:  
ellenséged az enyém is.

Rongyaidat lengeti a szél,  
neked adom a gúnyámat,  
hadsereget gyűjt a vezér,  
köszörüljük a lándzsákat:  
veled küzdök, vívok én is – stb.

(Weöres S. ford.)

A katonadal másik nagy hagyományú – a középkori keresztesdalokban, XV-XVI. századi zsoldosdalokban önállósuló – alműfaja a katonaélet szépségét hirdető, a harcosok soraiba hívó toborzó (vagy verbunkos) dal. Legkorábban ismert hazai változata az ún. vitézi ének, amely a XVI-XVII. század fordulóján, a török elleni háborúk reményteli szakaszaiban virágzott. Szerzői többségükben névtelen végvári vitézek, katonának beállt deákok, klasszikus példája Balassi Bálint *Vitézek mi lehet* kezdetű (*Egy katona ének* címen is ismert) dala:

Vitézek! Mi lehet ez széles föld felett szebb dolog az végeknél?  
Holott kikeletkor az sok szép madár szól, kivel ember ugyan él;  
Mező jó illatot, az ég szép harmatot ad, ki kedves mindennél – stb.

A XVII-XVIII. fordulóján a kuruc dalok egyik, szintén névtelen szerzők ajkán megszólaló – de művészi érték tekintetében kimagasló – vonulata áraszt hasonló életérzést, köztük olyan remekkel, amilyen a *Magyarország, Erdély, hallj új hírt!*, az *Erdélyi hajdútánc* és a *Csinom Palkó*:

Csinom Palkó, Csinom Jankó,  
Csontos kalabérom,  
Szép selymes lódingom,  
Dali pár pisztalyom.

Nosza rajta, jó katonák,  
Igyunk egészséggel!  
Menjen táncba ki-ki köztünk  
Az ő jegyesével – stb.

III. Károly huszártisztjének, Amade Lászlónak *Toborzó* címmel emlegetett éneke is ezt a hangulatot sugározza még:

A szép fényes katonának  
Arany, gyöngy élete,  
Csillog, villog mindenfelől  
Jó vitéz fegyvere;  
Szép élet!  
Víg élet!  
Soha jobb nem lehet!  
Hopp hát jöjjön katonának  
Ilyent ki szeret!

A továbbiakban azonban a toborzás élményét túlnyomóan a kötéllel fogott katonák panasz-dalai örökítették meg. A kivétel itt az 1848-as szabadságharc ideje, amikor az elszánt-lelkes hangulatú verbunkos-népdalok egész sora született, köztük olyan remekkel, amilyen a *Kossuth-nóta*, a *Gábor Áron rézágyúja*, a *Kecskemét is kiállítja nyalka verbunkját* vagy a *Huszárgyerek*:

Huszárgyerek, huszárgyerek szereti a táncot,  
Az oldalán, az oldalán csörgeti a kardot.  
Ha csörgeti, hadd csörgesse, pengjen sarkantyúja;  
Kossuth Lajos verbunkja a muzsikáltatója.

A XX. századi költészetben – a háborúk jellegének átalakulásával nyilvánvaló összefüggésben – e műfajok elsorvadtak.

#### **7.7.10. Az agitatív hazafias költészet**

Minthogy a hazafiasság érzelm- és gondolatvilágát is szoros szálak kötik a politikai szférához és a nemzeti szabadságküzdelmekhez, a külföldi szakirodalom a hazafias költészetet (illetve – ahogyan idegen nyelveken nevezik – a patrióta költészetet) jobbára szintén a háborús és a politikai költészet egyik változataként tárgyalja. Nálunk ezzel szemben az autonóm lírai költészet magasabbnak tekintett régióiban szokták számon tartani.

Aligha kétséges is, hogy ha a költő a hazafiasság érzelmeit, vagy a hazával kapcsolatos gondolatait énekli meg, akkor műve az érzelmi vagy gondolati líra autonóm szférájába tartozik, aminthogy akkor is, ha állapotát siraloménekekben panaszolja, bujdosóként búcsúdallal köszön el tőle, dicsőségét himnusszal magasztalja stb. Ám ahogyan nem autonóm, hanem alkalmazott művészeti jellegű alkotások azok a költemények, amelyek a könyörgés műfajának eszközeivel Istennél keresnek segédelmet a haza, a nemzet vészterhes állapotában, az agitatív költészethez tartoznak azok is, amelyek a nemzetet buzdítják arra, hogy hajtson végre ilyen vagy amolyan tetteket a haza érdekében.

Első emlékei már az i. e. VII. századi görög Kallinosznál megtalálhatók, aki *Még meddig heverészték?* címmel magyarra fordított versében így buzdította a görögöket a barbár kimme-  
rek öldöklő-pusztító hadai ellen:

Forgasd fegyveredet, míg csak elér a halál.  
Tiszteletet szerezz, mikor állja a férfi a harcot,  
védve a hű asszonyt, gyermekeit s a hazát.

(Trencsényi-Waldapfel I. ford.)

Műfaji rokonságára az a tény jellemző, hogy a világhír tekintetében legelső helyen álló hazafias dal, a francia nemzeti himnusz, a *Marseillaise* –

Előre ország népe harcra,  
ma diadal vár, hív hazánk!  
Ellenünk tört a kény uralma,  
vérben áztatja zászlaját,  
vérben áztatja rút zászlaját.  
Hajrá, előre hát,  
ma harcba hív hazánk,  
hát jöjj, csak jöjj, öntözzé hát  
rút vérük a hazát!

(Csizmadia S. ford.)

- eredetileg katonai induló volt, szövegét és dallamát egy Claude Joseph Rouget de Lisle nevű hadmérnök kapitány írta (egyetlen éjszaka leforgása alatt) *A rajnai hadsereg harci dala* címmel.

Ami – természetesen – nem jelenti azt, hogy e műfaj alkotásai csak háborúk, forradalmak esetén szólalhatnak meg. A magyar hazafias költészet híres alkotása, Kölcsey Ferenc *Husztja* éppenséggel a hősi múlt emlékein borongó romköltészet ellen mozgósítja a közvéleményt:

Régi kor árnya felé visszamerengni mit ér?  
Messze jövőddel komolyan vess össze jelenkort:  
Hass, alkoss, gyarapíts; s a haza fényre derül!

E műfaj alkotásai között még olyan rendhagyó remek is vannak, amilyen Horatius *Rémület és látomás* címmel magyarra fordított epódusza, melyben a polgárháború rémképeinek felidézése után – különös módon – kivándorlásra, egy új aranykort ígérő, másik haza megteremtésére buzdítja a rómaiakat:

A hazafias költészet alkotásai főként akkor maradandó értékűek, messzehangzók, ha a mozgósító hatásuk érdekében felsorakoztatott érvelés révén a gondolati költészet határán állnak, mint pl. a *Gondolkodjál, szegény magyar...* kezdetű, híresen szép kuruc ének vagy Vörösmarty *Szózata* a szívbemarkoló kezdőstrófákkal –

Hazádnak rendületlenül  
Légy híve, ó magyar;  
Bölcsőd az s majdan sírod is,  
Mely ápol s eltakar.

A nagy világon e kívül  
Nincsen számodra hely;  
Áldjon vagy verjen sors keze:  
Itt élned, halnod kell

- avagy Petőfi *Nemzeti dala* a számunkra örökké aktuálisnak tűnő türelmetlen sürgetéssel:

Talpra magyar, hí a haza!  
Itt az idő, most vagy soha!

Fel kell figyelünk azonban arra, hogy – az agitatív költészet fent ismertetett általános vonásainak megfelelően, s a visszatükröző funkciójú alkotásoktól eltérően – e költeményekben nem a történelmi pillanatot visszatükröző mozzanatok igazságértékeinek alárendeltek a hazaszeretet érzelmei, hanem megfordítva, a történelmi múltra és jelenre utaló szövegrészek csak

érvként szolgálnak arra, hogy – a haza érdekében – meghatározott cselekedetek végrehajtására ösztönözzék a nemzetet. Petőfi *Nemzeti dala* nem lenne oly lelkesítő, ha a sommás kijelentés helyett, miszerint

Kárhozottak ősapáink,  
Kik szabadon éltek-haltak,  
Szolgaföldben nem nyughatnak.

- árnyaltabb, realisabb képet fest a múltból, amelyben bizony (mindenki tudja) nem mindig éltek szabadon ősapáink sem.

### **7.7.11. Az agitációs dráma**

A politikai propagandaműfajok sorában időről időre drámai formák is feltűnést keltenek. Így volt ez már az antik görög drámaköltészetben is, melynek ismert – de jobbára szemérmesen elhallgatott – ténye, hogy az i. e. V-IV. század fordulóján élt komédiaíró Platón (aki nem azonos a filozófussal) azzal szerzett hírnevet, hogy egy sor korabeli politikust tett lehetetlenné agitációs színműveivel. A későbbiekben főként a reneszánsz és a barokk udvari ünnepségein adtak elő a dinasztikus politikai propaganda eszméit hirdető alkalmi színjátékokat.

A XX. századi ilyen törekvések a baloldali avantgárd jegyében bontakoztak ki. Szovjet-Oroszországban az 1920-as években voltak divatosak a propagandisztikus tömegszínházak tarka kísérletei, s innen indult – az 1930-as évek derekán már Amerikát is elérő – hódító útjára az élő folyóiratnak (vagy élőújságnak) nevezett avantgárd színjátéktípus, amelyben az aktuális társadalmi-politikai kérdéseket agitatív jelleggel tárgyaló zszurnalisztikus-dokumentáris szövegeket a cirkusz, a varieté, a balett, a film és a zene egyvelegével ötvözik. A II. világháború idején Angliában a felnőttnevelés és a hadseregbeli propaganda eszközeként is felhasználták.

Rokona az utcaszínház (vagy gerillaszínház), amelynek hasonlóan propagandisztikus produkcióit minden színpadi elkülönítés nélkül, a köztereken (nyílt utcákon, parkokban stb.) mutatják be. Mozgatható díszletei is igen puritánok, többnyire plakátjellegűek. Rövid, zenekísérettel előadott jelenetekből és a hallgatóság közreműködésével énekelt agitatív dalokból álló műsorait rendszerint az amatőr előadók maguk írják. Az 1960-as évektől divatos újbaloldali underground-művészetet jellemezte Amerikában és Nyugat-Európában; az 1970-es évek derekán elsorvadt.

A felszabadítási harcok időszakában és a függetlenség kivívása után Fekete-Afrika országaiban szintén széles körben elterjedtek olyan dramatikus műfajok, amelyek – igen sajátos módon – az ősi hagyományokat a modern tömegpropaganda eszközeivel szintetizálják. Jobbára szatirikus jelenetek vagy dramatizált énekek, de nem ritkán az európai demonstrációs eszközök (térképek, fotók, grafikonok, poszterek stb.) didaktikus hatását is felhasználják. Az egypárt-rendszerű, magukat „szocialistának” nevező rendszerekben az uralkodó ideológia és a személyi kultusz propagandáját szolgálják, gyakori azonban, hogy az etnikai uszítás eszközei is.

### **7.7.12. A reklámművészet**

A kereskedelmi reklám formái hasonlóan ősi hagyományokra tekinthetnek vissza; H. Buchli kereken hatezer esztendőre becsüli múltjukat. Ezek sorában az irodalmi műfajok – a termékek árusításához kapcsolódó házalódalok, a vásári költészetben a kikiáltás rigmusai, az árusdalok, kofadalok – mindig megtalálhatók voltak, s olykor nemcsak leleményes rímeikkel tűnnek fel, hanem népdalokból kölcsönzött „vendégszövegeikkel” még költői találékonyságról is tanúskodhatnak, mint a meszet áruló várpalotai házalók utcai éneke:

Sűrű csillagos az ég,  
Meszet vegyenek!  
Majd eszedbe jutok még,  
Sokat vegyenek!  
Mert akkor már késő lesz,  
Ha a kocsim üres lesz,  
Meszet!

