

Burján (-Gál) Emil

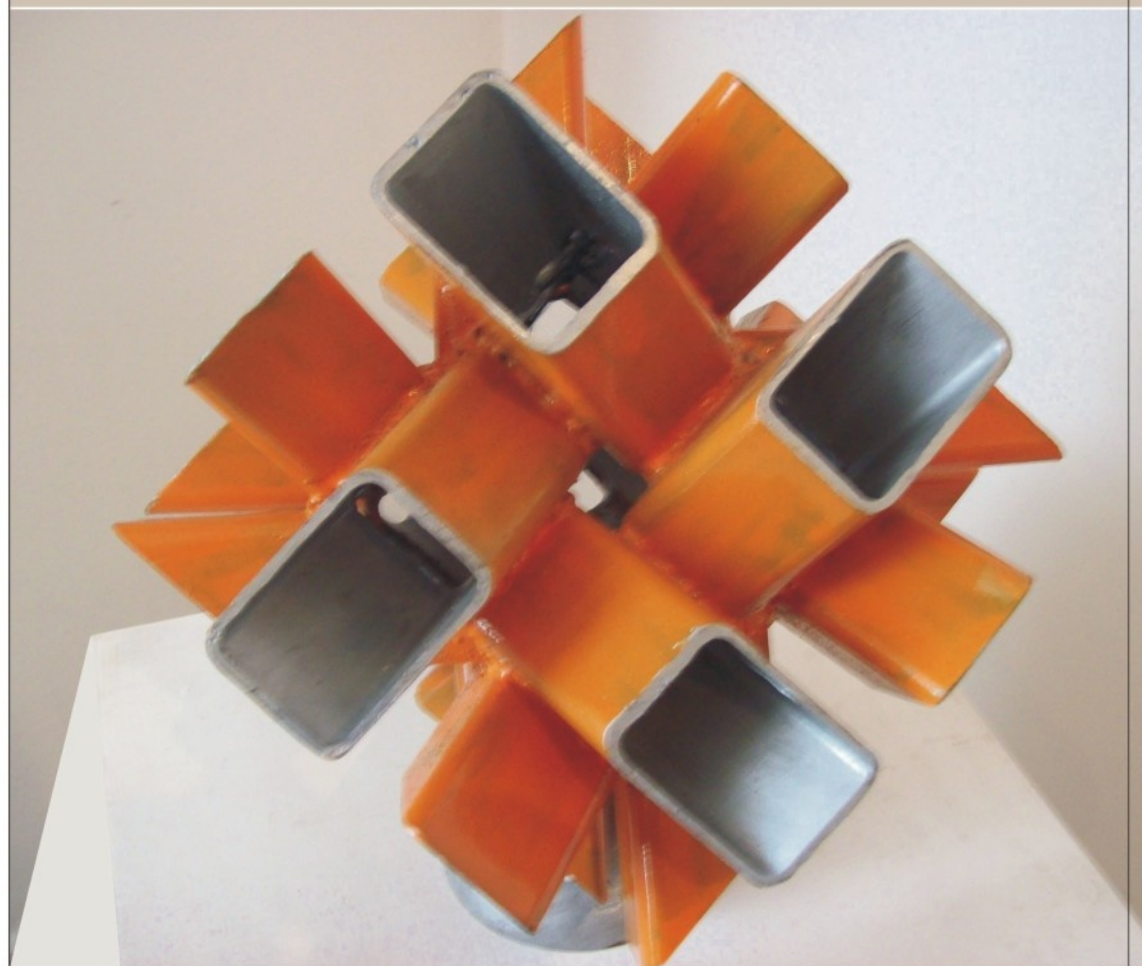
rajztanár, szobrász, költő, szakíró 1947-ben született Gyergyószentmiklóson. Felsőfokú tanulmányait a Kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Egyetemen végezte. Volt rajztanár Ditróban, Gyergyószentmiklóson, díszlettervező a Szatmári Északi Színháznál és a Gyergyószentmiklósi Figura Színháznál. Nyugdíjasként szülővárosában él. Képzőművészeti alkotásai megtekinthetők Gyergyószentmiklóson, Parajdon, Ditróban, Gyergyóremetén, Békás-szorosban, Marosvécsen, Egerben és Békésen. Verskötetei: *Bűnbumeráng* (Csíkszereda, 2005), *Fényszobor* (Csíkszereda, 2007). Több képzőművészeti alkotásról, számos irodalmi műről írt kritikát. Maga a szerző figyelmeztet, hogy a jelen kötetében kidolgozott esztétikum-modell alkalmazását a Váczi Mihály költészetét elemző, *Túlzás a szép* című könyvében találja meg a tisztelt Olvasó.

Ambrus Lajos



Burján Emil: Nyelv és esztétikum

BURJÁN EMIL NYELV ÉS ESZTÉTIKUM



HAZANÉZŐ



KÖNYVEK

BURJÁN EMIL

**NYELV
ÉS
ESZTÉTIKUM**

A FOGALMI ÉS A
MŰVÉSZI ÁLTALÁNOSÍTÁSRÓL

A KÉZIRATOT LEKTORÁLTA

JÁNOSI JÁNOS

(1988)

HUBBES LÁSZLÓ ATTILA

(2014)

A JELEN KÖTETBEN KIDOLGOZOTT
ESZTÉTIKUM-MODELL ALKALMAZÁSÁT
A VÁCI MIHÁLY KÖLTÉSZETÉT ELEMZŐ
TÚLZÁS A SZÉP
CÍMŰ KÖNYVEMBEN TALÁLJA MEG A
TISZTELT OLVASÓ

A KÖNYV MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA
HARGITA MEGYE TANÁCSA
ÉS A KORONDI FIRTOS EGYESÜLET

A SOROZATOT SZERKESZTI AMBRUS LAJOS
A KÖTETET SZERKESZTETTE: AMBRUS LAJOS
A BORÍTÓT A SZERZŐ MUNKÁINAK FELHASZNÁLÁSÁVAL
BURJÁN GÁL ENIKŐ TERVEZTE

ISBN 978-973-0-18128-9

© BURJÁN EMIL

© KORONDI FIRTOS MŰVELŐDÉSI EGYLET

„A ZENE OTT KEZDŐDIK, AHOL A NYELV ABBAMARAD.”
LEONARD BERNSTEIN

BEVEZETŐ

A KOZMOSZ

Valamikor az Olimposzt népesítettük be, mostanában a Kozmoszt, a Mindenséget, a Világűrt (egyesek szerint a Nagy Semmit). A görög hitvilág egykori isteneit és ismerős csodáit felváltották a modern legendák bizonytalansági tényezői. Annyi mindent nem tudunk az űrlátogatóinkról, hogy az már sok. Vajon miért nem kíváncsiak saját (szellemi) teljesítményeik itteni csúcstartóira, akiket mi éppen Homérosznak, Shakespeare-nek, Picassónak, Einsteinnek, Bartóknak hívunk? Milyen kíváncsiság hozhatta közénk, ha kitérnek érdeklődésünk elől? Mindenesetre van valami közös vonás: a csillagászati távolságok. Számtalan nagyvonalú „műértékelésnek” annyi a valóságalapja, hogy akár az ufó-jelenségekről is szólhatna, ám ezért sem az ufológusok, sem a művészek nem hibásak. Ugyanis az esztétikai valóságok 100%-os nem ismerete messzire visz a művészetek egymást nem relativizáló törvényeinek felismerésétől.

A KÁOSZ ÉS A SEMMI KÖZT

Valamikor az Olimposz viszonyítási pont is volt, magaslat, rálátást biztosított az életre, művészetre. Évszázadok során, a művészet korszakváltásai, majd a divatváltozások miatt elvesztettük az akkori áttekinthetőséget, amit utóbb az egymással feleselő ideológiák békaperspektíváinak is sikerült zavarossá tenniük. Naprakész igazságaikkal magyarázták félre egymás nézőpontját a maguk mély, azaz földönfutó logikájuk kizárólagosságáért. Mindenik úgynevezett irányzat, elvinek álcázott polémia csak a maga nézetét hirdette helyesnek, a többiekére ráfogva az eszmei zűrzavar vádját és viszont, amivel kaotikus kiúttalanságot, ideológiai labirintust teremtettek maguk körül. Ilyen terhes előzményekből gubancolódtott káosz tette (tájainkon) tisztázhatatlanná a művészetek valóságalapját is, mivel parancsuralmi módszerekkel művészetidegen tételeket erőltettek főleg a kortárs törekvésekre, és művészetellenes elvárásokat erő-

szakoltak a modern forrongásoktól elszigetelt kortárs művészekre, művészeti ágakra. Így sikerült provinciális elzárkózással még meg is tetézni a káoszt. Kiútként ma már nem lehet visszakérezkedni az Olimposzra. Egy ideológia-semleges, csak a művészi közlés logikáját kereső szemléletnek (a labirintusban rekedés veszélyét elkerülendő) valahol a Káosz és a Semmi közt, a közel nézeteket meghaladva kellene rendet teremtenie az esztétikum világában, hogy a művészetek magánvaló természetét tisztázva felismerje az esztétikai valóságok, azaz a művészetek szférájának természetét.

KÖZÖS NEVEZŐ

Nem az a kérdés, hogy miben hibáztak az ideológiák, hanem az, hogy milyen az a világ, amire hivatkoztak, a labirintus nélkül is bonyolult valóság? Nem valamilyen tudományos válasz kedvéért, hanem olyan társasjátékként, külön bejáratú gondolatmenetért, amely személyes kezdeményezéssel arra kíváncsi, milyen közös nevezők lehetnek az ürvendégek tudása és a mi itteni tapasztalataink között? Először is egy tényre kell rákérdezni: mi teheti lehetővé azt, hogy ideérkezzenek? Valószínűleg a Világúr (ott is, itt is) azonos (fizikai és genetikai) törvényszerűségei. De miért volt érdemes elindulniuk? Azért, mert az azonos törvényszerűségeknek nem azonosak a megjelenési formái, mert vannak csak itt fellelhető dolgok, konkrétumok, sajátos élővilág.

DOLGOK ÉS VISZONYOK

Mindennapjainkra is jellemző egyfajta konkrét szintű, illetve konkrétum szintű azonosságok-különbségek kettőssége. A konkrétumok a könnyebben megközelíthetők, ők alkotják az egyedi dolgok szilárdságát, kézzelfoghatóságát, viszont a rejtettebb az a konkrét, ami a dolgok között lévő viszonyok sokaságát öleli fel. Ezért írhatta József Attila, hogy a világot elnyelik elemei. És ezért kell kikövetkeztetnünk a dolgok, konkrétumok mögött a konkrét szintű törvényszerűségeket.

A kézzel fogható dolgok megfoghatatlan „árnyékai” a viszonyok, ha pedig e kettősségen kívül semmi más nincs, a „fényforrás” sem lehet egy kívülálló harmadik valami, ezért számunkra a viszonyok megszilárduló gócosodásai a dolgok, a törvényszerűségek pedig éppúgy a dolgokban, mint azok között, a viszonyok áttételeiben is rejlenek. Általánosabb megfogalmazással: a valóságnak az a kettőssége, ami bennünket, földieket és vendégeinket, az úrföldieket meghatároz, a következő pólus-párban ragadható meg: dolgok ÉS viszonyok, pontszerűség ÉS vonatkozás, konkrétumok ÉS konkrét, közvetlenség ÉS közvetítettség, relatív ÉS abszolút, diszkontinuitás ÉS kontinuitás, létezők ÉS létezés. A létezők kíváncsiak egymásra, hogy többet tudjanak meg a létezésről, ami József Attila szerint: valóság mögötti tény. Mindennapjaink tapasztalata alapján a dologi konkrétumok szilárdsága a megbízhatóbb, ellentétben a változókonnyabb viszonyokkal, hiszen a dolgok élettartama a rövidebb, mivel túléljük az őket létrehozó-megszüntető viszonyok, következésképpen a létezők a változók (változtathatók), s ugyanakkor az ellenpólusuk a viszonyok olyan együttese, amely a változtatva változó létezés, a létező változás.

FOLYAMATOK

Nem tudható, az úrföldiek rábólintanának-e a létezők ÉS a létezés éles elkülönítésére? Ugyanis a pólusok egymáshoz közelíthetők, de akár távolabbra is kitolhatók, amennyiben folyamatszerűségekben nyilvánulnak meg a dolgok és viszonyok. A folyamatszerűség olyan egység, amelyben a dolgok mind-mind a viszonyok hálójában léteznek, lüktető együttesük az olyan folyamatok, amelyekből aztán a változó dolgok változtatásával megváltozó változás lesz. Ezek szerint a viszonyok valamilyen léptéke választja el és köti össze a létezőket ÉS a létezést. Az egyik pólus a viszonyok dologi strukturáltsága, ugyanakkor a másik a viszonyok áttételeinek rendszere, együtt: struktúra ÉS rendszer. Más kifejezéssel: „Rész” ÉS „Egész”. A dolgok és viszonyok közvetlenül így kapcsolódnak: **1.** vannak a dolgoknak közvetlen és kötött és véges számú belső viszonyai, és **2.** vannak külső viszonyai, **3.** a belsővé és külsővé váló

viszonyok mellett. De a külső viszonyok nem csak közvetlen dologi viszonyok, hanem negyedikként lehetnek közvetett, áttételes viszonyok, a dolgok közötti tágabb összefüggéseké, amelyek tovaáramlók, közvetítettek, megszámlálhatatlanok, folyamatok rendszereivé szerveződők. A két pólus folyamatszerűségben megnyilvánuló együttese: véges dolgok végtelen mozgása. Az egymást feltételező struktúra ÉS rendszer két pólus, közöttük (akár többszöri léptékmódosítással is) a teljes kötöttségtől és közvetlenségtől a mind teljesebb kötetlenségig és közvetítettségig a viszonyok széles spektruma élte a változókat és a változást a folyamatszerűségben.

AZ EGYIK PÓLUS

Ürvendégeink talán a folyamatszerűség mindkét pólusáról egyformán sokat tudnak (és tudnának nekünk is mondani). Számunkra csak a közvetlen pólus a hozzáférhetőbb, a dologi struktúra, a véges jellegű „Rész” pólus. A másik pólus esetében mindig a változásokkal kölcsönösségben álló háttérkörnyezetről, mint a viszonyok rendszereinek nagy Egészéről van szó. A dologi struktúrától indulva a struktúrán belüli közvetlen, valamint a rajta kívüli közvetett, illetve a külsővé-belsővé váló viszonyok a következőképpen csoportosíthatók, egyfajta jól meghatározható négy fázis időbeni egymásutánjaként.

A viszonyok első fázisa a dologi struktúra genezisével függ össze, egy minőségi ugrás pillanatával. Ez olyan parttalan időpont, amely felfüggeszti a belső és a külső viszonyok elkülönülését, mert ekkor egyfelől az „Egész” pólus aktívan hat a közvetett viszonyok rendszereivel, másfelől a viszonyok fókuszába került dolog áll, éppen a ráhatás passzív elszenvedőjeként: megszűnőként, illetve keletkezőként. Ebben a pillanatban mind a megszűnő, mind a keletkező dolognak a máskor kötött, belső viszonyai átmenetileg kötetlenné is válnak, hasonlóan a fókusz körüli háttérkörnyezet közvetett viszonyaihoz, amelyek közül viszont néhány kötötté is válhat, mihelyt az átstrukturálódó új dologi minőségbe épül.

A viszonyok második fázisa a belsőkként megmaradt és a belsőkké váltan véglegesült viszonyokat az új struktúra kialakuló minőségébe véglegesülve elhatárolja a háttérkörnyezet külsőnek maradt viszonyaitól, ezáltal közöttük állandósult egyensúly áll be.

A viszonyok harmadik fázisa a dologi struktúrák közötti hatás-visszahatás révén a változtatva változó külső viszonyoké. Ebben a fázisban a kész struktúra képes az őt ért, közvetlen-közvetett, tehát közelebbi-távolabbi hatásokra-funkciókra visszahatni, azokat a maga minőségének megfelelően átalakítva továbbítani, bekapcsolódva ez által a változtatva változó viszonyokba. Persze a struktúra minőségének megbontása nélkül, mert ha ez bekövetkezik, akkor körülötte kialakul az őt újrastrukturáló, belső viszonyaiba megújítón beleavatkozó háttérkörnyezeti viszonyok rendszere, ami újabb fókuszba jutás-juttatás negyedik fázisaként áll más-más kölcsönhatásban a többi hárommal.

Összefoglalva: a négy fázis: genezis, struktúra, funkció, rendszer. Átmeneti mivoltuk szerint pontosítva pedig: genezis-minőség, minőség-struktúra, struktúra-funkció, funkció-rendszer.

Tehát az első fázist a külső és belső viszonyok részleges egy-sége jellemzi, a másodikat az elkülönülésük, a harmadikat a külső viszonyok kölcsönhatásai, a negyediket a kölcsönhatásokból keletkező újabb, részleges közvetlen-közvetett egység létrehozásának (fókuszt szervező) körülményei, közvetetten aktív vagy közvetlenül passzív oldalként. Ezeknek a fázisoknak pontos egymásutánisága zárt ciklust alkot, amelynek mindenik negyede (eltérő léptékű kölcsönhatásokkal) másként mutatja a „Rész” – „Egész” pólus összetartozását. Más szóval a négy fázisnak más és más a dologi minőséget szervező szerkezeti dinamikája. A zárt ciklusoknak és fázisaik önismétlődésének főszereplője a dologi struktúra. Egy-egy ciklusba tartozik a dologi struktúra élettartama, amely azonos a dolog összes (külső-belső-átmeneti) viszonyaival. Egy dolog összes viszonya pedig azonos a dolog mozgásterével, amelyet az egy és a sok közötti kölcsönhatások törvényszerűségei írnak le.

STRUKTÚRÁK

Minden véglegesült belső viszony a struktúra minőségi együtthatója, ellentétben a közvetlen és közvetett külső viszonyokkal, amelyek a struktúrák funkciói. Így válik a struktúra fogalma egyrészt a belső és statikus és kötött viszonyok-alkotta minőség, másrészt a külső és dinamikus és kötetlen viszonyok mértékévé, relatív határává, amely a sok-sok kívülről érkező funkciót magán áteresztve és minőségével megváltoztatva továbbítja. Egy-egy *funkció* a minőség valamely együtthatójának, összetevőjének dinamikus megnyilvánulása, megnyilvánítása (külső ráhatást követően), tehát dinamikus rész-minőség. És ennek megfelelően minden *minőség*, egységben a struktúra teherbírásával, a lehetséges funkciók összességének potenciálja, statikus és potenciális összfunckció. Következésképpen a struktúra egymásba átváltó ellentétes viszonyok egysége, amibe beletartoznak a struktúra közvetlen külső és belső viszonyai, de beletartozik az ellentétek „harca” is a fókusz jelentkezésekor a belsővé és külsővé váló viszonyok parttalan játéka miatt. Két ilyen, genezist kiparancsoló fókusz zárja közre egy-egy *dolog mozgásterét*.

Egy tágabb összefüggésben, amikor eltekintünk a struktúrától és mozgásterétől mint főszereplőtől, a viszonyok négy fázisa a folyamatszerűségben belül egymáshoz is mérhető, mert a belső viszonyok fázisa a külső viszonyok fázisával képez ellentétpárt (tehát az első a harmadikkal: a genezis-minőség a struktúra-funkcióval), ugyanakkor közéjük ékelődve a belsővé és külsővé válás fázisa (tehát a második és negyedik: a minőség-struktúra és a funkciórendszer) szintén ellentétpár. Ha az év terjedelmére vetítjük a két ellentétpárt, akkor a hideg-meleg évszakok, illetve a hidegre-melegre változó évszakok együttese felel meg a viszonyok zárt ciklusában jelentkező ellentétpár dinamikájának. Ebben a példában mind a fázisok mind közöttük a metszésvonalak ugyanúgy viszonyulnak egymáshoz: a téli-nyári napfordulók ellentétpárját közrefogja a tavaszi-őszi napéjegyenlőségek ellentétpárja. Persze ezek a példák a folyamatszerűség hosszsmetszetében jelentkeznek, amely hosszsmetszet „*a jelen pillanata feloldva előre és hátra az időben*” (Fülep Lajos, 1971, 35), de van példa a keresztmetszeti összefüggé-

sekre is, amely „*a jelen pillanata megállítva és mintegy a térben kiterjesztve*” (Uo.). Térbeli „felépítettség” is példázhatja a fenti, időben megnyilvánuló viszonyok fázisszerű rögzítettségét, mert a mértani testek jellemzői is sorba állíthatók a kiterjedés növekvő sorrendje szerint: kezdve a kiterjedés nélküli Csúcsoktól, az egydimenziós Éleken, majd a kétdimenziós Lapokon át a háromdimenziós Testig, ami a következő „egyenlettel” írható le: $C-É+L-T=1$ (kocka esetében: $8-12+6-1=1$). Itt az egydimenziós él és a háromdimenziós test előtt áll a negatív előjel, a másik két alkotó elem pozitív előjelű, együtt szintén (egymásba ékelődő) ellentétes ellentétpárokként viselkednek a „képletben”. Természetesen a fenti példák a folyamatszerűség szemléletes, szinte „klasszikus” esetei, de a folyamatok együtt hatása sokkal bonyolultabb változatokat is létrehoz, például az egysejtű élőlény olyan struktúra, amely (reprodukálódáskor) öskeletkezésének „külső” viszonyait belsőkként működteti-tartalmazza: rendszerszerű struktúra, vagy struktúrába épült rendszer. Viszont ennek az ellenkezője is lehetséges, amikor az átmeneti fázisok hiányoznak, csupán az egymást váltó minőség és funkció marad, mintegy rövidre zárt ciklusban, ezt példázza az olyan elemi részecske, amelynek egy időben lehetetlen a helyét és az impulzusát meghatározni; a kvantumfizikai észlelés vagy minőséget, vagy funkciót regisztrál.

STRUKTURÁLIS KÖVETELMÉNY

Bármelyik eddigi nézőpontból vizsgálva a viszonyokat (és fázisaikat), minden esetben valamilyen *struktúra* játssza a főszerepet, tehát a viszonyok strukturális követelménnyé sűrűsödnek a már vázolt folyamatszerűségben, a strukturális követelmény alapvető jelentőségű a folyamatok egymást megújításában, általa tud a létezés újabb létezőkben megtestesülni. Ha a folyamatok négyes ciklusviszonya felöleli az összes viszonyváltozatot, akkor a földi halandók viszonyulásai is folyamatszerűen nyilvánulnak meg, az általuk létrehozott viszonyok is a már meglévő fázisok sorrendjét megtartó újítások. Nem lévén úrföldiek, mi nem csak anyagot nem teremthetünk, de energiát, viszonyt, vagy folyamatot sem, hanem mindig a

meglévőt, az adottat alkalmazzuk szükséglet szerint. Minden cselekvést: struktúrával struktúrára vagy folyamatra irányított módosító hatást a szubjektum(ok) tételezésének lehet nevezni. A tételezések is a strukturális követelmény és a folyamatszerűség alávetettjei, annyi különbséggel (vagy többlettel), hogy egy személy (öntudattal bíró) tételező szubjektumként, amikor bármilyen cselekvést, azaz tételezést kezdeményez, a tételezés saját térfelének hatásterével állítja szembe a tételezendő dolgot és mozgásterét tételezett térfélként, vagyis tételezendő objektumként, hogy aztán a tételezés során a közöttük lévő ellentét kiegyenlítődésével a hatás- és a mozgástér között egyensúly álljon be a folyamatszerűségben (egy elkövetkezendő szubjektum-objektum szembehelyezkedésig). Itt tehát a tételezés (hatásterének) folyamata mintegy átfödi a tételezett térfél (mozgásterének) folyamatát, hogy beavatkozásával azt megváltoztassa (a folyamatszerűségei belül). Vagy megváltoztatva (illetve megváltoztatandóként) mutassa fel, ezt teszi például a gondolatközlés nyelvi tételezésként, és ezt teszi az esztétikai tételezés is, illetve ennek az alkotó folyamatnak végeredményeként, a művészi alkotás. Ezekben az esetekben is érvényesül a strukturális követelmény, mert mondat szerkezettel közlünk gondolatot, ez a nyelvtani szerkezet pedig dolog és mozgástér (pontoszerűség és vonatkozás) kölcsönöségével mutat valamilyen pontos megfelelést. Vagyis a két térfél egymást strukturális vonatkozásban átfödi. (Sokkal bonyolultabb és összetettebb átfödés van a korvalóság és a műalkotások kompozíciós formaszervezete között.)

Tételezéskor legtöbbször dologi vagy nyelvi (szellemi) struktúrákkal folyamatokra hatunk. Tételezéskor a dologi struktúrák minősége mozgásterük magánvalóságába tartozik, a funkcióik pedig számunkra valókká is válnak, ilyen szempontból a struktúra, és vele a tételezés két térfele, a magán- és a számunkra való közötti ellentétek egysége.

A TÉTELEZŐK

Valamit azonban a tételező szubjektumok mégis teremtettek az elsődleges (primer) fizikai valósághoz, annak dolgaihoz, azaz objektumaihoz képest: egy szellemi másodvalóságot, az ész szerzőségeit, a nyelvi és a számtani absztrakciókat. Másodvalóság működteti a tételezések hatásterét, például a pénz szellemi másodvalóság, de nélküle gazdasági tevékenységet nem lehetne lebonyolítani. Különböző tételezések az absztrakciók különböző válfajait képviselve a szellemi másodvalóság más-más szintjeit alkalmazzák, egymást ezért mindig segítik is, egy-egy főtételezést annak háttéréből közvetlenül vagy közvetve a társtételezések segíthetik. (Irodalmi alkotásnál főtételezés az esztétikai tételezés, társtételezés pedig a nyelvi tételezés. Lotman szerint „*másodlagos modelláló rendszerként írhatók le*” a műalkotások.) Különböző tételezések hatáserei mindig másként földik át és teszik számunkra valóvá a tételezett térfél magánvaló mozgásterét, ezért is van szükség együttműködésükre. De mivel a tételezés társadalmi gyökerű, a tételező szubjektummal szemben objektumként legtöbbször tételezett szubjektum(ok) áll(nak). Például párbeszéddel való tételezés esetén a tételezettből, ha válaszol, viszont tételező lesz, aki pedig tételező volt, viszont-tételezetté válik. Sorra mindketten tételező szubjektumok és tételezett objektumok is, ezért a tételezések láncolataiban szembekerülve a szubjektumok és az objektumok, felcserélődésük miatt, csupán relatív fogalom-párt alkotnak.

Abból következően, hogy a tételezések térfelei állandóan felcserélődnek, kialakul a társtételezések közötti kapcsolatok önszabályzó rendszere, a tevékenységeket összegezi a társadalmi praxis, egyfajta „Egész” pólus, esetenként pedig olyan Objektum, amelynek tételező alanya a nagybetűs Szubjektum. „*Az egyetemes szubjektivitás nélkül az Objektumnak önmagában nincs jelentése.*” (Bretter György, 1979, 501) Tovább lépve ezen a léptéket változtató skálán, a szubjektumokat összesítő nagybetűs Szubjektum (aktív) része a társadalmi összefolyamatnak, azzal együtt pedig a természeti összefolyamatnak mint nagybetűs Objektumnak, tehát egy teljesebb „Egész” pólusnak. (Itt az „Egész” pólus az egy, ezen „belül” minden egyéb a sok-sok fogalmába tartozik!)

Minden ilyen „Rész” – „Egész” lépték szerinti megkülönböztetés szintén egy tételezés (a jelen Bevezető módszere) által teremtett eszköz, amelyben a pólusok közelebb-távolabb jelölhetők ki, kivéve a nagybetűs Objektum-Szubjektum kategóriapárost, mert ez nem így relatív. Akkor sem relatív ez a kategóriapáros, ha a folyamatszerűség kaotikusságát elméletileg egy keresztmetszete, majd egy, a keresztmetszeteket sűrítő hosszmetzete szerint egyenműsítjük, ismét a Fülep Lajostól kölcsönzött meghatározással. A folyamatszerűség keresztmetszete extenzív egyenműsítés, azaz „*a jelen pillanata megállítva az időben és mintegy a térben kiterjesztve*”, (Fülep, 1979, 123) amelyben csupa pontszerűség, közvetlenség, relatív és diszkontinuum jellegű konkrétum, a létezők sokfélesége, végesség van, tehát amelyek együttese a „Rész” pólus. Ennek kiegészítő ellentéte a hosszmetzete, vagyis „*a jelen pillanata megállítva és feloldva előre és hátra az időben*”, (Fülep, 1979, 123) amely csupa keresztmetszetekből alakul (át és újra), azokat intenzíven felölölő egyenműsítés, mely kizárólag vonatkozás, közvetettség, abszolút és kontinuum jellegű konkrét, a végeláthatatlanul változó és változatos létezések önazonossága, vagyis „Egész” pólus, maga a mindenkori és nagybetűs Lét. (Egyetlen állítmány a Lét és a létezések alanyok?)

Minden keresztmetszet ismeretelméleti összefüggéseket ragad ki a folyamatszerűségből, konkrétumait fogalmakkal nevezzük meg (összevontan: fogalmi konkrétumok). A hosszmetzete az ontológiai összefüggéseké és azok villanásait kategóriákkal nevezzük meg (összevontan: kategoriális konkrét). Más szóval: a létezőkre („Rész” pólusra) illetve a létezésre („Egész” pólusra) vonatkozó viszonyok egyenműsíthetők-leírhatók ismeretelméleti illetve ontológiai alapvetés szerint: fogalmakkal illetve kategóriákkal. Kategóriák parancsoló ereje teremtette egykor az Olimposzt, az áttekinthetőség magas bástyáját, ami nélkül nem kezdeményezhető monológ a maradandósággal, sem az itt ürügyül szolgáló UFO-kkal.

(Majd a második fejezetben a konkrétum és a konkrét közötti léptéknek megfelelően az esztétikai tételezés strukturális követelményét rögzítő esztétikum-modell a műalkotások jelenségi vonatkozásait esztétikai fogalmakkal, lényegi vonatkozásait művészi kategóriákkal írja le.)

A MÁSIK PÓLUS?