S ne gondoljuk, hogy a klasszikus ókorban minden vállalkozó maga dicsérte a portékáját piaci rigmusokat kiabálva. A hivatásos költők már ekkor sem riadtak vissza ilyen feladatoktól; Martialis, a legnevesebb római poéták egyike például így reklámozta egy Etruscus nevű fürdő-tulajdonos szolgáltatásait:

Mosdatlan halsz meg Oppianus, hogyha  
Etruscus fürdőjét nem ismered!  
Hízolgóbb, kedvesebb vizet sehol se lelsz.  
Mert nincs ily szép Aponus gyógyhelye,

(Balogh K. ford.)

- s így tovább, felsorolva, miféle fürdőkön tesz túl Etruscusé.

E bájosan primitív műfajokkal szemben a modern reklám a lélektani hadviselés tudományos alapokra épülő, félelmetes fegyvereivel igyekszik leigázni a néptömegeket. V. Forrester találó szavaival: „A legrafináltabb kurtizán sem tud olyan erotikusan csábító, és a legmegszállottabb hittérítő sem tud olyan ékesszólóan meggyőző lenni, mint a reklámok, amikor a cégek számára akarnak elgyöngíteni bennünket. Lehetünk baloldaliak vagy jobboldaliak, tudják, hogyan adják el nekünk ugyanazzal a módszerrel ugyanazt a parfümöt, vagy a széket. Vagy a munkanélküliséget.” S míg a kofadal esetében könnyen kiderül a turpisság, ha a fonnyadt gyümölcsöt frissként tukmálja ránk, a modern reklámokkal kapcsolatban kizárt, hogy „egyáltalán felmerülhessen az igazság vagy hamisság kérdése”- írja Hervey S. –, mert ez a tényektől eleve eltekint, csupán „egyfajta rábeszélő, meggyőző fikció, amelynek nyilvánvalóan az a célja, hogy mítoszokkal és mesékkel övezze a márkanevet”

E mitikus-mesés szövegeket rendkívül széles körű – manapság éppenséggel szinte mindenre ráburjánzó – közönség hatásuk miatt a köztudat az irodalomalatti szféra legkárosabb-legirritálóbb jelenségeinek körében tartja számon. Okkal, hiszen legtöbbször – miként a mai reklám általában – ízlésromboló hatású, bombasztikus, közhelyes, nem egyszer pedig kifejezetten bárgyú, azáltal pedig, hogy lépten-nyomon egyre ugyanazt sulykolja belénk, még dühítően unalmas is. Ezen még az altesti motiváció sem segít, a kereskedelmi reklám azon legelterjedtebb fogása, hogy – a gépalkatrészekről a gyermektápszerekig – mindent meztelen hölgyek látványával és erotikus célzásokkal átszőtt szövegekkel kínál.

Kevésbé szokás hangsúlyozni, hogy milyen pozitív lehetőségei vannak: kifejező metaforái, szellemes szójátékai, leleményes fordulatai gazdagíthatják is a mindennapi kultúrát. Még maradandó értékű alkotások is képviselhetik, ahogyan a könnyező tehenet és vigyorgó pontyot ábrázoló, világháború előtti plakát az ötletes reklámverssel:

Mondja marha, mért oly bús?  
Olcsóbb a hal, mint a hús!

évtizedekkel később újból megjelenhetett a budapesti villamosokban, amikor a hal ára ismét alacsonyabb lett a marhahúsénál. A modern plakátművészet világhíres mestere, Raymond Savignac *Utazzék féláron* feliratú alkotása egy hosszirányban kettévágott, vigyorgó félembert



két állít elénk nagy útításkákkal; ameddig ez a kedvezményes utazási forma létezik, a plakát sem veszíti el érvényességét.

### **7.7.13. Az agitatív művészet egyéb ágazatai**

A fentiekben elsősorban az agitatív művészet irodalmi műfajairól volt szó, pedig – ha kisebb jelentőséggel is – ilyen formák szinte minden művészeti ágban fellelhetők. A képzőművészetben a nyomás útján tömegméretekben sokszorosítható grafika a legelterjedtebb formája; Japánban már a XVII. században színes fametszetekkel reklámozták a színházak, teaházak mutatványait, divatos művésznőit, s Európában sem a kereskedelmi reklám virágoztatta fel elsőként a plakátműfajt, hanem a „szórakoztató ipar”, melynek olyan művészek sem átallottak szolgálni, amilyen Toulouse-Lautrec volt. A képzőművészeti jellegű politikai propaganda azonban a táblakép- és freskófestészetbe is betolakodik, s a köztéri szobroktól a hivatali helyiségekben pompázó mellszobrokig mindenfelé kiállíthatja a pártvezérek képmásait; a reklámbábuk, cégjelzés-emblémák szobrászata ehhez képest szerényebb, igénytelenebb. A megfeszített vagy a karját áldón felénk táró Krisztus-ábrázolások legnagyobb része (de korántsem valamennyi) szintén agitatív feladatokat tölt be, ám ezt évezredek óta teszi.

Folyik a propaganda és a reklám zenével – főként szöveges dalokkal –, filmekkel, fényképekkel, s ha ez manapság éppen ritkább is, hajdan a táncjátékok sem voltak restek az uralkodóházak dicsőségét szemléltetni, nem szólván a primitív népek indulatkorbácsoló harci táncairól és a katonák verbunkosairól, amelyek egész történelmi korszakokon át szolgálhattak hasonló élethelyzeteknek megfelelő célokat.

Hogy milyen mértékben nem a külső körülmények, hanem az értékalakzat sajátosságai szabják meg azt, hogy a mű az agitatív művészet, vagy az „igazi művészet” körébe tartozik-e, ezt legszembéltetesebben azok az esetek bizonyítják, amikor egy-egy olyan műalkotást, amely valódi sajátosságait tekintve a visszatükröző vagy a szépművészet körébe tartoznék, agitatív feladatkörrel léptetnek fel. Nemcsak Toulouse-Lautrec egyes plakátjai ilyenek, hanem pl. Watteau *Gersaint képkereskedő cégtáblája* (1720) című festménye is; Gersaint úr üzlete rég feledésbe merült már, cégtáblája viszont az „igazi művészet” remekei között látható – bár kettévágottan – a berlini Állami Múzeumban. (Arról nem is szólva, hogy egyes feltevések szerint Watteau leghíresebb alkotása, a XIV. Lajos korabeli francia világ összképét egy szomorú és fáradt bohóc arcán tükröztető Gilles is cégér lehetett eredetileg.) A műalkotásokat fel lehet használni művészetén kívüli feladatokra, de csak ideig-óráig, s aztán értékalakzataik mintegy kikényszerítik a maguk helyét a művészetben belül.

## **7.8. A használati művészet**

Az alkalmazott művészeti jelenségek legszélesebb sávja a szépművészetek körül húzódik, s az olyan közvetlen gyakorlati célokat szolgáló dolgok tartoznak ide, amelyeknek megformálásában a gyakorlati igények által körülhatárolt lehetőségeken belül a szépségre való törekvés is értékszemponként érvényesül. A történelmi fejlődés során ez az igény egyre fokozottabb mértékben kiterjedt az emberi környezet valamennyi jelenségére.

### **7.8.1. Az ipari formatervezés**

Legnyilvánvalóbban azok a használati tárgyak tartoznak ide, amelyek az ipari formatervezés révén szép külalakot nyernek, s amelyeket nemzetközileg elterjedt szakkifejezéssel design néven szokás emlegetni. A mai embernek, hacsak nem maga eszkábálja saját használatára az

eszközt, szinte magától értetődően ilyen tárgyakkal van már dolga: a mosóporost doboztól a szerszámgépig, repülőgépig, a villanykapcsolótól a cipőig, ruháig, bútorig mindenféle tárgytól elvárjuk, hogy ne csak jól használható legyen, hanem a modern esztétikai ízlés eszményeinek is megfeleljen. Ezt az igényt az ipari formatervezők szakemberhadának egyre kiterjedtebb munkálkodása elégíti ki; fejlettebb országokban külön főiskolán képezik ki őket, hogy eleget tudjanak tenni meglehetősen bonyolult feladataiknak.

A köztudat – s az újkori esztétikai szakirodalom is – általában elkülöníti egymástól az ipari formatervezés és az építészet alkotásait (tehát az elsőrendűen gyakorlati célokat szolgáló, s így az építőművészettől megkülönböztetett épületeket). Első hallásra bizonyára mulatságosnak is tűnhet, ha a mosóporos dobozok mellé állítjuk a lakóházakat, gyárépületeket, fogkefétartók vagy ruhafogasok mellé a hidakat, vasúti felüljárókat. Bármilyen különbségek is adódjanak azonban közöttük egyébként, értékalakzatuk azonos jellegű. Az építészeti művek is mindegyikük „monumentális használati tárgyak”, elsősorban a közvetlen gyakorlati hasznosság értékszempontjainak kell megfelelniük, feladatuk az, hogy a lakhatóság, a termelés, a közlekedés stb. nem esztétikai igényeit kielégítsék, s csak olyan mértékben és olyan jelleggel lehetnek szépek, amennyire és amilyen jelleggel ezek az uralkodó értékszempontok azt megengedik.

Meglehetősen nagyfokú bizonytalanság tapasztalható továbbá az ipari formatervezés és az iparművészet határvonalainak kijelölésénél, hisz az utóbbi tárgyainak, mint láttuk, szintén meg kell felelniük bizonyos gyakorlati követelményeknek. Egy formatervezett kénsavtároló ballon és egy díszváza között, felületesen nézve a dolgot, semmiféle lényegbevágó különbség nem mutatkozik, mind a kettő szűk nyakú, öblös testű edény, amely alkalmas arra, hogy folyadékot tartsanak benne. Valójában azonban az értékes tulajdonságoknak egészen más alakzatát támasztjuk követelményként itt és amott. A kénsavtároló ballon esetében döntő szempont egyfelől, hogy edény minél ellenállóbb anyagból készüljön, nehogy pl. törés esetén a veszélyes, maró folyadék kiömöljék, másfelől pedig hasonlóképpen lényeges, mennyi folyadék fér bele, hiszen az eladónak is azt mondjuk: „Kérek egy tízliteres ballont”. Nem lehet továbbá túlságosan drága sem egy ilyen eszköz, különben senki nem fogja megvásárolni; a sav tárolására nem herdáljuk a pénzt. Az edény szépségét biztosító érzéki formák csak ezeken a feltételeken belül érvényesülhetnek. Eszünkbe nem jutna azonban egy iparművészeti boltban azt mondani, hogy „kérek egy nagyon olcsó, kétliteres vázát”, vagy aziránt érdeklődni, hogy egy ilyen tárgy mennyire ellenállóképes. Igényeinket itt mindenek fölött a szépség testesíti meg, s ha mégis tekintetbe vesszük a tárgy nagyságát, ezt is esztétikai megfontolások miatt; azt latolgatjuk ugyanis, hogyan „mutat” majd egy ilyen méretű váza lakásunknak azon a pontján, ahová el akarjuk helyezni. Az esztétikai érték alá- vagy fölérendelt helyzete különíti el tehát az iparművészetet az ipari formatervezéstől, s nem az, hogy – miként sokan vélik – a tárgy egyedi, kézműves termék-e, vagy gépi úton, nagy sorozatban készült.

### **7.8.2. A használati művészet egyéb ágazatai**

Magától értetődően ide tartozik a kertművészettől megkülönböztetett, esztétikai szempontokat is érvényesítő kertépítés, tájalkítás, legfőképpen pedig a városépítészet. Ma egyelőre igen-csak utópikus gondolatnak tetszik az a sokfelé visszhangzó tétel, mely szerint a korszerű városesztétikai gondolkodásban a város egésze vagy egy-egy városrész valamiféle egységes műalkotás, és hogy legalábbis megfontolandó, nem alakítható-e egy-egy egész vidék, netán ország is állandó, műalkotás jellegű szerkezzé. Ám az a pusztán tény, hogy az ötlet felmerült, jelezheti, milyen távlatok lehetnek az esztétikai igény növekedésének. Az utópiák – így mondja Lamartine – gyakran csak túl korai igazságok.

Az alkalmazott művészet fenti műfajai mellett az értékalakzatok e típusa számos más területen is megtalálható. A mesterségek hajdani rendszerezői – nem minden művészetellenes él nélkül, mint pl. Seneca – olykor a festészet és a szobrászat mellé helyezték a szakácművészetet, mondván, hogy ez is éppúgy a puszta fényűzést szolgálja, mint az előbbiek. Minden ilyen klasszikus gonoszkodástól mentesen is meg kell állapítanunk, hogy a szakácsok tevékenysége valóban esztétikai tevékenység is, ha nemcsak az ételek magas tápértékű és ízletes elkészítését, hanem a szép tálalást is feladatuknak tartják. A cukrászati remekek sajátos pompája olykor meglehetősen közel áll a régebbi korok díszítőművészeti alkotásaihoz, s a sültes tálak színharmóniája bizony még meg is haladhatja egyes gesztusfestészeti alkotások esztétikai értékét.

Nem sorolnám tovább azokat a jelenségeket, amelyek látható formájuk révén tartoznak az ember ilyen típusú tárgyai körébe, befejezésül meg kell azonban említenem, hogy a hangzás világában is léteznek az effajta értékalakzatok. Mukařovský hívta fel a figyelmet arra, hogy a különböző hangjelzések (katonai, vadászati kürtjelektől a pályaudvari figyelemfelhívó dallamtöredékekig) mind ebbe a típusba tartoznak. Az ő ideje óta pedig az effajta jelenségek egyre szaporodnak. A korszerű ajtócsengők már nem csörömpölnek, hanem bimbammolnak, az autókürtök fülsiketítő dudálás helyett dallamokat zengenek – ha így megy tovább, maholnap a szemetes autók sem a bombatámadás hangjaival ürítik ki a kukákat, hanem menüetteket fognak játszani, mint dédanyáink zenélő dobozai.

Az ipari formatervezés elméletirója, S. H. Begenau igen találóan jellemzi e művészetfaj társadalmi jelentőségét: az „igazi művészet” (értve ezen a visszatükröző művészetet) csupán az emberi tudatot változtatja meg, a design viszont közvetlenül a világot magát.

### **7.8.3. A használati irodalom**

A nyelvi kommunikáció sajátosságai miatt az ilyen értékalakzatú irodalmi alkotások, a használati irodalom köre jóval szűkebb, s történelmi fejlődése – legalábbis napjainkig – ellentétes irányú, egyre szűkülő. Ide ugyanis az olyan szövegek tartoznak, amelyek közvetlenül szolgálnak gyakorlati célkitűzéseket, ellentétben a fent tárgyalt agitatív irodalommal, amely szintén irányulhat ugyan gyakorlati célokra – a halhús eladásából származó anyagi haszon megszerzésétől a haza sorsának jobbításáig –, de csak közvetve, úgy, hogy másokat készítet olyan cselekedetek végrehajtására, amelyek aztán e célokat valóra váltják.

A különbséget szemléletessé tevő példával: egy agitatív irodalmi mű olyan költemény lehetne, amely felszólít valakit arra, hogy a kalapácsával verjen be a falba egy szöveget; a használati irodalom alkotásának viszont olyan, a kalapács funkcióját betöltő szövegnek kellene lennie, amelynek elmondása vagy leírása következtében a szög befürödnék a falba.

A példa abszurd, pedig effajta szövegek léteztek és ma is léteznek. A hajdankor mitikus-mágikus és vallásos világképétől egyáltalán nem volt idegen, hogy létezhetnek, hiszen a mítoszok jelentős részében az istenek szóbeli parancsára jönnek létre vagy pusztulnak el, alakulnak át a dolgok, ahogyan a *Biblia* teremtéstörténetében is olvasható:

„Kezdetben teremtette Isten az eget és földet. A föld puszta volt és üres, sötétség borította a mélységeket és Isten lelke lebegett a vizek felett. Isten szólt: »Legyen világosság!« és világos lett.”

E világkép szerint az ember is képes effajta cselekedetekre, ha birtokában van a megfelelő hatóerejű, s legtöbbször rítuscselekvéseket kísérő mágikus szövegeknek, ráolvasásoknak. Ezek főként betegségeket, halált okozó, balszerencsét előidéző átok- (vagy rontás-) szövegek, illetve gyógyító, a halálból visszahozó, jószerencsét, boldog életet biztosító áldások, rontásel-

hárító formulák. Ismeretesek azonban olyan varázsigék, varázsénekek is, amelyek olthatatlan szerelmet idéznek fel bárkiben, elűzik a férgek, állattá vagy növénné, kővé stb. változtatják az embereket, rejtekajtókat nyitnak fel s más, hasonló varázslatokra képesek. A szövegek lehetnek prózaformájúak és epikusak is, de leggyakrabban daljellegűek, ún. rítusdalok. Ehhez az is hozzájárult, hogy a szómágia formulái csak akkor lehetnek hatékonyak, ha szó szerinti pontossággal mondták el őket, s így emlékezetbe vésésük precizitása még fontosabb volt, mint egyebüktől. Ezt a versforma és a gondolatrítmus mellett a mágikus szavak erejét megsokszorozó gyakori ismétlések is elősegítették. Ha a megátkozottak vagy megáldottak szentül hittek a mágia erejében, pusztán szavakkal is meg lehetett ölni vagy – némely betegségek esetén – gyógyítani őket.

Ilyen mozzanatok a tételes vallások szertartásaiban is kimutathatók, ahogyan pl. a katolikus vallás szerint meghatározott imák elmondásával a pap feloldozhat bűneink alól, s a kenyeret és bort Krisztus testévé és vérévé változtatja át stb.

A szövegek azonban nemcsak a mitikus-mágikus hiedelmek szerint képesek arra, hogy valakit vagy valakit mássá változtassanak át, hanem ténylegesen is képesek erre. A törvények, rendeletek szabályozzák azokat a feltételeket, amelyek esetén bizonyos cselekedeteket végrehajthatunk, s módosíthatják ezek jogi megítélését; az avatási szertartások, kinevezési okiratok szövegei megváltoztathatják társadalmi helyzetünket, az adománylevelek, szerződések pedig birtokunkba adnak vagyontárgyakat stb.

Manapság az ilyen okiratok szövegeinek stílusát, az ún. hivatalos stílust azért tartják számon önálló stílusréteggént, mert hírhedetten nyakatekert, érthetetlen és életidegen zsargonizálás jellemzi. A régebbi korokban – bár szintén a társadalmi elkülönülés jegyében, de – ezzel homlokegyenest ellentétes törekvések jellemezték a hivatali szövegeket, amelyek nemcsak a retorikai szabályok pontos betartásával, hanem adott esetekben költőiségükkel is kitűntek. Ez a hagyomány folytatódott az európai középkor kancelláriai stílusában is, amely az iratszerkesztés művészetének szabályait (az ún. *ars dictandi*) az ókori költői levelek mintáihoz igazítva rögzítette. A diplomákat nem egyszer rímes és ritmikus prózában írták, s a kancelláriai stílus több országban a nemzeti irodalom kezdeteit is jelentős mértékben befolyásolta.

Különleges helyzetet vívott ki magának azután ez az irodalom Kínában, ahol a IV. századtól a császárság bukásáig az okiratokat keresetten költői, gondolatrítmusos, kötött szótagszámú, s olykor rímekkel is ékesített mondatokban írták, és az ilyen szövegeket (szemben pl. az irodalomalattinak tekintett regényekkel) a szépirodalom legértékesebb műfajainak egyikéhez sorolták. Hasonló törekvések a kínai műveltség által befolyásolt kultúrkör országainak mindegyikében érvényesültek.

## 7.9. Átmeneti jelenségek

Ha a fentieknek megfelelően úgy tűnik fel, hogy a művek értékalakzatainak eltérései határozott különbségeket eredményeznek mind az autonóm, mind az alkalmazott művészet eltérő feladatkörű-értékű alkotásai között, másfelől azt is fel kell ismernünk, hogy a művészetfajok sem különülnek el egymástól éles határvonalakkal. Az esztétikai jelenségek osztályozására szolgáló fogalmakat itt sem szabad egy katalógusszekrény fiókjainak mintájára elképzelni, hanem ezeket is úgy kell felfognunk, mint bonyolult, összefonódó irányvonalak csomósodási pontjait vagy egymásba átmenő, összemosódó színek viszonylag tiszta jelentkezési formáit.

Ez a bonyolult összefonódottság pedig az esztétikai szférában nem a mellékes esetek jellemvonása, hanem – történeti szempontból – kitüntetett jelentőségű. Mint köztudott, a fejlődés kezdetein az ember tevékenységét az ún. szinkrétizmus jellemezte, ami azt jelenti, hogy kultúrája egy kezdetleges-ősi egységben létezett. Ám a legkifejlettebb művészetben is gyakori, hogy egy-egy mű értékalakzatában a különböző értékek egyensúlyban vannak, s az így ide éppolyan joggal besorolható, mint amoda, átmeneti jelenség. Ami nem korcosságot jelent, hiszen Mark Twain *Egy jenki Arthur király udvarában* című regénye közismert remekmű, jóllehet vég nélküli vitát lehetne folytatni arról, hogy a visszatükröző művészet vagy a szóra-koztató művészet remeke-e, avagy – én efelé hajlanék – mindkettőé egyszerre és egyformán. Hogy azután az építőművészet és az építészet, az iparművészet és az ipari formatervezés határain számtalan olyan alkotás áll, amelyik egyaránt szép és gyakorlatias, annak magától értetődőnek kell lennie, bár nem az.

Ugyanilyen gyakori, hogy nemcsak egy-egy mű értékalakzatában, hanem egész műfajokéban is egyensúlyban állnak a különböző értékek, s így ide éppolyan joggal besorolhatók, mint amoda, átmeneti jelenségek. Ilyen pl. az eszmeregény és az eszmedráma, valamint a tézis-regény (vagy irányregény) és tézisdráma (iránydráma) műfaja. Ezeknek kompozíciós elemei – az előbbieké oldottabb, az utóbbiaké célratörőbb formában – a cselekménytől a jellemrajzokig mind valamely központi gondolat érzékeltetését szolgálják, a visszatükröző és a didaktikus (politikai célzat esetén pedig az agitatív) művészetfaj szintézisét nyújtják, miként az értekező elemekkel átszőtt ún. esszéregények is. Ugyanígy szintézise a didaktikus és agitatív irodalom-nak az ún. intelemirodalom, amelynek számtalan műfaja közül híres az uralkodói tennivalókat összefoglaló, s azok elvégzésére buzdító fejedelmi tükör (vagy királytükör), valamint a meghatározott személyhez intézett, erkölcsi célzatú parainézis.

## 8. Fogalomtár és ellenőrző összefoglalás

Minthogy e könyv fokozatosan előrehaladó építkezéssel bontja ki az egyes fogalmak tartalmát, a szokásos fejezetvégi ellenőrző kérdések feladatát az alábbi fogalomtár tölti be, ahol a részmeghatározások összesítése teljes áttekintést nyújt a könyv gondolatmenetének különböző pontjain tárgyalt, legfontosabb tudnivalókról.

**abszurditás:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája a kor viszonyai között mindennapi mértékű szabadság látszatában fellépő jelenséget állít elénk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik ennek igen nagy mértékű, társadalmilag súlyosan veszélyes korlátozottsága, s c) a lelepleződés következményei nem haladják meg a korlátozottság mértékét, a kor átlagembere tehát kívülálló, szánalom nélküli fölénnel, de nem derűsen, hanem haragos gúnnyal éli át az élményt.