Hipotézisekkel kikövezett út vezet az ősmítoszoktól a modern elméletekig, amelyek a létezésre, a végtelen mindenségre keresik a megtapasztalt végességre hasonlító magyarázatokat, a léptékek által elválasztott és ellentétes természetű pólusok lehetőleg ellentmondásmentes leírását. Ami egyfelől kivitelezhetetlen, mert a létezők a létezésben nem folytonosságként vannak jelen, viszont a létezés a létezőkben mindig folytonosság, akárcsak a fázis-ciklusok kapcsolódásában. (Lehet-e mondani, hogy egymásból vagyunk: a Lét, a létezés és mi, a létezők?) Eléggé megnehezíti másfelől a leírás ellentmondás-mentességét a mindenütt jelentkező (és kiiktathatatlan) közvetítettség fogalma, ugyanis mindig egy-egy háttérkörnyezetet vetít a folyamatszerűség mögé, a szubjektumok esetében a nagybetűs Szubjektumot, a társadalmi összefolyamat mögé a természetit, ezen túl a nagybetűs Objektumot, majd a Lét kategóriáját. (Aquinoi Szent Tamás csoportosítása éppen a másik, az „Egész” pólustól indít: 1. Lex universalis; 2. Lex divina; 3. Lex naturalis; 4. Lex socialis.) Ha folytonosságot feltételezünk, akkor számtani haladvány szakaszai kapcsolódnak itt „rossz végtelenné”, amiből némileg kilóg a Lét, mert ez mindent magába oldó minőség kellene legyen, de még mindig ellentéte(ke)t feltételez. Ennek is kell rendelkeznie olyan „Egy” háttérkörnyezettel, amely áttetszőbb a Létnél. (Például a – fázisok ellentétpárjai közötti dinamikát felidéző – négy erő: az erős, az elektromágneses, a gyenge és a gravitációs kölcsönhatás közös nevezőjeként feltételezhető Valami a szubatomi szintek hatalmas energiáit a galaktikus összekapcsolódások mind tetemezebb tömegvonzásával mintegy dimenzióktól függetlenül egymásba hajlítja, amelyhez képest dimenziók a dimenziók, amelyben azonos a mozgás és a nyugalom, az Uni-Verzum és a Multi-Nihil – melyben nincs semminek se mása, s a semminek is folytatása.) Mindig szükség van ilyen, tovább nem általánosítható – kategoriális konkrét szintű – háttérkörnyezetre, amely azonos fontosságú minden területen, ilyen lehet a Szubjektum-Objektum (a lét és a gondolkodás) kategóriapáros, esztétikában a belőlük származó különösség kategóriája, a filozófiában „a valóság *Ding-an-sichje*, *öslényege*, *akarata*” (Fülep, 1979, 189.), az abszolútum, más téren megnyilvánuló

viszonyulásaink között legfontosabbként ott van a szeretet, az etika, a reinkarnáció, a feltámadás, mind-mind valami olyasmi, ami nélkül József Attila szerint „*elgörbülne a világ gyémánttengelye*”. Egymás közelébe az említett kategoriális konkrétok pedig a rálátást biztosító Olimposznak megfelelő egzisztenciális origóban kerülnek: a hosszmetesz- és keresztmetesz-totalítások metszéspontjában (ahol/amikor fókuszaik szinkretikus közelségeként egyszerre mélység és magasság szívünk körül a létezés).

Mit tud az egzisztenciális origó? Ha mást nem, mint a „Rész” és az „Egész” pólust egymás háttérkörnyezetévé tenni, az sem kevés, mivelhogy az egyik pólus vonzáskörzetében a tételező térfele akkor hatékony, ha a tételezett térfél háttérkörnyezeteként a másik pólus visszaigazolja, vele adekvátként, az eredményt, – ami természetesen magától értetődő a következő Fülep Lajos-kijelentés szerint: „*közösség és folytonosság egymást feltételező tagok*”. (1971, 35)

Ugyanakkor az egzisztenciális origó két egymást metsző pillanatként átröntgenez egy-egy hossz- és keresztmetesz-totalítást, ami az ihlet hatósugara is, hiszen egyrészt esztétikai tételezéskor „*az érzékelés minden területe egyszerre játszik közre egy közérzet kialakításában, mert a költőnek sikerült megtalálnia egy jelzőt, amely (a létnek és a tudatnak abban az állapotában) ikertestvére a jelzett szónak.*” (Földes, 1983, 108) – másrészt filozófiai síkon egyensúlyba hozza a belső igazságot (annak önkiigazításaként) az objektív igazsággal, amennyiben helytálló, hogy a szellem összehasonlítja a tudást azzal, ami van, így új hipotézis keletkezik és új filozófia. Az egzisztenciális origót járja körül az a levezetés is, amely azt állítja, hogy a tudós egyre szűkebb szakterületén egyre többet tud, végül a tételezett semmivé zsugorodó térfeléről mindent, viszont a filozófus egyre több területről egyre kevesebbet, s végül a mindenről semmit. Ezáltal a tudós ihlete az egzisztenciális origótól távolodva a keresztmetesz-totalítás foglyává szegődik, a filozófusé az egzisztenciális origónál köt ki. (Tételezett térfelük: „Rész” és az „Egész” pólusok közötti átmenet egy-egy véglete.) Mindkettőjük közös nevezője és egyben ellentéte a művészi ihlet, amely a két totalitást – ha nem is egyszerre fogja át, de együttesüket tételezve egyiket a másikon keresztül látja-tudja-érzi, ez pedig „*az esetlegesség és a szükségszerűség, a lét tünetei és a létfeltételek dialektiká-*

ja” (Földes, 1983, 267), a két pólus egymásra vetítésével maga az alkotó lesz az ihlet origója. Más szóval: a keresztmetszet béli empíriákba általánosítja bele a hosszmetesz-totalitás örökérvényű villanását, végső igazságait. „*És tulajdon szívverésén állítja elő a világ lüktetését, hogy azután a pulzusán mérje*”. (Földes, 1983, 271) Végső soron művészi ihletként az egzisztenciális origó egymás metaforájává változtatja a két totalitást. (Vagyis az esztétikai tételezés mindig céljánál van, eredménye nem átmeneti, hanem: végső.) Ellentétes erővonalak önkigazító jelleggel jelentkeznek az ihletben, az egyik pólust deduktív, a másikat induktív jellegű műveletek jellemzik, ennek köszönhető, hogy ami belső, az külső is és viszont.

Az egzisztenciális origó helyettesíti a néhai Olimposzt: „*Csakis magasból tekinthetjük át a dolgokat, s bármi legyen az, csak onnan láthatjuk meg, nem pedig alulról, szűk nyíláson felfelé tekintgetve*.” (Hegel) Olimposz helyettesítőnek manapság többé-kevésbé feladat saját magaslest, világítótornyot, madártávlatot létrehozni.

Különben Homérosz még közvetlen kapcsolatban állhatott az olimposziakkal, amit az Iliász tizennyolcadik énekének egy részlete sejtet:

„Szólt, s üllőjétől fölkelt nagysebten az órjas
és bicegett, hitvány lábszárai lent karikáztak.
És elvitte fuvóit a lángtól, majd valamennyi
dolgos szerszámát az ezüst ládába berakta;
majd pedig orcáját s a kezét letörölte szivaccsal,
és mellét, a bozontosat, és jóízmu nyakát is;
vette khitónját, vastag botját fogta kezébe,
és bicegett kifelé: szolgálók gyámolították;
drága aranyból vannak ezek, de akárcsak az élők.
Van szívükben erő és ész, és szólani tudnak,
és őket munkára az égi lakók tanították.
Most mellette serénykedtek; s az előbbre botorkált,
és ragyogó trónjára leült, közelébe Thetisnek,”

(XVIII. 411-423)

ELSŐ FEJEZET

„Mivel az emberi tudat nyelvi tudat, a tudatra épülő összes modellek fajtái – köztük a művészet is – másodlagos modelláló rendszerként foghatók fel. Így tehát a művészet leírható valamiféle másodlagos nyelvként, a műalkotás pedig ezen a nyelven írt szöveg.”

J. M. Lotman

„És én mint zenész érzem, hogy megtalálhatjuk a módját a zenéről beszélgetésnek értelmes, de nem hivatásos zenekedvelőkkel, akik nem tudják megkülönböztetni a szűkmenetet a szűkített kvinttől; a legjobb módszernek pedig mindeddig azt találtam, ha munkapárhuzamot vonok a nyelvvel, hiszen a nyelv olyasmi, amin mindenki osztozik, amit mindenki használ és ismer.”

Leonard Bernstein

ELSŐ ALFEJEZET

A NYELVI TÉTELEZÉSRŐL

Két közlésmódot, a gondolathordozó tömondat valamint az esztétikai információt rejtő műalkotások (hasonló-eltérő) valóságát taglalja a NYELV ÉS ESZTÉTIKUM – abból kiindulva, hogy e kétféle közlés egyaránt társadalmi képződmény, mindkettő valamilyen szubjektum-objektum viszony által teremtetett másodvalóság. A BEVEZETŐ a viszonyok ciklus-természetét kereste, aminek alapján az első fejezet a nyelvi, a második az esztétikai tételezés sajátos folyamatát követi végig.

Önként kívánczik a Bevezetőből az a módszer, hogy a nyelvi közlésmód a tételezés folyamatszerűségében ragadható meg. Elemzéskor az első helyre a folyamatciklus és fázisai mintájára megnyilvánuló nyelvi tételezés (megfogalmazás) saját hatástere kerül ugyanolyan belső tagoltsággal. Ami tehát a folyamatciklusban négy fázisként különült el, a nyelvi tételezés elemzésében is központi szerepű lesz, mégpedig négy főmozzanatként, továbbá a négy fázis közötti határvonal (amire a téli-nyári napforduló volt a példa) szintén szerepel, négy átmeneti mozzanatként.

Szabédi László a közlésfolyamatot ugyancsak négy főmozzanatra tagolja: „A kép, mint mondtuk, közlésforma. Két lényeges tulajdonsága van. Egyik az, hogy az embert körülvevő világ valamely jelenségét tükrözi, mégpedig nem közvetlenül, hanem a képet létrehozó személy tudatának közvetítésével.” (Itt különíti el a tételezett és a tételező térfelet.) „A másik az, hogy a képet létrehozó személy számára eszköz, melynek segítségével alkotója mással közöl valamit. A tükrözési folyamat váltakozó színtere tehát a lét és a tudat.” (Itt nevezi meg – szintériként – a két térfelet.) „Legyen a tükrözött jelenség valamely tárgy (pl. egy ló), történjék a képalkotás a képzőművészet (pl. a szobrászat) eszközeivel, ekkor a tükrözési folyamatot nagyon leegyszerűsítve így írhatnók le:

1. *A létben adva van a tárgy.*
2. *A tudatban – a képző személy tudatában keletkezik a tárgy tükörképe.*
3. *Ismét a létben foglal helyet a kiindulópontul szolgáló tárgy reprodukciója, a kép (példánkban a ló szobra).*
4. *Ismét a tudatban – a képszemlélő személy tudatában – keletkezik a tárgyat ábrázoló kép tükörképe.*

Mint látjuk, kettős tükrözéssel van dolgunk.” (Szabédi, 1969, 9)

Mintegy odavetett következtetése, hogy „*kettős tükrözéssel van dolgunk*”, azt villantja fel, hogy két alanyi tényező, két szubjektum szerepel a folyamatban, a megfogalmazó és a címzett, a szobrász és a néző (tétélező és tétélezett szubjektumként). Az a megállapítása, hogy a „*tükrözési folyamat váltakozó színtere (...) a lét és a tudat*”, sorra ellentétes előjelűekké teszi az egymást követő főmozzanatokat, amelyek így két ellentétes párba rendeződnek. Vagyis: az első és a harmadik főmozzanat színtere a „lét” (ami itt a létezők, a létezés színtere), a második és a negyedik főmozzanat színtere a tudat. A „lét” színterén a tárgyi tényezők vannak (ló és szobor), a tudati színtér az alanyi tényezőké (szobrász és néző). Egymással is ellentétesek egy-egy színtér főmozzanatai, a „lét” színterén a valóságos ló: élőlény, de szobormása reprodukált tükörképként: másodvalóság, a tudati színtér pedig a képet létrehozó valamint a képet szemlélő személyek ellentétes főmozzanat-párjából áll. A tétélezés hatásterének ilyen főmozzanatokra való tagoltságában a középük ékelődő mozzanatok mindenike átmeneti viszonyokat ölel fel: a „lét és a tudat” színtere között belsővé válás mozzanata, a „tudat és a lét” színtere között a külsővé válás mozzanata érvényesül.

Szabédi példájához hasonlóan tagolódik négy főmozzanatra a tömondatban történő nyelvi tétélezés hatásteré is, amely a következőképpen egyszerűsíthető le:

(1) valamiről (2) valaki (3) valamit (4) valakinek
kijelent, állít, közöl, megfogalmaz.

Azonos ugyan a két tételezés belső tagoltsága, viszont az őket bemutató példa között már nagy különbségek vannak. Az egyik az, hogy a képzőművészeti példa egyfajta kép (hasonmás), és mindenestől „belefér” a mondatban való közlés alanyába (vagy éppen a „kép” fogalomba), de a mondat állítmánya nem lelhető fel a ló szobra mellett, sem a szoborban. (Hacsak nem áll a ló-szobor két lábán, de akkor ágaskodása, mihelyt megnevezzük, főnévből származó ige főnevesítése, ami megint alanyi származék.) A másik különbség az, hogy a mondat nem hasonmás, az alany szerepében álló főnév fogalomként sem az. Ha kiemelünk még egy fontos eltérést, nevezetesen azt, hogy a ló szobra képi általánosításból származó esztétikai információt hordoz, jelenít meg, ellenben a „ló ágaskodik” kijelentés fogalmi általánosításokra alapozó mondat-szerkezettel közöl egészen másfajta, nem esztétikai információt, akkor már meg is lehet feledkezni a képzőművészeti példáról, hogy a nyelvi tételezés sajátosságait zavartalanul lehessen elemezni.

Mindenekelőtt a nyelvi tételezés teljes értékű egysége a tőmondat, ez egy gondolathordozó nyelvi struktúra, amely nyelvi szubstrukturákból: alanyból és állítmányból ötvöződik. Ezért a nyelvi tételezés folyamatát is két vetületre, egy egyszerűbb és egy összetettebb képletre bontva kell (a második és a harmadik alfejezetben) vizsgálni. Előbb a dologtól annak nevéig, a valóságban lévő dolgi konkrétumtól a nyelvi elemig, szubstrukturáig vezető utat kell bejárni, azt, hogy milyen absztrakciós fokozatok (átmeneti mozzanatként) kötik össze a dolgot a nevével, azután a mondattól a valósághoz visszavezető ívet kell követni, tehát a tömondat-szerkezet illetve a dolog és mozgástér összefüggését, a két térfél közötti strukturális átfedést mutatva ki. Az egyik irány az úgynevezett „szójelentést”, a másik a „mondatjelentést” járja körül. Lehetőleg csak olyan részletekre terjed ki a nyelvi tételezés elemzése, amelyek az esztétikai tételezés folyamatának modellezéséhez szükségesek.

MÁSODIK ALFEJEZET

Visszatérve a nyelvi tételezés rögzített sorrendű négy fő-mozzanatának ciklusához, a következő módon vázolható a nyelvi közlés folyamatának kezdete:

- (1) a dolog, amiről megfogalmazunk valamit,
- (2) a dolog jelentéstartalma valakik számára,
- (3) a jelentéstartalomhoz társított szó, a dolog neve, amely nyelvi elem (szubstruktúra), és amelynek felhasználásával mondaton belül, közölni lehet valamit,
- (4) a valakinek szánt közlendő, (szóval, mondattal, illetve írásban, nyomtatásban való megfogalmazása).

Tekintettel arra, hogy a nyelvi tételezés mögött ott van háttérként és társtételezésként a megismerés is, természetes az, ha a felsorolt főmozzanatok mögött annak mozzanatai is ott lappanganak:

	(a)	(b)	(c)
(1)dolog	(2) jelentéstartalma	(3) neve	(4)közlése
	(d) megértése		

Ebben a felsorolásban a „dolog” a tételező oldaláról: megnevezendő, a tételezett oldaláról jobban megismerendő, a dolog „jelentéstartalma” a kisközösségi-társadalmi megismerésben alakul ki, megnevezéskor és megfogalmazáskor rögzül, a dolog neve kapcsolódik annak jelentéstartalmához, így szerepel nyelvi elemként a mondat szerkezetben, hogy végül a megértett jelentéstartalom a címzettben felismeréshez, tevékenységhez vezessen.

Ebben a felosztásban a főmozzanatok között betűkkel bejelölt három átmeneti mozzanat (egy negyedikkel, amely visszakapcsolás a tételezett térfélhez a címzett részéről) „a lét és a tudat” térfele közötti átmeneteket valósítja meg, mindig más-más funkcióval:

(a). az első átmeneti mozzanat neve jelentésadás, genetikus kapcsolatot létesít a „lét és a tudat”, a tételezett térfél és a tételező térfele között, általa a dolog jelentéstartalma alakult ki (a társtételezések közreműködésével).

(b). a második átmeneti mozzanat neve értelemadás, a tételező térfelén belül összekapcsolta a dolog jelentéstartalmát annak nevével, vagy ami fordítva is ugyanaz, dologi jelentéstartalommal értelmezi a szót, főnevet, fogalmat. (Általában több dolog jelentéstartalmával értelmezzük főnevet, fogalmat. Ezáltal általánosítunk.)

(c). a harmadik átmeneti mozzanat neve megfogalmazás, a szó mondatba foglalása (kimondva, leírva). A szónak (nyelvi elemnek) mondaton belül logikai szinten funkciót biztosít, teljes értékű gondolathordozó nyelvi struktúrát hoz létre az előbbi átmeneti mozzanatok is felölelő és előfeltételező strukturális követelményként.

(d). a negyedik átmeneti mozzanat neve: megértés, dekódolás, az eredetileg tételezett térfél dolog-mozgástér főmozzanatához való visszakapcsolás, amely során a címzett a közlésből „visszapörgeti” az előbbi három átmeneti mozzanat absztrakciós műveleteit dekódolásként. Együttes szerepe a négy mozzanatnak az, hogy az egymásra következő főmozzanatok más-más absztrakciós szintű átmeneteiként folyamattá oldják a négyes tagoltságot, majd a negyedik főmozzanattól az elsőhöz való visszarendeléssel egyfajta

valóság – NYELV – valóság

vonulatot kerekítenek gyűrűvé. (Amelyben a tőmondatlaltól tételezett térfél egyrészt a dolog, mint primer valóság, másrészt a megfogalmazott mondat címeztette is tételezett térfél, az első, amiről információt közlünk, a második az, akinek közlünk. Az első a kottalap, a második a mikrofon. Az első a megfogalmazandó mozgástere, amit átföd a nyelvi tételezés hatástere, a második a megfogalmazással célba vett, a viszont tételező szubjektum, a dekódoló, aki a strukturális átfödést ellenőrzi, megérti, vagy alkalmazza.) Mindenik átmeneti mozzanat a tudati szintén, azaz a tételező-tételezett szubjektumok hatásterében jelenik meg, az általánosítás fokozataiként, mint a tételezés hajtóereje, zárt ciklusával biztosítva a „lét és a tudat” térfelének egységét. Vagyis annyira van benne az elsőleges valóságban a nyelv szellemi valósága, amennyire ez utóbbiban elabsztrahálódik amaz.

ELSŐ FŐMOZZANAT – A DOLOG

Elvileg minden tételezés a tételezendő térfél elkülönítésével kezdődik, tehát a nyelvi tételezés elemzése is innen indul. Háttérben a megismeréssel a nyelvi közlésben, mint főtételezésben az első

főmozzanat a megismert dolog lesz, amely annyira számít megismertnek, amennyire a dolog magánvalósága és számunkra valósága egymásnak megfelel, következésképpen egymást átfödi. Ebben az esetben a dolog a maga mozgásterétől elhatárolva, mintegy pontszerűségként érdekel, elszigetelve más természetű-mozgásterű dolgok csoportjaitól.

ELSŐ MOZZANAT – JELENTÉSADÁS

Átmeneti mozzanat a tételezett és a tételező térfele, a „lét és a tudat” színtere között, az első és a második főmozzanat, tehát a dolog és neve (fogalma) között. Neve dologi jelentésadás, általa a dolog jelentéstartalma alakul ki, illetve ez az első mozzanat köti össze a dolgot és nevét, genetikus kapcsolatot biztosítva közöttük, mégpedig a képzetek, a szemlélet szintjén, képzeti tartalmakat gyűjt egy dologról és hasonló természetű-mozgásterű társairól. Nyelvi (vagy esztétikai) tételezések átmeneti mozzanataként kizárólag a kódoló-dekódoló (alkotó-befogadó) szubjektumok térfelén van. A dologi jelentésadást belsővé válás és átmenet jellemzi, mégpedig a dolog, mint materiális külsőség illetve jelentéstartalma, mint immateriális bensőség között, ezért aszimmetrikusság van benne, de közöttük folytonosságot biztosít, egymás mellé rendelve őket. A dolog felől nézve genetikus kapcsolat, a dologi jelentéstartalom felől mellérendeltség van benne, a két térfél viszonya felől nézve pedig átmenetiség és aszimmetrikusság.

MÁSODIK FŐMOZZANAT – DOLOGI JELENTÉSTARTALOM –

Színtere a tudat, helye a tételező térfele. Háttérben a társtételezésekkel, a dolog magánvalóságának és számunkra valóságának egybeesése vagy egymást átfödése egyenlő a dolog jelentéstartalmával. Ez már sokkal több a gyűjtött képzeti tartalmak szintjénél, mert a dologi jelentésadásba felszívódnak a társtételezések tapasztalatai, amit a következő Fülep Lajos-idézet érzékeltet: „*A jelentés valósága éppoly ősi, mint a használati valóság, a létfenntartáshoz szükséges. A szó valósága. A jelentés tény, őstény.*” (1985, 261)

Túlnyomórészt örökölt tudásanyag véglegesíti a dologi jelentéstartalmakat a nyelvi tételezés többi mozzanatainak közreműködésével, így azok a társadalmi és a nyelvi praxis vonzatával rendelkeznek. Egyéni praxisok közvetlenségében a dolgokhoz közelítő tanulás képzetgazdagságából nőnek ki, közvetettségként azonban a különféle rájuk vonatkozó tételezések elsajátításával, tapasztalatok kikristályosodásával folytatódnak. Így a dolog jelentéstartalma mindinkább objektív összefüggések hordozója, ami nem zárja ki a jelentéstartalomból sem az egyéni árnyalatokat, sem a szélsőséges szubjektivitást, amit viszont éppen a nyelvi közlés révén helyesbít a párbeszéd, hiszen a nyelvi tételezés egyik főmozzanata csupán a dologi jelentéstartalom, a nyelvi közlés (logikai struktúrájával) képes a maga főmozzanatainak korrekciójára, de megvalósítja a tételezett térfél objektív feltérképezését is: *„saját nyelvi világunk, melyben élünk, nem korlát, mely meggátolja a magánvaló lét megismerését, hanem elvileg mindent átfog, amivé belátásunk bővílni s amihez felemelkedni képes.”* (Gadamer, 310-311)

A dologi jelentéstartalmak közvetlensége alacsonyabb szintű, mint közvetett mivolta, sok, más hasonló dolgokkal kapcsolatos képzetet tartalmaznak, ellenben közvetettségként más dolgok (eltanult) osztályozása, csoportosítása, használhatóság és mozgástér szerinti hasonlósága is bennük van. Közvetlenségként a dologi jelentéstartalom képzetektől induló megismerés szintű, azaz biológiai vonatkozású, közvetettségként megismertetés szintű, tehát tanulás és tanítás, egyéni és közösségi tapasztalat hozza létre, ezért társadalmi vonatkozású. Ezen túl a közvetettségben már a későbbi osztályozás révén általánosítás is van, olyasmi, de bonyolultabb és lényegibb, mint a szagképzetek szerinti csoportosítás a háziállatoknál. (Ők azonban a szag-specifikus csoportosításhoz nem rendelkeznek hozzá, nem társíthatnak fajon belüli tanítás, csupán kizárólag emberi idomítás útján, szavakat, esetleg hangutánzó szótagokat, így az általánosítás a képzetek szintjén elakad, a biológiai vonatkozás mellett alig jelenik meg a közösségi. Esetükben egy adott élőlény jellegzetes szaga és jellegzetes megjelenési formája kapcsolódik össze, azzal a kategorizálással, hogy valami barát-ellenség, ehető-megesz.)

MÁSODIK MOZZANAT – ÉRTELEMADÁS

Neve: értelemadás. Ez is tudati színterű, akárcsak az első mozzanat. Átmeneti mozzanatként ez a második is a tételező térfelén belül hat, összekapcsolja a második és a harmadik főmozzanatot, a *dologi jelentéstartalmat és a dolog nevét*, dologi jelentéstartalommal értelmezi a szót, főnevet, fogalmat.

Dologi jelentéstartalom és a dolog neve ennek a mozzanatnak köszönhetően *nyelvi szubstruktúrát* alkot. Mind a két főmozzanat (dologi jelentéstartalom és neve) a tételező térfelén van (a tudat színterén), ezért a második mozzanat nyelvi tételezés hatásterét alakítja ki, gazdagítja és szélesíti. Mind a két főmozzanat (a dologi jelentéstartalom és a dolog neve) a tételező térfelén van, ezért ezt az őket összekötő mozzanatot (nem mozgás- és hatástér közötti aszimmetrikusság, hanem) szimmetria jellemzi, nincs benne belsővé válás. Egymás mellé rendel az értelemadás a tudati színtéren egy jelentéstartalmat, mint immateriális bensőséget egy fogalommal, amely materiális, hangzókból álló szó. Általa nyelvi elemmé kapcsolódnak össze, nyelvi szubstruktúrává, amennyiben (megegyezés alapján) egymáshoz rendeli őket, vagy ami ugyanaz, egy szót egy bizonyos jelentéstartalommal értelmez. Egészen pontosan: hasonló (mozgásterű) dolgok jelentéstartalmaiból egy fogalom értelmét hozza létre, azokat rendelve hozzá egy fogalomhoz.

Jellemző erre a második mozzanatra az elsőhöz képest, hogy lehetőségei szűkebbek (nem két térfél között hat, mint a jelentésadás), de képességei (egyetlen térfél két főmozzanata között) szababbak. Vagyis jelentésadásakor mindig egy dolognak a saját jelentéstartalma alakul ki, mégpedig kizárólag a két térfél mozgás- illetve hatástere között, más léptékben nézve: dolgok-folyamatok illetve szubjektumok-tevékenységek frontvonalán. Ezzel szemben az értelemadás révén csupán a tételezők és viszont tételezők térfelai között szilárdul meg nyelvi praxis közben a dologi jelentéstartalom és nevének hangalakja között egy belső szimmetria. Ezért aztán értelemadásakor a jelentéstartalom szóhangzáshoz való rendelése konvencionális, amit a nyelvi praxis változtat állandóvá, objektívvé. Az értelemadás konvencionális jellege eredményezi a hozzárendeltség szabadsága révén az anyanyelvek nagy-nagy számát, tehát

megannyi egymástól különböző nyelvi praxist. De az átmeneti mozzanatok állandósága biztosítja egyik nyelvről a másikra való fordítás lehetőségét.

Abban a tényben, hogy valamely önkényesen megválasztott hangzású szót egyezményesen ugyanazzal a jelentéstartalommal értelmezzünk, a nyelvi praxis szubjektivitásának objektív léte munkál: a hozzárendeltségben szükségszerű az a véletlen, hogy éppen ilyen vagy olyan (ám a nyelv szellemének megfelelő) a szó hangalakja, de az már nem véletlenül szükségszerű, hogy mindig ugyanolyan értelemben használjuk azt a szót, tehát csakis egyetlen és egyazon dologi jelentéstartalom hordozójaként.

Úgy átmenet a második mozzanat, hogy az öt megelőző főmozzanat (dologi jelentéstartalom) felől hozzárendeltség jellemzi, az utána következő főmozzanat (fogalom) felől értelemadásként hat, de minthogy mindkét határoló főmozzanat (a dologi jelentéstartalom és a dolog neve) a tételező térfélen van, következésképpen az értelemadó hozzárendeltségben belső szimmetria jelenik meg. Eredményét nézve a második mozzanat, mint értelemadás a tételező térfél két főmozzanata közötti hozzárendeltséggel nyelvi szubstruktúrát (tömondat-összetevőt) hoz létre. Ha az első mozzanat, mint jelentésadás két térfél között tölti be a genetikus jellegű szükségszerűséget, társának, az értelemadásnak második mozzanatként egyetlen térfélen a szubstrukturálódást kell végbevinnie, a dologi jelentéstartalmakat és a dolgok nevét, mint szellemi szubsztanciát és anyagi szubsztrátumot (hordozót) tartva (szubstrukturális) egységben.

Nyelvi tételezés folyamatában egymással azonosnak látszik a jelentésadás és az értelemadás, mihelyt együtt a közéjük zárt dologi jelentéstartalommal és a szó értelmével elválasztják a tételezett és a tételező térfelet, de össze is kötik a dolgot és nevét. Külön nézve: az első és a harmadik főmozzanat nyelven kívüli és nyelvi valóság-elem, a valóság megkettőződését képviseli, az egyik az elsődleges (primer), a másik egy származtatott (szekunder) valósághoz tartozik. Nyelvi tételezések folyamatában ezt a megkettőződést az első mozzanat, a második főmozzanat és a második mozzanat hozza létre. (Vagyis a dologi jelentésadás, a dolog jelentéstartalma és az értelemadás.)

HARMADIK FŐMOZZANAT – A DOLOG NEVE

Színtere a tételezés térfelén van, szerepe a nyelvi tételezők és viszont tételezők jelenlétében: tudatközi. Megnevezése: a dolgok neve, névszó, főnév, egyedi fogalom. Nyelvi elemként (szubstruktúráként) ő az egyik legfontosabb mondatrész alanyként (a tételezések és viszont tételezések hatásterében).

Meghatározni a harmadik főmozzanatot csak a tételezett térfélre történő utalással lehet, tehát olyan névszó, egyedi fogalom, amelynek a nyelvileg tételezett valóságbeli megfelelője valamely létező dolog. Közelebről nézve a harmadik főmozzanat nyelvi szubstruktúra, amely a közötte és az első főmozzanat közötti dologi jelentéstartalmat hordozza (ismét újabb, a nyelvi tételezés egy előbbi főmozzanatára való hivatkozás). Így együtt a dologi jelentéstartalom és a szóalak (második és harmadik főmozzanatként) szellemi szubsztancia és anyagi szubsztátum, vagyis latens és érzékelhető oldalak összege.

MÁSODIK MOZZANAT MINT STRUKTURÁLIS ÉRTELEMADÁS

Visszatérve az értelemadás mozzanatához, a benne rejlő szimmetria lehetőségei nem merülnek ki abban, hogy általa az önkényesen megválasztott szóhangzást társadalmi szabadság (nyelvi praxis) során egyezményesen értelmezzünk valamely dologi (vagy más) jelentéstartalommal. Az értelemadás szimmetriája megengedi azt is, hogy az értelemadás teremtette kapcsolat utótagját be lehessen helyettesíteni. Vagyis a szó minden hangzójához egy-egy betű rajzát tudjuk hozzárendelni, így a szavaknak írott és nyomtatott hordozóközege alakul ki, anélkül, hogy harmadvalóság keletkezne, hiszen csak a tételező térfelén belül jelenik meg újra a hozzárendeltség. Megengedi a hozzárendeltség belső szimmetriája azt is, hogy az öt megelőző főmozzanathoz (dologi jelentéstartalomhoz) két különböző utó-főmozzanatot kapcsoljunk, tehát, hogy egyazon jelentéstartalommal két, különböző hangzású szóalak is

értelmezhető legyen. Ez az ismert szinonima jelenség (például: asszony és fehérnép, szarvas és agancsnok, ház és épület). Ám nem csak a harmadik főmozzanat duplázódhat meg, hanem a második főmozzanat (dologi jelentéstartalom) is kicserélhető, ezt nevezik hononima jelenségnek, ilyenkor egyetlen szóalakot-hangzást ellentétes fogantatású, tehát két, egészen más mozgástérhez visszanyúló jelentésadások (egymással össze nem téveszthető) más-más jelentéstartalmaival értelmezünk (például: fej mint ige és mint testrészt, vagy fő mint ige és mint koponya régiesen).