**agitatív művészet:** az alkalmazott művészet azon művészetfaja, melynek feladata az, hogy befogadóit valamilyen cselekedet végrehajtására rávegye, s uralkodó értéke ennek megfelelően meggyőző-befolyásoló erejének hatásértéke. E művészetfaj legismertebb – vagy legvilágosabban ide tartozó – műfajai a vallásos meggyőzés, a politikai propaganda és a kereskedelmi reklám műfajai.

**ajánlott értékek ld. esztétikai értékrend, társadalmi törvényszerűségek**

**alantasság:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formájában az adott társadalom emberi korlátozottsága fejeződik ki, s ezért b) a kor átlagembere kívülállóként áll vele szemben, c) a benne kifejeződő emberellenes hatalom azonban nyilvánvalóan kisebb saját hatalmánál, s ezért az ember lenézéssel párosult ellenszenvvel tekint rá.

**alkalmazott művészet:** azon műalkotások csoportja, amelyeknek értékalakzatában – az autonóm művészeti művekkel szemben – az esztétikai értékek más értékeknek alárendeltek ugyan, de elengedhetetlen eszközérték-tényezők, „konstitutív” szerepük van, azaz az effajta alkotások, ha nem tartalmaznának esztétikai értékeket, nem lennének azok, amik.

**antifrázis ld. irónia**

**antropomorfizmus:** az emberre jellemző tulajdonságok képzeletbeli átvitele a külvilág jelenségeire vagy a túlvilágról, istenségekről alkotott elképzelésekre.

**autonóm művészet:** azon műalkotások csoportja, amelyeknek értékalakzatában – az alkalmazott művészeti művekkel szemben – az esztétikai értékek kizárólagos vagy uralkodó szerepet játszanak. Két válfaja a szépművészet és a visszatükröző művészet.

**axiológia:** értékfilozófia, értékelmélet.

**bájosság; kecsesség:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája emberi szabadságot fejez ki, de ez a szabadság csak olyan mértékű, hogy b) az adott társadalom átlagembere azt saját lehetőségein alul állónak érzi, s ezért c) a kívülállás jegyében, fölényérzettel gyönyörködik benne.

**belső szépség:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája az adott társadalom átlagos emberi korlátozottságát fejezi ki, de b) tudjuk e jelenségről, hogy rút érzéki formája mögött pozitív értékek rejlenek, s belső érzékelésünkben a külső kép a szépség képzettársításával szembesül, a jelenséget tehát c) az azonosulás gyönyörteli érzésével szemléljük.

**bizarrság:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája a maga korából kiemelkedő, fenséges szabadság látszatában fellépő jelenséget állít elénk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik ennek korlátozottsága, ám e korlátozottság csekély mértékű, társadalmilag vesélytelen, s a lelepleződés következményei c) nem haladják meg a korlátozottság mértékét, a kor átlagembere tehát a nála hatalmasabbat megillető furcsálkodó kívülállással, de mégis megértő derűvel éli át az élményt.

**borzalmasság; iszonyúság, rettenetesség, rémületesség:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formájában a kor átlagemberének hatalmát messze meghaladó emberellenes hatalom fejeződik ki, s ezért b) nemcsak kívülállóként állunk vele szemben, hanem c) ellenszenvünk rettegéssel, iszonyattal is párosul.

**célszerűség:** a dolgok olyan tulajdonsága, amely elősegíti, hogy valamely tudatosan kitűzött eredményhez eljussunk.

**diadalmasság:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája valamilyen, a kor viszonyai között fenséges mértékű szabadságot állít elénk akkor, amikor b) a korlátozottság hozzá hasonló mértékű erőin diadalt arat, s c) a kor mindennapi embere a saját szabadságlehetőségeit messze meghaladó erőt megillető kívülállással, de a korlátozottság bukásának örvendő éli át az élményt.

**didaktikus művészet:** az alkalmazott művészet azon művészetfaja, melynek értékalakzatában a lényegre szorító, általános, szükségszerű törvényeket tükröző tudományos igazság az uralkodó érték, s az esztétikai értékek ennek alárendelten érvényesülnek, feladatuk a tudományos ismeretek befogadásának elősegítése.

**disszimuláció ld. irónia**

**egyéni esztétikai értékrend ld. esztétikai értékrend**

**elégikusság:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája a kor átlagos szabadságlehetőségeit megtestesítő jelenséget állít elénk úgy, hogy b) egyben érzékelhető e szabadság bukása, korlátozottsága, c) s a kor embere e jelenséggel azonosulva szomorú, lemondóan reménytelen – de nem megrendült – érzésekkel éli át ezt az értékvesztést.

**emberi lényeg:** az emberi szabadság és korlátozottság egysége. Fejlődése során szabadságunk és korlátozottságunk ismérvei történelmileg változók, s e fejlődés nem egyenes vonalú és gyakran súlyos ellentmondásokkal is terhes.

- Az emberi lényeg történelmi változásai következtében ugyanazon érzéki formák esztétikai minősége koronként más és más lehet,
  - aminthogy az osztálytársadalmakban az alávetett és uralkodó osztályok szabadságlehetőségeinek különbségei miatt objektív alapokra épülő osztályjellegű eltérések jellemezhetik ugyanazon érzéki formák esztétikai minőségeit.
- Az emberi test és cselekvés esztétikumának legtöbb esetében tényszerű ok-okozati összefüggés áll fenn az emberi lényeg és az ezt kifejező érzéki forma között.
- Az ember által készített tárgyak egyik csoportjának esetében, ha érzéki formájuk kifejezésre juttatja eltárgyasult szabadságunkat-korlátozottságunkat, vagyis azt, hogy ezeket milyen hozzáértéssel hoztuk létre, szintén tényszerű, de közvetett ok-okozati összefüggés áll fenn az emberi lényeg és az érzéki forma között.

- Más ember által készített tárgyak érzéki formája ok-okozati alapon, de nem tényszerűen, hanem a majdani használat során realizálódó lehetőségek tekintetében is kifejezheti szabadságunkat-korlátozottságunkat.
- Az érintetlen természet olyan jelenségei pedig, amelyeknek érzéki formája kifejezésre juttatja, hogy – tényszerűen vagy lehetőség szerint – eleve elősegítik vagy korlátozzák szabadságunk kiteljesedését, szintén ennek megfelelő esztétikummal rendelkeznek.
- A természeti jelenségek más részénél viszont az esztétikum az antropomorf szemléletre épül, amely e jelenségeket úgy fogja fel, mint emberszerű lényeket, s ezeket olyan esztétikai minőségekkel ruházza fel, amilyenekkel érzéki formáik akkor rendelkeznének, ha valóban emberszerű lények lennének.
- Ismét más jelenségek esztétikuma viszont a hasonlóságra épül, arra, hogy érzéki formájuk hasonlít valamely olyan más jelenség formájára, amely forma reálisan vagy a társadalmi hiedelmek szerint emberi lényeket fejez ki.
- A történelmi fejlődés létrehoz végezetül olyan jelenségeket is, amelyeknél az emberi lényeg és az érzéki formák között már semmiféle összefüggés nincsen, s esztétikai ítéleteink alapja csupán a társadalmi közmegegyezés.

**érdek:** olyan külső körülmény fennállásának igénye, amely körülmény előfeltételként szükséges valamely szükségletünk kielégüléséhez, de fennállása önmagában nem elégíti ki szükségleteinket.

- az egyes ember, valamint a társadalmi csoportok, rétegek, osztályok, népek-nemzetek érdekei a szerint rangsorolhatók, hogy milyen mértékben fejezik ki minden ember, az egész emberiség fejlődési érdekeit, az úgynevezett nembeli érdeket.

**érdekesség:** az ismerős és ismeretlen egysége. Az ember számára mindig az érdekes, ha az általa már ismert dolgok addig ismeretlen vonásait fedezi fel, vagy ismerős vonások összefüggéseire támaszkodva fel tud fogni egy addig ismeretlen jelenséget.

**érték:** a dolgok tulajdonságainak az ember szükségleteihez mért pozitív vagy negatív jelentősége. Minthogy az értékek mértéke az, hogy emberi jelentőségük milyen, így csak az emberi lét számára léteznek. Pozitív értékű a dolgoknak minden olyan tulajdonsága, amely (önértékként) szükségleteinket közvetlenül kielégíti vagy (eszközértékként) ezek kielégítését elősegíti; negatív értékűek azok a dolgok, amelyeknek tulajdonságai fenntartják vagy növelik bennünk a kielégületlen szükségletek okozta hiányt.

- Minden dolog tulajdonságainak értéke csak konkrét körülmények konkrét mértékeire vonatkozóan áll fenn, és a körülmények megváltozása azonnal – többé vagy kevésbé – megváltoztatja e tulajdonságok értékét is, odáig menően, hogy a javak negatív értékűekké válnak vagy fordítva. E tétel – bár elvontabb síkon – természetesen a történelmi körülmények változására is áll, amelyek szintén lényegesen megváltoztathatják értékrendjeinket
- Azok a körülmények, amelyek között a dolgokkal találkozunk, igen fontos információkat hordozhatnak arra vonatkozóan, hogy kielégítik-e szükségleteinket, s ha ezek az információk félrevezetők, az önmagukban hasznos javak az adott helyzetben szintén negatív értékűek lehetnek.
- Az egyes dolgok tulajdonságai ugyanígy sosem önmagukban véve önértékűek vagy eszközértékűek, hanem mindig a konkrét élethelyzetek körülményei határozzák meg, hogy melyik feladatkört töltik be, és az egymással felcserélhetetlen értékeket is csak a konkrét élet-



helyzetek viszonylatában lehet rangsorolni. Elvont-általános szinten minden ilyen érték egyenértékű.

- A világ minden dolgának továbbá rendkívül sok – véges számú, de számunkra beláthatatlanul tömördek – olyan tulajdonsága van, amelynek emberi jelentősége lehet, s hogy melyik a legfontosabb, azt ugyanígy mindig a konkrét körülmények döntenek el.
- Amikor tárgyainkat megformáljuk, rendeltetésszerű használatuk jellemző körülményeiből és céljaiból kiindulva rangsoroljuk a bennük rejlő értéklehetőségeket.
- A pozitív értékeket más szóval javaknak nevezzük. Ezek mindegyikének közös lényegi mozzanata a szabadság (amiként – értelemszerűen – a negatív értékeké a korlátozottság). Két fő csoportjuk közül az anyagi javaké az ember ön- és fajfenntartásának fizikai feltételeit biztosítja, a szellemi javak pedig a létezéshez szükséges tudati-lelki feltételeket biztosítják.
- Önértékként az esztétikai értékek csak szellemi javakat nyújthatnak nekünk, eszközértékként azonban – többszörös közvetítéssel – anyagi javakhoz is juttathatnak bennünket.
- Rangsor e két értékszféra között sincs: az anyagi javak előállításának bővülése csakis a szellemi javak (felfedezések, hatékonyabb munkaszervezési megoldások stb.) előállításának bővülése következtében lehetséges, másfelől viszont minél fejlettebb az anyagi javak termelése, az emberiségnek annál több lehetősége nyílik a szellemi javak fejlesztésére.
- Az esztétikai és nem esztétikai értékek különféle alakzatokat alkotnak a valóság jelenségeiben. Alapesetben a jelenség hasznossága vagy kártékonyasága-hibásasága, az emberi szabadságot kiteljesítő vagy azt korlátozó jellege mint nem esztétikai érték megfelelő esztétikai értékhez vezet úgy, hogy e jelleg kifejezésre jut a jelenség érzéki formájában, s így ez széppé, illetve rúttá válik.
- Előfordulhat azonban, hogy a jelenség érzéki formáját meghatározó pozitív esztétikai minőség e dolog alapvetően negatív nem esztétikai jelentőségét takarja el, illetve megfordítva, a negatív esztétikai minőség pozitív nem esztétikai értéket takar.
- Az esetek nem kis részében tehát kénytelenek vagyunk választani, hogy az esztétikai vagy a nem esztétikai igényeket helyezzük-e előbbre, s melyik értékfajtát tekintjük alárendeltnek. Normális esetben e választásunk az emberi helyzet igényeihez, a tárgy rendeltetéséhez igazodik, illetve az emberi helyzet tartalma, a tárgy rendeltetésszerű használata annak a függvénye, hogy melyik értékfajtát emeltük a másik fölé.
- Léteznek olyan dolgaink, amelyeknél a nem esztétikai szempontok határolják körül azt a mozgásteret, amelyen belül az esztétikai értékek érvényesülhetnek, s léteznek olyanok is, amelyeknél a helyzet ennek éppen a fordítottja, az értékalakzat fölérendelt tényezője az esztétikai érték, s a nem esztétikai szempontok érvényesülnek ennek korlátjai között.

**eszközérték;** *instrumentális érték; következményes érték; konszekutív érték:* a dolgok olyan tulajdonságainak értéke, amelyek – szemben az önértékkel – csak közvetve járulnak hozzá szükségleteink kielégüléséhez.

**eszmények;** *ideálok:* a valóság dolgainak általunk elképzelhető legértékesebb, legtökéletesebb formái. Az eszmények az ízlésítéletek mértékei, tőlük függ, hogy a dolgokat kellemeseknek, jóknak, ildomosaknak, szépeknek stb. vagy kellemetleneknek, rosszaknak, illetleneknek, rútaknak találjuk-e.

- Esztétikai eszményeink egyben esztétikai értékrendjeink tartópillérei is, amennyiben ezekhez viszonyítva rendelünk az értékrend képzetéhez ilyen vagy amolyan esztétikai minőségeket.

## **eszményítés ld. esztétikai minősítés**

**esztétika:** az esztétikum sajátosságait feltáró tudomány. Noha nem kétséges, hogy tárgya sokkal kevésbé megfogható, mint a természettudományoké, s így eleve nagyobb kockázatokat vállal tételeinek megfogalmazásakor, másfelől viszont elvi akadályai nincsenek, hogy módszertanának kidolgozása esetén hasonló egzakttsági fokra emelkedjék.

**esztétikai alany;** *esztétikai szubjektum:* a tárgyak esztétikai minőségeit befogadó vagy kialakító, megalkotó emberek összefoglaló megjelölése. Az általunk ismert világban esztétikai érzékkel csak az ember rendelkezik, vagyis az esztétikai alany szerepét csak az ember képes betölteni. Ezt támasztják alá a zooszemiotikai kutatások is, melyek szerint a többi élőlény csak igen primitív indexjeleket és – ritkán – ikonjeleket használ, szimbolikus jelek pedig egyáltalán nincsenek.

- Minthogy az esztétikum értékminőség, az esztétikai alany mindig értékelő tevékenységet folytat. Értékelései a közösségi értékrendek mellett – elvben – objektív mértékkel is szembe-  
besíthetők: az egész emberiség fejlődési érdekeivel összhangban álló szabadsággal.

**esztétikai értékrend:** a tudatunkban általánosított formában élő és cselekvési programokat is tartalmazó osztályozási rendszerek egyike, amelyik az önmagukban vett dolgok fogalmihoz-  
képzetéhez automatikusan olyan esztétikai minőségeket kapcsol, amelyeket e dolgok a  
mindennapi élet tipikus élethelyzeteiben nyernek. Jelzései indexikus kapcsolatokra épülnek,  
de értékelései nem mindig esnek egybe a dolgok tényleges emberi jelentőségével:

- Az esztétikai értékrendek a maguk konkrét mivoltában kizárólag egyéni értékrendekként léteznek, és ezek többé-kevésbé mindig szubjektívek.
- Az egyéni esztétikai értékrendek közös vonásai elvont, de reálisan létező társadalmi értékrendekben egyesülnek, amelyek társadalmi objektivitásként (interszubjektivitásként) állnak szemben az egyes ember egyéni esztétikai értékrendjével.
- Minthogy az esztétikai értékrend helyességét az ember közvetlen tapasztalati úton nem tudja ellenőrizni, ahhoz, hogy az átvett értékrendektől eltérő belátásra juthasson, itt elméleti ismeretek logikus alkalmazására lenne szükség. Addig viszont, amíg a társadalmi köztudatból hiányoznak az esztétikai elmélet alapismeretei is, szükségszerű, hogy e tudatban hitszerű formában éljenek az esztétikai értékrendek.
- A társadalom nemcsak intézményesen gondoskodik arról, hogy az alapvető kérdésekben eszményeink ne állhassanak szemben a közösségi normákkal, hanem azokban az esetekben, amikor az egyén esztétikai értékrendje feltűnően elüt a társadalmi normáktól, ez a közösség kisebb vagy nagyobb mértékű ellenérzését is kiváltja.
- Ilyen módon pedig a tényleges helyzetet sokkal inkább az jellemzi, hogy az egyéni értékrend az egyes emberre sajátosan jellemző vonásokkal módosult közösségi értékrend.
- Az esztétikai ítéleteink iránt mutatkozó társadalmi érzékenység oka az, hogy az esztétikai jelenségek mélyén az emberi lényeg rejlik, szabadságunk és korlátozottságunk, ezért szembeszemléljük tagjaikkal a közösségek elfogadandó mértékként a maguk értékrendjeit, de
  - a közösségek esztétikai értékrendjeiben is megkülönböztethetők az előírt és az ajánlott értékek normái, és
  - a társadalmak esztétikai értékrendjei maguk is szembe-  
besíthetők és korrigálhatók lennének: az objektív mérték itt mindig az, hogy a szóban forgó jelenség érzéki formája valóban az egész emberiség fejlődési érdekeivel összhangban álló szabadságot fejezi-e ki vagy sem, illetve mennyire teszi ezt.

- A kortárs fejlődési tendenciák felismerésének nehézségei miatt azonban a mindenkori jelenben az esztétikai minőségek objektív arculatának felismerése sem kézenfekvő.
- A fő vonásokat tekintve a viszont közösségek tudatában uralkodó esztétikai értékrendeket a társadalom anyagi alapjaira épülő mindennapi gyakorlat valós értékviszonyainak megfelelő objektív esztétikai értékrendek határozzák meg, s az utóbbiak változásait az előbbiek módosulásai szükségképpen követik.
- Jóllehet a fő vonásokon belül a közösségek uralkodó esztétikai értékrendjei torzult képzeteket is tükrözhetnek és késhetnek az anyagi alapok változásaihoz képest, a hagyományait fenntartó erők sosem tudnak olyan hatékonyak lenni, mint az objektív esztétikai értékrend, amely a mindennapi gyakorlatban a természeti szükségszerűségekkel fonódik össze, s így előbb-utóbb mindenképp felőrli a társadalmi értékrendek olyan mozzanatait, amelyek az emberi szabadság kiteljesedésének érdekeivel ellentétesek.
- Az osztálytársadalmakban uralkodó esztétikai értékrend – mint minden értékrend – a hatalmon levők akaratát-ízlését tükrözi. Megkülönböztető sajátossága azonban az esztétikai értékrendnek, hogy az alávetett néprétegek körében az uralkodó értékrend számos vonatkozásban egyenesen követhetetlen, s ilyenkor közízlésük szükségképpen eltérő vagy ellentétes ideálokhoz igazodik,
  - a hatalmon levők kiváltságait érzékeltető esztétikai ideálok követése pedig az alávetettek körében kifejezetten normasértő vagy tilos is lehet.
- Lényeges eltérések adódhatnak abból is, hogy a szellemi értékrendek, s ezek sorában az esztétikaiak normáinak kialakítása terén az uralkodó osztályok anyagi és politikai hatalma mellett általában ott magasodik az értelmiségi rétegek ideológiai-szellemi hatalma is, és ezek korántsem mindig és mindenben állnak egymással szövetségben.
- A tömegkultúra és az elitkultúra mai ellentétei e feszültségeket ellenséges szembenállássá fokozták, az anyagi és politikai hatalom, valamint az értelmiség érdekei e területen kibékíthetetlenül eltérők.
- A történelmi fejlődés során az uralkodó esztétikai értékrend változásaiban mindig lényeges szerepet játszottak a generációs ízléskülönbségek is, amelyek napjainkra mindinkább háttérbe szorítják az értékrend osztályjellegű vonásait.
- Az uralkodó értékrenden belül azonban mind az osztályjellegű, mind a műveltségbeli vagy generációs különbségek csak az értékrend egyes elemeiben jelentkeznek, s így e rétegek sajátos értékrendjei csak változatai az adott társadalmi pillanat átfogó, uralkodó értékrendjének, amelynek alapelemei egységesek, s amelynek alapmértéke a mindennapi élet, az átlagember szabadságának – történelmileg változó – nagyságrendje.
- Az uralkodó osztályok és az alávetett néprétegek szépségeszményeinek különbségei nem is bontják meg az uralkodó értékrend egységét, mert ez az értékrend maga tartalmazza – vagy éppenséggel előírja – azt a normát, hogy a hatalmon levők privilégiumait az értékrend eltérő elemeinek is érzékeltetniük kell.
- Az osztálytársadalmak alávetett osztályainak szellemi kultúrája, a folklór az uralkodó osztályok kultúrájának számos elemét és a maga igényeihez idomítva átveszi – ezt nevezzük folklorizálódásnak –, aminthogy a hivatalos kultúra – az ún. folklorizmus eseteiben – szintén magába olvasztja a folklór elemeit. E kölcsönhatások természetesen az esztétikai értékrendekre is erőteljesen hatnak.
- A műveltségbeli különbségek esetében általában az anyagi és politikai hatalom birtokosai veszik át az értelmiségi rétegek normáit. A kapitalista társadalomban ez az átvétel még

olyan formában is jelentkezhethet, hogy az eredetileg a fennálló társadalom elleni lázadás jegyében született esztétikai értékrendeket a társadalom uralkodó értékrendjén belül egy elitkultúra elemeiként elismerjék, szellemi javaikat pedig felvásárolják és a kultúrpiacon a maguk hasznára forgalmazzák.

- Az értékrend egységét biztosítja az is, hogy a fiatal korosztályok tagjai a társadalomba való beilleszkedésük során részint átveszik az uralkodó esztétikai értékrend bizonyos elemeit, részint pedig a hatalom örököseiként saját értékrendbeli sajátosságait az uralkodó értékrend elemeivé avatják. Napjainkban az ifjúsági divatok üzleti szempontok miatt felerősített hatása azt is lehetővé teszi, hogy az idősebb generációk igazodjanak a fiatal korosztályok értékrendjeihez.
- A különböző országok, nemzetek és kultúrkörök közötti konfliktusokban gyakran előfordulhat, hogy a gazdasági vagy fegyveres hódítók hódolnak meg a meghódítottak szellemi hatalma előtt, minthogy a különböző értékrendek kölcsönhatásai mélyén szükségképpen az egész emberiség fejlődési érdekeivel összhangban álló esztétikai értékrend határozza meg az ízlés történelmi alakulásának fő irányát.

**esztétikai ízlés:** az ízlés azon válfaja, amelyik az érzékelésbe belefogódó, gyors és átfogó érzelmi értékelésekkel szüntelenül jelzi élethelyzeteink emberi lényegét; szabadságunk és korlátozottságunk mértékét, jellegét, lehetőségeit, s a velünk szembenálló emberek, jelenségek így felfogott értékét.

- Az esztétikai ízlésítételek – elvben – ellenőrizhetők és korrigálhatók tudatos, logikus úton létrehozott esztétikai ítéletekkel, amennyiben ezek tudományos igazságokat tükröző elméleti alapokra épülnek, és helyesen alkalmazzák őket. Ld. még **ízlés**

**esztétikai minőségek:** az esztétikum konkrét megjelenési formái. Az ide tartozó fogalmaink gyűjtőfogalmak, amelyek ugyanazon minőség igen nagy számú, s legtöbbször önálló megnevezéssel nem rendelkező alfaját foglalják magukban.