Más teherbírásnak is alávethető a két mozzanat. Értelmezéskor a szó saját dologi jelentéstartalmát elkülöníti más szóhoz rendelt, más jelentésadások jelentéstartalmaitól. De több tételezett térfél azonos minőségű (és mozgásterű) dolgainak azonos jelentéstartalmára a nyelv ugyanazt a nevet-megnevezést használja, ebben jelentkezik a második mozzanat általánosító képessége (ami mögött egyéni és társadalmi tapasztalat, tanulás és tanítás is meghúzódik, tehát ez az általánosító képesség a dologi jelentéstartalmak közvetlenségét majd közvetettségét szilárdítja szubstrukturális egységbe). Így a nyelv általánosító képessége a tételezett térfél szerint úgy nyilvánul meg, hogy egy dolgot és annak osztályát ugyanazzal a fogalommal nevezi meg, a tételező térfél szerint pedig úgy, hogy egy dolog jelentéstartalmának képzeti adatait hasonló dolgok hasonló jelentéstartalmaival társítva közvetettséggé változtatja.

Ha egy főnevet dolgok osztályára, csoportjára érvényes (közvetett) jelentéstartalommal értelmezünk, akkor annak bővebb értelemköre lesz, ellenben ha egy másik főnevet a dolgok valamely csoportjának kevés vagy egyetlen képviselőjét illető jelentéstartalommal értelmezünk, akkor annak szűkebb értelemköre lesz. Egymás mellé állítva a szűkebb és a bővebb értelemkörű főnevek egy-egy példáját, a bozót és a növény fogalmakat, kiderül, hogy az értelemadás e két változata viszonylagos fokozat, és tovább vihető, tovább követhető a még szűkebb vagy még bővebb értelemkörök egész sorozata az általánosítás sávján mindkét irányban. Ilyen sorozaton belül a szűkebb értelemkörű fogalom több egyéni jegyet örököl a maga jelentéstartalmától, a magánvaló dologhoz kapcsolódó képzetgazdagságának köszönhetően pedig inkább „egyéniiségnek” tűnik, mint a sokszorosan bővebb értelemkörű fogalmak, amelyek viszont az

általánosítás magasabb szintjén sokkal élesebben, kategorikusabban határolódnak egymástól el. Sorozatuk átmenet a fogalmi konkrétumtól a kategoriális konkrét felé (mégpedig a „Rész” – „Egész” pólusok közt).

Nem csupán a szűkebb-bővebb értelemkörök sorozatát hozza létre az értelemadás általánosító képessége, hanem az általa teremtett szubstruktúrák felhasználásával magasabb szintű strukturális kapcsolatokat, azaz nyelvtani műveleteket is kezdeményez. Vagyis túllépve az elemi szubstruktúrákon, két értelemadás egymás belső szimmetriáját és hozzárendeltségét hatványozza nyelvtani szerkezeté, most már strukturális értelemadásként. Ennek a szerkezeti belső szimmetriának az esztétikai tételezés második mozzanatánál lesz fontos szerepe (mintegy nyelvtan és széptan párhuzamaként) a műszerkezet létrehozásában. Mindkét tételezésnél a második mozzanat szerkezetet csakis a harmadik mozzanat, a nyelvi-művészi megfogalmazás segítségével teremt, és a végeredmény révén válik megfoghatóvá.

HARMADIK MOZZANAT – MEGFOGALMAZÁS

A harmadik átmeneti mozzanat neve: megfogalmazás, a szó kimondása, a vele való közlés, főként mondat(ok)ban. Színtere: szubjektumok közötti, a tételezők és a viszont tételezők saját hatásait köti össze, mint kódolás, nyelvhasználat, vagy egyszerűen szómondatban való közlés („Föld!”) gyanánt. Ahogy határeset a szómondat, úgy a harmadik mozzanat itt nem több a szó egyszerű kimondásánál, de a strukturális értelemadással együttműködve a szónak logikai szinten mondatbeli funkciót biztosít, amely pályáivra kerülve két szubjektum közötti információs csatornában továbbítódik.

INFORMÁCIÓS CSATORNA

Hordozó közeg illetve információs csatorna a beszéd elhangzásakor vagy leírásakor majdnem egybeesik, azonban ezek más-más színtérhez tartoznak, az egyik nyelvi elem (kimondva vagy

leírva), a másik fizikai környezetünk egyik vetülete. Fizikai környezetünk szakadatlanul sokféle információs dömpinggel áraszt bennünket el, potenciális (dolgokkal, mozdulatokkal, cselekvésekkel, tártételezésekkel és esztétikai birtokba vevéssel, illetve tételezéssel kapcsolatos) jelentéseket gerjesztő viszonyok áradata. Az információs dömpingben elkülönül dinamikusabb tényezőként a természetes információs csatorna, amely hanghullám (hangtér) és fényhullám (fénytér) terjedéseként egyenlő a fizikai közeg valamilyen mechanizmusával. Ebben a természetes információs csatornában környezetünkéről érkezik az adatok tömkelege érzékszerveinkhez, ez csupa információáradat ugyan, de csak pusztán a környezetről-környezettől (amit a reflexek és az ösztönök nem tudatosuló szintjén, mintegy az érzékelés biológiai-érzelmi kapujában fogunk fel), ezen belül nincs (fogalmilag) hírértéke, (kivéve a veszély-jelzést) nem közlésmódot nyilvánít meg, nem továbbít gondolatot, tehát szerepe csupán jelentésadásokat és gondolatokat kiprovokáló lehet, és mint ilyen, a legkülönbözőbb (zenei-költői-plasztikai, tehát esztétikai vagy fogalmi) jelentésadás(ok) számára primer információ. De a természetes információs csatornában a primer információ mellett gondolatközlő tételezés-módnak is helye van. Nyelvi közlésnél a hordozó közeg és a hírcsatorna, vagyis a szó hangalakja és a hanghullámokon a hallgatóig jutása, majdnem egybeesik. Kevésbé azonosítható a közlés hordozó közege és a hírcsatorna abban az esetben, ha a természetes hírcsatorna helyett műszaki hírcsatornát használunk: levelet, telefont, rádiót, televíziót, hangszalagot, hanglemezt, könyvet, (videokazettát, DVD-t, CD-t, internetet). Telefonáláskor például a szó hangalakja és az információs csatornának használt kábelek már nagyon távol állnak egymástól, ami hangsúlyosabb, ha párhuzamba állítjuk a közölt gondolatot a telefonvezetékekben futó jelekkel. Ugyanez érvényes a postázott levélre is.

Ilyen körülmények között a harmadik mozzanat előbb megfogalmazás és annak hírcsatornába juttatása, majd hírcsatornában levés és végül célhoz jutás is, ezek szerint előbb a külsővé válás aszimmetriája majd egy külső szimmetria és végül egy belsővé válás aszimmetriája jellemzi. Tehát a harmadik mozzanatban van a legtöbb átmenet, amelynek első jellemzője a tételező térfélen van, a második az információs csatornában és a harmadik jellemző a

címzettnek, a viszont tételezőnek a térfelén van, aki az egymásba áthajló első három mozzanat által megfogalmazottakat dekódolja egy negyedik főmozzanat és negyedik mozzanat során.

NEGYEDIK FŐMOZZANAT

Különleges a negyedik főmozzanat, mert megfogalmazás-ként helyzeténél fogva ő zárja a nyelvi tételezés folyamatát, ő a közlésfolyamat célba jutása, valamint célja, hogy a közölteket megértsék, sokszor pedig létrehozza a viszont tételezés térfelét. A megfogalmazottak ellenőrzéseként vagy megértéseként a negyedik főmozzanat színtere a tudat, a kódoló vagy a dekódoló térfelén. A szómondatokba vagy a tömondatokba foglalt gondolati tartalom ellenőrzésének illetve megértésének logikai művelete a negyedik főmozzanat, amelynek során a közöltek logikai struktúráját bontjuk le főmozzanataira és mozzanataira. Ez a lebontás a logikai szerkezet kiépülésének „visszapörgetéseként” a szavak értelmét és a tömondat gondolati tartalmát állítja középpontba. B. A. Iszpenszkij szerint „*a jelentést általában úgy határozzák meg, mint invariáns a megfordítható fordítási műveleteknél.*” (1975, 431) Csupán annyit kell ehhez pontosításul hozzáfűzni, hogy az „*invariáns*” két-háromféleképpen is értelmezhető: szavak esetében a szó értelme, a szó és dolog esetében dologi jelentéstartalom, a mondat megfogalmazásakor gondolati tartalom. A gondolati tartalmat a mondat létrejövésének logikai struktúrája hordozza, mindig a kódolás-dekódolás jól begyakorolt sztereotíp automatizmusával. Ez az automatizmus (nyelvi kompetencia) növeli a párbeszéd hatékonyságát, de le is rövidíti a folyamatban közvetítő főmozzanatok és mozzanatok sorozatát, így éppen az „*invariáns*” a rejtett. De a tételezések főmozzanat-sorainak felidézésével-követésével kiderült, hogy az egyedi dolgoknak jelentéstartalmuk van, a fogalmaknak pedig értelemkörük. Mert a jelentésadás a tételezendő térfélre irányul (a dolgokra, vagy esztétikai tételezésben az emberi világra), a dolgok jelentenek valamit számunkra, majd a szavakat valamilyen értelemmel ruházzuk fel. Hogy mindkét térfélhez egyformán kötődik, azt József Attila így érzékelteti: „*éppen a szó az egyetlen dolog,*

*amelynek közvetlen és nemcsak teleologikus (céljában való) értelme van, mint például valamely szerszámnak, közvetlen és nemcsak metafizikai értelme, mint például az életnek.” (*1976, 393) Főleg azért van szükség a jelentéstartalom és az értelemkör megkülönböztető elkülönítésére, mert a jelentésadás mozzanatában genetikus szükségszerűség érvényesül a „lét és a tudat” színtere között, ellenben az értelemadás mozzanatában a strukturális kapcsolat követelménye hat, mégpedig másodvalóságok, a tételező térfél két főmozzanata (egy latens oldalú immateriális bensőség, és egy fogalom érzékelhető hangalakja, leírt betűi) között. Ezért a jelentéstartalom a tételezett térfélhez áll közelebb, annak is átfödő számunkra valóságához kötődve, ezért objektívebb, továbbá az általa értelmezett szótól két okból is távolabb kerül, mivel az értelemadásban lévő hozzárendeltség konvencionális és általánosító jellegű, tehát objektivitása közvetítettségekre épül. Különbségüket mossa össze mindennapi beszélgetésben a „szó jelentése”, vagy a „mit jelent a mondat” kifejezés, minden esetben a szó, vagy a mondat értelme kifejezést kellene használnunk, esetleg (a harmadik alfejezetet előrevetítve) a fogalom szűkebb-bővebb értelemköre, vagy az állítmány szűkebb-bővebb értelemudvara megnevezést, illetve a mondat gondolati tartalmát. Ezek az állandó „invariánsok”! Ebből következik, hogy a jelentés fogalma több irányból is megközelíthető. Nyelvi tételezéskor a valóság dolgai jelentésesek, azok jelentenek valamit számunkra. Esztétikai tételezéskor pedig egyrészt a valóság valamilyen „Egész”-e, az esztétikai tételezőt is magába foglaló teljessége jelent „valamit” az alkotó számára, ami művészi gondolat, művészi eszme alapja, másrészt a közvetlen valóság dolgainak érzékszervi adatai is jelentésesek, például plasztikai vagy zenei jelentések kiváltói. Ezáltal teremthető meg művészi kifejezőeszközként a képi általánosítás alapja, amit az esztétikai értelemadás emel kompozíciós szerkezetté. Léptékbeli különbségeket összevonva kérdez rá Leonard Bernstein a jelentés invariáns mivoltára: „*De mi a zenei jelentés tan a szóbeli jelentés tanal összefüggésben illetve ellentétben? Lássuk először a verbális oldalt. Úgy gondolom, valamennyi nyelvész egyetért abban, hogy a jelentés tan, a pusztán jelentés tanulmányozása, a nyelvtudomány három ágának mindig is leggyengébbje volt, mert a legkevésbé feltárt terület. Ennek oka pedig**

az, hogy a legnehezebben szorítható tudományos keretek közé. Következésképpen a jelentéstani vizsgálatokat a nyelvészek általában más tudományágakra hagyták, a filológia, etimológia, lexikográfia, esztétika vagy irodalomkritika művelőire.” (1979, 120)

NEGYEDIK MOZZANAT

Neve: megértés, dekódolás, amelynek során a címzett a közlésből „visszapörgeti” az előbbi három mozzanat absztrakciós műveleteit. Színtere a dekódoló szubjektum térfelén, illetve az ő viszont tételezésének hatásterében van. Szerepe a közlés megértése után a közlésbe foglaltak ellenőrzése, esetenként pedig kivitelezése, végrehajtása. Jellemzője a dologi konkrétumhoz, az eredetileg tételezett térfélhez való visszacsatolás és visszarendelés, ellenőrzés vagy kivitelezés révén. (Az esztétikai tételezésben szintén visszacsatolás.)

Megvalósulhat a visszarendelés gondolati-reflexív úton is, a közlés „visszapörgetésével”, a megfogalmazott gondolat kiinduló pontjának (dologi konkrétumnak és mozgásterének) felidézésével. És megvalósulhat viszont-tételezés révén válaszadásban.

Sokszor a közöltek ellenőrzése és „visszapörgetése” egyszerre valósul meg. Jó példa erre az a mindennapi eset, amikor nem elég bemutatkozáskor a nevünk közlése, még szükség van a személyi igazolványunk használatára is. Az ellenőrző személy „visszapörgetéskor” nem cserélheti fel egymással az első két mozzanatot, mert amikor az igazolványban lévő fénykép és az igazolvány tulajdonosának hasonlóságára kíváncsi, akkor a kettő átfedése révén az egymás mellé rendelés mozzanatát ismétli meg, a két térfél közötti genetikus kapcsolatot ellenőrzi, mégpedig a képzetek, az érzékszervi benyomások szintjén. Ezután a név elolvasásakor (családnév + keresztnév = bővebb + szűkebb értelemkör) az értelemadás mozzanatát végzi el, összevetve az elhangzott nevet a leírttal, vagy ami ugyanaz, személyem valódiságát egy dokumentum szerint. Egy másik mindennapi példa a telekkönyv, mint dokumentum, amely az átfödött térfél magánvalóságát és az átfödő térfél számunkra valóságát tartalmazza. Tereprajzként a térkép és a rajta lévő helyrajzi

számok az átfödött térfélhez vannak közelebb, amit a *Birtokállási lap* nevű **A** oldal rögzít egyrészt helyrajzi számokkal és dülőnevekkel, viszont a *Tulajdonlap* nevű **B** oldal már maga a számunkra valóság, a területek tulajdonosainak nevével, a két oldal egymást átfödése megkérdőjelezhetetlen, amit igazságfedezetnek nevezhetünk.

A nyelvi tételezésben az első két mozzanat „invariánssá” válása régi rejtély: „*A platóni Kratüloszban két különböző elmélet kerül megvitatásra, melyek két különböző úton próbálják meghatározni a szó és a dolog viszonyát. A konvencionalista elmélet a nyelvhasználat megegyezés és gyakorlás révén elért egyértelműséget tekinti a szójelentések egyetlen forrásának. A vele szemben álló elmélet a szó és a dolog természetes megegyezését állítja, melyet kimondottan a helyesség [orthotész] fogalmával jelöl.*” (Gadamer, 284) Az első elmélet az értelemadás átmeneti mozzanatát, a hozzárendeltséget hangsúlyozza, a második pedig a jelentésadás átmeneti mozzanatát, a mellérendeltséget. Mindkettő jelen van az első és a harmadik főmozzanat között, mindenkori munkamegosztásuktól nem lehet eltekinteni valamelyikük javára.

A negyedik átmeneti mozzanat minden esetben a nyelven (dokumentumon) kívüli valóságba, a tételezett térfélhez való visszatérés, a praxis folyamatainak rendszerébe való belefoglalás. Ugyanakkor egy újabb tételezés folyamatának elindítója is lehet, sőt, szinte mindig viszont-tételezés kiprovokálásáért jelentünk ki, fogalmazunk meg valamit. Tehát a négy főmozzanat a negyedik átmeneti mozzanatnak köszönhetően egy önmagába visszatérő folyamatciklust alkot, amelyben fontos körülhatárolni a nyelvi másodvalóságot. Ez azonos az első átmeneti mozzanat, a második főmozzanat, a második átmeneti mozzanat valamint a harmadik főmozzanat (jelentésadás, dologi jelentéstartalom, értelemadás, név) szubstruktúrává válásával. Ebben a tételezés-folyamatban az átmeneti mozzanatok jelentősége kettős: egyrészt a főmozzanatok közötti folytonosságot teremtik meg, másrészt a bennük mind erősebben jelentkező általánosító képesség a nyelvi valóság elhatárolódását és önállósulását eredményezi, amiről a harmadik alfejezetben lesz szó.

HARMADIK ALFEJEZET

TÖMONDAT ÉS SZERKEZETE

Már a két, példának használt szűkebb-bővebb értelemkörű főnévből tőmondatot lehet alkotni: A bozót növény. Ebben a tőmondatban az alany szerepét betöltő fogalom szűkebb értelemkörrel rendelkezik és bővebb értelemkörű az állítmány szerepét betöltő másik fogalom. Egy ilyen tőmondatban benne vannak a nyelvi tételezés főbb elemei, lévén gondolatközlő, a közölt gondolat nyelvi struktúrában jelentkezik, a két elemből összegeződő nyelvi struktúra helyes és értelmes mondat szerkezetet alkot, mivel az állítmány absztrakciós foka magasabb az alanyénál. (Abban az esetben is így van, ha azt mondjuk: Ez a növény bozót.)

Nyelvi ismereteinkkel összevetve az iménti tőmondatot, kiderül, hogy nem meríti ki a mondatalkotás lehetőségeit, mert főleg állítmányként nem csak főnevet, hanem melléknevet és igét is használunk. Ezek a mondatképző nyelvi eszközök az eddigi elemzésekben felmutatott szubstruktúrához, a dologi jelentéstartalomhoz képest eltérő természetűek, amit ismét a főmozzanatról főmozzanatra való haladással kell meghatározni. Melléknevet és igét az értelemadás elvont jelentéstartalommal látja el, ami annyit tesz, hogy nem egyetlen dolog magán- és számunkra valóságával, hanem több dolog más-más természetű mozgásterével függ össze, ez esetben az elvont jelentésadás genetikus főmozzanatán keresztül.

Az elvont jelentésadás mindig több dolog mozgásteréből emeli ki azokat az elvont jegyeket, amelyek a dolgok különböző osztályainál közös minőségi vonások, vagy hasonló funkcionális megnyilvánulások. Tehát az elvont jelentésadás tételezett tárgya nem egy-egy dolog megismerésével függ össze (mint a dologi jelentésadásnál), hanem a dolgok bármely csoportjának folyamatban való jelenlétével és funkcionális megnyilvánulásaival, vagyis mozgástereikkel, nem pontszerűségekkel, hanem azok általánosabb érvényű vonatkozásaival. („A jelentések is olyanok, mint valami tér, melyben a dolgok egymáshoz viszonyítva elrendeződnek.” – írja Gadamer, 302) Mond-

hatni, a „Rész” pólus felől az „Egész” pólus irányába mozdul el az elvont jelentésadás, a dolgok mozgásterét tételezi, a folyamatokban jelentkező külső-belső vonatkozásokat, a struktúrán belüli és kívüli ellentétek egységét. A melléznevek a statikus összfunctiót képviselő minőséghez kötődnek, az igék pedig a dinamikus rész-minőségeket képviselő functiókhoz. A dologi jelentésadás referense az átfödött konkrétum, az elvont jelentésadásé az átfödött konkrét. Együttesen a tételezett dolgot törvényeiben ragadják meg, a tómondattal való tételezés tárgya: dolog és mozgástere, dolog a maga törvényeiben, pontszerűség és vonatkozás.

Az elvont jelentésadásra következő (és második) főmozzanat az elvont jelentéstartalmaké, amelyek értelemadáskor szűkebb értelem-mezővel kapcsolódnak melléznevekhez és bővebb értelem-mezővel igékhez. Mind a melléknév, mind az ige értelem-mezeje az elvontság magasabb fokát képviseli annál az általánosításnál, amely a fogalmak szűkebb vagy bővebb értelemkörében van, mégpedig annak következtében, hogy az értelemkör általánosító jellegű, de csak dolgokra, azok alosztályaira vonatkozik mindig elkülönítő jelleggel, viszont az értelemmező az ilyen elkülönítést felfüggesztve a mindenhol jelenlévő és minden mozgástér elmaradhatatlan megnyilvánulásait kiemelő elvont jelentéstartalmakra alapoz.

Egymáshoz a kétféle jelentésadás a tételezett térfél szerint a következőképpen viszonyul: az alany értelemköre dologi konkrétumtól indul és struktúra közeli, az állítmány értelem-mezeje pedig a dolog mozgásterét érinti és egyszerre minőség illetve functió fázis közeli. Az elsőnél, a dologi jelentésadásnál a tételezett térfél konkrétumot elkülönítő és jelenség szintű, a másodiknál, az elvont jelentésadásnál konkrétumra kiterjedő és lényeg szintű, az egyik a tételezett térfél diszkontinuum oldalát, a másik a kontinuum oldalát választja. De nem csupán a tételezett térfélen, hanem a tételező térfél hatásterében is osztozik a második és harmadik főmozzanattal: a konkrét jelentésadást inkább a szemlélet, az elvont jelentésadást az értelem irányítja, ezt a különbséget vezeti le József Attila a tételezett térfélből kiindulva: „Mert a valóság formás, tehát a valóságnak is kettős minősége van.” Rögtön rátér a folyamatban létezők és a folyamatban létezés, a dolog és mozgástér egységére: „A formás valóság különböző neműek folytonossága. Különböző nemű mivoltá-

*ra irányul alakító értelmünk, és folytonossághoz tapad szemléletünk,” Véggkövetkeztetésében, miszerint „a különböző neműeket szemléljük” és „a folytonosságot értjük”, az értelemkörök és értelem-mezők eltérő absztrakciós szintjére és más-más absztraháló erejére utal. (*1976, 411)*

Ezek után mindkét térfélre való tekintettel természetes, hogy a tömondat felől együttesük kétágú jelentés- és értelemadásnak látszik.

TÖMONDAT ÉS TÉTELEZETT TÉRFELE

Minden nyelvi tételezés alapegysége a gondolatközlő tömondat, amely alany-állítmány összetevőjével kétágú jelentés- és értelemadás eredményeképpen legalább négy különböző általánosítási szintű nyelvi eszközt használhat: szűkebb-bővebb értelemkörrel, valamint szűkebb-bővebb értelem-mezővel rendelkezőt. A kétféle jelentésadás függvényei a szófajok, amiből nem következik olyasmi, hogy, elfeledkezve a mozzanatok általánosító szerepéről, szótant vagy mondattant kellene keresnünk a nyelven kívüli valóságban (vagy éppen a genetikai kódban, lásd Kabán Ferenc ilyen párhuzamát a bukaresti A HÉT 1979/10-es számában, azonos szintre kényszerítve a primer valóságot a szellemi másodvalósággal, az átfödöttet és az átfödő valóságot, felszámolva az általánosítás mozzanatpárjait). Következésképpen a tételezett térfél dolog-mozgástér megosztottsága és a tételezés eszközei együttesen határozzák meg a nyelvi közlés alapegységét, a gondolathordozó tömondatszerkezetet, amely az értelemkörök és értelemmezők logikai kapcsolatával a jelentéstartalmakból gondolati tartalmat általánosít, a szófajokból alanyt és állítmányt hozva létre. Függőleges metszetben a főmozzanat-párokból álló rétegzettségek a következőképpen rajzolódnak ki a tételezett (átfödött) és a tételező (átfödő) térfél együtteseként:

=====		
(nyelvi másodvalóság) (átfödő térfél)		
4. TÖMONDAT		
≈eszközként≈		
név, fogalom	(nyelvi szubstruktúrák)	melléknév, ige
(c) megfogalmazáskor		
alany		állítmány
3. szűkebb-bővebb		szűkebb-bővebb
értelme-körrel		értelme-mezővel
(nyelvtani szerkezet)		
(b) konkrét és elvont értelemadás		
2. dologi jelentéstartalmak		elvont jelentéstartalmak
(a) konkrét-elvont jelentésadás		

1. dolgok	ÉS	<u>mozgásterük</u>
(struktúra fázis)		(minőség és funkció fázis)
(fogalmi konkrétumok)		(kategoriális konkrét)
(NYELVEN KÍVÜLI VALÓSÁG) (átfödött térfél)		
=====		

Ebből a keresztmetszetből a tömondat logikai szerkezete tartozik a harmadik alfejezetre. Attól logikai „szerkezet” a harmadik rétegzettség, hogy benne az alany mindig alacsonyabb általánosítási szintű, mint az állítmány. Ez pedig a helyes mondatalkotás alapkövetelménye, a mondat gondolati tartalma nélküle nem értelmes, vagy ha úgy tetszik, nem logikus (az egyik a címzett, a másik a tételezett térfél felőli megközelítés). Ezért a logikai követelményért latens, szellemi természetű a nyelvi struktúra, (transzcendens), pontszerű, amely nem hasonlítható semmilyen kézzel fogható váz, térbeli kapcsolat képzetéhez. Külön-külön, az alanyt és állítmányt képező szófajoknak még van szellemi szubsztanciája (jelentéstartalma, értelemköre), és van érzékelhető anyagi szubsztrátuma (hang- és betűalakja), de (tőlük eltérően) a tömondat gondolati tartalma és logikai szerkezete egymástól nem különül el egymást

feltételező oldalakra. (Akárcsak az esztétikai tételezésnél a tartalmi és a formai specifikum.)

Minden mondatszerkezet az értelemkörök és értelemmezők már meglévő általánosítási szintjén túllép a strukturális értelemadás révén, mégpedig kiegyenlítő hatással, mert a tömondat olyan értelem-udvarral rendelkezik, amely az értelemkör felől konkrét, az értelem-mező felől konkrétum, ennek megfelelően a gondolati tartalom is egyrészt a dologi jelentéstartalomhoz képest meghatározó, másrészt az elvont jelentéstartalomhoz képest meghatározott. Ennek következtében válik a főnév és ige alannyá és állítmánnyá, szótani vonatkozásokból mondattani összefüggésekbe válva.

(Két megjegyzés kívánczik ide. Mivel a szillogizmus tömondatokkal operál, a szűkebb-bővebb értelemkör és szűkebb bővebb értelemmező négyeséből csupán három elemet hasznosít. Ugyanakkor a tömondat nem csupán alany-állítmány párvaként értelmezhető, mert ha az alanyként tételezett dolog vagy személy maga is tételező, vagyis valamit tárgyként kezel, valamilyen cselekvést kezdeményez, akkor bizony az alany-állítmány-tárgy hármását használó mondat szintén tömondat kellene legyen. Ez a két vonatkozás a tömondat természetéhez tartozik, viszont a nyelvi és az esztétikai tételezés párhuzama felől nézve kiesik az elemzés építkezéséből.)

Ami a tömondattal megvalósuló nyelvi tételezés vázolt keresztmetszetét illeti, a benne ható, mind fokozódó általánosító képességét érzékelteti a következő Károly Sándor-levezetés: „*Világos, hogy a valóság-képzet-jel sorban az absztrakciós folyamat egyre erősödik, a valóság tényleges elemei két nagy szűrőn mennek keresztül.*” (Vagyis két mozzanaton, a jelentés- és az értelemadáson keresztül.) „*Ugyanakkor nemcsak kivonatolás megy végbe ebben a folyamatban, hanem hozzáadás, tapadás is az ember praktikus életének megfelelően.*” (Ez a dologi jelentéstartalmak közvetlen és közvetett mivoltának egységére utal, de a társtételezések együttesére is, ide értve a tételező térfél kialakulását és elhatárolódását.) „*A jelentés tehát általánosító képességénél fogva pedig utal a képzetre, ami a valóság tükrözése. Közvetve tehát a fogalom is a valóságot tükrözi mint a jelentés legfontosabb aspektusa. A jelentés azonban a fentiekből világos – nem képzet. A jelentés társadalmi, a képzet*

biológiai, a jelentés konvencionális és kollektív, a képzet individuális. A jelentést a társadalmi magatartás, a képzetet a faj biológiuma szabja meg elsődlegesen.” (Nem a dologi jelentéstartalom vagy a jelentésadás konvencionális, hanem az értelemadás és az értelemkör!) *„A valóság, a képzet és a jel (hangsor) a fizikai, illetőleg a biológiai létsíkon helyezkednek el, a jel, amellel – jelentésénél fogva – a társadalmi létsíkon is.”* (1970, 54)

Itt mintha a mozzanatok jellemzéséből átváltana a rétegzetiségek jellemzésére is, ennek alapján az általánosító jellegű mozzanatok jobban elhatárolhatók. Az első mozzanatot, a dologi jelentésadást biológiai létsíkon képzetgazdagság valamint élmény közelség, egyéni tapasztalás és tanulás jellemzi. A második mozzanatot, amely értelemadás, társadalmi létsíkú és fogalmi elkülönülés valamint tanítás útján elsajátított közvetettségek, fogalmi elvontságok jellemzik. Ez a két mozzanat együtt adja a szavak szemantikai potenciálját. A harmadik mozzanat, amely a strukturális értelemadás és a megfogalmazás együttese, a sokréti társadalmi létsíkon belül egy nyelvi-logikai létsíkon van, a tömondat értelemudvara révén a fizikai létsíkkal is összevethető, így derül ki a megfogalmazott gondolati tartalom igazságfedezete, mégpedig a visszarendelés (mint negyedik mozzanat) során.

Van egy másik fajta visszarendelés is, amely a már említett plasztikai és zenei jelentésekhez hasonló, az esztétikai tételezésben, mégpedig a szépirodalmi alkotásoknál azáltal, hogy a szavak szemantikai potenciálja a biológiai létsíkhöz is közelíthető, a belőle fel szabaduló szemléleti képzetgazdagságot (amit Lukács György 1'-ös jelzőrendszernek nevez) a különösség szintjéhez visszafokozó általánosítás művészi kifejezőeszközként (egyféle beszédalakzatként) kamatoztatja. József Attila ugyanezt így foglalja össze: *„(...) a keletkező szót kell értenünk rajta. Vagyis a szó a használatban szemlélet, keletkezésében pedig műalkotás. Így a szó a műalkotásban saját keletkezésének a szerepét játssza. Mégpedig olyan módon, hogy a költeményben levő összes többi szóval egyszerre keletkezik. A költeményt eszerint úgy is fölfoghatjuk, hogy egyetlen keletkező szó, hogy a keletkező neve annak a dologi csoportnak, amelyet bontatlan egységbe és végső szemléleti egységbe foglal.”* (*1976, 408)

Ugyancsak az esztétikai tételezés vizsgálatának szempontjából fontos a kétágú jelentés- és értelemadásra épülő tömondatszerkezet keresztmetszetének összefoglalása. Egymásba ékelődő ellentétpárt alkot a nyelvi tételezés négy rétegzettség (a folyamatciklus fázisainak mintájára). Például mind az első mind a harmadik rétegzettség strukturált, amennyiben az első, mint nyelviileg tételezhető primer valóság dolog-mozgástér szerkezetű, a harmadik a nyelvtani szerkezeté, ez a tételező térfelének hatásterében van. A két térfél között ellentét feszül, ahogy a második és a negyedik rétegzettség között is. Míg a második főmozzanatpár fúziójából keletkezett gondolati tartalom a tételező térfelének szellemi valósága, immateriális bensőség, ugyanakkor vele ellentétes a negyedik rétegzettség, amely a tételezés eszközkészlete, hordozó közeg, hallható szóhangzás, olvasható betűcsoport, materiális külsőség, de ez utóbbi visszacsatolási lehetőség is, tehát a párbeszédben a viszont tételező eszközkészlete is. Egymásra utalt az első rétegzettség és a harmadik, mert amennyiben a mondat értelemudvara megfelel a tételezett térfélen lévő összefüggéseknek, pontszerűség és vonatkozás vagy dolog és mozgástér szétválaszthatatlan kapcsolatának, annyiban beszélhetünk a megfogalmazás igazságfedezetéről, igazságtartalmáról is, a logikus és az értelmes mondat esetében.

Ezek a rétegzettségek hasonló módon nyilvánulnak meg majd az esztétikai tételezés leírásában, csupán a mozzanatok mind erősödő általánosító szerepe változik meg (esztétikai jelentés-, értelemadásként) az esztétikum-modellben, ahol megmarad átmeneti jellegük és egymásba integrálódásuk körré csukódó végkifejlettel, de egymást (esztétikai megfogalmazáskor) már azonos absztrakciós szintre hozzák, a különösség hatásterében rögzítve, valamely ihletorigó valamilyen művészi igazságának felmutatásáért. Különböben a különösség hatásteréről is beszél József Attila két bekezdéssel előbb idézett mondatával, mert ezt érvényesíti a művész, amikor „bontatlan egységbe és végső szemléleti egészbe foglal”. (*1976, 408)

MÁSODIK FEJEZET

ESZTÉTIKAI TÉTELEZÉS – AZ ESZTÉTIKUM-MODELL –

„A vizsgálatot úgy terjesztjük ki a művészetek területére, ha azt vizsgáljuk, mennyire tekinthető és tekintendő nyelvnek, amit pl. festészetben, ékítésben, természetesen a zenében is, formanyelvnek mondunk, beleértve formát, színt, stílust, hangzást, ritmust stb. stb. – csak metafora-e, vagy olyan jogosult itt is valamilyen emberi nyelvről beszélni, mint amott. A vizsgálat egyaránt fontos, akár pozitív, akár negatív válasszal végződik. Abból a tényből kell elindulnia, hogy minden érzékletes jelenség egyúttal valamilyen jelentés is.”

Fülep Lajos

„Maglehet, a nyelv és a zene ez eredendő különbsége miatt nemcsak hogy nehéz, de gyakorlatilag lehetetlen valaha is valamiféle állandó megfelelések jegyzékének összeállítása. Bármilyen alapvető azonban ez a különbség, amint látni fogjuk, legalább ilyen alapvető és fontos az átfogó párhuzam.”

Leonard Bernstein

A NYELVI ÉS AZ ESZTÉTIKAI TÉTELEZÉS PÁRHUZAMÁRÓL

Akkor tekinthető objektív érvényűnek, tehát megalapozottnak és alkalmazhatónak a nyelvi közlésmód képlete a maga négy rétegzettségéből álló keresztmetszetével, ha nincs olyan, a nyelvre vonatkozó állítás, törvényszerűség, amit vissza ne lehetne vezetni összefüggéseire. Ugyanakkor olyan mértékben bizonyul általánosnak, tehát hasznosíthatónak, amennyiben képletének belső tagoltsága párhuzamba állítható az esztétikai tételezés (alkotásfolyamat) belső tagoltságával, amit egy esztétikum-modell foglal össze (grafikusan is). Változatlanul a folyamatszerűség megnyilvánulása kerül az esztétikai tételezés kifejtésének középpontjába. Tehát ami a Bevezetőben a folyamatciklus **négy fázisaként** vonatkozott egymásra, és aminek megfelelt az Első fejezetben a nyelvi tételezés képletének **négy rétegzettsége**, azzal képez majd párhuzamot az esztétikum-modell a maga **négy specifikumával**, vagyis felsorolva: a tárgyi, a tartalmi, a formai és az eszközbeli sajátosságokkal.

Főiskolai előadásain (a hatvanas években) **Földes László** a kolozsvári képzőművész diákjainak az esztétikai valóságokat a nyelvi közlés rétegzettségének törvényszerűségei szerint határozta meg:

„Minden művészeti ág közös tulajdonsága:

- *tárgyában emberközpontú totalitás.*
- *eszméjében a különösség fokán van,*
- *kifejezési formája a művészi kép.”*

Itt az első két tulajdonság azonos a művészetek tárgyi és tartalmi sajátosságaival, az utánuk következő tulajdonság szerint a „kép és szerkezet” összefüggést fed, amelyből a „szerkezet” a harmadik rétegzettségnek felel meg és formai specifikum a neve, a „kép” viszont a művészi közlés eszköztáráként vagy alapegységeként a nyelvi képlet negyedik rétegzettségének (a tömondat szerkezet elemeinek, a nyelvi szubstruktúráknak) esztétikumbeli megfelelője. Vagyis mindkét esetben ők a közlés kvantuma. Nyelvi tételezésben a tömondat, esztétikai tételezésben a művészi kép a közlés minimuma. E rövid összefoglaló felsorolás alapján a következőképpen lehet a két tételezés közötti párhuzamot kibővíteni:

Az első rétegzettség, azaz a nyelven kívüli, nyelvileg tételezendő valóság esztétikumbeli megfelelője a művészetek TÁRGYI SPECIFIKUMA, közös sajátságukként az emberközpontú totalitás. Tehát a megfogalmazott mondat gondolati tartalmának (vagy tömondat-szerkezetének) nyelven kívüli tárgya valamely dolog és mozgásterének néhány vonatkozása volt, – itt az esztétikailag tételezendő valósággént az alkotó szubjektum és az összes korvonalatkozások válnak emberközpontú totalitássá (amelyben a totalitás egy keresztmetszet-totalitás, fókusza pedig a tételező szubjektum, nagybetűs Szubjektumként).

A második rétegzettséget a tömondatnál a dologi és az elvont jelentéstartalom valamint a belőlük tömondattá ötvöződő gondolati tartalom alkotta, – ennek sűrített megfelelője második, TARTALMI SPECIFIKUMként az esztétikai jelentéstartalom, amely a korvonalatkozásokból leszűrt és átélt korjelentés, művészi gondolat, művészi eszme.

A harmadik rétegzettség a gondolati tartalmat hordozó latens tömondatszerkezet, – ennek esztétikumbeli megfelelője az esztétikai jelentéstartalmat felvevő és kifejező latens műszerkezet, a **belső formák** tektonikai összetartozása, megkomponáltsága, a FORMAI SPECIFIKUM. (Ennek empirikus vetületeiből áll a külső formák alkotta negyedik specifikum.)

A negyedik rétegzettség a nyelvi eszközöké, a nyelvi szubstruktúráké, – ennek megfelelően az esztétikum-modell NEGYEDIK SPECIFIKUMA a fizikai dimenzióké, azaz a művek hordozó közegéé valamint a **művészi kifejezőeszközöké**, pontosabban (ezek témaábrázoló *mimetikus*, illetve tartalmat sugalló *megjelenítő* funkcióik révén) elemi strukturáltságaikból alakított **rész-képeké** a **külső formák** szintjén, amelyek a kompozíció (műszerkezet) alap-egységei.

Talán ebből az összevetésből felsejlik a Fülep Lajos-móttóban megfogalmazottakra a válasz: van hasonlóság a nyelv (tömondat) és a művészi formanyelv között, vagyis a Leonard Bernstein-móttó feltételeivel a kétféle tételezés, az eltérő közlésmódok párhuzamossága egy megfelelő részletességű lebontásban (folyamatszerűen) vizsgálható. József Attila a kétféle általánosítást így állítja egymás mellé: „*A reflexió az értelem dolga, a mű pedig a cselekvő*

személete s ezek a szellemnek lényegileg eltérő mozzanatai”. (Ö.M. III. 70) Tehát egységben a Bevezetővel és az első fejezet módszerével, az esztétikai valóságokat szintetizáló specifikumok, azaz a négy sajátszerűség is az esztétikai tételezés önmozgásában, önkifejtésében követhető nyomon.

Ennek a négy specifikumnak saját jellemzőit és az esztétikai tételezés folyamatában való egymásból alakulását az esztétikum-modell összegezi, mégpedig több művészeti ágra érvényesen. Nem kivételek a szépirodalmi alkotások sem, amelyeknél (némi módosítással a Lotmantól idézett másodlagos jelleggel szemben) a nyelvi tételezés az esztétikai tételezéshez viszonyítva társtételezés.

AZ ESZTÉTIKUM-MODELLRŐL

Hogyan határozható meg – a megalkotandó modellre való tekintettel – az esztétikum mibenléte?

Az esztétikum: a művészetek egységét biztosító immanens törvényszerűségek illetve különbözőségét eredményező járulékos tulajdonságok összjátéka, amelynek révén sajátos közlésmódként nyilvánulnak meg a szépművészetek, műfajok, műalkotások. Két okból is alá kell húzni a sajátos közlésmód kifejezést, mivel nem kizáróan a kultúra más megnyilvánulásaihoz vagy a köznyelvhez mérten érvényesül egyfajta sajátosság, hiszen ez (a tételezések különbségéből adódóan) magától értetődő, hanem van egy esztétikumon belüli sajátosság is. Művészeti áganként ez a sajátosság a közlésmód immanens törvényszerűségeiből következően egyrészt lényegi mivoltában azonosnak mutatkozik (ez az a bizonyos immateriális bensőség, a művek szellemi koordinátái), másrészt a járulékos tulajdonságok felől jelenségi mivoltában eltérő (ez az a bizonyos materiális külsőség, a művek fizikai dimenziói).

Esztétikumbeli lényeg és jelenség körülhatárolásával a művészi kategóriák és az esztétikai fogalmak referensei mutathatók ki az esztétikum-modellben. (Ezek a létezésre és a létezőkre vonatkozó viszonyokon osztoznak, vagyis a művészi kategóriák és az esztétikai fogalmak referensei között léptékbeli különbség van. Kategóriális

konkrét és fogalmi konkrétumok közösségévé az ihlet-origó varázsolja az esztétikum-modell lényegi és jelenségi oldalát.)

Művészi kategóriák referense a második és a harmadik specifikum, vagyis a tartalmi és a formai sajátosság, még idesorolandó segédkategóriaként az esztétikai tételezés első három mozzanata is, tehát az esztétikai jelentésadás, értelemadás és megfogalmazás: (A)+(B)+(C). Művészi kategóriák együttesével az esztétikum-modell belső viszonytere írható le, a művek szellemi koordinátái, az immateriális bensőség.

MÁSODIK SP. >> >> (B) >> >> HARMADIK SP.

(A)

(C)

ELSŐ SP. << << (D) << << NEGYEDIK SP.

(A) = esztétikai jelentésadás; külső viszonytér, a művészetek heteronómiája. **(B) = esztétikai értelemadás;** belső viszonytér, esztétikum-lényeg, művészi minőség, szellemi koordináták; a művészetek autonómiája. **(C) = esztétikai megfogalmazás.** **(D) = visszarendelés** a külső viszonytérbeli esztétikai jelenségekhez, pl. motívumok, témavilág; olyan mimetikus funkció, amely kifejező-eszközök révén a tárgyi specifikum valamely részjelenségét ábrázolja; fizikai dimenziók, mesterségbeli fortélyok; a művészetek-műalkotások heteronóm vonatkozásai.

A modell belső viszonytere az elsőt előfeltételező második-harmadik specifikum (egymásba áttűnő) totalitása, egymáson belülsége, amelyet Fülep Lajos a priorinak, dialektikusnak és abszolútnak nevez. Társművészetenként más-más változatban valósul meg a belső viszonytér, amit Th. Adorno szóhasználatával a művészeti ágak „immanens kontinuumának” lehetne nevezni. (*1976, 268) A belső viszonytérhez tartozó második és harmadik specifikum alkotja a művészi kategóriákat, illetve alakítja ki a művészetek autonómiáját, a maradék pedig az esztétikai fogalmak körébe, valamint a művészetek heteronómiájába, a külső viszonytérbe sorolandó. Ez utóbbiaknál az eltérés ugrás-szerűen nagyobb a

tárművészetek között, a külső viszonytér megszámlálhatatlanul változatos megtestesülése a művészeti ágak „generikus tulajdonságainak” felel meg, Forgács Lászlótól kölcsönzött kifejezéssel. (1971, 46) Specifikumról specifikumra haladva az esztétikum-modell kifejtésénél – kezdve a tárgyi sajátzerűségtől egészen a negyedik specifikummal bezáróan – a nagyfokú lényegbeli azonosság fokozatosan átvált a legszélsőséesebb jelenségbeli elkülönülésbe, ez a tárművészetek közötti differenciálódás a műalkotások egyediségében csúcsozódik ki. Minden művészeti ág másként tételezi ugyanazt az emberközpontú totalitást, vagy hangolja át a tartalmi specifikumot, még sajátosabban szerkeszti a formai specifikumot, hogy végül a kifejezőeszközök időbeli, időbeni illetve térbeli vagy síkszerű létformája szerint akár ne is hasonlítsanak egymásra.

Az első specifikum nem csupán a külső viszonytérben van, hanem az autonómia (a belső viszonytér öntörvényűségének) ellentéte is, ő a művészetek heteronómiája. Művészi kategóriák és esztétikai fogalmak egyidőben való referenseként is heteronóm az első specifikum, de mint a mindennapi élet valósága, mint preesztétikai valóság, szintén az. Beletartozik minden emberi valóság, a művész és kora szellemi és kulturális örökségével, technikai és művészi hagyományaival, a parttalan élet, minden, ami a művészet alapja, talaja lehet. Van tehát a preesztétikai valóság heteronómiája, amiben megszülethet az emberközpontú totalitás, illetve az autonómia, belőle származik az autonómiának alárendelt esztétikai valóságként jelenségi szinten a műalkotás témája, anyagi hordozója, kifejezőeszköze.

LÉNYEG ÉS JELENSÉG – KÉT VISZONYTÉR

„Hegel volt az első, aki állta az esztétikum kétértelmű tekintetét.” – írta Földes László (1983, 563) és ennek megfelelően állítja fel a maga rendezőelvét is: „Ez a rendező elv a művészetek egységének és különbözőségének a szempontjára épül.” (1983, 679) Más szavakkal az esztétikumbeli lényeg és jelenség kettőssége az, ami alkalmas a tárművészetek átvilágításához, és ennek a kettősségnek végig érvényesülnie kell az esztétikum-modell kifejtésében. Külön-

ben a művészi kategóriák síkján maga az „örök” művészi alapelv tárul fel, a lényegi törvényszerűségek kimutatásával elvileg bizonyítható, hogy a művészetben nincs úgymond fejlődés, mert ugyanaz az „időtlen” tökély van a barlangrajzokban, mint egy jó rajzfilmben, ami korokon át változatlanul a művészi minőség, önérték hordozója, az alkotók a maguk tehetségével, eredetiségüket bizonyító leleményeikkel érette küzdenek meg. Mivel pedig ez a tökély korról korra és művészeti áganként (továbbá az egyes életművek vagy egyedi alkotások, „műalkotás egyéniségek” esetében) a változatok beláthatatlan gazdagságában ölt testet, ezek előtérbe állításával, vagyis az esztétikai fogalmak síkján a jelenségbeli különbözőségek alapján már valamilyen fejlődés-féleség bizonyítható, mondjuk az egyiptomi domborművek frontalitásának „valóságosságát” felülmúlja Munkácsi Siralomház című festménye.

Viszonyterek szerint a belső viszonytérhez tartozó művészi lényeg összetevője a művészi lelemény, illetve a külsőhöz tartozó esztétikai jelenség eleme a mesterségbeli fortély (a *megjelenítő* illetve a *mimetikus* funkciók következményeként). Esetenként mintha kölcsönös függésük megszűnnék, amikor két művész, a zeneszerző és az előadóművész személyét illetik. Míg a nem művészi tevékenységekben munkamegosztás van, a művészeteket kezdetektől fogva a művészi és a mesterségbeli vonatkozások összeforrottsága, egyazon tételezésben való szétválaszthatatlansága kíséri végig, amit esztétikai iker-tételezésnek kell tekinteni. Összeforrottságukat még nevében hordta a művészet görög és latin megnevezése, mivel a **techné** és az **ars** korabeli értelmezésük szerint mesterséggént és művészetként is fordítható. Leonard Bernstein mondja Theodor Wiesengrund Adornóval kapcsolatban: *„Amiről valójában beszél, az persze művészet és mesterkélttség viszonya. Mennyire lehet mesterkelt a művészet úgy, hogy azért még művészet marad? Nos, ez egyik korszakról a másikra, egyik stílusperiódusról a másikra, kultúráról kultúrára változik. De bizonyos fortélyok alkalmazása mindenhol és mindig együtt járt a művészettel. A művész bizonyos fokig mindig mesterember; a művészi egyszersmind mesteri.”* (1979, 294)

Szétválaszthatatlanságukban tehát nem társtételezést kell látni, hanem két, más-más léptékű síkról induló esztétikai-iker-tételezést, ugyanis a mesterségbeli fortélyok mögött egy (kivitelező)

szubjektum áll, viszont a művészi lelemény születése és érvényesülése mindig az alkotó szubjektum nagybetűs Szubjektummá váló hatványozódásától függ, amely tételezőként a praxis nagyságrendű, a létezők és a létezés egységét érvényesítő emberközpontú totalitást teremti meg. Léptékváltásos az esztétikai ikertételezés, mert a kisebbik, a mesterségbeli fogások az esztétikum-modell jelenségi oldalát kezdi a mimetikus funkcióval körvonalazni, az empirikus külső formákat, témaelemeket, műformákat, azt, aminek a fizikai dimenziókhoz van köze, viszont társa már a művészi szabadságé, amely az esztétikum-modell lényegi oldalát véglegesíti a tartalom megjelenítő funkció révén, a belső formák tektonikáját, a szellemi koordinátákat. Két végletével a mű témája és a művészeti ág tárgya között ténykedik az esztétikai iker-tételezés. Ugyanezen a két végleten van az érzékelés kapuja az ihlet pillanatával, valamint az érzékelés (lét)határa az ihlet hatósugarával.

Talán sikerül a fentiek további elemzésével közel férközni a művészség kritériumának mélyebb valójához, ami Fülep Lajos megállapításában a következő: *„De hisz az esztétika nem kritika, leírás, ismertetés és nem megmagyarázás, hanem az emberi szellem örök erőfeszítése, hogy önnön alkotását megértse.”* (1976, 8)

Minden műalkotás az esztétikum-modell két viszonyterének eredőjeként a fizikai dimenziók felől nézve primer valóságdarab, szellemi koordinátái szerint pedig másodvalóság. Egymást feltételezik, egymásba átmenve mindenik magán keresztül a másikat nyilvánítja meg. Különbségüket, kezdve a lényegi oldallal, azaz a belső viszonytérrel, így jellemzi Fülep Lajos: *„A kompozíció alapját tevő szükségszerűség kétféle: a priori és a posteriori. Az első nem fejthető ki teljesen a motívumból vagy témából, amelytől nagymértékben független.”* (...) *„Az a posteriori szükségszerűség kifejthető a motívumból és témából (nem fejthető ki a kvalitás, az illető korban gyökerező és az egyéni tulajdonságok – de ezek most nem fontosak). Absztrakt módon nem fejthető ki: nem ismer el olyan princípiumot, amely mindenütt egyformán érvényesül. Valahány motívum, amnyi komponálásmód. (...) A hangsúly nem arra esik, ami minden motívumban közös, hanem arra, ami különböző. A művész nem valamely egyensúly fogalmából indul, mely mindenütt egyformán érvényes, hanem magából a motívumból, s azt olyan végső formára juttatja,*

mely éppen a speciális motívummal közlendő mondanivalóit a legtisztábban, leghatározottabban, művészi látás- és érzésmódjához leghívebben fejezi ki. (...) Az a priori kompozíció szükségszerűsége tehát transzcendens, az a posteriorié immanens. Az első, ha már a logikai következtetéshez hasonlítottuk, inkább deduktív, a második inkább induktív, az első inkább a kategorikus, a második inkább a hipotetikus következtetés módját követi. Az elsőben az egyensúly absztrakt fogalma determinálja a konkrét mozgást, és a mozgás az alakot, a másodikban az alak determinálja a mozgást, melytől az egyensúly nem absztrahálható. Az első kanonikus, a második a kanonikus. Az első dialektikus, a második empirikus. Az első abszolút, a második relatív. Az elsőben a szükségszerűség korrelációja uralkodik. Az első az absztrakt princípiummal, a második az adekvát formálással kerüli el az önkényt. Az elsőnek szükségszerűsége és szabadsága az ideáé, a másodiké a jelensége. De a tekintetben mind a kettő abszolút és ideális, hogy mind a kettő az emberi szellem egy-egy örök diszpozíciójának felel meg, mind a kettő magából az emberi szellem magánvaló struktúrájából következik, attól függetlenül, vajon a történeti fejlődés egyaránt érvényt szerez-e nekik minden időben, s ezért mind a kettő ugyanazon időben lehetséges.” (1979, 266-268) Rávetítve az esztétikum-modell összefüggéseire a fenti két szükségszerűséget, az a posteriori szükségszerűség a külső viszonyteret alakítja ki és teszi adekváttá azzal, amit az a priori szükségszerűség a belső viszonyterként megteremt. Nagyjából a külső és a belső formák, a jelenségi és a lényegi oldal között osztoznak (esztétikai fogalom és művészi kategória gyanánt), bizonyos átfedéssel, ami egymáson belülivé válásuk követelménye.

Ahhoz, hogy az esztétikum lényegi és jelenségi oldalai egy-egy képezzenek, a művészi alkotásfolyamatban, mint „az emberi szellem magánvaló struktúrájából” (1979, 268) következő művészi általánosításban, három összefüggő adekvátságnak kell teljesülnie. A külső viszonytér generikus tulajdonságai (mint a hordozó közegek, hírcsatornájuk, hovatartozásuk az emberközpontú totalitáson belül, mint a formaképző lehetőségeiken alapuló kifejezőeszközök mimetikus funkciója, mint e funkcióval körvonalazható témavilág és egyneműsíthető képanyag) egyetlen lineáris adekvátság sort alkotnak a külső formák, a felszíni szerkezet, a fizikai dimenziók szint-

jén. Viszont a szellemi koordináták belső formái mindig a generikus tulajdonságok, fizikai dimenziók módosításával, tovább alakításával jelennek meg, azok lineáris adekvátság-sorával szemben álló, szembe forduló adekvátságot alkotva, egyfajta generikus tulajdonságok kontra immanens kontinuum révén. A két viszonytér egyszerre és egymáson belüliként véglegesül, végső adekvátságuk során a külső formák együttese csap át belső formák latens műszerkezetébe és viszont (alkotáskor és befogadáskor).

Ugyanezt az adekvátság sort kétféleképpen is összegezi Fülep Lajos: „A művészet autonómiája azonban nem ex nihilo-teremtést, hanem az esztétikai tárgyalás specifikumát jelenti, mely egyrészt a szubjektum és objektum, másrészt a forma és anyag sajátlagos korrelációját tételezi föl; kétségkívül olyan korreláció ez, mely a műtárgyban magában mint abszolút egységben már megszűnik, de amely a műtárgynak mindenkor előfeltétele, a mű-alkotásnak mint aktusnak, abszolút határozmánya.” (1976, 317) „A műalkotás, a műtárgy a forma és anyag abszolút egysége, olyan egysége, melyben az anyagnak egészen formává, a formának egészen anyaggá kellett válnia a homogén redukció révén, úgy, hogy egyik a másiktól elkülönülten soha nem lelhető föl; ahol ez megtörténik, már kívül vagyunk a műtárgyon, akár a műtárgy tökéletlensége, akár a reá irányuló fölfogó aktus tökéletlensége folytán.” (1976, 315)

Ide kívánczik József Attila megjegyzése, amelynek első fele arról árulkodik, hogy igényelné a fenti két idézetben foglaltakat, a második fele pedig egyenesen ráírmel a „már kívül vagyunk a műtárgyon” helyzetre: „Hihetetlen, de való, hogy míg a bölcsélet mindig mindenben a sajátos minőség megértésére törekedett, addig a művészet letagadhatatlanul sajátos minőségét az esztétikán át mindig elkente, a művészet lényegére a művészetben és a nem művészetben egyaránt feltalálható közös lényegét festett, ami által bár a művészet különossége eltűnt szem elől, a valóságban mégis megmaradt.” (Ö.M. III. 251)

Visszavetíthető a József Attila-idézet az öt megelőző Fülep-fejtegetésekre, amiből kiderül, hogy „az esztétikai tárgyalás specifikumát” a „művészet különossége” jellemzi, amely minden úgynevezett adekvátság, korreláció, abszolút egység, egymáson belüliség mélyén húzódik meg, és ez jellemzi mind a négy specifikumot..

Adekvátságok ismerete művészetben belüli szempontok kidolgozását teszi lehetővé. Művészet-specifikus szempontok következetes érvényesítéséért került aránylag sok idézet Fülep Lajos, József Attila és Földes László írásaiból át ebbe a fejezetbe. (Egyes Földes-idézetek a főiskolai előadásain készült diákjegyzetekből származnak, [lásd: Földes, 1983, 680-681] ezeknél a szerzőre való hivatkozás után hiányzik a forrásmegjelölés.)

AZ ESZTÉTIKAI TÉTELEZÉS TÉRFELÉRŐL

Annak ellenére, hogy a nyelvi és az esztétikai tételezés folyamata azonos belső tagoltságú, ezen a párhuzamon túl az esztétikai tételezés minden specifikuma rendhagyó, ami a tételező (nagybetűs) Szubjektum totalitást teremtő jelentésadására vezethető vissza. Erről a Szubjektumról így vélekedik Somlyó György: *„Miért ne hordozhatná magában mindegyikünk az összes emberi lehetőséget? S nem hordozza-e magában szükségszerűen? Nincs-e az énnak olyan rétege, a tudaton, tudattalanon és a tudat felettin túl vagy azok között, vagy azokon metszőlegesen végighúzódnak, amelyben a legellentétesebbnek látszó megnyilvánulások nem kizárják, hanem kiegészítik egymást?”* (1979, 207) Tehát a nagybetűs Szubjektum a totalitás teremtménynek lélektanilag és társadalmilag egyszerre a mikro- és makrokozmosza.

Az emberközpontú totalitás (mindig az ihlet-origó kisugárzásaként létezőket és létezést összegezõ) erővonalainak engedelmeskedve nem válhatnak külön az objektumok, de a tételező is azonosul az általa képviselt szubjektumok lehetőségeivel, vagyis nagybetűs Szubjektummá hatványozódik. Ilyen léptékváltás után az összetételezők (Szubjektum kategóriája) és az összetételezett (Objektum kategóriája) alkotnak emberközpontú totalitást, amely fókusz köré rendeződő Szubjektum-Objektum viszony, egy egész korszelet-totalitás. Vagyis az esztétikai jelentésadó az a Szubjektum, aki az Objektumtól való elválaszthatatlanságát tételezi, önmagával való teljességgént minősítve a tételezés térfelélévé és tárgyává. Tehát minden esztétikai jelentésadás mindig a Szubjektum rangjára emelkedett alkotó szubjektum önnön tárgyá tevése, azaz önellár-

gyiasítása is, ezzel analóg a „cselekvő szemlélet”. Az emberközpon-
túság fókuszában az önellentmondás áll, az önellentmondás jelentés-
adás szervezi maga köré a tételezendő totalitást. Hauser Arnold
kijelentése éppen az önellentmondás kezdetére világít rá: a tételező
„önmagát a valóságra vetítve éli át, a valóságot pedig úgy, hogy
magába fogadja.” (1980, 455) Albert Camus szintén erről beszél:
„Ugyanígy van a művész korával is: sem el nem fordulhat tőle, sem
el nem veszhet benne! Ha elfordul tőle, a semmibe beszél. De
megfordítva: minél inkább a maga korát választja tárgyául, annál
határozottabban hangsúlyozza önmaga létét, mint alany, s annál
kevésbé hódolhat be előtte. Más szóval: a művész akkor hangsú-
lyozza legerősebben saját egyéniségét, amikor szabadon vállalja
mindannyiunk sorsát. S ebből a kettősségből nem menekülhet.”
(*1976, 261)

Kizárólag az esztétikai tételezésben lehetséges és létezik ön-
ellentmondásos jelentésadás és önmagával való teljességgé tételezett
Szubjektum-Objektum viszony, mégpedig egymáson belülivé váltan
és emberközpon-
túság fókusszal. Ilyen csodabogár más tételezéseknel és
tudatformáknál ismeretlen, azokra vissza vagy azokból le nem
vezethető. „A vallás és művészet csak úgy mehet át filozófiává, ha
teljesen és tökéletesen megszűnik vallás és művészet lenni, viszont
az olyan filozófia is, mellyel ez megtörténhetnék, nyomban meg-
szűnnék filozófia lenni.” – írja Fülel Lajos, majd magyarázattal
szolgál: „... mert e három szférának egész struktúrája, benne a
szubjektum és objektum viszonya, maga a tárgyalás és a melléje
rendelt szubjektum annyira elütő, hogy egyik a másikat szükségképp
megszünteti.” (1976, 312) Azt a tényt, hogy mennyire csodabogár-
nak számít az önmagával való teljességgé tételezett Szubjektum-
Objektum viszony, vagyis a művészeteknek a (különöség erőteré-
ben létrejövő) tárgyi specifikuma, Gadamer így érzékelteti: „A fizika
világa sem akarhat a létező egésze lenni. Mert ha volna olyan
világegyenlet, amely minden létezőt leképez, úgyhogy a rendszer
megfigyelője is szerepel a rendszer egyenleteiben – még az ilyen
világegyenlet is előfeltételezné a fizikust, aki mint a számítás
végzője nem a számítás tárgya. Az olyan fizika, amely saját magát
is kiszámítaná és önmaga kiszámítása volna, önellentmondás
maradna.” (1984, 314) (Azok, akiknek az un. „művészi tükrözés”

dialektikája fontos, át kell térniük egyfajta „trialektikára”, mert van olyan eset, amikor: tükrével egy a tükrözött s a tükröző).

Ez a tárgyi specifikum, mint emberközpontú totalitás kimeríti a Bevezetőben vázolt totalitás-követelményt, a fókusz kialakulását (ami emberközpontúság, és nem individuum-központúság!), valamint a fókusz köré rendeződést a létezők és a létezés viszonyainak köreivel. Maga a fókusz szintén ellentétek egységével totalizál, az alkotó szellemi és érzelm világa is egymáson belülivé totalizálódik, ezt nevezi Fülep Lajos a Divina Commedia premisszáinak: „*melyeket a világnézetté vált élmény vagy élménnyé vált világnézet, a mindenségben megtestesült, objektiválódott élmény, vagy élménnyé átlényegült mindenség adott...*” (1976, 271) Tehát az emberközpontú totalitás nem az Objektum kozmikussága felé táguul, hanem a Szubjektum egyetemességévé mélyül. Ennek lehetőségét József Attila így vezeti le: „*Mert a szellemre az anyag poklai tátognak mindenünnen, ezek fölött kell, mint Madách mondja, 'glóriával áttállépnie'. Az anyag végtelen, határtalan. (...) A szellem így bele is veszne az anyag végtelenségébe, ha egyáltalán beletörődne abba, hogy kívül is legyen valami, ami határtalan. Ez az elme számára örület volna, a képzelet számára képtelenség, a lélek számára – ne tessék mosolyogni – világhiány. (...) Az ihlet tehát a szellemnek az a minősítő ereje, amely az anyagot végeessé teszi.*” (Ö.M. III. 48). Még a „lírai-kozmikus intuíció” (Croce) esetében is az élmény mélysége és nem a keret végtelensége a fontos. Az emberközpontú totalitás intenzív totalitás, ezért nem válhat külön a tételező és a tételezett térfél, az alkotó szubjektumot is ez készletti önhatványozó léptékváltásra, még a József Attilai, „világhiányt” ellensúlyozó, fenti ihlet-meghatározás szerint is.