- Az esztétika által számontartott esztétikai minőségek mellett mind a köznapi élet gyakorlatában, mind a művészi alkotásokban ténylegesen létezik számtalan olyan esztétikai minőség is, amelynek léte a szakirodalom eddigi látóhatárán kívül esik, és ilyen módon elnevezéseik sincsenek.
- Egy sokkal pontosabb, részletesebb fogalomrendszer sem tudná azonban visszatükrözni azt, hogy az esztétikai minőségek szinte észrevehetetlen fokozatossággal mennek át egymásba; ilyen fogalmaink tehát nemhogy nem válnak el egymástól éles határokkal, hanem sokkal inkább csomósodási pontjai a bonyolultan összemmosódó színárnyalatok átmenetekben gazdag szövevényének.
- A lényegi vonások tekintetében valamennyi esztétikai minőség sajátos arculatát az határozza meg, hogy:
  - a) Érzéki formája az adott kor emberi szabadságát vagy korlátozottságát jelzi-e (mint a szépség-rútság esetében), vagy a szabadság, illetve a korlátozottság látszata lepleződik-e le benne (mint a komikum esetében), avagy a szabadság és a korlátozottság összecsapásából melyik kerül ki győztesen (mint a tragikum-diadalmasság esetében).
  - b) Mindhárom fenti csoporton belül további eltéréseket eredményez az, hogy a jelenségben kifejeződésre jutó szabadság vagy korlátozottság milyen mértékű (mint a kecsesség, szépség, fenségesség, magasztosság, illetve rútság, borzalmasság, alantasság fokozataiban), s ebből következően a kor átlagembere fölényben levőnek, egyenlőnek vagy alávetettnek érzi-e magát ezekkel az erőkkel szemben;

- c) s ugyanígy az is, hogy e szabadság a maga konkrétabb vonásai révén az embert vonzza vagy taszítja-e (mint a szépség-hideg szépség esetében), illetve a korlátozottságot az ember élete szükségszerű elemeket tudja-e elfogadni vagy sem (mint a közönségesség-rútság esetében);
- d) végezetül pedig az is, hogy a jelenségnek a külső érzékelésünk számára adott esztétikai minőségével – egyéb tapasztalatok alapján – szembeállít-e belső érzékelésünk egy eltérő esztétikai minőségű fantáziaképet (mint a szépség-tetszetősség, hideg szépség és belső szépség esetében).

**esztétikai minősítés:** az esztétikai alany azon tevékenysége, amellyel valamely jelenséghez egy meghatározott esztétikai minőséget kapcsol, vagy a jelenség e minőségét előtérbe állítja, felerősíti. Főbb válfajai közül a gúny nevetségessé tesz valakit vagy valamit, az eszményítés a tárgy szépségét, a pátoz a fenségét, a torzítás a rútságát emeli ki vagy állítja, illetve – nem szóbeli megnyilatkozás esetén – ilyenné stilizálja a bemutatott tárgyat.

**esztétikai tárgy; esztétikai objektum:** azon jelenségek összefoglaló megjelölése, amelyek esztétikai minőségekkel rendelkeznek.

**esztétikum:** látható-hallható érzéki formában megjelenő emberi lényeg, azaz szabadság-korlátozottság. Az esztétikai minőségek közös lényegi vonásainak összessége, s így természetesen ott rejlik minden esztétikai minőségben, de a maga általános mivoltában csak az emberi gondolkodás tudja tetten érni.

- Az esztétikum értékminőség; az esztétikai minőségek érték szempontból rangsorolhatók, s e rangsor pozitív pólusán a szépség, negatív pólusán pedig a rútság helyezkedik el.
- Az esztétikum a jelenségek olyan tulajdonsága, amely abban az értelemben független minden nem esztétikai szemponttól, hogy csakis a maga sajátosságainak megfelelő esztétikai módszerekkel lehet kimutatni, leírni és magyarázni,
  - másfelől viszont az esztétikum nemhogy teljesen független lenne a jelenségek nem esztétikai tulajdonságaitól, hanem éppenséggel mindig csupa nem esztétikai tulajdonságok együttesére épül, vagyis az esztétikum meghatározott nem esztétikai tulajdonságok sajátos egysége.
- Bizonyíték erre az is, hogy az esztétikum érzéki formában megjelenős emberi lényeg, hiszen önmagában se az érzéki forma, se az emberi lényeg nem esztétikai tulajdonság;
  - nincsenek olyan elvont érzéki formák, amelyek eleve és általánosan ilyen vagy amolyan esztétikai minőséget hordoznának, s másfelől
  - egymással ellentétes érzéki formák is lehetnek ugyanolyan esztétikai minőségűek.
- Az esztétikum – legalább lehetőség szerint – az emberi világ minden látható-hallható jelenségére egyaránt kiterjedő, univerzális minőség,
  - de elengedhetetlen sajátossága, hogy az emberi látás vagy hallás számára felfogható érzéki formával rendelkezzen; elvont fogalmak, nem érzékelhető, vagy csupán az ízlelés, szaglás, izom- és bőrérzékelés számára hozzáférhető jelenségek esztétikai tárgyak nem lehetnek.
- Az emberi látás és hallás körébe kell számítanunk azonban a belső érzékelés élményeit is, és az esztétikai élményben adott látható-hallható forma nem mindig azonos a szóban forgó jelenség önmagában vett érzéki tulajdonságaival, hanem gyakori, hogy az esztétikai minő-

ség a külső érzékelés adatainak a belső érzékelésben jelentősen módosult, fantáziaképekkel, képzettársításokkal átalakított formáját jellemzi.

- A látható-hallható érzéki forma elengedhetetlensége nem jelenti azt, hogy a többi emberi érzékszerv ingerei nem épülhetnek be az esztétikai élménybe. A jelenségek esztétikai minőségét döntően befolyásolhatják más, nem látható-hallható érzéki tulajdonságaik, sőt, számottevő mértékben átszöhetik vagy módosíthatják az esztétikai élményt minden érzéki forma nélküli, merőben fogalmi mozzanatok keltette képzettársítások is.
- Az esztétikum az emberi lényeg jele. Az általa jelrendszerként nyújtott szellemi értékek közvetlen haszna számunkra az, hogy reális ok-okozati összefüggésekre épülő indexjelekként az ízlés útján gyors és átfogó értékeléseket nyújtanak a pillanatnyi élethelyzetek látható-hallható jelenségeiben feltárló szabadságunk tényeiről és lehetőségeiről. Minthogy a világban való tájékozódásunkat szolgálják; ezek az értékek megismerési önértékek. E jelrendszer működésének előnye, hogy igen kevés szellemi energiát felemésztő és nagy érzelmi hatású helyzetértékelésekkel rendkívül gyors cselekvési döntéseket tesz lehetővé. Hátránya viszont, hogy a láthatóság-hallhatóság korlátjai között mozog, és nem mindig tükrözi a dolgok általános emberi jelentőségét. Magatartásunkat így a nagyon gyors cselekvéseket igénylő helyzetek kivételével sosem egyedül ezekhez a jelzésekhez igazítjuk; e jelzéseket tudatunk más információkkal is szembesíti.
- A szépség továbbá minden körülmények között, az esztétikai minőségek értékskálájának pozitív oldalán elhelyezkedő más minőségek pedig meghatározott élethelyzetekben örömteli érzelmeket váltanak ki belőlünk. Így élvezeti önértékeként is hasznosíthatók, a gyönyörzés lehetőségét is magukban rejtik, továbbá eszközértékként is szolgálhatnak legkülönbözőbb céljaink eléréséhez. Ez a magyarázata annak, hogy az indexjelként adott szépségek sorát mesterségesen szaporítjuk, akár olyan módon, hogy az indexjelként szép dolgok érzéki formájához hasonlító (tehát ezek ikonjeleiként működő) ábrázolásokat hozunk létre, akár pedig úgy, hogy – amennyiben a jelenség természete erre lehetőséget kínál – a társadalmi konvenció tartja fenn a jelenség pozitív esztétikai minőségét (amely így szimbólumjelként funkcionál).
- Az a tény, hogy az esztétikai minőségek – az örömteli elégedettségtől a bénító iszonyatig terjedő skálán – a legkülönbözőbb érzelmek felkeltésére alkalmasak, lehetőséget nyújt az ember számára ahhoz is, hogy az esztétikumot érzelemformáló eszközértékként használja: önmagát és a világ dolgait – céljainak megfelelően – vonzóvá vagy taszítóvá tegye.
- Minthogy értékelései mindig konkrét élethelyzetekre vonatkoznak, a valóság egyes jelenségeit esztétikai érzékelésünk – magától értetődően – nem az adott körön belül általános emberi jelentőségüknek, hanem a pillanatnyi helyzeten belüli (s esetenként az egyik pillanatról a másikra változó) szerepüknek megfelelően értékeli.

**felszabadultság:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája valamilyen, a kor viszonyai között mindennapi mértékű szabadságot állít elénk akkor, amikor b) a korlátozottság hasonló mértékű erőin győzedelmeskedik, s c) a kor átlagembere az azonosulás örömeivel éli át az élményt.

**fenségesség:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája emberi szabadságot fejez ki, de ez a szabadság olyan hatalmas mértékű, hogy b) az adott társadalom átlagembere azt saját szabadság lehetőségeit messze meghaladónak érzékeli. S mivel e hatalom természete veszélyes is lehet, az átlagember pedig csak annyiban érezheti magáénak, amennyiben ő is ember, de maga gyakorlatilag ilyennel nem rendelkezhet, így c) a szorongással vegyes gyönyörködés kívülálló érzésével áll szemben a jelenséggel.

**folklór:** az osztálytársadalmak alávetett osztályainak szellemi kultúrája, szemben az uralkodó osztályok hivatalos kultúrájával.

**folklorizálódás:** a hivatalos kultúra elemeinek átvétele és a maga igényeihez idomított alkalmazása a folklórban.

**folklorizmus:** a folklór elemeinek átvétele és a maga igényeihez idomított alkalmazása a hivatalos kultúrában.

**groteszség:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája a maga korából kiemelkedő, fenséges vagy magasztos szabadság látszatában fellépő jelenséget állít eléünk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik ennek szélsőséges, alantas vagy borzalmas korlátozottsága, s a lelepleződés következményei c) nem haladják meg a korlátozottság mértékét, a kor mindennapi embere tehát kívülálló, szánsalom nélküli gúnyérzéssel, egyben azonban többé-kevésbé riadt, szorongó érzelmekkel éli át az élményt.

**gúny:** esztétikai minősítés; olyan megnyilatkozás, ábrázolás vagy magatartás, amellyel nevetségessé teszünk valakit vagy valamit. Válfajai a humorosság, szarkazmus és az irónia.

**hideg szépség:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája az adott társadalom átlagos emberi szabadságát fejezi ki ugyan, de b) ebben olyan negatív morális vonások is kifejezésre jutnak, amelyek miatt a mindennapi ember nem tud azonosulni az élménnyel, c) s hűvösen kívülálló, távolságtartó módon szemléli azt.

**humorosság:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája a kor viszonyai között mindennapi mértékű szabadság látszatában fellépő jelenséget állít eléünk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik korlátozottsága, ám ez utóbbi az átlagosnál kisebb mértékű, társadalmilag veszélytelen, s c) a lelepleződés következményei nem haladják meg a korlátozottság mértékét, a kor mindennapi embere tehát megértően, az azonosulás derűs érzésével éli át ezt az élményt.

- Esztétikai minősítésként megértő, derűs, enyhe gúny.