Esztétikai tételezés közben fokozatokon keresztül valósulhat meg az alkotó szubjektum önellátgyiasítással kezdődő nagybetűs Szubjektummá válása. Első fokozat a szubjektumok közötti emotív kölcsönösségek felismerése (mert a közösségben találkozik önmagával), majd a kollektívve fokozott szubjektivitáson át az átfogó társadalmi érzékenyséig nőhet-mélyülhet a Szubjektum „hatásterre”. Nélküle emberközpontúság helyett csak részleges én-központúságról lehetne beszélni, objektumok és szubjektumok egyvelegéről, ami kizárná a „*valóság mögötti tény*”, a létezők és a létezés

megmérettetését, a Lét számunkra valóvá válását élménnyé átlényegülve. Nélküle nincs „*minden sugarat egybegyűjtő és magán át-bocsátó*” (Fülep) művészi igazság.

Praxis nagyságrendüként jellemzi az első specifikumot József Attila is, mivel: „*Művet csak úgy alkothatunk, ha az alkotás pillanatában fennálló formájú társadalomnak valóságos összefüggéseiből alkotjuk. Viszont ezek az összefüggések csak úgy érvényesek a művön (regényen stb.-n) belül, ha egyetlen szemléleti egészet alkotva, és mint végső szemléleti jelennek meg. A műalkotás mindig a szemlélet határán jár.*” (*1976, 409) Mind a két, József Attila által kiemelt szó azt jelzi, hogy az alkotás feltétele és igazságfedezete az emberileg szerinte bemérhető teljesség: „*A művészi tartalom tehát nem lehet társadalmilag hazug.*” (*1976, 398) Ugyanezt mondta Földes László is: „*érvényességi köre azonos önmagával*”. (Ez következik különben a két térfél elkülöníthetlenségéből, a különösség erőterében létrejövő tárgyi specifikumból is.) A teljességigény tartozéka a művészi világgép az elmaradhatatlan „*minden-séggel mérd magad*” követelményével, amit a művészet önmaga felé is fordíthat, nem csoda, ha tulajdon kérdőjeleivel is szembe kerül, elbizonytalankodása önvizsgálatával függhet össze, azzal, hogy vajon a világ asszimilálásának jegyében fogant műveket a világ hogyan asszimilálja, hogy a létélményt sűrítő világra való nyitottsága elől elzárkózunk-e? (Akik értik, hogyan élik meg, újra, át, a teljesség dalát?)

KÜLSŐ VISZONYTÉR – ESZTÉTIKAI FOGALMAK –

ELSŐ SPECIFIKUM – TÁRGYI SAJÁTSZERŰSÉG –

Eszztétikai tételezésekben az alkotó Szubjektum és az összes korvonatkozások (Objektum) válnak tárgyi specifikummá. A nyelvi megfogalmazás a maga tárgyát, a dolgot annak törvényeiben teszi a tömondat referensévé, ellenben az esztétikai tételezés a tárgyi totalításban keresi a törvényeket. (Az egyik a fogalmi konkrétum pólusát, a másik a kategoriális konkrétat ragadja meg a már említett ihlet-origó mélységéből-magasságából.) Így a nyelvi tételezésben a jelentésadás tárgya dolog és mozgástér összetettségével közvetlenül struktúra-központú, viszont a Szubjektum-központú esztétikai tételezésben az öneltárgyasító jelentésadás tárgya csupa közvetítettség és az áttételek, összefüggések nyitottságává finomul. Az egyik dolog és mozgástér megosztottságot tételez, a másik a létezők és a létezés egységének milyenségére irányítja az emberközpontúság fókuszát, valamilyen, a (nagybetűs) Szubjektum kategóriájából következő egzisztenciális jelentőség szerint szervezve totalitást.

Fülep Lajos írja Derkovits művészetével kapcsolatban az egzisztenciális jelentőségről, mintegy a művészet geneziséhez és örök jelenéhez kapcsolódva: „*Mi fontosabb mondható a művészetről és bármi egyébről annál, hogy egzisztenciális jelentőségű? Nyilvánvaló, hogy semmi. Az emberre nézve semmi sem lehet fontosabb, mint az egzisztenciája. Mit jelent ez végső fokon? Egzisztenciális az, ami nélkül az egzisztencia nem tud lenni, vagy nem tud úgy lenni, ahogyan lennie kell, ami, jól megfontolva, ugyanaz. Egzisztencián itt nem a puszta absztrakt létezést értjük, azt, hogy az ember él-e, nem-e, hanem azt, hogyan él, létének tartalma érdemessé teszi-e arra, hogy a lét mindennél fontosabb legyen neki. (...) (Nem kell mondanom, hogy ennek az egzisztencia-fogalomnak semmi köze sincsen az un. Egzisztenciális filozófiához.) Ennek a legfőbb értéknek megvalósítása a művészetnek is funkciója – saját lehetőségei, csak neki részül jutott lehetőségei szerint. Ha tehát a művészetről*

azt mondom: egzisztenciális, azt jelenti, hogy arra a közösségre nézve egzisztenciális jelentőségű, a közösség léte, nem léte – to be or not to be – ahhoz van kötve, amit ez a művészet reprezentál, metonimikusan mondhatom, ami az a művészet, mert a művészetnek azonosnak kell lennie azzal, amit reprezentál, különben nem művészet, hanem teória illusztrációja.” (1971, 207)

Leonard Bernstein is ilyen összefüggések szerint szintetizál: *„Mert Schönberg az emberi szellem nagy példáinak egyike századunkban, azé a szellemé, amely végül is egyetlen reményünk. Prototípusa ő a Kéttértelmű Embernek, serényen munkálkodva önmaga megsemmisítésén, ugyanakkor tovább szárnyalva a jövőbe. Ugyanezt látjuk majd Sztravinszkinál, következő, utolsó előadásunkon. És ezt a Végső kéttértelműséget halljuk világosan Mahler kilencedik szimfóniájában, amely magának a halálnak hangzó bemutatása, és amely paradox módon újjáéleszt, valahányszor halljuk.” (1979, 283)*

Számos idézetet lehetne a művészetek tárgyi sajátosságára tálcázni, hiszen totalitás jellege sok felismerést összesít, Zoltai Dénes szerint a Reneszánsztól örököltük az első impulzusokat: *„A művészet tárgyának hatalmas arányú kitágulásával összefüggésben egyszersmind elmélyül, antropocentrussá válik e tárgy értelmezése is.” (1972, 52)*

József Attila mintha ezt folytatná: *„A világot elnyelik elemei, a világegész nem szemléleti, hanem, mint a valóságalelemek egységes teljessége, valóság mögötti tény. Amikor szemlélünk, lényegeket szemlélünk.” (*1976, 407)* Innen származik a művészt is asszimiláló művészi gondolat Hauser Arnoldtól való (és a fenti Gadamer-féle világegyenletre válaszoló) meghatározása: *„Igaz ami igaz: az objektum tartalma mindig tárgyasult, szubjektív gondolat, és a szubjektum objektummá válik azáltal, hogy tulajdon működését megfigyeli és önmagát objektív létezőként fogja fel.” (1980, 489)*

ELSŐ MOZZANAT

– ESZTÉTIKAI JELENTÉSADÁS –

Párhuzamba állítva a nyelvi konkrét-elvont jelentésadással, az esztétikai jelentésadás nem dolog és mozgástér szerinti megosztottságot eredményez, hanem a létezők és a létezés összetartozásán

alapuló Szubjektum-Objektum párosból totalitás-teremtést kezdeményez. Különbségük József Attilánál így jelentkezik: *„A reflexió az értelem dolga, a mű pedig a cselekvő szemléleté s ezek a szellemnek lényegileg eltérő mozzanatai.”* (Ö.M. III. 70) Így a nyelvi tételezés kétágú jelentésadás helyett, amely szelektálva reflektál a dologra, mint pontszerűségre, illetve mozgásterére, mint folytonosságra, egy különleges általánosítás van az esztétikai jelentésadásban. Ugyanis az emberközpontúvá szerveződés koncentrikus köreinek mindenike arra készíti a jelentésadót, hogy „cselekvő szemlélet”-vel azok mindenikét mindkét irányban átlássa, átérezze, átélje, akár úgy is, hogy a koncentrikus köröket szerre vagy egyszerre a saját ellentétükkel helyettesíti be. *„Ugyanis a tudás épp azt jelenti, hogy egyúttal a dolog ellentétét is vizsgáljuk.”*(...) *„Csak az tudhat, akinek kérdései vannak, a kérdések pedig magukban foglalják az Igen és a Nem, az Így és a Másképp ellentétességét.”* (Gadamer, 256) Egymásra vetítődnek tehát (az egzisztenciális origó erőterében) a szubjektum-szubjektumok-Szubjektum és az objektumok-Objektum koncentrikus körei az önellátás körül, amely szelektálásuk helyett központ közelivé, egységben szemlélhetővé, átélhetővé, asszimilálhatóvá teszi a közöttük közvetítő törvényszerűségeket. Az ilyen totalizáló esztétikai jelentésadás eredménye: létezés a létezőben (Objektum a Szubjektumban), vagy a létezés élménye egy létező műalkotásban eltárgyasítva, amely a József Attila meghatározta *ihlet* szerint a szellemet végtelenné, az anyagot végessé teszi: *„A szellem így bele is veszne az anyag végtelenségébe, ha egyáltalán beletörödnék abba, hogy kívül is legyen valami, ami határtalan.”* (...) *„Az ihlet tehát a szellemnek az a minősítő ereje, amely az anyagot végessé teszi.”* (Ö.M. III. 48). Ezt a léptékcserét érzékelteti Dürrenmatt egyik kisregényének (A baleset) mottója: *„akad talán még egy-két olyan elmondható történet is, melyben az átlagember arcából az emberiség tekint reánk”*. Ezzel az esztétikai jelentésadás már a nyelvi tételezés egészét meghaladta, mivel mindenik létsík, a fizikai, a biológiai, a lélektani, a logikai, a szellemi-kulturális hatástér és a társadalmi mozgástér létsíkja egymásra vetítődik az emberközpontú totalításban. Az esztétikai jelentésadás totalizáló erejét a művészi *ihlet* mint alkotó képzelet biztosítja, amely *„Jelenti: a valóságot átvilágító, részeinek a nagy*

egésszel való összefüggését fölfödöző, a benne működő törvények (önnönmagában is megtapasztalt) ismeretével a valóságot újraalkotó, az övével rokon teremtő-képzelőerőt; mely nem kívülről játszik a valóság képeivel, hanem benne székel centrumában, s egy vele; az emberi szellem nem külön-való, nem idegen semmitől, ő a makrokozmosz csomópontjában székelő mikrokozmosz, egylényegű a mindenség princípiumával, ő a mindenséget belülről tükröző világ-tükör.” (...) „fantázia, melynek nincs külön ‘kívül’ és ‘belül’, mert a külső mindig a belső is, és viszont, a jelenség – csak keresztül kell látni rajta – mindig a lényeg és viszont, s egyik nincs a másik nélkül; fantázia, melyben nincs külön a csupán érzeki, külön a csupán szellemi, külön kép és gondolat, forma és anyag, világ és Isten, hanem egyik a másikban: «exakte sinnliche Phantasie».” (Fülep: 1976, 222)

Az esztétikai jelentésadás totalizáló ereje, amely a heteronóm koncentrikus köröket vonja az alkotó fantázia törvényei szerint fókusza köré, változatlanul tovább hat a művészi értelemadás mozzanatában (szellemi koordináták) és a művészi megfogalmazás mozzanatában is (ez utóbbi a mű fizikai dimenzióiba általánosítja bele a szellemi koordinátákat). Az esztétikai tételezés négy mozzanata egymást totalizálja, miközben a szellemi koordinátákat és fizikai dimenziókat is egymáson belülivé szervezve, a második, harmadik és negyedik specifikumot tökéletes egységgé véglegesíti. Erre illik Hauser Arnold észrevétele: „Nincs még egy olyan szellemi tevékenység, amely oly teljesen és hiánytalanul eleget tenne azoknak a feltételeknek, amelyeket mondjuk Sartre a dialektika lényegi kritériumának tekint, és a ‘külső bensőségessé tételeként’ és egyidejűleg a ‘belső külsőségessé tétele’-ként határoz meg, mint a művészet előállítása és fogyasztása. Az esztétikai fenoménon egyszerre kifejezés és közlés, benne nemcsak az objektív valóságot hatja át maradéktalanul a szubjektum, hanem az objektum is elválaszthatatlanul kötődik a szubjektumhoz, úgyhogy bármelyikhez csakis a másikon át juthatunk el.” (1980, 455)

Közelebbről nézve az esztétikai tételezés az első mozzanattal a kialakuló emberközpontú totalitást a következő három öneltárgyasító típusváltozatban szervezi meg: a Szubjektum-Objektum egymáson belüliségének kezdeti totalitását „bennem a világ” súlypontú

öneltárgyasítás hozza létre, a végső totalitást pedig a „mi a világ-ban” súlypontú öneltárgyasítás-típus eredményezi. Középmezőnyük az őket egyensúlyba juttató „világ is – mi is” súlypontú öneltárgyasítás, amely kiegyenlítő jellegű és két társának kiinduló talaja, belőle polarizálódnak a végpontok (a pályakezdők is általában innen „fejlődnek”). Éles elkülönítésük és egymás mellé állításuk az esztétikum-modell követelménye, kikristályosodni csak az alkotás folyamatának többi mozzanata révén fognak, műfajokat meghatározó jellegzetességgént.

Az első öneltárgyasítás-típusnál az objektív külvilág válik a jelentésadó egzisztenciális fogantatású magánügyvé (alanyi súlypontú esztétikai jelentéstartalmat eredményezve). A középső típusnál az egymáson belülség kiegyensúlyozott, amelyben történelmi távlatot kap a szubjektumok egyéni léte és személyes hitelt a sorokat formáló létezés (a súlypont epikai szélességet összegez, miközben az objektív vonatkozások is olyan mértékben személyesítődnek meg, amilyen fokú a szubjektív vonatkozások objektív jelentősége). Az öneltárgyasítás végső totalitásában a szubjektumok sorsba vetettségükkel méretetnek meg (ez a súlypont szervező közepe), mégpedig úgy, hogy a jelentésadás tárgyát képező koncentrikus körök hatás- és mozgástereinek egymást keresztező tendenciái (epikai szélesség helyett) végkifejletté szűkülnek össze. *„Többféle-sége csak annyi, amennyi a világ egységével és a sors közösségével adekvát lehet.”* (Fülep Lajos, 1976, 9)

Mindhárom öneltárgyasítás-típus intenzív létélmény alapja, Szubjektumba felvett minőségi totalitás, de a változatok különböző súlyponttal szervezik egzisztenciális jelentőségű emberközpontúvá a tárgyi specifikum koncentrikus köreit (Szubjektumra koncentrálón, Szubjektum-Objektum közelen, és Objektumba tartozón). Állandó és mozgékony közvetítés egyneműsíti és totalizálja őket egymáson belülivé, miáltal egyik összetevő sem takarhatja el a másikat, hanem mindig maga helyett és önmaga által teszi a többit élmény-közelivé, egymás különös foglalataként, ami nem más, mint a fogalmi konkrétumok és a kategoriális konkrét határesetek, metszéspontja, mindkét térfél mozgás- és hatásterében. Így jön létre a totalitás fogantatású esztétikai jelentéstartalom, amely mindig műfaj-specifikus (tehát líraivá, epikussá vagy drámaivá sűrített) létélmény, korjelentés.

Fülep Lajos megfogalmazásában: „itt magát az ‘anyagot’ is egészen a szubjektum teremti; de mivel már megvan a műforma előtt s a műforma nélkül, a műforma számára mindig adottság. S ha adottság, ez egyúttal azt is jelenti, hogy nem olyan valami, amivel formailag bármit lehet csinálni, hanem olyan, ami virtuálisan már magában hordja a számára rendelt műformát.” (1986, 316) Fülep itt az „anyag” fogalmán (nem hordozó közeget, hanem) élmény-anyagot ért, amely Földes László szerint is műfaj meghatározó: „Nincs helye az irodalmi műfajok rendjében – s ez csak tökéletességének jegye –, mert nincs helye a társadalmi lét rendjében annak a szenvedésnek sem, amely kigyöngyözte. Példátlan műformájú irodalmi beszéd az ember példátlan életformájáról.” (1983, 355)

(Akik az emberközpontúság fókuszával sűrített létélmény helyett létértelmezést „elemeznek”, eltekintenek az esztétikai élmény különös összetettségi foglalatától, akik pedig a hiány értelmezését boncolgatják, a maradék harmadot is elszalasztják, az esztétikai tételezés totalitás vonzatú tárgyalkotását. Marad üres totalitásként az adott korszak totalitás, mint heteronóm negativitás „világhiány”, ha egyáltalán különbséget tesznek a művészetek tárgyatartalma illetve a más léptékű műalkotások témája-jelentése között. És az ízlés ingoványára tévedve ott is csak botorkálni tudnak: „A mű tetszésbeli hatása voltaképpen kettős: az anyagé és a szellemé. – Tetszik vagy nem tetszik az anyag és tetszik vagy nem tetszik a költői magatartás.” {József A. Ö.M. III. 58-59})

ESZTÉTIKUM-MÉRCE

Hadd következzen az előbbi Földes-idézet folytatása: „Példátlan műformájú irodalmi beszéd az ember példátlan életformájáról. Nem is lehet formai tökéletességének méltatásával kezdeni; blaszfémia volna, akárha egy halálsikoly hallatán azt kezdenénk elemezni, milyen modulációs finomságok hozták létre a velőtrázó hatást. Semprun kötelezi a róla szólót: írói bravúrja ráér később is, elsőül beszéljen – írástudói erkölcséről.” (1983. 355)

Van tehát az esztétikai jelentésadásban egy fontos vonás, amely a nyelvi tételezés térfeleinek szembenállására emlékeztet,

amely nem más, mint az írástudói erkölcs, az egzisztenciális tendenciákra irányuló esztétikum-mérce, a humánus mércéje, esztétikai-etikai imperativus, a heteronóm praxissal szemben meghirdetett eszmény (az esztétikai jelentéstartalmon belül). Erről az esztétikai eszményről beszélt Földes László egy Huszár Sándornak adott interjújában:

„– Könyved miért A lehetetlen ostroma?

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

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

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

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

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

– Ezek szerint Antigoné Szophoklész írói önvallomása?

– Amennyiben önvallomás minden irodalmi eszme, a valóság pedig csak ürügy annak elmondására. Ne essék azonban félreértés, amiért a fentebb felsoroltak mind tragikus példák. Az eszményi abszolútum meghirdetése legkristályosabban ezekben fogalmazódik meg, de nemcsak ezekben. A tragikomikus Akakij Akakijevics vagy Don Quijote, a heroikus Aeneas vagy Mucius Scaevola, a szívderítő magyar Lúdas Matyi, a román Păcală, a flamand Till Eulenspiegel mind ezt az eszményt célozza valamilyen módon. Sőt még a szatirikusan nevetségesben vagy az ártatlan bájban fogant gondolat is. (...) Antigonénak igaza van ideálisan, csak reálisan nincs igaza. Meg is fordíthatjuk: Kreónnak nincs igaza ideálisan, de ami a valóságot illeti, az ő oldalán áll az igazság. Mondhatnám úgy is: Kreón a meghatározottság igazságát képviseli, Antigoné a személyiség szabadságáét. Kreónt tudomásul kell venni, hirdetni azonban Antigonét kell. (...) ... amit magam is hiszek: a világ sokkal jobbá nem tehető, de annál inkább nem szabad lemondanunk a megjobbításáról.” (1983, 27-29)

Tehát az esztétikai tételezés (bármely önellátó típusú) tárgyalókészsége emberközösségének túl egzisztenciális jelentőségű, ennek legfőképpen pedig az esztétikum-mérce áll, amely

„erkölcsi általánosító erő” (Földes, 1983, 260), az esztétikum-mérce egy-egy életmű „erkölcsi koordináta rendszerének közép-pontja lesz” (Földes, 1983, 133), ami egyben lelkiismeret központúság is: „az esztétikai imperatívusz mélyén megjeljük az erkölcsi imperatívust.” (Sartre) Esztétikum-mérccével tapintja ki az esztétikai jelentésadás a kor pulzusát, itt a mérce még ihlető, ihletként pedig maga körül kristályosítja ki a megfogalmazódó esztétikai jelentéstartalmat művészi igazsággá véglegesüléséig. Öneltárgyasító esztétikai jelentésadás és esztétikum-mérce szétválaszthatatlan, mert az öneltárgyasítás az esztétikai jelentéstartalom forrása, míg az esztétikum-mérce az esztétikai jelentéstartalom igazságáé.

MÁSODIK SPECIFIKUM – ESZTÉTIKAI JELENTÉSTARTALOM –

Minden esztétikai jelentéstartalom létélményként korjelentés, mivel tételezett tárgya, az emberközponitú totalitás egyben kor-szelet-totalitás is. Nyelvi párhuzama a dolog és mozgásteret referen-sű tömondat-szerkezet értelemudvara, viszont a tárgyi specifikum koncentrikus körei közötti közvetítések teszik a korjelentést szintetikus-sá, körről körre mindkét irányban haladva, ennek megfelelően lehet a korjelentés „objektív-szubjektív-reflexív igazság” (Földes).

Miként a tömondat értelemudvara az alany értelemköre felől közelítve konkrét, az állítmány értelemmezeje felől pedig konkrétum, az esztétikai jelentéstartalomban is van hasonló kettősség, mert az általánosnak mondható korjelentés, valamint egyedinek születő önkifejezés szintézise. Mivel az önkifejezés oldalán van az esztétikum-mérce, az önkifejezés szembe kerül a korjelentéssel, a közöttük lévő feszültség a művész ítéletét lopja be szintézisükbe, amely a különősség fokán tartja meg belső ellentétüket az esztétikai tételezés egész menetében. Szintén a különősség fokára predesztinálja az esztétikai jelentéstartalmat tárgya, az emberközponitú totalitás is, amely különféle létsíkok egyneműsítése (a létezőkre és a létezésre vonatkozó viszonyok praxisban alakuló egységeként), de a különősség kategóriája az öneltárgyasítás nagybetűs Szubjektuma is, valamint ugyancsak a különősség terében válik a Szubjektum-Objektum

egymáson belülivé, túljutva a tárgyi specifikum heteronómiáján, vagyis a Szubjektum létélményként egyneműsíti az Objektumot. Ilyen, több szempontból is totalitás fogantatású tárgya szerint lesz az esztétikai jelentéstartalom a különösség igazsága, mert a nyelvi tételezésnél jelentkező igazságfedezet a tételezett mozgástere és a tételező hatástere egymást átfedésének függvénye volt, az emberközpontúságból következően az esztétikai jelentéstartalom önmagának elégséges totalitásként igazságfedezetét magában hordja, ezért „*igazság a különösség fokán*”, olyan igazság, amely függvénye az Objektum és a Szubjektum összjátékának: „*ami igaz a létnek és a tudatnak abban az állapotában*”. (Földes, 1983, 108)

Megfogalmazandó művészi igazságok változatai nyerhetők az „objektív-szubjektív-reflexív” összetevők és a három különféle önellátó típus összevetéséből.

Az első, a „bennem a világ” típusú esztétikai jelentéstartalom szubjektum központú, ennek megfelelően a reflexív összetevő közvetlen, benne a szubjektív összetevő közvetett, az objektív összetevő pedig áttételes módon van jelen.

A második, „a világ is – mi is” típusú önellátó típusból származó esztétikai jelentéstartalom egyformán Szubjektum és Objektum közeli, a szubjektív összetevő közvetlen, benne az objektív összetevő közvetett és a reflexív összetevő áttételes módon jelentkezik.

A harmadik, a „mi a világban” típusú önellátó típus objektumok közé tartozón emberközpontú, esztétikai jelentéstartalmában az objektív összetevő a közvetlen, benne a szubjektív összetevő közvetett és a reflexív összetevő áttételesen hat.

Összefoglalásként a következő ábra az önellátó típusok típusai valamint az esztétikai jelentéstartalom-alkatok kapcsolatát mutatja be, amelyben:

a közvetlen kapcsolat az egymás fölötti elhelyezkedés ($\{1\} + \{4\}$; $\{2\} + \{5\}$; $\{3\} + \{6\}$); a közvetett kapcsolat a „bennem a világ” és a szubjektív összetevő között ($\{4\} + \{2\}$) valamint „a világ is – mi is” és az objektív összetevő között ($\{5\} + \{3\}$); az áttételes kapcsolat a „bennem a világ”-tól az objektív összetevőig ($\{4\} + \{3\}$), „a világ is – mi is”-tól a reflexív összetevőig ($\{5\} + \{1\}$), illetve a „mi a világban”-tól szintén a reflexív ($\{6\} + \{1\}$) összetevő között.

REFLEXÍV-össz.	SZUBJEKTÍV-össz.	OBJEKTÍV össz.
(SZ) (minőség){1}	(struktúra){2}	(funkció){3}
(O) (struktúra){4}	(funkció){5}	(rendszer){6}
„bennem a világ”	„a világ is – mi is”	„mi a világban”

Össze is vethetők a nyelvi tételezésben kialakult szófajok és referensük adekvátságával a műfajokat „virtuálisan” magukban hordozó esztétikai jelentéstartalom-alkatok. (Vagyis a minőség – struktúra – funkció fázisok szerint alakult a melléknév-főnév-ige hármasa.) Esztétikai tételezésben a Szubjektum csak a minőség-struktúra-funkció fázissal van jelen, az Objektum vele egymáson belülivé a maga struktúra-funkció-rendszer fáziséval totalizálódik.

(A Szubjektum itt hiányzó rendszer-fázisa az Objektumba való tartozással azonos, ugyanakkor az Objektum minőség-fázisa a belőle egyedülálló minőségével kivált Szubjektummal azonos. Éppen **ez** a körkörös egymásba fűződésük lehet az egymáson belüliség alapja – mert egymásból vagyunk: a Lét, a létezés, és mi, a létezők –.)

József Attila ihlet-meghatározásakor az Objektum-Szubjektum viszonyánál szellemről beszélt, amely az anyagot végessé, a szellemet határtalanná teszi, Fülep Lajos szellem-meghatározása is ideköthető, ő maga a szellemet rendszerként azonosítja, ami a Szubjektum és az Objektum körkörös egymásba fűződésének felel meg: „*Rendszer nélkül nincs szellem, mert rendszer nélkül, rendszeren kívül a szellem nem fog fel semmit, önmagát se.*” (1971, 260) Más, szintén Fülep Lajos-i megközelítés: „*A művészi kompozíciónak alapja a kötöttség és a szabadság korrelációja, s ez az alapja a művészet fejlődésének is, mely a lét és a levés végső nagy korrelációjában gyökerezik.*” (1979, 167) – arra enged következtetni, hogy a mindenkori Szubjektum-Objektum viszony a szellem mindenkori jelenléte, viszont a szellem koronkénti változatai a korszellem, korjelentés, determináló világnézet, vagyis esztétikai jelentéstartalom. „*A világnézet az igazi történeti fogalom a művészet örökkévalóság-jellegű formái világában.*” (Fülep, 1971, 265) „*Ennek a*

valaminek alakulásai, mai szóval, fejlődése, a művészet szférájában: a szellemnek a változó világnézetek médiumán keresztül művészi formává átlényegülése.” (Fülep, 1971, 266) Tehát az első az örök princípium, a második fejlődéstörténeti kategória. Következésképpen más-más léptékük a törzs- illetve az egyedfejlődés egymást átfödése módján alakul.

Öneltárgyasítás-típusonként a fázisok más-más fontossági sorrendjével válik a Szubjektum-Objektum egymáson belülivé, ennek következtében lesz különböző módon intenzív totalitás a három öneltárgyasítás-típus, majd velük adekvátak az esztétikai jelentéstartalom-alkatok. (A „bennem a világ” közvetlenül az ami, tehát: minőség, de közvetetten struktúra is, valamint áttételesen funkció. Más szóval: közvetlenül reflexív, közvetetten szubjektív és áttételesen objektív. A „világ is – mi is” közvetlenül szubjektív, közvetetten objektív, – valamint áttételesen reflexív. Ebből következik, hogy a „mi a világban” közvetlenül objektív, közvetetten szubjektív és áttételesen reflexív.)

Ha tehát a „bennem a világ” szubjektum-központú, akkor annak esztétikai jelentéstartalmát a szubjektum mindenre reflektálása alakítja. A jelentésadó reflektálása potenciális funkciókkal azonos, vagyis a minőség fázissal, a reflektálás tárgya pedig maga a szubjektum (= struktúra fázis) és közvetve a környező objektumok a velük és egymással tevékenységben álló szubjektumokkal együtt (= funkció fázis), amihez áttételesen hozzátartozik az Objektumba tartozás (= rendszer fázis).

Ugyanilyen összefüggés szerint, ha a „világ is – mi is” típus egyformán szubjektum és objektum közeli, ennek esztétikai jelentéstartalmát a szubjektumok közötti viszonyok és a környezet objektumaival kapcsolatos helyzetek átgondolása-átérzése alakítja. Így a jelentésadó gondolkodása révén (fogalmi struktúrák funkcióival) dolgokra, személyekre és ezek cselekvéseire irányul (= struktúrák és funkciók fázisa), közvetve a társadalmi folyamatokra (= rendszer fázis), illetve áttételesen a személyek belső világára (= minőség fázis).

Harmadikként a „mi a világban” típusú emberközpontúság már objektum-közeli (vagyis ő van a világ dolgai között, mintegy Objektumba tartozón, és nem a világ eseményei által kiváltott

hangulatok hullámzanak érzésvilágában). Ekkor az esztétikai jelentéstartalmat (központban az objektív összetevővel) az az aktív szubjektum teremti (= funkció fázis), aki kapcsolatban a többi cselekvő szubjektummal (= szintén funkció fázis) egészen a világba vetettségükkel bezáróan (= rendszer fázis, a létezésre vonatkozó viszonyokkal). Itt a szubjektív összetevő referense a többi szubjektum tételezhetősége (=struktúra fázis), a reflexív összetevőé pedig az, ami a válaszreakciókat, a viszont tételezéseket indíthatja (= minőség fázis), ezért ezek a várható események elindításukkal együtt csak áttételesen vannak jelen.

Mindhárom önellátgyiasítás-típus az esztétikai tételezés tárgyának egy-egy esete (intenzív totalitás-fókusz), és az esztétikum-modell szerint a tárgyi specifikum heteronómiájának más-más egyneműsítéséhez járul hozzá, majd az immanens kontinuum létrejöttéhez, amelyet hármas tagoltságú műfaji skálává alakít. (Vagyis a tapasztalás summájának jegyében létélményként létrejött esztétikai jelentéstartalmak műfaj specifikus fókuszokkal differenciálódnak.) Szépirodalom esetében például a közvetlenül reflexív alkatú jelentéstartalom lírai jellegű művészi igazság lesz, társa epikus jellegű, és a közvetlenül objektív alkatú esztétikai jelentéstartalom drámai jellegű művészi igazság. Alsóbb szinten tovább tagolódhat a műfaji skála, mert a lírai jelleg lehet alanyi, elbeszélő, vagy balladisztikus hangoltságú, ugyanilyen további hármas tagolódás van a prózában, de a színműirodalomban is (komédia, középfajú dráma, tragédia). Ahogy a nyelvi tételezésben a tételezett térfélen való osztozás különböző szófajokat eredményezett, úgy az önellátgyiasítás-típusok is különböző műfajok születésénél bábáskodnak.