**ideálok ld. eszmények**

**ikonikus jel:** a hasonlóság alapján működő jel.

**imperatív értékek ld. társadalmi törvényszerűségek**

**indexjel:** valóságos ok-okozati összefüggések alapján működő jel. Két fő válfaja közül a tényjel („propozíció”) valamely dolog tényleges fennállását, a lehetőségjel („réma”, „tétel”) egy dolog bekövetkeztének reális esélyét jelzi.

**instrumentális érték ld. eszközérték**

**irónia:** a gúny azon válfaja, amikor szavakban az ellenkezőjét mondjuk annak, amit gondolunk, és a szövegösszefüggés vagy – élőszavas közlések esetén – a hangsúlyozás, hanglejtés által kifejezésre is juttatunk.

- Két fő válfaja közül a disszimulációt az jellemzi, hogy a beszélő a vitatott kérdésben tájékozatlannak tettei magát;
  - a szimuláció az irónia erőteljesebb válfaja, az író-költő látszólag maradéktalanul elfogadja ellenfelének álláspontját, s ennek megfelelően magasztalja vagy feddi a vitatott jelenségeket, de úgy, hogy gondolatmenetéből kitésszék a pejoratív (rosszalló) értelem a gúny.
- Az irónia azon változatát, amely egyetlen szóba sűrített, antifrázisnak nevezik.

**iszonyúság: ld. borzalmasság**

**ízlés:** a személyiség értékelő apparátusainak egyike. Ítéletének mértéke az ember személyes eszménye, s az ítélet tudatos logikai ellenőrzés nélkül, intuitív úton jön létre és az észleleti képpel egybefonódó érzelmi reakció formájában mutatkozik meg. Ennek megfelelően többé-kevésbé mindig szubjektív színezetű, hitjellegű. Igazi illetékességi köre voltaképpen nem terjed túl a kellemesség-kellemetlenség területén, ahol ítélete ellen fellebbezni nincsen ok és mód. Fontosabb társadalmi vagy egyéni érdekeket érintő kérdésekben azonban az ízlés sosem elegendő hivatkozási alap döntéseink megalapozására.

- Az egyéni ízlések közös vagy legalábbis uralkodó jellegű vonásainak – erős absztrakcióval felfogott – összessége a kisebb vagy nagyobb társadalmi csoportok, s végső soron egy egész társadalom történelmileg változó közízlése. Ld. még **esztétikai ízlés**.

**javak ld. érték**

**jel:** olyan látható-hallható jelenség, amely meghatározott feltételek között valami mást, tőle különbözőt idéz fel (jelez, jelenít meg, képvisel, „helyettesít”, arra utal stb.).

**kecsesség ld. bájoság**

**kellemesség-kellemetlenség:** az egyéni ízlés ítélete arról, hogy egy adott pillanatban valamely jelenség bennünket érő hatásait milyen mértékben pozitívan, helyeslően, vagy negatívan, helytelenítően fogadjuk. Ezek az ítéletek merőben szubjektívek és pillanatnyi érvényűek. A ránk ható jelenségről nem mondanak semmit, csak azt fejezik ki, hogy mi magunk hogyan fogadjuk e hatásokat, s ítéletünk ennek megfelelően bármilyen gyorsan meg is változhat.

**komikum:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája a kor viszonyai között mindennapi mértékű szabadság látszatában fellépő jelenséget állít eléünk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik ennek – ugyancsak mindennapi mértékű – korlátozottsága, s c) e lelepleződés következményei sem haladják meg a jelenség káros jellegének mértékét, a kor átlagembere tehát kívülálló, szánsalom nélküli, derűs fölényérzéssel éli át ezt a bukást.

**konszekutív érték ld. eszközérték**

**korlátozottság:** a szabadság ellentéte, a fel nem ismert vagy figyelmen kívül hagyott szükség-szerűségnek erőinek uralma fölöttünk.

**következményes érték ld. eszközérték**

**közízlés ld. ízlés**

**közönségesség:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formái az adott társadalom korlátozottságát fejezik ki ugyan, de b) a kor átlagembere mégis azonosulni tud vele, mert c) életének kikerülhetetlen, szükségszerű alkotóeleme, s közvetlenül nem veszélyezteti, nem nehezedik rá elviselhetetlenül.

**komikum:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája a kor viszonyai között mindennapi mértékű szabadság látszatában fellépő jelenséget állít eléünk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik ennek – ugyancsak mindennapi mértékű – korlátozottsága, s c) e lelepleződés következményei sem haladják meg a jelenség káros jellegének mértékét, a kor átlagembere tehát kívülálló, szánsalom nélküli, derűs fölényérzéssel éli át ezt a bukást.

**külsőleges szépség ld. tetszetősség**

**lehetőségjel ld. indexjel**

**magasztosság:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája oly hatalmas mértékű szabadságot fejez ki, hogy az adott társadalom átlagembere ezt saját szabadságlehetőségeit messze



meghaladónak érzi, s ezért azonosulni nem tud vele, kívülállóan szemléli; b) másfelől viszont – a fenségességtől eltérően – e hatalom természete olyan, hogy az emberre semmiképpen nem lehet veszélyes, és így c) nyugodt, háborítatlan csodálattal szemléljük, mint számunkra ugyan elérhetetlen, de kíváncsi és a távoli jövőben talán megközelíthető eszményt.

### **megkövetelt értékek ld. esztétikai értékrend, társadalmi törvényszerűségek**

**mérték:** azoknak a határvonalaknak vagy csomópontoknak az összessége, amelyeken innen a dolog minden mennyiségi változás ellenére lényegében változatlan marad, de amelyen túl lépve a mennyiségi változások már minőségi változásba csapnak át, azaz a dolog valami más dologgá változik. A mérték szerepe minden értékelésnél rendkívül fontos, hiszen hiába ítélt ugyanarról a tárgyról ugyanaz az alany, az ítélet egészen más lesz, ha a mértékét megváltoztatjuk.

**mindennapi élet; mindennapiság; köznapiság:** az emberi élet olyan eseményeinek összefoglaló elnevezése, amelyek az emberek többségénél nagyjából azonos körülmények között mennek végbe, tehát statisztikai értelemben tipikusak.

- A mindennapiság alpmértéke az összes társadalmi értékrendnek, köztük az esztétikainak is, és a történelmi fejlődés menetének irányát a mindennapok hőmpölygésének iránya szabja meg.
- A történelmi fejlődés valamennyi vívmánya mindaddig, amíg nem válik a mindennapi gondolkodás és gyakorlat részévé, addig társadalmi értelemben értékeik is csak lehetőségként léteznek, s nem valóságként.

**művészi mű:** olyan emberi alkotás, amelyben az esztétikai értékek kitüntetett jelentőségűek. Két fő csoportjuk közül

- az egyikhez, az autonóm művészethez tartozó művek értékalakzatában az esztétikai értékek kizárólagos vagy uralkodó szerepet játszanak,
- a másikonban, az alkalmazott művészetben nem esztétikai értékeknek alárendeltek ugyan, de elengedhetetlen eszközérték-tényezői a műnek, „konstitutív” szerepük van, azaz az effajta alkotások, ha nem tartalmaznának esztétikai értékeket, nem lennének azok, amik.
- Az, hogy valami művészi mű, a művészethez tartozik, nem azonos azzal, hogy művészileg pozitív értékű. Az esztétikai érték kitüntetett szerepe a műalkotás értékalakzatában úgy érthető, hogy az effajta alkotások olyan körülmények között állnak eléünk, ami nyilvánvalóvá teszi, hogy ilyen értéket kell igényelnünk tőlük. Más kérdés, hogy milyen mértékben elégíti ki ezt az igényt: a giccs is művészi mű, értékalakzatában kitüntetett szerepet játszik az esztétikai érték, csak éppen negatív értékekkel – gyatrán – játssza a szerepét.
- A művészi alkotó munka ismérveinek megfelelően már az is, ha az ember – esztétikai szempontokhoz igazodó, célszerű módon – bizonyos természeti jelenségeket kiemel a maguk eredeti környezetéből, s más elrendezésbe, környezetbe állítja ezeket.
- A valóság bármely látható-hallható érzéki formával rendelkező jelensége művészi mű, ha az ilyen művek számára biztosított keretek között kerül nyilvánosság elé, s ilyen módon olyan körülmények közé kerül, ahol csak (remek vagy gyatra) műalkotásként funkcionálhat, mert kizárólag (pozitív vagy negatív) művészeti értékei lehetnek.
- A helyzetek különbségei miatt ugyanaz a jelenség műalkotásként más esztétikai minőségű lehet, mint amilyen minőséggel a mindennapi életben vagy a természetben rendelkezett, de

- ugyanazon jelenség változatlan esztétikai minőséggel is ellentétes értékű lehet, ha műalkotásban ábrázolják.
- Ugyanakkor viszont valamely művészetén kívüli jelenség, esemény lényeges változtatás nélküli, valóságghű leképzése is művészi értékű alkotást eredményezhet, aminthogy adott művészetén kívüli jelenségek a maga valódi formájában is rendelkezhetnek olyan esztétikai minőségekkel, amelyek műalkotásként való szerepeltetésüket lehetővé teszik.
- Az esztétikai minőségek mértékrendje, amely megszabja, hogy mi szép vagy rút, komikus stb., nemcsak a művészetén belül és azon kívül lehet más, hanem a művészetek különböző műfajaiban-műtípusaiban is eltérő lehet – aminthogy bizonyos műfajok-műtípusok e mértékrendje a művészetén kívüli szféráéval is megegyezhet.
- A művészi alkotások rögzíthetik minden változtatás nélkül a valóság jelenségeit, de át is alakíthatják azokat. Ábrázolhatnak tényszerűen sosem létezett, de lehetséges, valószerű jelenségeket, s olyanokat is, amelyek merőben képzeletbeliek, fantasztikusak.
- Művészi értéküket nem az dönti el, hogy milyen tartalmi motívumokat vagy formaelemeket állítanak elénk, hanem az, hogy ezekből felépülő értékalakzatuk milyen mértékben elégíti ki az általuk képviselt művészetfajjal-műfajjal szemben támasztott objektív társadalmi szükségleteket.
- Az autonóm és az alkalmazott művészet alkotásainak értékalakzatai tehát bármennyire különbözők, minthogy az előbbiek nem pótolhatják az utóbbiakat, egyaránt nélkülözhetetlen értékforrásaik az emberi életnek, rangsorolásuk eleve alaptalan.

**nembeli érdek** ld. **érdek**

**normák** ld. **esztétikai értékrend**, **társadalmi törvényszerűségek**

**objektív esztétikai értékrend** ld. **esztétikai értékrend**

**objektivitás**: azon jelenségek tulajdonsága, amelyek az alanyi tudattól függetlenül léteznek; más értelemben tárgyilagosság, elfogulatlanság.

**optatív értékek** ld. **társadalmi törvényszerűségek**

**önérték**; *terminális érték*: a dolgok azon tulajdonságainak értéke, amelyek – az eszközértékkel szemben – közvetlenül elégítik ki szükségleteinket.

**pátosz** ld. **esztétikai minősítés**

**propozíció**: szemiotikai értelemben ld. **indexjel**

**réma**: szemiotikai értelemben ld. **indexjel**

**rémületesség**: ld. **borzalmasság**

**rettenetesség**: ld. **borzalmasság**

**rútság**: esztétikai minőség, melynek a) érzéki formájában az adott társadalom emberi korlátozottsága fejeződik ki, s ezért b) a kor átlagembere kívülállóként áll vele szemben, de c) a jelenségben kifejeződő emberellenes hatalmat saját hatalmánál nem becsüli többre, s ezért rettegést, iszonyatot nem vált ki belőle, csak ellenszenvet.

**survival** (ejtsd: szürvival) olyan ősi, funkcióvesztett szokás, amelynek eredete már rég feledésbe merült, de a társadalmi gyakorlat nemzedékről nemzedékre hagyományozva mégis fenntartja.

**szabadság:** a korlátozottság ellentéte, a szükségszerűségek megismerésére alapozott uralom önmagunk és a természeti-társadalmi erők fölött.