Személyre szabottan az önellátgyiasítás Arisztotelésznél abban a megállapításban jelentkezik, hogy a komédia nálunk hitványabbakat ábrázol, a tragédia nálunk jobbakat. Az önellátgyiasító jelentésadás József Attila szerint „*cselekvő szemlélet*” (Ö.M. III. 70), amely az alkotáslélektan szerint három legfontosabb érzékelésen alapul, az intero-, proprio- és az exteroceptív (a belső, a saját és a külső) érzékelésen. Ők indítják az „*egzakt érzéki fantázia*” (exakte sinnliche Phantasie) összjátékát.

Műfajonként más-más érzékelés kezdeményezi az egymáson belüliséget. Egy Goethe-pentameter a két utolsó érzékelést használ-

ja: „*lát a tapintó kéz, látva tapintgat a szem*”. Itt előbb a harmadik (a látás) a másodikat (a tapintást) egészíti ki, majd viszonyuk megfordul, és a tapintásérzet átsugárzik a látásérzetbe, hogy a látott némileg érzett is legyen, így csökken a szemlélő és a szemlélt távolsága. Az alanyi líra az ellenkező irányból indít: „*völgyet ért a sítalpú pillanat*”. Ebben az esetben az interoceptív érzékelés az első: a rádöbbenés arra, hogy „*völgyet ért*” a lejtő (a gravitáció érzékelése és az alóla való mentesülés érzése is interoceptív). Második a proprioceptív érzékelés, a „*sítalpú*” úgy értelmezendő, hogy a saját talpához futnak össze a séléceket ért buckák-horpadások jelzései. Végül a „*pillanat*” befejezettsége olyannyira exteroceptív tartalmú, hogy belőle nyílik újra ki a völgyi látvány, a rákövetkező pillanat a megszokott dimenziókkal telített, mert az indulás is ilyen tág pillanat volt a dombtetőn, a közöttük átívelő sűrített élménybe pedig a súlytalansághoz a hátrafelé ellebegő táj egymásba futó, absztrakttá sodródó elemei keverednek, belsővé oldva azokat az exteroceptív benyomásokat, amelyek a másik önellátó típus kiindulópontjai. Bizonyítják a fentiek a Kosztolányi tételét, hogy „*a vers érzéki csoda*”, (1971, 436) – amely (a Váci Mihály költészetét előszóban ismertető) Illyés Gyula szerint hatványozottan az: „*Nem a szemet bírja láttatásra, fölfogásra. Hanem eddig még nevet nem kapott érzékszerveket.*” (Váci, 1979, 8) Földes László megfogalmazásában ugyanez: „*az érzékszervek egymásra hatása képessé teszi az embert, hogy színeket, formát, téri viszonyokat, súlyt, terjedelmet, magasságot-mélységet, ízeket, szagokat, hangokat, közérzetet, érzelmi állapotot egymással asszociálja.*” (1983, 110) Az interoceptív érzékelés, mint kiindulópont az önellátó jelentésadás mikrokozmosza, az ellentettje pedig (a belőle szétágazó proprio- és exteroceptivitás) a makrokozmosza, abban az értelemben, ahogyan idézett sorai szerint Somlyó György vázolta. De az érzékelés makrokozmoszának elemeitől is ki lehet indulni: „*Végül is tárgyi világa minden költőnek van – egyiknek ez, másinak amaz –, költővé mégis az teszi, ahogyan tárgyi világa összesimul belső világával.*” (Földes, 1983, 354) Szerb Antal a két viszonytér adekvátságát, lényeg és jelenség egymáson belüliségét villantja meg: „*Egy költőre semmi sem olyan jellemző, mint hogy honnan, milyen körből meríti hasonlatai anyagát, és hogy a hasonlatok milyen irányt követnek.*” (1992,

285) Következésképpen a költőiség jellemzője, hogy az összesimulás katalizátora a belső világ, vagy a külső. A kétféle lírai érzékenység az emberközpontú totalitás legfókuszsa, az önellátó jelentesadás szíve-csücske; ennek pontosabb és nem lélektani, hanem történeti jellemzése Fülep Lajosnak köszönhető.

„Ez az ősi világ ma már csak a líra nyelvén szólalhat meg. Cybele, Diana, a nagy Pán és a többiek elveszítették értelmüket, de a világ, melyből születtek, megvan és visszaállhat. Görög típusú tragédia nem fakadhat belőle, mert az ember már az istenektől külön éli életét és magányos tragédiáját, sem eposz, mert a lélek már más sorsok útját rója, de líra igen, mert e líra minden lehetőségnek, a tragikus karakter és az epikus sors lehetőségeit megelőző állapotnak visszaállítása. Líra: a teremtés előtt való állapotnak helyreállítása. A líráé az a szféra, amelyben még minden lehetséges, de a líra világa nem az aktus, hanem a potencia világa, az az ősi világ, amelyből minden aktus, minden teremtés, minden mítosz származik. (...) A líra értelme az, hogy még nem történt semmi – mert a történés már az epika és a dráma szférájába vezet –, de minden lehetséges. Ez a ‘minden lehetséges’ azonban a lélek történetfilozófiai helyzete által determinálódik, s a történelem során mindenkor más és más.” (Fülep, 1998, 135) „(A tragédia az életnek végletekig el-lendülése centrumától; a léleknek ki- és elszakadása az ősközösségből és önmagán megállása; s a léleknek csak azután visszazuhanása a mindent kiengesztelő és megváltó ősközösségbe, mikor magánvaló egész pályáját végigfutotta, és nincs tovább.) A nagy líra a centrum közelében ered és marad, ott, honnan nem az empirikus Énnek, hanem az intelligibilis, metafizikai Énnek mozdulatai indulnak, hol a mindenség élete fakad, és Isten lelke lebeg a vizek fölött a teremtés pillanata előtt. Minden más műforma a teremtés káoszát formálja, és benne Isten és ember ‘cselekszik’; az empirián a másik világ átvilágít, esetleg olyan intenzitással, melyben az empiria merő jelképpé ritkul, vagy nagy kerülővel visszavezet a másik világba, honnan emanált. A líra maga az ő, a teremtés előtti állapot; nem ‘cselekvés’, nem ‘végbemenés’, nem ‘fejlődés’, hanem: mindennek ő lehetősége, megmozdulása, indulása, de a lehetőség, a megmozdulás, az indulás stádiumában megmaradva. A mozdulatlan végső lényeg és a nyüzsgő világ közt elterülő és átveze-

*tő világ, melyen mindennek keresztül kell mennie, hogy lehetőség-
ből tetté legyen; a lehetőség, a potencia momentuma, mely megelőzi
az aktusét. Sokréttű, hatalmas és gazdag világ, gazdagabb az empí-
riánál, aminthogy a lehetőségek száma meghaladja a valóságokét.
A lírában a lélek nem 'tér vissza' ebbe a világba, hanem visszaállít-
ja a teremtés előtti világot. (...) Innen a líra érzékenysége és közvet-
lensége az idők változásai iránt. Ott fészkel, hol az idők változásá-
nak és megújulásának lehetőségei. Mielőtt megtörténnek, ő már
tudja, mi készül a Világ szívében, megérzi annak a szívnek első
rebbenését, a föld rengését, mikor még az emberek nyugodtan
járnak a föld hátán, népek megmozdulását, csatáit és bukását,
különösen a szabadságért.” (Fülep, 1976, 192-193)*

Van egy esztétikum-modellen kívüli, történelmi-történeti
vonatkozása is a műfaji skálák létrejöttének, illetve fejlődéstörténet-
ének. „Majd egy boldogabb korban, amikor visszatérnek az életbe a
nagy tragédiák, meglehet, a dráma is visszatál nagy célokért küzdő,
cselekedetért élő és cselekvésbe haló hőseihez.” (Földes, 1983, 381)

De saját gyakorlatomból is vehető az érzékeléstípusok össze-
tartozásáról, illetve a primer valóságbeli látványnak és az újjáterem-
tett látványnak az egymásba simulásáról hasonló eset. Egyetemi
éveimben az alak- és portrémintázáskor az anatómiai helyességet
megtartva beleötvöztem a gömb-, henger-, kúpszeletek és az egye-
nes sík elemeit a látványba. Később követtem az egymásba szervesü-
lő részek tömegviszonyait, nemcsak a kiterjedés értelemben, hanem
„súlyuk”, valamint azok egymáshoz vonzódása-szervülése szerint is.
Ezt a teljesen exteroceptív ötvözést és a belélatott propioceptív
szervesülést harmadikként követte-kiegészítette az interoceptív
érzékelés azzal, hogy mind a modellt mind a mintázott agyagot
nézve arra figyeltem, hogy mit tapasztalnék, hogyan érezném
magam, ha a róluk készült (gipsz) negatívba simulna-préselődné
bőröm, arcom, fejem, testem. Vagy fordítva, hogyan kell továbbmin-
táznom, hogy a belsőleg „fiktíven” érzékelt valamit lássam viszont.
(Valószínű, hogy egy vérbeli, csupán a színt érvényesítő festői festő az
ellenkező utat követi. Így keletkeznek – a mimetikus funkción túl, a
kifejezőeszközök szintjén – az esztétikai tételezéseknek a primer lát-
ványelemek által árnyalt, műfaj-specifikus plasztikai jelentései.)

BELSŐ VISZONYTÉR

MÁSODIK SPECIFIKUM

Amíg valamely esztétikai jelentéstartalom az alkotó gondolat- és érzelemvilágában alakul, addig a jelentésadó szellemi tulajdona, addig az önellátó ihlet számos ötletéből, sugallatától még el nem határolódva csupán megfogalmazandó esztétikai jelentéstartalom, körvonalazódó esztétikai igazság, társművészetenként: zenei, költői, plasztikai gondolat. Mihelyt azonban az alkotásfolyamat során mintegy külsővé váltan függetlenedik alkotójától és műbe vetítve (elemi strukturáltságokban) rögzül, megfogalmazódó művészi igazság lesz, alapeszme, művészi gondolat, amely a mű autonóm, belső viszonyterének alakító-alakuló tényezőjévé válik. Most már nem csak referense, az emberközpontú totalitás szerint lesz a különösség igazsága, de a többi specifikummal teremthető közösségben is. Természetesen a megfogalmazandó esztétikai jelentéstartalom az első mozzanaton, a megfogalmazódó pedig a harmadik mozzanaton belüli strukturális követelményben van benne, de összefonódva a második és a negyedik mozzanattal is, hogy kiteljesedve-kiteljesítve jusson el önmaga végső tökélyű minőségéig.

Minden megfogalmazódó esztétikai jelentéstartalom a formai specifikum strukturális követelményével kerül kölcsönös összefüggésbe, a formai specifikum mind empirikus, mind lényegi, dialektikus vonatkozásaival (a külső és a belső formák szintjén). Rögtön a két viszonytér határeseteként jelenik meg a megfogalmazódó esztétikai jelentéstartalom, egyrészt az immanens kontinuum műfajspecifikus meghatározójaként, másrészt a vele adekvát külső viszonytér generikus tulajdonságaiban. Következésképpen, amíg a megfogalmazódó esztétikai jelentéstartalomról megfogalmazott lesz, a két viszonytér is egymáson belülivé totalizálódik. Totalitásuk *„képes magába fogadni és ábrázolatainak homogén formába zárni a lét gyakorlatából fakadt tapasztalás summáját.”* – állítja Hauser Arnold (1980, 14), amit majd egy másik tanulmányának gondolatmenetével cáfolni látszik: *„A műalkotás eszméje, mint a lényegi*

esztétikai ismérvek foglalata, a művészettudományok talán legmerészebb absztrakciója. Születési helye a múzeumok, könyvtárak elzárt, légüres tere lehet csupán.” (1980, 125)

„Születési helye” viszont elsősorban a művészi praxis, amelynek lényegi ismérveit így tanította Földes László: „A művészetben az eszme: igazság a különösség fokán. »A művészetben az eszme a különösség igazsága.« – írta Lukács György, aki Goethe és Hegel örökéből lép tovább. A különösség középúton van az egyes és az általános között. A különösség tartománya még tartalmazza a jelenségek érzéki mozzanatait, de már általánosít, azonban még nem jutott el a tudományos ítéletig. Felmutatja a törvényt valamilyenben, ami érzéki, a törvény és a konkrét jelenség elevenése egybeolvadva jelentkezik, a jelenségek rajzában benne van már az általánosítás, a törvény. Ez a különösség birodalma, mely még eléggé konkrét, hogy emberi legyen, és eléggé absztrakt, hogy kifejezhető legyen művészi eszközökkel. Igazság, de érzékelhető igazság. Képben felmutatott absztrakció.

A különösségből következik a művészi eszme négy rész tulajdonsága:

1. A művészi eszme objektív-szubjektív-reflexív igazság.
2. A művészi eszme kötelezően érzelmileg fűtött.
3. Az alkotó személyiségjegyeitől el nem választható igazság.
4. Érvényességi körét nem változtatja a megismerés történelmi folyamatában.

1. Az objektív – szubjektív – reflexív igazság magyarázata. (Reflexív: élménymondó, hozzáállást, véleményt, nézetet közlő.) A tudományos ítélet objektív és reflexív, a művészi eszme szubjektív is. Szubjektív, mert alanyi, a személy lelke is benne van, és reflexív is, véleményt mondó, nézetet közlő. A művészi igazság egy tárgyról szubjektum által tükrözött igazságot fejez ki. A művészileg tükrözöttet sohasem vethetjük egybe a tudományos igazsággal, a művészi igazságban reflexív mozzanat van, a művész befogalmazza személyes véleményét (szeretet, utálat, nosztalgia az élet valamilyen jelenségével szemben, – kinek mi köze hozzá, hogy Newtonnak nosztalgiája volt-e a gravitációval szemben?)

2. A művészi eszme kötelezően érzelmileg fűtött. A művészi kép, mert szemléletes, bennünk érzelmeket kelt. Az első jelrendszeri hatáshoz az érzelmek is hozzátartoznak, az érzékiben jelennek meg. A legracionalistább művészet is, a felvilágosodás művészete vagy az absztrakt művészet is az érzelmi közvetítésen belül kell maradjon. A művész érzelmeket visz bele a műbe, a néző újraérzi az érzelmeket. A mű átfogalmazhatatlan, ha kiszűröm az érzelmeket, megszűnik művészet lenni. Az érzelmi rész hozzátartozó, a mű ismérve, kritériuma, nem járulék. A tudományos igazság lehet érzelmileg fűtött, de ez nem kritériuma a tudományos igazságnak, mert igazság marad a tudomány keretén belül érzelmi vonás nélkül is, ébreszthet érzelmeket, de ez neki nem kritériuma. A tudomány azt mondja: <szűrös>, a művész mindig <szűr>, vagyis érzelmeket ébreszt bennünk.

3. Az alkotó személyiségjegyeitől el nem választható igazság. A különösség igazságán rajta kell legyen a személyi jegy. A tudományos ítélet is magán viselheti az alkotó személyiségjegyeit, de nem feltétlenül szükséges. Egy tudományos ítélet átfogalmazható, mert nem viseli magán kötelező módon alkotója személyi jegyeit. Át lehet fogalmazni egy tudományos ítéletet anélkül, hogy eltérnék az igazságtól. Példa a nem euklideszi geometria-elmélet megfogalmazása három tudós: Lobacsevszkij, Bolyai, Gauss által háromféleképpen. Vérmérsékletüknek megfelelően fejezik ki, a végeredmény ugyanaz. Lobacsevszkij bizonyító, analitikus elme, elég hidegen, lépésről lépésre fejt ki a részleteket, pontos. Bolyai lángoló, szenvedélyes, csapongó. Nagy logikai ugrásokkal odavetett kifejtés, (félresikerült egzisztencia, párbajozott). Gauss fél, vázlatokat készít, pedánsul kidolgozta, de felfedezte, hogy abból zavar lesz, óvatos, elhallgató a modora. Műveik nem veszítik el igazságtartalmukat, ha egyéniségük vonásait, a különösség elemét elvonjuk. Ugyanazt az igazságot a tankönyv másképpen fogalmazza át. De Németh László Bolyai drámáját nem fogalmazhatom át, vagy Brecht Galilei és Németh László Galilei drámája nem ugyanazt mondja, a hozzáállás egészen más. Ha az egyik ne volna meg, a világ vesztene vele. Ellenben, ha csak Bolyai fedezi fel a nem euklideszi geometriát, akkor is az igazsága éppúgy megvan. A Jókai regényekből azt, amit egyénisége tükröz, nem tudom kiemel-

ni, ha ki tudnám, nem maradna belőlük semmi. Egy művészi eszme nem fogalmazható át, nem fosztható meg személyiségjegyeitől, a személyiségjegyek elválaszthatatlanok a művészi eszmétől.

4. Érvényességi körét nem változtatja a megismerés történelmi folyamatában a művészi eszme. A tudományos ítéletek változtatják érvényességi körüket, melyeket megfogalmazásukkor tágabbnak tartanak, mint valójában, érvényességi körük leszűkülhet. Például Newton felfedezéseinek fizikai világképét egyetemes érvényűnek hitték, a relativitás elmélete bebizonyította, hogy Newton elmélete csak a középnyagságrendű testekre érvényes (a makro- és a mikrokozmoszra nem). A ptolemaioszi világképet relativizálta a kopernikuszi, ezt a newtoni, amit majd az einsteini. Ugyanúgy az euklideszi geometria érvényességi köre beszűkül a nem euklideszi geometria megfogalmazásával. Ez a folyamat a művészetben nem létezik, a művészi eszme nem változtatja érvényességi körét. Például a Proust-i regény eszmevilága nem relativizálja a Balzac-i regény eszmevilágát. A művészi eszme önmagában teljes univerzum, a művészetben nem a megismerésen van a nyomaték, hanem a világvarázsláson, ezért nem válhat relatívvá. A megismerés dialektikus útja, a Lenin által megfogalmazott spirál nem érvényes a művészi megismerésre. A különösség világát nem lehet későbbi felfedezésekkel viszonylagossá tenni, abszolút igazságot mond. Mivel a különösség igazsága, sokkal jobban megközelíti a tökéletesség abszolútumát, mint a tudományos ítéletek, érvényességi köre azonos önmagával. A művészi eszme elsődleges tulajdonsága a világ asszimilálásának folyamata, nem pedig megismerés, a megismerő heurisztikus tükrözés, noha ez is megvan benne, ezért mondhatjuk róla, hogy a különösség abszolútuma.”

Még az esztétikai tételezés önellátó jellegére utal vissza az a Földes-megállapítás, hogy „az első jelrendszeri hatáshoz az érzelmek is hozzátartoznak, az érzékiben jelennek meg.” Azon kívül, hogy összefügg az intero-proprio-exteroceptív érzékeléssel, ennek mintegy folytatása a Fülep-móttó utolsó megjegyzése, az, hogy „minden érzéketlen jelenség egyúttal valamilyen jelentés is.” – mert nem akárhogy keletkezik és nem akármilyen az (egzisztenciális fogantatású) esztétikai jelentéstartalom, amely részletei-

ben az itteni összefüggések szerint elsősorban a kifejezőeszközök szintjén jelentkezik, illetve az érzékelés kapujában, az ihlet pillanatában!

Egyrészt az esztétikai jelentéstartalom érzelmekkel átszőtt, ami az önellátóiasítás központjából és az esztétikum-mérce felől nézve természetes, másrészt maga a „jelenség” egyszerre kétféle lépték szerint lesz jelentéssel (és ettől kerül a különösség erőterébe). Egyszer mint a létezők közötti, érzékletes viszonyokból kialakuló jelentéssel, másodszor mint a létezésre vonatkozó viszonyokból, társadalmi kötődéseinkből kiszűrt törvények (egzisztenciális nyomatékú) jelentéssel. „Az esetlegesség és a szükségszerűség, a lét tünetei és a létfeltételek dialektikája.” (Földes, 1983, 267) Líraian fogalmazva: az egyik az érzékelés kapuja, az ihlet pillanatával, a másik az érzékelés horizontja, vagy létlátára, az ihlet hatósugarával. Őket a pontszerűség és a vonatkozás jellemzi, ők a kétpólusú esztétikai jelentéssel és iker-tételezés összetevői, más-más léptékkel szolgálva az első specifikum önellátóiasító totalitását. Az első a létezőket felölelő keresztmetszet totalitásban hat mint **megismerés**, a második a hosszmetesz totalitásra irányuló **felismerés**, „*ontológiai tartalmú felismerés*” (Bretter, 1979, 521) vagy „*ösztönös sorsélmény*”. (Váci, 1979, 1046) Az érzékelés kapuja a külső formák közvetlenségéhez kapcsolódik, az érzékelés horizontja a belső formák szintjén érvényesíti a tartalom-megjelenítő funkciót. Ők testesítik meg az esztétikai iker-tételezést.

Földes László az érzékelés kapuját járja körül a Létay Lajos kötetét elemelve, (1983, 107-125) későbbi, a Lászlóffy Aladár költészetéről készült monografikus tanulmánya (1983, 177-210) pedig a nagybetűs Szubjektum-közeli viszonyokra fókuszál, a civilizációs áttételek által meghatározott fejlődés ellentmondásaira, a létélményt mutatja ki az első specifikum koncentrikus köreiben. Máshol tartalmi kritérium (szellemi koordináták) szerint követi végig a két véglet közötti távot: „*A művészi eszme: igazság a különösség fokán. Bárhol, ahol a művészi eszme általánosabb az egyediben felmutatható különösségnél, ott adekvát megjelenése a típusnál elvontabb kép. Ahogyan a mondanivaló a különös általános, vagy kivált a különös egyetemes felé halad, úgy varázsolja át magát szükségképpen egyre nagyvonalúbb jellemformába. Ami a*

világban titokzatos, egyetemes, ami csak világmagyarázó elv jegyében érthető, annak szerves művészi kifejezése a «személytelenné» általánosított kép.” (1983, 490)

Fülep Lajos szintén kijelöli a két végletet, majd végig is vezet az esztétikai jelentésadás tárgyának kimeríthetetlen skáláján: **„Az ideák egyesítik magukban a lét és levés momentumát, a valóságnak mindkét oldalát. A filozófiában a valóság a lét és levés ideájának kölcsönösségével, egymás determinálásával fejeződik ki, a művészetben azáltal, hogy míg a forma időnkívüli, tudomásul vételéhez ki kell terjeszkednie az időben. A filozófiában dialektikus, a művészetben érzékileg és szemléletileg.”** (II/150-151)

„A formától elválaszthatatlan tartalomnak végtelen a skálája a, hogy úgy mondjam, «ártalmatlan» jelentésektől az erkölcsig, világnézetig, a világ valamilyen valóságáig, az emberiség valamilyenként akarásáig – attól, amit egy fűszál, fa, táj, fejünk fölött az ég, egy emberi arc, emberek együttese mond, el addig, hogy mi a világ, mi legyen a világ, mi legyen az ember és emberiség –, el az emberi lét végső lényegéig.” (MV. 610-611)

Mert Kosztolányitól tudjuk, hogy „a vers érzéki csoda”, (1971, 436) – József Attilától azt, hogy „a műalkotás mindig a szemlélet határán jár”, (*1976, 409) az érzékelés kapuja és az érzékelés horizontja együtt képezik az emberközpontú totalitás szélső pólusait az önellátó szubjektum érzelmi világában. Az első esetben a dologi jelentéstartalom léptékével ismeretelméleti összefüggéseken belüli a jelentésadás és objektív résztulajdonságokat rögzít. A második esetben a létezésre vonatkozó viszonyok jelentéssége totalitás-szemponthú, a szubjektív és reflexív résztulajdonságok kiváltóiként. Az első esetben az emberközpontúság koncentrikus körei szerveződnek, a második esetben a létezésre irányuló fókuszhú sűrűsödik. Az objektív résztulajdonságok a külső viszonytérbeli témában és hordozó közegben jelennek meg a mesterséghbeli fogások révén (generikus tulajdonságok), ugyanakkor a másik két, a szubjektív-reflexív résztulajdonság a művészi leleményhez szervesülve sűrít létélményt a belső viszonytérben formálódva (immanens kontinuum). Az érzékelés kapuja és az érzékelés léthatára az esztétikai ikertételezésben lel egymásra, ami a külső formák (fizikai dimenziók) és a belső formák (szellemi koordiná-

ták) eredményezi. Viszont a kész műalkotás sugallta létélményre, illetve a második-harmadik specifikumra illik az a Földes-megállapítás, hogy *„értvényességi körét nem változtatja a megismerés történelmi folyamatában a művészi eszme”*. Ugyanezt Fülep Lajos így összegezi: *„Mert a művészi alkotás helyzete paradox: önmagában befejezett, tökéletes és abszolút valami, mégis beletartozik a művészet nagy közösségébe, és csak benne válik érthetővé; hasonlóan a kor: művészete minden pillanatban célnál van, mert minden alkotása örök és időfeletti, mégis lemerül az idő sodró folyamába, minden pillanat más, mint az előző, s csak vele való összefüggésben érthető.”* (1971, 22)

MÁSODIK MOZZANAT – ESZTÉTIKAI ÉRTELEMADÁS

Hasonló kifejezést használ a második mozzanatra József Attila, ugyancsak értelemadásnak nevezve, a Kassák Lajos 35 versét szolipszizmusukért (túlsúlyos önellátásért?) elmarasztaló bírálatában. Meg is különbözteti ezt a (megfogalmazáskor strukturális) értelemadást előző társától, a jelentésadástól: *„Az ember életében az értelemé a formaalkotás szerepe. A szemlélet (intuíció) nem alkot formát, hanem meglévő összefüggések formájára irányul. Az értelem még az igazságnak is formát ad, hogy belátható, hogy szemlélhető, megpillantható legyen.”* (*1976, 531) Még utal ezekre a mozzanatokra egy másik előadásának végén, itt inkább fontosságát és a második-harmadik specifikum közötti helyét állapítja meg: *„Aki a művészi állandót, mely a művészi változót érvényesíti, megtalálja, ihletett ember.”* (*1976, 413) (Vagyis a formai specifikum érvényesíti a tartalmat.) Még egyszer említi az első mozzanattal együtt: *„Az elvégzendő feladatok közé tartozik még az ihlet és a szemlélet viszonyának alapos kifejtése...”* „...nemkülönben az ihlet meg az értelem formai vonatkozásainak elmélyítése is. Ezek azonban csak a főbb feladatok, elannyira, hogy nélkülük a többi, különösen az apróbb és gyakorlatibb kérdések fölvetése is lehetetlen.” (*1976, 415) Ez utóbbi megállapításával az első három mozzanatot segédkategóriává lépteti elő (ezek a művészi vonatkozások) szemben a gyakorlatibb kérdésekkel (amelyek mesetárségbeli fogások). Ez pedig nem más, mint a belső viszonytérbeli

művészi lényeg szemben a külső viszonytérbeli esztétikai jelenségek körével. (Immanens kontinuum kontra generikus tulajdonságok.)

Ami a nyelvi tételezés második mozzanat-párját, a konkrét és az elvont értelemadást jellemezte, ugyanaz érvényesül az esztétikai tételezés második mozzanatában is, az esztétikai értelemadásban, mégpedig: **1.** Hozzárendeltség, **2.** Értelemadás, **3.** Belső szimmetria, **4.** Strukturális követelmény. Mindezek az esztétikai tételezésben a második és a harmadik specifikum egymáson belülségét eredményezik, vagy annak velejárói. A következő megfelelések vannak a nyelvi közlés képlete (keresztmetszete) és az esztétikum-modell között a második mozzanat alapján:

Először: ott hozzárendeltség volt a dologi jelentéstartalom illetve a dolog neve között, ugyanez maradt a két rétegzettség, azaz a második főmozzanat pár és a harmadik főmozzanat pár között, – itt hozzárendeltség létesít kapcsolatot az esztétikai jelentéstartalom („*művészi változó*”) és a formai sajátosság („*művészi állandó*”) között.

Másodszor: ott dologi és elvont jelentéstartalom a harmadik rétegzettség főmozzanat párját értelmezte, létrehozva azok értelemmezét és értelemkörét (majd a tömondat gondolati tartalmának értelemudvarát) – itt az esztétikai jelentéstartalom és a formai specifikum egymást értelmezik, létrehozva az esztétikum-modell belső viszonyterét (más szavakkal: mivel a nagybetűs Szubjektum tételezésében a művészi tartalom lelki tartalom, a belső formák is átjelkesítettek, szerkezetük élményszerkezet).

Harmadszor: ott a tételező térfelén belül az értelemadás elő- és utó-főmozzanata szellemi természetű illetve fogantatású volt, így mellérendeltségükben belső szimmetria érvényesült, – itt a belső viszonytér alkotóelemei, a tartalmi és a formai sajátosság között van belső szimmetria, egymást értelmezik. Hegel nagyvonalú meghatározása szerint: „*a tartalom nem egyéb, mint a forma átcsapása tartalomba, és a forma nem egyéb, mint a tartalom átcsapása formába.*” (1976, 441)

Tehát a két specifikum csakis kétirányú egymásba való átváltásként létezhet és értelmezhető egyik a másikat a belső szimmetriának köszönhetően. Szinte keletkezésük alapján is csak egymással magyarázhatók, amint József Attila bizonyítja: „*Minden-*

esetre látnivaló, hogy eddig a művészi változóval bíbelődtünk, és így értettük meg bizonyos fokig a művészi állandót, tehát most majd a művészi állandó mivoltát feszegetjük, hogy megértsük bizonyos fokig a művészi változót. És így tovább – én itt és most ennek a dialektikus elgondolásnak csupán az alapgörbéjét próbálom erőmből telő szabotossággal megrajzolni. Vegyük figyelembe, hogy eddig a formát magyaráztuk a tartalommal, jöllehet a tartalom meg csak a formával magyarázható.” (*1976, 403)

Negyedszer: tömondatoknál a jelentéstartalmakból és értelemkörökből fuzionált gondolati tartalom és a tömondat szerkezet, mint tisztán nyelvi struktúra képezték a tiszta szellemi másodvalóságot, a közlés szellemtestét, – itt a formai és a tartalmi sajátosság alakítja ki a mű szellemi koordinátáit, autonómiáját, belső viszonyterét, együtt: az immanens kontinuumot.

Ötödször: ott a második mozzanat strukturálódás volt, a szó értelemköre révén a jelentéstartalommal nyelvi szubstrukturát alkotott, majd a rétegzettségben belül két szubstrukturából tömondatnyi nyelvi struktúrát, – itt a második mozzanat által a tartalmi specifikum strukturálódását határozza meg, hogy majd az utóbbi strukturáltsága hordozza a tartalmi specifikumot. Földes László kifejezésével élve: a formai specifikum „*felveszi, majd kifejezi az eszmét, az eszme sugallatára jön létre, eszmehordozó belső forma.*” Ugyanő a két specifikumot egyetlen, szintetikus kategóriába vonja össze: „*formatartalom*” (1983, 487), amely egymást építő iker-totalítás.

Bretter György az esztétikai értelemadást működése közben lesi meg, a két ikerspecifikum létrejöttének mutatványát nyelvi tételezés alapján mutatva be: „*Az írásnak akkor van értelme, ha a szerkezet, ez az egyetlen átfogó mondat megvalósítja a nagy nyelvi abszurdumot, ha az alanyt Állítmánnyá, az állítmányt (állítmányokat) pedig állítmánnyá változtatott alany alanyává teszi.*” (1979, 472)

HARMADIK SPECIFIKUM – FORMAI SAJÁTSZERŰSÉG –

EGYNEMŰ KÖZEGEK ÉS MŰFAJI SKÁLÁIK

Mostanig több vonatkozásában került elemzésre a harmadik specifikum, amely az immanens kontinuum második szereplője. Földes Lászlónál a „*formatartalom*” strukturáló eleme. Fülep Lajosnál (tartalmi specifikumként) a korszelet-totalitás „*történelmi relatív*”, a formai specifikum „*esztétikai abszolút*” (1979, 100), József Attilánál a korszelet-totalitás „*társadalmi változó*”, a tartalmi specifikum „*művészi változó*” és a formai specifikum „*művészi állandó*” („*a művészi állandónak a valóságát a művészi változó adja meg, az pedig a társadalmi változóval együtt alakul*”). (*1976, 409) Esztétikai tételezésben való kialakulása (valamint szerepe) későbbre marad, most mint az esztétikum-modell belső viszonyterének egyik főszereplője kerül az elemzés figyelmébe a harmadik specifikum.

Rendkívül összetett, zavarba ejtően sokrétű a harmadik specifikum, olyannyira, hogy dialektikus és empirikus vonatkozásaival művészi kategória és esztétikai fogalom referense egyidőben. Ezért a formai specifikum lényegi és jelenségi oldalát szét kell választani. Latens, belső formák és a belőlük álló műszerkezetek, más megközelítésben a mélyszerkezetek, illetve az érzékletes külső formák, a felszíni szerkezetek képezik a két oldalt. A belső formákat immateriális bensőség, a külsőket materiális adottságok jellemzik, az egyik csoportba az tartozik, ami Lukács György szóhasználatával a „*konkrét*”, a másikba az, ami „*közvetlen érzéki evidencia*”. Erdélyi János szerint „*a formát valamely önállólag lebegő lénynek képzelik minden kivétel nélkül, azaz a külső formát, vagy azt, ami a formában külső, egynek veszik azzal, mi a formában belső; vagyis ezek ágában sincs megkülönböztetni a belső és a külső formát, s így tévedésök oly lényeges, hogy szinte bűn.*” (1981, 622)

Minden esetben, ami a formában belső, az a korjelentés (élmény) szerkezte, ami pedig külső, az a negyedik specifikum anyagi hordozójának empirikus, érzékelhető adottságaival azonos. (Tehát átmenet az immanens kontinuum és a generikus tulajdonságok között.)

Belső és külső formák sarkíthatóságának alapja a hordozó közeg. Társművészetek hordozó közegei: zenei hangok; anyanyelvek; természeti anyagok (kő, fa, fém, vászon, festékek), mindenik saját és sajátos formaképző lehetőségekkel rendelkezik. A hordozó közegek elemi formákra, egységnyi értékekre való lebontása a kifejezőeszközökig megy, jól érzékelhető elemi egységekig. A formaképző lehetőségek mozgósításából származik a kifejezőeszközök két fontos funkciója, mégpedig a külső és a belső formák létrehozását szolgálva. A kifejezőeszközök egyik funkciója a mi-metikus funkció, ez motívumot, témát körvonalaz, ábrázol, valóság-hű alakzatokat másol, utánoz, amelyek külső formákká állnak össze (generikus tulajdonságokká). A kifejezőeszközök másik funkciója a megjelenítő funkció, művészi tartalmakat jelenít meg, több szinten, az elemi strukturáltságok szintjén a generikus tulajdonságok módosításával, a belső formaelemek alakításával, majd belső formák kompozícióvá véglegesítésével. A kifejezőeszközök-hordozó közegek összes strukturális követelményét és formaképző lehetőségeit egyesíti az egynemű közeg kategóriája, amely „*nem más, mint a legmagasabb absztrakció*”. (Lukács György, 1976, II. 446)

Művészeti áganként az egynemű közeg a zeneművészetben: hangzásszerkezet; a szépirodalomban: beszédszerkezet; a képzőművészeti ágazatokban: látványszerkezet. A belső viszonytérben a tartalmi indítékkal együtt formatartalomként: a hangzásszerkezet: zenei gondolat műszerkezete; a beszédszerkezet: költői gondolat műszerkezete; a látványszerkezet: plasztikai gondolat műszerkezete. Az egynemű közegek fizikai dimenzióik szerint úgy különülnek el, hogy a hangzásszerkezet időbeliség (időbeli egymásból következés), a beszédszerkezet időbeniség (időben mondjuk ki egymás után a szavakat) és a látványszerkezet az előbbi kettő metszéspontjaként pillanatnyiség (a térbeli látvány egy „termékeny pillanata”, a látványelemek, kifejezőeszközök egyidejűsége).

Ami a hangzásszerkezetet illeti, mint elvont formálás elvnek több mint 2300 éve van külön neve, a „rhütmidzon”, vele együtt beszéltek arról az atomi időegységről, mint elemi formáról, kifejezőeszközről, amely az érzékszervi megkülönböztethetőség alsó határán van. Ezekkel kapcsolatban Arisztotelész tanítványáról, Arisztoksenoszról írja (megróvón) az Esztétikai Kislexikon: „A

ritmust adó lábak hosszúságának, ill. rövidségének megállapítása szerint egy eleve adott, velünk született ritmikus mérőegység alapján történik: ez a khronosz prótosz ('első, elemi idő'): az az atomi időegység, amely összehasonlíthatóvá teszi a verstani és zenei hanghosszúságokat. Ahogyan a khronosz prótosz fogalmát is immanens létezőként határozta meg, úgy egyes ritmusképleteket is eleve meglévőnek tartotta: létezik a rhütmidzon ('a ritmizáló dolog'): a ritmus mint tiszta formáláselv, ami áthatja a rhütmidzononont ('a ritmizált dolgot': a ritmushordozó anyagi közeget, tehát a szót, a hangot és a testmozgást)." (1979, 47)

Szépirodalmi műveknél a kifejezőeszköz sokkal több, mint valamely szó, fogalom: lehet szóösszevonás (lírai beszédalakzat), amely nagyobb lehet, mint mondatnyi egység (leíró beszédalakzat) és átfogóbb lehet, mint párbeszéd (beszédhelyzet), mindig a szavak szemantikai potenciálja érvényesül. Forgács László túlozva állítja: „a költészetnek nem lényegi, minőségadó determinánsa a nyelv, hanem anyagbeli attribútuma. Az anyagot felhasználásának célja és módja minősíti.” (1971, 26) Pedig az „anyag” (hordozó közeg) is „minősíti” felhasználásának célját és módját, nemkülönben a hordozó közegnek társaihoz viszonyítva különálló helye van a tárgyi specifikumban, e nélkül nincs saját egynemű közeg. „Ugyanazzal az anyaggal, a kővel dolgozott a görög és a gótikus építkezés, mégis merőben ellentétes eredményhez jutott. Az anyagnak vannak formát sugalló, sőt olykor döntő tulajdonságai, de nem egy, hanem több, ezért különféle princípiumok kifejezésre alkalmas. Lechner szabadon alkotó szellemének éppen az egyik legszebb cselekedete, hogy ő nem az anyagtól az ideához, hanem az ideától az anyaghoz tette meg az utat.” (Fülep, 1971, 153) Földes László a beszédszerkezet és a látványszerkezet párhuzamát mutatja be: „Az író úgy készíti elő a komikus hatást, hogy a láttszatot minden mozzanatában körülírja és részleteiben fejleszti a csattanó felé, majd úgy csattintja el, hogy színére fordítja, megmutatja lényegét, s ezt a leleplező mozzanatot, ha úgy tetszik neki, szintén körülírja és részletezi. Megteheti. Nyelvi eszközeiből kitelik. Benczédi nem teheti meg. Benczédi szobrász. Az ő kifejezőeszközei térben rendeződnek össze, nem időben, ő egyáltalán nem is készíti elő a komikus fordulatot, neki egyetlen ütéssel kell bevernie a szeget, egyetlen mozzanatban

kell felmutatnia látszatot és lényegét, alakoskodást és lelepleződést. Neki – ahhoz, hogy megnevettesen – valamilyen viszonyítást kell találnia, ami csak akkor jó, ha a látvány csupasz egyidejűségében már ki is merül a komikus tartalma.” (1983, 569) Az egyik kispasztika elemzésével részeire bontja az egyidejűséget: „a Kritika hőse, az a riasztó ősember, aki a bíráló fegyverével, – bunkóval igyekszik meggyőzni az előtte álló, remegő lábú emberkét.” A szobrásznak „ugyanis vizuális viszonyításra van szüksége, mely egyetlen mozzanatban tartalmaz három köztudott ítéletet: 1. a kritika fegyver, a szó átvitt értelmében, 2. a bunkó fegyver a szó valóságos értelmében, 3. a bunkózás visszaélés a kritika fegyverével. S ezt a viszonyítást az ősemberben lelte fel, akinek valóságos fegyvere a bunkó.” (1983, 474)

Minden eddiginél alapvetőbb eltérések derülnek ki az egyenemű közegekről, ha a maguk hordozó közegével, az esztétikummodell első specifikumával hozzuk kapcsolatba, amellyel átlósan ellentétes helyzetűek. **1.** Mivel a zenei hangokat a szubjektum állítja elő, az egyenemű közeg hangzásszerkezete is a „bennem a világ” típusú esztétikai jelentéstartalmak hordozója. **2.** Azt, hogy miként tartozunk össze „a világ is – mi is”, legkimerítőbben az irodalom beszédszerkezetével lehet kifejezni, ugyanis a szavakban elabsztrahálódott mindaz, ami minket és a környezetünket jellemez. **3.** Azt, hogy milyenek vagyunk „mi a világban”, azt a képzőművészetek látványszerkezetében lehet megkülönböztetni legközvetlenebbül. Ennek következtében: **1.** Az első önellátó-típusú-típussal való rokonulása miatt a zene egyenemű közege tisztán (de nem kizárólagos jelleggel) lírai fogantatású. **2.** A második önellátó-típusú-típussal való rokonulása miatt a szépirodalom egyenemű közege tisztán (de nem kizárólagos jelleggel) epikus fogantatású, ami azzal jár, hogy egyrészt nem lehet a líraisága annyira szubjektum-központú, mint ami a zenében megvalósul, de drámaisága sem tud a látványszerkezet monumentalitásával versenyezni. **3.** A harmadik önellátó-típusú-típussal való rokonulása miatt a képzőművészetek látványszerkezete eleve nem lehet sem tisztán lírai, sem tisztán epikus jellegű, hanem az egyidejűségbe sűrített drámai pillanat jelenhet meg benne. Másként művészi anyanyelv a három egyenemű közeg, mert a zene formatartalma teljes belső szimmetriával az első önellátó-típus-

típust tudja kifejezni, a többit némi szimmetria-sértéssel, az irodalom formatartalma a második önellátó-asítás-típust tudja megfogalmazni teljes belső szimmetriával, a látványszerkezetek formatartalma a harmadik önellátó-asítás-típus esetében teljes belső szimmetriájú. Mindhárom esetben más és más a kitüntetett műfaj, különböző a műfaji skála szélessége, belső tagolódása is. Egy-más-hoz a társművészetek a maguk más-más kitüntetett szerepű mű-nemével műfaji skála szerűen viszonyulnak, vagyis belső lényegüket öltik magukra a csoportban.

Kierkegaard a **Vagy-vagy** Semmitmondó bevezetésében az egy-nemű közeg elvontsági szintjén tesz különbséget a társművésze-tek között: „A nyelv az a számomra ismerős ország, melynek végső határáig akarok eljutni, hogy a zenét felfedezhessem. Ha különböző közegeket meghatározott fejlődési sorba akarjuk állítani, akkor kénytelenek vagyunk a nyelvet és a zenét szorosan egymás mellé állítani, hiszen azt is mondtuk, hogy a zene nyelv. (...) A nyelv eleme az idő, minden más közeg eleme a tér. Csupán a zene történik az időben is. Ám az, hogy az időben történik, ismét az érzéki tagadása. Az, amit a többi művészet létrehoz, éppen azzal jelzi érzékiségét, hogy létezése a térben van. (...) De mi következik ebből: hogy mindenütt, ahol megszűnik a nyelv, a zeneivel találkozom? Ez a legkövetkezőbb kifejezése annak, hogy a zene mindenütt a nyelvvel határos. (...) Azzal ugyanis, hogy a nyelv megszűnik, és a zene veszi kezdetét, azzal, hogy azt mondjuk, minden zenévé lesz, nem előre megyünk, hanem hátra. (...) A nyelvben reflexió van, és ezért nem képes kimondani a közvetlent. A reflexió megöli a közvetlent, és ezért lehetetlen a nyelvben kimondani a zeneit. (...) Ha mármost lényegében a szellemi meghatározottságú közvetlen jut kifejeződés-re a zeneiben, akkor máris feltehetjük a következő kérdést, hogy tulajdonképpen a közvetlen melyik fajtája a zene tárgya.(...) Az érzéki zsenialitás tehát a zene abszolút tárgya. Az érzéki zsenialitás abszolút lírai, s a zenében a maga egész lírai türelmetlenségével tör elő; ez ugyanis szellemi meghatározottságú, s ezért erő, élet, mozgás, állandó nyugtalanság, állandó egymásutániság; ám ez a nyugtalanság, ez az egymásutániság nem gazdagítja, mindig ugyan-az marad, nem bontakozik ki, hanem szakadatlanul szinte egyetlen lélegzetvétellel tör elő.”

KÜLSŐ VISZONYTÉR – ESZTÉTIKAI FOGALMAK –

A NEGYEDIK SPECIFIKUM ÉS A NEGYEDIK MOZZANAT

Maga a negyedik specifikum nem totalitás, de abból származik (nevezetesen az emberközpontú totalitásból) és totalitások fogannak fizikai dimenzióiban (a belső viszonytér formai specifikuma). Egyrészt a külső viszonytérhez tartozik (generikus tulajdonságok), másrészt a két viszonytér határán áll (közvetít a két viszonytér között), harmadrészt a belső viszonytér formai specifikuma (immanens kontinuum) tényezőjeként fogható fel.

Maga a negyedik mozzanat a belső viszonytér formatartalmától az első specifikumhoz kapcsolódik, mégpedig úgy, hogy témaábrázoló (mimetikus funkció) lehetőségeivel annak valamely részjelenségét dolgozza bele a hordozó közegbe a műalkotás témájaként. Kivitelező tevékenység, aminek párhuzama a nyelvi tételezéssel a visszacsatolás, aminek keretében a címzett kipróbálja a neki közölteket, megvalósítja, gyakorlatba ülteti. Egy másik párhuzam: a hangutánzó szavak is valóságfelidézők, ami egyfajta primer valósághoz való visszarendelés. Információs csatorna és a generikus tulajdonságokat kiteljesítő mesterségbeli fogások tárháza a negyedik specifikum.

HORDOZÓ KÖZEGEK HOVÁTARTOZÁSA

Minden művészeti ág egynemű közegének strukturális követelménye az emberközpontú totalitás egy-egy öneltvágyiasítás-típusához vonzódik, mert hordozó közege ott keletkezik (zene), onnan származik (irodalom), ott található (képzőművészet).

1. A zenei hangokat maga a szubjektum állítja elő (énekhang, hangszerek megszendítésével). A hordozó közeg keletkezését a szubjektumnak köszönheti: szubjektumközpontú, „bennem a világ” jellemzővel.

2. A szépirodalom hordozó közege a nyelv, ez a társadalmi praxis származéka, „a világ is – mi is” elabsztrahálódottunk szókészletében, fogalmi eszköztárában, egyformán megfogalmazható a szubjektumok belső és az objektumok külső világa, az emberi viszonyok és a fizikai környezetünk jelenségei, mint a tételezők és a tételezettek valósága. A nyelv egyformán szubjektum és objektum közeli, nem lehet annyira szubjektum központú, mint a zenei hanganyag, de objektum közeliként csak másodvalóság, kódolt, nem általánosítás előtti primer valóság, mint a képzőművészetek hordozó közege.

3. A képzőművészetek hordozó közegei objektumba tartozók, objektumok közöttiek, a világban találhatók, onnan választhatók ki, primer valóságdarabok. Végső soron ezért vonzódik különböző módon a társművészetek egynemű közege az önelátványiasítástípusokhoz: a hangzás-szerkezet a szubjektum-központúsághoz, a beszédszerkezet a szubjektum és objektum közelséghez, a látvány-szerkezet pedig a környező külvilághoz.

Ugyanezeket a rokonulásokat erősíti meg és magyarázza a hordozó közegek fizikai dimenzióinak és a kifejezőeszközük kapcsolata.

1. A zenei hordozó közegeket a szubjektum állítja elő, alkotás, előadás közben alakul ki és át, tehát az előállított kifejezőeszközök közvetlenül megelőzik a hordozó közeg kialakulását. A kifejezőeszközök megjelenítő funkcióval születnek, a szubjektum belső világából, a külvilágra irányuló mimetikus funkció gyenge, vagy hiányzik. Következésképpen az egynemű közeg formataartalma érzélem kifejező, lírai alkatú. Mind a megjelenített érzélemvilág, mind a hordozó közeg időbeli. Tolmácsolásra szorul.

2. Az irodalom hordozó közege kódolt másodvalóság, egyformán szubjektum és objektum közeli, elsődleges a rájuk irányuló közlő jelleg, azaz a mimetikus funkció, ebbe épül bele, erre épül rá illetve ezzel épül össze a megjelenítő funkció. Következésképpen az egynemű közeg formataartalma ábrázoló jellegű és epikus. Létezési módja a hordozó közegnek időbeni, kódolt referensei alapján időbeli és térbeni. Műfaji hovatartozás szerint tolmácsolható, tolmácsolhatatlan és tolmácsolásra szorul, szintén műfajilag: kifejezőeszközeiben zeneiségével is hat, inkább fogalmi felidéző erejű leírásával, és

főleg gondolati áttételeket szikráztató párbeszéddel hat. Beszédes egy Bernstein-párhuzam: *„Mert tudják, a nyelv kettős életet él; közlő és esztétikai szerepet játszik. A zenének viszont csak esztétikai funkciója van. Így nem tehetünk egyenlőségjelet a zene és a nyelv felszíni szerkezete közé. Vagyis egy prózamondat lehet is, nem is műalkotás része. A zenében nincs ilyen vagy-vagy; a zenei frázis mindig művészi frázis.”* (1979, 79)

3. A képzőművészetek hordozó közegéül természetben található anyagok szolgálnak. A bennük alakított elemi egységek, mint kifejezőeszközök mimetikus funkciója az elsődleges, a külvilág jelenségeit másolják, a megjelenítő funkció azzal együtt érvényesül. Létezési módjuk a (két dimenziós) térbeniség és a (három dimenziós) térbeliség. Éppen a mimetikus funkció ereje illetve a hordozó közegek primer valósága miatt, a művek tolmácsolhatatlanok.

TÁRSMŰVÉSZETEK TÉMAVILÁGA

Hordozó közegek hovatartozásának közvetlen eredője a mimetikus funkció közreműködésével a társművészetek témavilága, együtt alakítják a művek fizikai dimenzióit a hírcsatorna lehetőségein belül. Tehát minden hordozó közeg formaképző lehetősége saját környezetére, mint hírcsatornára érzékeny, kifejezőeszközeinek mimetikus funkciója is annak a környezetnek a jelenségeit ragadja meg, az abból kiválasztható témavilágot.

Műfaji skáláktól függetlenül: **1.** A zeneművészet hordozó közegét a szubjektum állítja elő, szubjektumközpontú a témavilága is: az ember hangulati, érzelmi, indulati, akarati, szenvedélybeli élete, annak állapota vagy teljes történésfolyamatai, e jelenségek időhatárai között. **2.** A szépirodalom hordozó közege szubjektum és objektum közeliként kódolt másodvalóság, témavilága a legjobban közelítheti meg az emberközpontú totalítás terjedelmét a pillanattól a sors teljes időbeliségéig. **3.** A képzőművészetek hordozó közege a külvilágban található, témavilága a külvilág látványához ragaszkodik, ágazatok szerinti változatokban.

Kifejezőeszközök szerint: **1.** A zenében van kifejezőeszköz és hordozó közeg között a legszorosabb adekvátság, a velük egyszer-

re születő megjelenítő és mimetikus funkció róluk szinte leválaszthatatlanok, egyformán tartalom és témasugallók. **2.** A szépirodalomban a kifejezőeszközök gondolatközlő jellege kész mimetikus funkció, a fogalmi általánosság szintjéről a különösség tartományába lép vissza a megjelenítő funkció. **3.** Képzőművészetek esetében a hordozó közegek kifejezőeszközeikkel együtt jelentés nélküliek, csupán a mimetikus funkció által kialakítható külső formák jelentéssesek, mégpedig az ábrázolt dolgok, személyek, témák egyediségének megfelelően, a különösség szintje alatt, ezt módosítja a megjelenítő funkció a különösség tartományáig való általánosítással.

Formaképző lehetőségek két funkciója szerint: **1.** A zenében a kifejezőeszköz nem csak megelőzi a hordozó közeg születését, de a kifejezőeszköz-funkciók közül is a megjelenítő funkció diktálja a kifejezőeszközök elemi strukturáltságát, majd csak ezután jelentkezik a mimetikus funkció, amennyiben az elemi struktúrák társítása során körvonalaódik az érzelmi hullámlás témaként. Első tehát a megjelenítő funkció, második a mimetikus, de csak relatíve mimetikus más művészetekével összehasonlítva, mert inkább felidézés, sejtetés, kifejezés, sem mint ábrázolás vagy fogalmi közlés. **2.** Irodalmi műveknél a formaképző lehetőség mimetikus funkció is, amennyiben azonos a gondolatközlés által a valóságra utalásával, megelőzi a megjelenítő funkciót. **3.** Minden képzőművészeti ágazat hordozó közegének formaképző lehetősége jelentést nélkülöző, így a kifejezőeszközök mimetikus illetve megjelenítő funkciója között nincs rögzített elsőbbségi sorrend. Akár el is maradhat a mimetikus funkció, ennek példája a nonfiguratív és az absztrakt képzőművészeti alkotás. A mimetikus funkció csak a zenében és az irodalomban elmaradhatatlan (korántsem azonos módon), mert a hordozó közegük formaképző lehetőségeiben már megvan valamilyen fokú jelentéssesség, valóságra utalás. Viszont a valóságra utalás, ha már megvan, a képzőművészetben a legerőteljesebb, mert a hordozó közeg primer valóságbeli, hírcsatornája sem kódolt csatorna, nem másodvalóság, mint a szépirodalomban (itt a zene kettejük határesetete).

Ezek szerint, ha a képzőművészetben a témaábrázolást realistának, a nonfiguratívát nem-realistának nevezik, az első kritérium csak az irodalomra vihető át, a második csak a zenére, következésképpen a realista vagy nem-realista címke egymásnak nem ellent-

mondó kritériumot hordoz, nem értékbeli ragsorolást. Különbségük kizárólag az esztétikai fogalmak referensét érinti, a külső formák eltérő jellegét, nem pedig a belső formák minőségét létrehozó megjelenítő funkciót.

Két művészeti ág azonosnak látszó témája, éppen a forma-képző lehetőségek más-más természete miatt, nagyon is eltérő lehet. Lessing, akit valószínűleg nem olvasott Forgács László, így jelöli ki a festészet és a költészet határait: *„Ha igaz, hogy a festészet a maga utánzásához egészen más eszközöket vagy jeleket használ, mint a költészet – amaz tudniillik térbeli alakokat és színeket, ez pedig időben tagolt hangokat, ha kétségtelen, hogy a jeleknek alkalmas viszonyban kell állniuk azzal, amit megjelölnek; akkor egymás mellé rendelt jelek csak olyan tárgyakat fejezhetnek ki, amelyek egymás mellett, vagy amelyeknek részei egymás mellett léteznek, egymás után következő jelek viszont csak olyan tárgyakat, melyek egymásra, vagy amelyeknek részei egymásra következnek. (...) következőleg a festészet tulajdonképpeni tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek. (...) Következőleg a költészet tulajdonképpeni tárgyai a cselekvések.”* (1976, 88)

Amennyiben mégis egymáshoz mérhetők a más-más hordozóközegben megfogalmazott témák, azt kell alapul venni, hogy mennyit fognak át a világból, mint kronológiai folyamatból. *„Első az állapot. (Feltételezett időtlenség. A puszta állapot ábrázolása még nem művészet.) – A világ legszűkebb időegysége a pillanat, mozdulat, amelyben még benne van a tárgyra irányulás, a cél, kezdettel és tárgyra irányuló céllal befejeződő mozdulatrendszer, zárt cselekedet, befejezett mozdulat. – Ennél nagyobb időegység a helyzet, ami több egyidejű cselekvés együttese. – Epizód: folyamatos történet. – Az utolsó szakasz az esemény vagy cselekmény, ez teljes időfolyamat, elkezdődik, folytatódik, zárul.”* (Földes.)

Témavilág és „eredetije” József Attila szerint szinte összemérhetetlenek: *„Annyit ugyanis tudunk már, hogy az ihlet és a szemlélet, továbbá a műalkotás és a történet belső és külső idejükben és valóságukban fordított arányban állanak egymással, ami szemléltetően úgy hangzik, hogy a történet olyan meg nem kezdett és be nem fejezett műalkotás, amelyet ugyanezért éppen a meg nem kezdettség állandó befejezésének és a be nem fejezettség állandó*

megkezdésének mozzanataiban észlelünk, – míg a műalkotás olyan megkezdett történet, amelyet ugyanezért éppen a megkezdettség állandó be nem fejezésének és a befejezettség állandó meg nem kezdésének végtelenségében észlelünk.” (Ö.M. III. 242) Témavilág és „eredetije” nem csak egyenes vonalú adekvátság szerint szervesül a kompozícióba: „A téma nagy és jelentős lehet, de cégér és ürügy is lehet. Mert a téma, akármilyen fontos, nem maga dönt, hanem benne, vele vagy akár ellene a tartalom és forma. A XX. században téma, tartalom, forma elvált egymástól. Az akadémizmuson éppen az lett átokká, hogy csak a téma volt fontos neki, tartalom, forma nélkül. A széttépettségről még ma se mondható, hogy általában megszűnőfélben van. Mert azt még csak meg lehet érteni, hogy nincs művészet a tartalom és forma egysége nélkül, annál nehezebben, hogy a tartalom hívja és produkálja a formát. A jelentős tartalmú új téma mindig korszakos, ilyen volt az önálló tájkép, csendélet megjelenése, mert a tartalom még akkor is korszakot vált, ha a téma nem változik – a nagy stílusok mutatják.” (Fülep, Mf. I. 557)

TÁRSMŰVÉSZETEK KÉPANYAGA

Nem csak a társművészetek témavilága különbözik egymástól, de a műfajok témavilága sem egyezik egy-egy művészeti ágon belül, mert referensük nem azonos terjedelmű, ezen túl az egyazon műfajhoz tartozó művek hasonló témája is eltérő lehet képanyaguk egyneműsítése miatt, ami a témaelemek hordozó közeghez való hangoltságának következménye. Valamilyen összhangot teremt az egyneműsítés, mégpedig a hordozó közeg, formaképző lehetőségei, témaelemek, külső formák és a téma eredetije között, ami nem csak a művészi érzékenységek szerint, de egyazon alkotó minden egyes műve között is eltérést mutathat.

A képanyagot eredményező egyneműsítés határeset a mesterségbeli tudás és a művészi szabadalmak (a képanyagba bevitt művészi általánosítás) között, és egyelőre a kifejezőeszközök mimetikus funkciójával történik. Fülep Lajos ezt a határesetet „homogén redukció”-nak (Mv. 315) nevezi, és így határozza meg: „A naturalizmusban: már a motívum kiemelése a természetből formálás,

teremtés; még nem művészi teremtés, de esztétikai teremtés, az esztétikai valóság teremtése, amely a művészetnek feltétele.” (1985, 271) Courbet-vel kapcsolatban pedig így: „Amit keres: tömegek, anyagok, formák masszivitása és benső igazsága, színek, tónusok, világítási fokok, fény és árnyék egymáshoz való viszonya. Talán csak kísérlet az, amit ad, talán csak átmeneti stádium, de ilyenül homogén, s ezért egységes és stílusos a maga módján. Sok mindenről való lemondás van benne, talán a képírás legnagyobb lehetőségeiről és föladatairól, de amit ad, zavartalanul tiszta, valamilyen festői látásnak világos és egyöntetű eredménye, s ilyenül állomást jelent a tizenkilencedik század képírásának útján: szükségszerűek előzményei és szükségszerűek következményei.” (1979, 217) József Attila „fogalmi végigvezetés”-nek nevezi és így írja körül a képanyag egyneműsítését: „Ha belépünk az ihlet rögzítette valóságba, a műalkotásba, ha átadódunk a művésziségnek, úgy a valóság kívül rekedt elemei elvesztik létüket, létük formáját. Nem tevékenykednek – egyszerűen nincsenek szemléletünk számára. Az ihlet tehát megragad bizonyos valóságelemeket, a többiek és szemléletünk közé helyezi és eltakarja a valóság egyéb részét, mint telihold a napot napfogyatkozáskor. Azaz szemléletileg teljes valóságnyivá növeli a kiválasztott valóságelemeket.” (*1976, 406)

Csak általánosságban nézve: a képanyagon végzett (vagy ami ugyanaz: a képanyagot létre hozó) egyneműsítés elkülönülő téma-világokon belüli témákat tálal valamilyen megszűrésben, rostálásban, társításban, hangsúlyozásban az érzékszervek számára. József Attila szerint „Minden műalkotásban van valami testi, valami érzéki.” (Ö.M. III. 258) Éppen a testi és az érzéki, vagyis a leképezendő jelenségvilág testisége és a hordozó közeg érzéki minősége (anyagszerűsége) közötti különbségbe ékelődik be a képanyag egyneműsítés, általa lesz a nyers testiség bizonyos fokig, vagy kezdeti fokon esztétikai preformálással érzéki is.

Műfajok strukturális követelményeinek külön „szelleme” jelentkezik a hordozó közeg és a benne körvonalazódó téma érzéki szinten való összehangolásban, ami a képanyag sugallatossá tételének alapja, csak így válhat a képanyag esztétikai jelentéstartalmak kifejezőjévé. „De bár a műalkotás tárgya nem választható el az érzékiségtől, a művész célja mégsem valami érzéki, mégis valami

szellemi.” – folytatja József Attila a fent idézett megállapítását. (Ö.M. III. 258)

A zenében a megszűrő egyneműsítés azonos a hangszerek felhangolásával, a hangközök pontos beállításával, amely hangszer-családonként némileg különböző, ezért kell átírni a dallamokat külön fúvós-, húros- és ütőhangszerekre, ami más dallamváltozatokat eredményez. Hangforrás, megszólaltató, kifejezőeszköz és felhasználásának módja homogén hanganyagként születik.