- Valamennyi pozitív értékfajta közös lényegi mozzanata, s így nem létezik külön, hanem csak a többi pozitív értékben.
- Ismérvei, miként a korlátozottságé is, történelmileg változók, s e változások problémáinak vizsgálatakor megkülönböztetendő az egyes ember egyéni szabadsága, a meghatározott közösségek (csoportok, rétegek, társadalmi osztályok, népek-nemzetek) szabadsága, valamint minden ember, az egész emberiség szabadsága, minthogy ezeknek érdekei éles ellentétekbe kerülhetnek egymással.
- Az emberiség szabadságának kiterjesztése ugyanis szükségszerűvé tette az ösközöségi egyenlőség felcserélését az egyenlőtlen struktúrájú társadalmakra, amelyekben az alávetett néposztályok fizikai munkája biztosítja az anyagi alapokat a szellemi munkát – s ezen belül a társadalom irányítását – végző „kiváltságos” rétegek számára. E kettő egyszerre és egyformán valós feltétele a szabadság történelmi továbbfejlődésének.
- Az egyenlőtlenség konkrét formáit az összemberi szabadság fejlődésének erői határozzák meg, amelyek előbb-utóbb mindig elsöprik a további kiteljesedést már gátló közösségi formákat, s magasabb szintű lehetőségeket biztosító társadalmi alakulatokat hoznak létre.
- Mindig azok a történelmi törekvések a leghaladóbbak, amelyek leginkább felelnek meg az egész emberiség fejlődési érdekeinek, de a leghaladóbbak sem kizárólagos letéteményesei az összemberi érdekek képviselőinek. A barikádok túloldalán is rendre felmutathatók olyan értékek, amelyek ilyen szempontból lényegesek, bár a helyzet lényegéből kifolyóan kisebb, s a fejlődés során egyre csökkenő számban.
- A társadalmak erkölcsi normáinak vagy jogszabályainak megsértése csak akkor és annyira mutatkozik negatívumnak, amikor és amennyire e szabályok vagy normák egybeesnek az összemberi szabadság fejlődési érdekeivel. A maradéktalan egybeesés a történelemben ritka.
- Az egész emberiség fejlődési érdekeit képviselő törekvések a történelem legutóbbi szakáig öntudatlanul, s ma is legtöbbször többé-kevésbé hamis tudat által vezéreltetve működnek, aminthogy cselekedeteinkben is általában szétválaszthatatlanul összefonódnak a pusztán egyéni, az osztály- vagy nemzeti, valamint összemberi érdekeket szolgáló mozzanatok.
- Ha az egyes ember és a közösség, valamint a különböző emberi közösségek szabadságának érdekei ellentétbe kerülnek egymással, a legmagasabbrendű érdekek mindig az egész emberiség történelmi fejlődésének irányába mutatnak. E fejlődés elengedhetetlen ismérve azonban, hogy belátható történelmi távon belül az osztályszerkezet valamennyi lépcsőfokán a szabadság kiteljesedését eredményezze; az alávetett rétegek szabadságát radikálisan csökkentő változások szükségképpen az összemberi fejlődést visszavetítő vagy megtorpantó társadalmi kataklizmákhoz vezetnek.
- Az emberi lényeg fejlődése során – az összképet tekintve – szabadságunk egyre inkább kiteljesedik, mozgástere folyamatosan bővül, korlátozottságunk pedig mindinkább visszaszorul. Ez az előrehaladás azonban nem egyetlen és nem egyenes vonal, s gyakran súlyos ellentmondásokkal is terhes.

**szarkazmus:** a célba vett tárgyat abszurdá vagy groteszkké tevő éles, maró, keserű gúny.

**szemiotika:** jeltudomány, jelelmélet; a jelek általános tudománya. Feladata a jelek mibenlétének meghatározása és különböző válfajainak osztályozása, valamint a jelfunkciót (illetve ezt is) betöltő társadalmi jelenségek felkutatása.

**szépművészet:** az autonóm művészeti alkotások azon csoportja, amely a minél tündökletesebb szépség élményének élvezeti értékével gazdagítja az ember életét. Az ilyen művek tehát annál értékesebbek, minél szebbek, s – a visszatükröző művészettel szemben – nem céljuk társadalmi igazságok érzékeltetése.

- Elengedhetetlen értéksajátosságuk viszont, hogy a maguk korának szépségét, a korszerű szépséget fejezzék ki, s ne régi, elavult eszmények sablonjait másolgassák. A korszerűség tehát a szépművészetekben is ugyanolyan követelmény, mint a visszatükröző művészetben.
- A szépművészet társadalmi funkciójának azonban csak járulékos következménye, hogy – lévén a szépség korhoz kötött – korjellegűek.
- A szépművészeti alkotásokban csak a hatalomjelző pompához kapcsolódik ideológiai hatáslehetőség, az esztétikai értékhez nem. A szépművészet értékalakzatainak tehát nem szükségszerű, belső tartalma, hanem csak egyik hatásérték-lehetősége az agitatív jelleg.

**szépség:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája az adott társadalom átlagos emberi szabadságát fejezi ki, b) s így a kor mindennapi embere azt saját szabadságlehetőségeivel egyenlőnek érzékeli és c) az azonosulás gyönyörteli érzésével szemléli.

**szimbolikus jel:** olyan jel, amelyet csupán a közmegegyezés, a konvenció kapcsol össze az általa jelölt tárggyal.

**szimuláció ld. irónia**

**szórakoztató művészet:** az alkalmazott művészet legelterjedtebb művészetfaja, melynek értékalakzatában az érdekesség az uralkodó érték, társadalmi szerepe pedig az, hogy pihentető időtöltést nyújtson.

**szükséglet:** az ember olyan tulajdonsága, amely meghatározza, hogy kellő állapotának létrehozásához vagy fenntartásához mire van szüksége.

**társadalmi esztétikai értékrend ld. esztétikai értékrend**

**társadalmi törvényszerűségek:** az egyes ember tudatától független ok-okozati összefüggések, amelyek azonban – a természeti törvényszerűségektől eltérően – nemhogy nem léteznek a társadalmi tudattól függetlenül, hanem éppenséggel csak e tudatban léteznek, eszmei jellegűek.

- E törvényszerűségek tehát csak a társadalmi létben rendelkeznek olyan értelmű objektivitással (amelyet épp ezért interszubszektivitásnak is szokás nevezni), hogy a közösség e törvényszerűségek normáit az egyes emberekkel betarttatja.
- A társadalmi törvényszerűségek és normáik így nem örök érvényűek, hanem a társadalmi változásokkal együtt változnak, s a közösség – bizonyos határokon belül – akaratlagos módon elő is tudja idézni, irányítani tudja változásait.
- Az így adódó választási lehetőségek mozgásterét azonban a természeti objektivitás áttörhetetlen korlátjaival keretezik be a társadalmak anyagi lehetőségei.
- A természeti és társadalmi törvényszerűségek között abban a tekintetben is különbségek mutatkoznak, hogy míg az előbbiek megsértése mindig azonnali negatív következmények-

hez vezet, az utóbbiaknál viszont e következmények még az anyagi lehetőségek túllépése esetén is lassúbb folyamatokban érvényesülhetnek.

- Az anyagi lehetőségek korlátjaival össze nem fonódó eszmei normák pedig csak nagy statisztikai valószínűséggel érvényesülnek a társadalmi életben.
- A társadalmi normákon belül minden korban különbséget kell tennünk a megkövetelt értékek („imperatív értékek”) és az ajánlott értékek („optatív értékek”) között; míg az előbbieket a közösségek szigorúan számon kérik rajtunk, az utóbbiakat csak ajánlatos követni, vagy követésük érdemnek számít.
- A történelem során kialakuló társadalmi normák korántsem mindig és mindenben igazodnak az összemberi fejlődés igényeihez, de
  - az összemberi fejlődés érdekeivel ellentétes társadalmi normákat a mindennapi élet szükségszerűen felmorzsolja.

**tényjel ld. indexjel**

**természeti törvényszerűségek:** az egész emberiség tudatától függetlenül létező, örök és megváltoztathatatlan ok-okozati összefüggések, amelyek pontosan azonos körülmények között mindig és mindenütt azonnal ugyanolyan következményekhez vezetnek.

**tétel:** szemiotikai értelemben ld. **indexjel**

**tetszetősség; külsőleges szépség:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája az adott társadalom emberi szabadságát fejezi ki, s ez a szabadság olyan mértékű is, hogy a kor átlagembere azt saját szabadságlehetőségeivel egyenlőnek érzi, de b) tudjuk e jelenségről, hogy szép érzéki formája mögött korlátozottság rejlik, s belső érzékelésünkben a külső kép a rútság vagy más negatív esztétikai minőség képzettársításaival ellenpontosodik, a jelenséget tehát c) a kívülállás elutasító érzésével szemléljük.

**torzítás ld. esztétikai minősítés**

**totemizmus:** az ősközösségi és a primitív társadalmakban élő elképzelés, mely szerint az emberi közösségek bizonyos állatok (ritkábban növények, tárgyak, rovarok) leszármazottai, s ezeket ennek megfelelő rituális tiszteletben kell részesíteni.

**tragikomikum:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája a szabadság látszatában fellépő jelenséget állít eléünk úgy, hogy b) váratlan csattanóval lelepleződik ennek korlátozottsága, s a lelepleződés következményei c) meghaladják a korlátozottság mértékét, a kor átlagembere tehát ellentétes érzelmekkel, kívülálló gúnyérzéssel vegyes együtt érző szánalommal éli át az élményt.

**tragikum:** esztétikai minőség, melynek a) érzéki formája valamilyen fenséges mértékben szabad jelenséget állít eléünk úgy, hogy b) egyben érzékelhető e szabadság végzetes bukása, az ellene ható erők általi leigázottsága, korlátozottsága, c) s jóllehet az adott társadalom átlagembere – lévén fölötté álló hatalomról szó – kívülállóként éli át e bukást, annál megrendítőbb számára, hogy még egy ilyen hatalmas mértékű szabadság is a pusztulás sorsára juthat.

**visszatükröző művészet:** az autonóm művészeti alkotások azon csoportja, amely a társadalmi valóságról ad különlegesen fontos, továbbhagyományozásra érdemes esztétikai információkat. Értéke ilyenformán nem a szépsége, hanem a megismerési érték, a művészi igazság.

- Alkotásai megőrzik a közvetlen élmény formáját; a regényekben, elbeszélésekben, drámai művekben, miként a filmekben, a festmények és szobrok látványában stb. saját érzéki tapasztalatainkhoz hasonló ábrázolások állnak eléünk (akár olyanok, amilyeneket a min-

dennapi életben élünk át, akár olyanok, mint az álmokképek, a képzelet szülte látomások), s a lírai költemények, zeneművek is olyan lelki élményeket, hangulatokat, érzelmeket, életérzéseket keltenek az emberben, amelyekhez hasonlók saját életünket kísérik;

- Az egyes ember személyes élményeihez fűződő szubjektív ízlésítéletekkel szemben viszont a visszatükröző műalkotások értékességének legfontosabb ismérve az, hogy az összemberi fejlődés érdekeit tükröző objektív esztétikai értékrendnek megfelelően mutassák meg, mi szép és mi rút, tragikus vagy komikus stb. egy történelmi pillanat arculatán.
- A visszatükröző műalkotások a maguk egészét tekintve egy-egy társadalomtörténeti korszak összképének, totalitásának komplex jelei. Mint ilyenek, a totalitás ikonikus, index- vagy szimbolikus jelei egyaránt lehetnek.

## **9. Szakirodalom a további tájékozódáshoz**

Jánosi Béla: Az aesthetika története. I-III. köt. Bp. 1899-1901.

K. Gilbert-H. Kuhn: Az esztétika története. Bp. 1966.

Zoltai Dénes: Az esztétika rövid története. Bp. 1997.