Az irodalomban van olyan (nem a témaelemeket érintő) egyneműsítés is, amely a zenei egyneműsítés nyelvi változataként a külső formák rendezettségében, a ritmus- és rímképletek következetes alkalmazásában nyilvánul meg, költői technikák révén. Ezen a hangzásbeli egyneműsítésen túl fontosabb a témaelemek valamilyen költői ötlet szerint való megválogatása, csoportosítása, párhuzamba, ellentétbe állítása. Például bizonyos szempontú témaelem válogatás van Szabó Lőrinc **Rippl-Rónai** című 18 sorosában, ahol a történet adja a képanyag megrostálásához a kulcsot. A festő Rippl-Rónai a költőről talán másodízben, pasztellel arcképet készít, a költő miközben modellt ül még egy unalmas félórán át, nézelődik: „*Néztem a tájat s a Mestert, (ahogy / engemet űk)*” Amit közben szemügyre vehet, azt tényleg a festő, a Mester szempontjai szerint értékeli, a vizualitás formaképző lehetőségeit utánozza le a témaelemek megválasztásával: „*Néztem a tájat s a Mestert (ahogy/ engemet űk): tavaszi áramok/ keverték köröttünk a színeket, ...*” – és amit lehet, krétarajz-szerűen önt szavakba: „*Túl / a Róma villán, Kaposvár felett, / oly gyöngédség bolyhozta az eget, / mint a kabátom kékes hamva. ‘Ülj / csak le!’ mondta megint ‘most sikerül / félóra alatt, vagy soha sehogy!’ / S már fogta a krétáit. Hónyomok / integettek, sárguló, laza fény, / a barázdákból s a karók hegyén, / arrább meg, barnán friss-zöld erezet, / vetés vonalazta a földeket.*” A költő a képzőművész látásmódjával azonosulva egyneműsítette a látványelemeket, a (mindig heterogén) vizuális benyomásokat saját nyelvi lehetőségeivel *krétarajz* szerűen foglalta össze látvánnyá, cselekménybe oldva. A következmény: téma és képanyag vizuális szűrővel egyneműsített adekvátsága, a versen belül a mimetikus funkcióval valószínűsítve meg. A költő a festő helyett egyneműsít, **a festői egy-neműsítés mikéntjét írja le**. De milyen, ha költőként teszi ugyan-

ezt? Váci Mihálynál, amint a cím is összefoglalja: **A Föld tomporán**, két dolog formai hasonlóságának következetes kiaknázása, egymásra másolása eredményez egyneműsítést. „*Tiétek a Föld alsó része, / széles, forró csipője, / az eszméleten aluli tájak, / a gyomor alatti nyers pucérság, / a délkörök pálmaleveleivel fedett / szoknya alatti forráság öve. / Ott éltek távol a Föld zabáló pofájától, / ahol végződik az emésztés, / s ahol elégtételül / csak a szerelem párás homálya marad. // Ti, a Föld csipéjének népe, / két-láb-közt forró világok / szapora buja gyermekei: / – a gazdag, teli mell, / a szoptató, édes jóllakató emlő / felettetek fenn remeg, / messze, mint a fehérek kitalált mennyei. // (...) Amerre jártam, mindenütt / két világ vicsorog egymásra, / két fajta ember él a Földön / a megváltó században is: / – mindenki fehér, / aki jóllakott, / mindenki fekete, / aki nyomorult.*” Kifejezési módja itt a formaösszevonás, egy másik versében az egymásba vetítés: „*Félelmeim úgy könyörögnek érted, / mint égre kulcsolt ágú őszi fák.*” Váci az egymásba vetítésnél vizuális logikából indít, mivel az őszi lombhullás után előtűnő vastag ágak csupasz karokhoz, és a vékonyabbak szétálló ujjakra emlékeztetnek, együtt pedig megszemélyesítődnek egy ige révén. A következő négy sorban mintegy újrahasznosítva a lombhullást, mint látványelemet, mintegy fokozni képes a kifejezőerőt: „*Amerre lépek: szétterülve, törten/ emlékeink holt erdője zizeg, / s levéltelen napjaim ágbogán át / eget betöltve sóhajt a neved.*” (Hegedű) Ebben a példában a külső formák szintjéhez tartozó egyneműsítés átvált kifejezőeszközbe, majd tartalomsugalló belső formákba. (Ennyire nem igaz, hogy nem minőségadó determináns a nyelv, mert először a vizualitás szerinti egyneműsítésre alkalmas, másodszor a vizuális elemek egymásra másolásával a képzőművészet lehetőségeit meghaladva csak-vers-szerűen egyneműsít, harmadszor a látványelemek és az érzelmek egymásba vetítésével a versszerűséget lírai fogantatásúvá finomítja.)

Szántó György a külső formák, a felszíni szerkezet szintjén történő képanyag egyneműsítést egyszerre vizsgálja a belső formák, a mélyszerkezet szintjén jelentkező műfaji szervességgel (vagy felemáságával): „*Vajon író vagyok-e igazán, vajon csak csodabogár, a könyvlapok vásznán szavak színeivel, szerkezet formáival és stílusok tónusaival dolgozó festő? Analizáltam magam. Mentségem-*

re felhoztam, hogy hiszen látó és festő koromban is szerettem írogatni, mert nem találtam a piktúrát teljes kifejezőeszköznek. Festésetem legnagyobb hibája is az volt, hogy problémáim nem piktori problémák voltak. Nem a vizualitás lehetőségei, hanem úgynevezett novellisztikus, irodalmi tartalom volt a piktori forma mögött. A mítosz és a szimboliztika vezették ecsetemet, nem a kétdimenziós sík kifejezési lehetőségeinek százszázalékos megoldási akarata. Festőnek rossz voltam tehát, felemás. Vajon írónak nem vagyok-e ugyanaz? Nem tobzódok valóban színekben, vonalakban és külsőségekben, amikor betűkből és szavakból, mondatokból, gondolatokból és érzelmekből természetet, embert formálok? Nem alapvető hiba, hogy mindent vizuálisan látok és hallok, különben nem tudom élményként megírni? (...) Félig-meddig megnyugodtam abban, hogy ha kifejezőeszközeim festőiek is, a mondanivalóm irodalmi, csakúgy, mint festő koromban. Nem felemáság ez, csak a műfajok ölelkezése, átléphető határmezsgyéinek elmosódása. Ha építész volnék, muzsikálnom kellene a tömegelosztásban, ha zenész volnék, fel kellene építenem a melódiák és a harmóniak felhőpalotáját. Ha szobrász volnék, dinamikát és mechanikát lehelnék a plasztikába, statikát és kinetikát a pikturális és architektonikus szobrászi formákba.” (1982, 275) Viszont több mint felemáság, egyenesen zsácutca, amit Székely Bertalannal kapcsolatban felró Fülep Lajos: „S ez az ember, akinek fiatalkori arcképén még annyi az értékes és igazi festői tulajdonság, nem mint festő nyúlt a kompozíció kérdéséhez, – talán mint író? lehet: de inkább mint egyik sem.” (1979, 202) „nem a különféle síkokból és egymáshoz való viszonyukból – szóval képzőművészeti valóságokból – indult, mint a régi mesterek vagy Marées; illetőleg, az ábrázolandó esemény témájából indulva, nem e képzőművészeti valóságokat használta kifejezésül; hanem indult a ‘drámaiságból’, valami jellegzetes momentum kiragadásával s olyan kiélezésével, hogy minél többet, minél több eseménybeli és lélektani momentumot foglaljon magába; s a képzőművészeti valóságok helyett allegorikus értelmüket használta eszközül. Ez a ‘drámaiság’ és a ‘sűrítés’, művészetének ezen alapelvei, foglalják el a festői komponálásának helyét, a térszínrajz allegorikus jelentősége pedig a festői látás helyét.” (1979, 203) „Amit velük a festő oly körülményesen és nagy fáradsággal kifejez,

vagy kifejezni szeretne, sokkal egyszerűbben és világosabban elmondható néhány szóval, aminek még költészetnek sem kell lennie.” (1979, 206)

Több, különböző érzékszervekre alapozott egyneműsítéssel játszik Györffi Kálmán *A kutya és a háború* című novellájában, amikor a kölyökkutya azt mondatja, hogy: *„A tehénnek a felhőkig és a feje! Így aztán megszagolni is csak távolról ajánlatos. Különböben is, furcsa szaga van, az eleje szénaszagú, mint a csűr, a közepe tejszagú, mint a kis lábos a kemence mellett, a hátulja ganészagú, mint a hegy az istálló mögött, és az egész: tehénszagú.// Annak is a felhőkig és a feje, aki tejet tölt a lábosba és megáztatott kenyérhéjat tesz bele, s olyankor gyorsan kell lefetyelni, mert visszamegy az asszony a konyhába, leugrik a hatalmas kandúr a tornácról, és ennek még a lábain is éles fogak vannak. // A gazdák. Az embernek kora reggel olyan szaga van, mint a háznak, ha nyitva van az ajtó. Olyankor fütyörészik, jókedvű, könnyű a keze, amikor megsimogatja a fejet. // Az asszonyon lehelet finoman az ember szagát is érezni lehet néha kora reggel. Olyankor jókedvű az asszony, énekelget halkán a nyári konyhában. // A kis gazdák tejszagúak és rettenetesen kiszámíthatatlanok. A kezük puha, és sohasem biztos, hogy simogatásra vagy cibálásra áll. Így aztán figyelni kell rájuk. // A legjobb szaga persze a nőténykutyáknak van.”* (1981. 29-36. o)

Ugyancsak téma és képanyag egyneműsített adekvátsága van abban a tudományos fantasztikus regényben is, melynek robot főszereplője valahogy így tudósít (műszaki fogalmakat használva) bolygónk növényvilágáról: két végükön sokfelé ágazó függőleges hengerek, az alsó elágazások hajszáldrótokban végződnek a felszín alatt, a felső elágazások milliméternél vékonyabb lemezekben, és a mozgó levegőtől hangot adnak. Ilyesmire mondaná Arisztotelész, hogy következetesen kell következetlennek lenni.

Bretter György is elemzi a képanyag egyneműsítést, a fogalmi leírás mimetikus funkciójának felfüggesztéseként, mint *„az irodalmi nyelv egyik sejtett paradoxonát”*. *„Az író a dolgok és emberek milyenségét mondja, anélkül, hogy erről beszélne. Éppen ezért itt figyelhetjük meg legjobban az irodalmi nyelv egyik sejtett paradoxonát: ha egy nyelvi szituációban a mondatok a szituáció kifejezői, illetve a mondat maga a szituáció funkciója, akkor a*

szavak egyféle típusát képes csupán ellentmondásmentesen felhasználni. Így a szó többé nem valamiféle külső tárgyra való rámutatás eszköze, hanem a nyelvi szituáció kifejezője, és értelme is csak annyiban van, amennyiben kifejezi azt. Az író csak a nyelvi szituációt választja meg, fantáziájának azon túl nincs dolga. A klasszikus prózában, amelyben az írónak állandóan új helyzeteket kellett teremtenie, hogy a hősök ismét és újra kipróbálják saját jellemüket, és a spontán cselekvés ártatlanságából eljussanak az öntudatos én önálló, tehát helyzetteremtő állapotába, a szó sohasem mondott valamit önmagáért, hanem kifejezte a helyzetet, leírta azokat az érzelmi alakulatokat, amelyek között a jellem mint külső és cselekvő én megnyilvánulhatott, a szó törvénye háttérben maradt, és az író világlátásának szolgálójaként a rámutatás eszköze volt. Most Bodor Ádámnál is látjuk, a szó a nyelvi szituáció logikájából származó szükségszerűség.” (...) „A szavak egymás mellett állnak, mert nem választja el őket a más leírás kényszere: minden olyan egyszerű, hogy döbbenet fedezzük fel a szavak határtalan és megoldhatatlan rejtelseit. Pedig nem történik semmi: a szavak történnek.” (1979, 379-380) „Háromszoros felfüggesztés a vers: felfüggesztjük benne mindennapi életünk esetlegességét, felfüggesztjük benne a mindig egyedi dolgokhoz kapcsolódó szubjektivitásunkat, felfüggesztjük benne a dolgokat alakító cselekvést.” (1979, 501)

Amint az idézetekből kiderül, a képanyag egyneműsítés a prózában viszonylag új keletű fejlemény, a költészetben hagyományosan rendelkezik, nem így a drámairodalomban, ahol a párbeszédre szorítókozó egyneműsítés műfaji követelményként ősrégi. Nem annyira a színpadon történik valami, hanem a párbeszéd történik, vagyis a beszédhelyzetekben való egyneműsítés alapvető mesterségbeli szabály. „Mégpedig az, hogy a dráma a döntések és történések végtelen lehetőségét olyan keretbe foglalja, amelyben az ‘igen’ és a ‘nem’ szélsőségei szerepelhetnek csupán, s a válaszok még ezt a döntést is egy olyan számrendszer sorába iktatják, ahol lényegében csak egyetlen megoldás elképzelhető.” (Földes, 1983, 361)

Különleges jelentősége a képzőművészetekben van a képanyag egyneműsítésnek. Olyan helyzetet kell itt megoldani, ami a zenében vagy az irodalomban ismeretlen. Van ugyanis zenei anyanyelv és anyanyelvi szintű nyelvhasználat, de vizuális anyanyelv

nincs, ezért is kell a „*minőségadó determinánsnak*” fokozottan előtérbe kerülnie. Csupán a kifejezőeszközök mimetikus funkciója a heteronóm természeti látvány háromdimenziós mivoltának illúzióját is vissza tudja adni, de síkszerűvé egyszerűsítését is megvalósíthatja (grafikában, festészetben, domborműben egyaránt), továbbá az időbeni mozgás illúziójára is képes. Éppen ezért a képzőművészet kifejezőeszközeinek mimetikus funkciója (külső tárgyra való rámutatás – illúzióktól független – eszközként) a társzművészetekéinél sokkal erőteljesebb és a képzőművészet minden ágazata többé-kevésbé szemtől szembe kerül a külvilággal, így olyan egyneműsítést kell megoldania, ami hordozó közegek szerint (még „anyagbeli attribútum”-ként is) eltérő, ezeken belül pedig a látvány csupasz egyidejűségére való redukció ágazatonként másképpen valósítható meg. Itt a természeti heterogén látvánnyal való véletlenszerű hasonlóságon túl az egyneműsítésnek a tömönyszerűség egzaktságát kell megközelítenie. (Ezért nem fából vaskarika a Szabó Lőrinc **Rippl-Rónai** verse.) Mindezek mellett az is jellemző, hogy a képzőművészeti ágazatok mind hordozó közeg, mind témavilág szerint annyira eltérőek, amennyire eltérő a technikájuk: a grafika sokszorosító eljárásai a festők ecsetkezeléseitől vagy a szobrászok mintázásának ujjlenyomat-frissességétől egészen a faragók kalapácsolásaitól megfutamodó vésőnyomokig ugyancsak jól különböznek. (Még a szobrászat technikái is különböző módon egyneműsítene, érvényesítve a különféle hordozó közegek természetes szépségét, azaz anyagszerűségét. Vida Géza fejszével faragott, nagyméretű parasztféje egységesebb, mint sok, vésővel megmunkált faszobor, a bádogból domborított mű sem a mintázott dombormű utánzata, a hegesztett kompozíció is a hegesztési varratokkal erőteljesebb, mintha az éleket megreszelnék, de a bronz éppen cizelláltan adja vissza az öntvény anyagszerűségét.)

Mivel a képanyagon történő egyneműsítés mesterségbeli fortély, a természet után készült tanulmányrajz példájából kiindulva lehet az egyneműsítés változatainak eltérő mivoltát érzékeltetni. Természet utáni akttanulmányt készít szénnel egy grafikus-, egy festő- és egy szobrásznövendék. A grafikus játékos, szabad vonalvezetésre készíti a látvány, természetűsége törekedve is „a vonalak történnék” a rajzán. Szalay Lajos szavaival: „A vonal vegyen

részt a látványban, ne csak látszódjék.” (1987, 32) A festő a fény-árnyék összesimulását, vagy a felületen átfutó lüktetését keresi a tónusok átmeneteiben, az anatómiai helyesség visszaadásával együtt, a papír síkszerűségének alárendelve a modell térbeliségét. A szobrászt a testrészek tömege, térbeli elhelyezkedése, egymásra vonatkozó súlyviszonya, (fény-árnyék tónusok helyett) a felületek geometrikusan feszes egyszerűsége, a részek és az egész alak „térbeíródása” érdekli. Persze a jelzett különbségek akkor ilyenek, ha a grafikus illusztrációhoz, a festő vízfestményhez, a szobrász körszobor mintázásához készít előtanulmányt. Egészen másként egyneműsítenének, ha a grafikus fametszetet, a festő olajképet, a szobrász domborművet szándékozna a rajz alapján készíteni. De másképpen egyneműsíténé a primer látványt a szobrász akkor is, ha kőben, fában, fémbe öntve vagy műkőben kivitelezendő szobrot akar agyagban megmintázni. (Az is egyneműsítés, ha a modell anatómiai helyességét tiszteletben tartva a felületeket síkfelülettel, henger-, kúp- és/vagy gömbszeletekkel ötvözöm, bizonyos fokig, többé-kevésbé észrevehetően geometrizálom.)

Adekvátságok szempontjából is elemezni kell a heteronóm természetű természeti látványok egyneműsítését, mégpedig a kifejezőeszközök felől. Elemi egységekként megjelenő kifejezőeszközök a következők: *pont* (ami megjelenik), *vonal* (ami elválaszt), *folt* (ami eltakar), *szín* (ami elkülönül), *forma* (ami a társait összegezi síkban), *tömeg* (ami az előbbi hatványozása térben). Közülük választ egy vagy két közelálló kifejezőeszközt a grafikai, a festői és a szobrászi egyneműsítés. Azzal, hogy nem mindegyik kerül alkalmazásra, máris jócskán megszűrjük a természeti, primer látványt, külön-külön eredményezve más-más plasztikai jelentéseket. Lyka Károly *Képek-szobrok* (1935) című könyvében más-más kifejezőeszközök és azok funkciói szerint szervezett és súlypontosított kompozíciókat elemez fejezetenként: ~ A kép és szobor tárgya; ~ Azonos tárgyú képek; ~ Szimbolikus szobrok; ~ Szimbólumok és allegóriák; ~ Szimbolikus faragások; ~ A vonal szerepe; ~ A folt szerepe; ~ A tér problémája; ~ A tér mellőzése; ~ A tér érzetítése; ~ Az emberi alak; ~ Típusalkotás; ~ Szemlélet és absztrakció; ~ A test érzetítése; ~ A drapéria szerepe; ~ A test arányai; ~ A frontális beállítás; ~ A kontraszt; ~ A nézőpont; ~ A forma; ~ Formagazdagság; ~

Formaegyszerűség; ~ Látszatformák; ~ Fény és árnyék; ~ Árnyék és fény a kompozícióban; ~ A kompozíció; ~ A művészi kifejezés eszközei; ~ Az intuíció; ~ A közvetlen szemlélet fontossága.

Fülep Lajosnál a művekbe varázsolt plasztikai jelentések sokaságát olvashatjuk, amely mögött az a kiindulópont sejthető, hogy a természetes látványokban „minden érzékletes jelenség egyúttal valamilyen jelentés is”: „Cézanne olyan új Giotto, aki már ismeri és felszívta magába Raffaelt és Michelangelot, Tiziant és Rubenst, Rembrandot és Delacriy-t, látja, ismeri, tudja mind a mozgási lehetőségeket, egyensúlyokat, harmóniákat és szabadságot, – maga ellenben még alig tud mozdulni, mert a matériák, amiket teremt, súlyosabbak és masszívabbak, mint elődeié, erősebb, hatalmasabb, megrengetőbb mozgásokat kívánnak még Michelangeloénál is; a tömegekben latensül benne is van a mozgás, csak még nem tud ‘kijönni’. Minden test rendkívül intenzíven él, és tele is van mozgási lehetőségekkel, de még csak mintegy feléje fordul egyik a másiknak, vonzódik, szinte azt lehetne mondani, vágyódik hozzá – még nem nyújtja ki karját a másik felé, nem kapcsolódik hozzá szabadon és kifejezetten, mint a régieknél; hiányzik az, amit a régieknél a harmonikus összekötő vonalak és a részeknek egymáshoz való helyzete, a vonal-perspektíva és a rövidülés érvényesítenek. Cézanne ezeket nem használhatja, új összekötő kapcsolatokra van szüksége, de még nincsenek meg. A valeur mindent síkokra bont, ám a test küzd a síkok ellen, egyik test a másikra utal, de hiányzik az a harmadik valami, melyben maga az utalás is testet öltön, valóságos formává változzék. Képein a tér mindig világos és tiszta, de még tájképein is olyan, mintha intérieur volna: kötött, szinte csak egy nézete van, mint a frontális szobornak, túlságosan koncentrált és önnön határait feszegető. A tér síkokból alakul ki rajtuk: nem testetlenekből, mint az impresszionistáké, hanem olyanokból, amelyeknek mélysége és tömege van, mint a falnak, minden tér-résznek elülső és hátulsó képzeleti párhuzamos sík határa van: e két határ között, mint falnak elülső és hátulsó felülete között, emelkednek föl a térsíkok tömegei és sorakoznak párhuzamosan egymás mögé; de ezek a síkok még nem fűződnek egymáshoz; egyik a másikat közvetlenül folytatja úgy, hogy összességükből egységes és egyetlen tér alakul ki: de hiányzik az az elem, mely egyikből a másikba látható-

an átvigyen mint konkrét formát öltő vonal, mely valamennyiöket áttöri és láthatóan egybeköti; egymáshoz való viszonyuk az egymásmögöttisége és érintkezése, nem az egymásba olvadása; a testek a maguk erős modelljével és vajúdó mozgási lehetőségeivel egy-egy sík tömegén belül maradnak, nem nyúlnak át egyik térből a másikba, mint Raffaelnél vagy Leonardonál, ahol ritmikus formák lendületének medrén árad át egyik tértömeg a másikba. Cézanne-nál a tértömegek még csak vágyódnak erre a szabad és határtalan egymásba olvadásra, s ezt a vágyukat a testek súlya, gravitációja érezteti és érzékíti meg.” (1979, 259-261) „A természetén való nagyszerű erőszaktevés, az átgyúrás, a fokozás, a teljesen újra alkotás, ami Cézanne művét jellemzi, idegen Rippl temperamentumának, mely végtelen hajlékonysággal simul hozzá a természeti jelenségekhez, különösen azt érezve ki belőlük, ami harmonikus, üde, az ember látásának jóleső; de egy kissé a felületen marad.” (1971, 138) Rembrandtról szólva a fizikai dimenzióktól a szellemi koordinátáig vezet végig az egyneműsítést: „Az így látott valóságban azon mód nincs külön forma, külön tartalom, mint a ráépülő művészetben. Benne minden jelent, érzéketesen mond valamit, ezért minden jelentős benne. A nem geometriai, hanem a valóságos, látott vonalban, a nem érzéki-filológiai, hanem a valóságos színben, fényben, valórben, tónusban, formában mindig több van, mint amit a tudományos absztrakció a maga ismereti céljára elkülönít, preparál. És több van, mint amit akár jogtalan értékeléssel ‘tisztá formának’ neveznek. Egyetlen vonásnak, egyetlen színnek is tartalma van – már a valóságban is, de ott a konkrét tartalom tudományos célból, mivel nem ő kell, mivel csak zavar, mellőzhető, ‘zárójelbe tehető’, a konkrétan nézett valóságban jelen lehet, a művészetben jelen kell lennie, mert az ő konkrét jelentése maga a művészet. A formától elválaszthatatlan tartalomnak végtelen a skálája a, hogy úgy mondjam, ‘ártalmatlan’ jelentésektől az erkölcsig, világnézetig, a világ valamilyen valóságáig, az emberiség valamilyenként akarásáig – attól, amit egy fűszál, fa, táj, fejünk fölött az ég, egy emberi arc, emberek együttese mond, el addig, hogy mi a világ, mi legyen a világ, mi legyen az ember és emberiség –, el az emberi lét végső lényegéig.” (M.v. 611)

Általános érvénnyel rendelkezik, akárcsak az (a priori jellegű) önellátó esztétikai értelemadás, a kisebb léptékű (a posteriori jellegű) képanyag egyneműsítéséből esztétikai birtokbavételként kibontakozó zenei, költői és plasztikai jelentés is, ami a Fülep Lajos-móttó továbbidézésével bizonyítható: „A vizsgálatot úgy terjesztjük ki a művészetek területére, ha azt vizsgáljuk, mennyire tekinthető és tekintendő nyelvnek, amit pl. festésben, szobrászatban, építészetben, ékítésben, természetesen a zenében is, formanyelvnek mondunk, beleértve formát, színt, stílust, hangzást, ritmust stb. stb. – csak metafora-e, vagy olyan jogosult itt is valamilyen nyelvről beszélni, mint amott. A vizsgálat egyaránt fontos, akár pozitív, akár negatív válasszal végződik. Abból a tényből kell elindulnia, hogy minden érzéketes jelenség egyúttal valamilyen jelentés is. Nincs érzéketes jelenség jelentés nélkül – minden vonal, forma, szín, hang, keménység, lágyág, puhaság, édesség, fényesség, homályosság stb. mind jelent, bizvást mondhatjuk, mond is valamit, bár nagy többségében az emberi nyelvvel adekvátan meg nem-mondhatót, csak körülírhatót, adekvátan csakis valamilyen konkrét érzékelés módján mondhatót. Ha egy emberi arcra, kézre nézek, ha egy fára, fűszálra, virágra, a földre, az égre, akármire és akárhova, mindből valamilyen jelentés, valamilyen tartalom sugárzik, amit másként elmondani nem lehet, de látva nagyon is fölfogható, érthető. Hasonló ez ahhoz, amit a zenében tapasztalunk; a zenei műnek is van valamilyen valahogy elmondható, inkább csak körülírható tartalma, de mindig tudjuk, hogy tartalma igazán és teljesen a hangzásban van, a hangok váltakozásában, mélységében és magasságában, színében, tempójában, a ritmusban és melódiában, mindabban, ami maga a zene, s amit elmondani nem, csak hallani lehet. Ugyanúgy a költészetben, tehát az emberi beszéd nyelvén szóló művészetben is a nyelvnek, a szavaknak fogalmi, logikai, jelentéstani jelentésükön túl másik, csak érzéketesen fölfogható jelentésük is van, a hangok magassága és mélysége, hangsúlya, egymáshoz való viszonya, ritmusa stb. szerint, mind a szerint, ami a nyelvben, a beszédben egyáltalán érzékelhető. Petőfi csodálatos két sorában:

Óh lassan szállj és hosszan énekelj, / Haldokló hattyúm,
szép emlékezet!

nemcsak az a jelentés van, amit ez a két mondat a szótár és a nyelvtan szerint jelent, hanem amit benne minden hang és mozgás jelent. S ez a másik jelentés nem merő forma, nem valami köntös vagy külső burok, valami szép külsőség, amit valamilyen tartalomra ráaggatnak. Az érzékletes jelenség jelentése azért elmondhatatlan más módon, mert a tartalom és forma elválaszthatatlan, azonos benne. Petőfi két sorában a mély hangok, a sötétek, az a-k, o-k, az ú, az s-ek és sz-ek lassan szálló suhogása, az alig-jambus csupa spondeus egyforma, nehéz szárnycsapása, a komorságból a végén az e-knek és é-knek, a világos, fehér hangoknak, a szálló hattyú fehérségének megvillanása, ugyanakkor a hattyú s az emlékezet azonossága nemcsak forma – csupán formailag lehet ugyanilyen szép, akár még szebb is más hangképlettel –, hanem tartalom, az a lassúság, az a hosszan éneklés, az a haldokló hattyú és az az emlékezet, amit csak ezen a nyelven, ezekkel a szavakkal, ezekkel a hangokkal, ezzel a tempóval lehetett megmondani. Minden nyelvben van szó a lassúra, szállásra, hosszanra s a többire, de bizonyos, hogy bármilyen nyelvre fordítva, a lassan szállás és a hosszan éneklés vagy valamivel lassabb és hosszabb, vagy valamivel kevésbé lassú és hosszú lenne, csak éppen nem ilyen, szintúgy az emlékezet-hattyú fehérsége is. A nyelvnek ez a jelentése az, amit minden nép a maga költőiben különlegesen érzékel és különösen szeret, ezt magyarázta egyszer nekem lelkendezve egy szovjet katonatiszt Puskinban, szinte elragadtatva a gyönyörűségtől s az igyekezettől, hogy más nemzetiségű is megértse, amit ő benne.

Nem folytatom tovább, a téma túlságosan nagy ahhoz, hogy egy rövidke fölszólalásban érdemlegesen lehessen foglalkozni vele, csak meg akartam villantani a kérdésnek azt az oldalát, amerre az esztétika s a művészettörténelem föladata esik. Az utóbbinak éppen az a hivatása, hogy a társadalom egészében és történeti változásai-ban fölmérje a jelentések változását, a régiek elhalását, újak születését és testet öltését, konkretizálódását, szemléletté, érzékletessé-gé válását a művészetben, a tartalom és forma azonosságában.” (1976, 384-386) Még a plasztikai jelentésekre irányuló érzékenysé-g hiányát is kielemez: „Ami azonban a természetben karakterisztikus, a művészetben esetleg csak véletlenszerű: ami ott kifejező, itt esetleg semmitmondó. Történelmi magyarázatra van szükségünk,

hogy megértsük, miért olyan az a plasztika, amilyen, – ami azt mutatja, hogy a művészi forma nem találta meg autonómiáját és teljességét.” (1976, 243-244) (Ugyancsak a karakterisztikusra figyelt az impresszionizmus elsősorban azzal, hogy „*elve főképp fiziológiai: a szem viszonya a környező világhoz*” [Fülep, 1971, 104], másodsorban azzal, hogy a fiziológiai állásponton túllépve a hírcsatorna-szín-fény fizikai mivoltának kifejező voltát aknáztta ki.)

Azzal pedig, hogy természetre, témára, modellre hangolódva, milyen kifejezőeszközt választanak a művészek, más-más plasztikai jelentések sugallataival már műfaji besorolást érvényesítenek. Mert a grafikus szabad vonalvezetése és vonaljátéka zenei rögtönzéshez áll közel, alanyibb, líraibb, mint hogyha foltokban és részletezőn adná vissza a látványt, vagy drámai sűrítéssel, fehér-fekete kontrasztokban. A festő egész felületet uraló színalkalmazása és széles ecsetkezelése kidolgozottabb, nem annyira lírai, inkább a szubjektum és objektum közelség egyensúlya van benne. A szobrásznál az objektumba tartozás és az objektum közelség a meghatározó, a hordozó közegei is egy-egy darabka természeti anyag, objektum-adottságú. Ezért műfajilag is a monumentalitás vonzásában alakul a képanyag, drámai súlypontokkal. Persze vannak kölcsönhatások, határesetek is.

Képzőművészetek esetében tehát adott: 1. primer, természeti, heteronóm látvány, – dologi jelentéstartalmakkal; 2. kifejező eszközökkel egyneműsített látvány, – *plasztikai jelentésekkel* (amelyek hasonlóság esetén, azaz mellékesen a dologi jelentéstartalmakkal fuzionálva *szintetikus jelentéseket* eredményeznek); 3. egyneműsített látványok átfordulása teremtett látvánnyá, – a plasztikai jelentések *plasztikai gondolattá* teljeseznek ki... A második esetet, tehát a látvány egyneműsítést az „a posteriori szükségszerűség” jellemzi, a harmadik esetet, tehát a látványteremtést az „a priori szükségszerűség”.(Fülep)

Képzőművészetek képanyag-egyneműsítése „esztétikailag preformál”, (eltekinve a műfaji hangoltságoktól, ami már tartalmi meghatározottságot – plasztikai jelentéseket – is hordoz), a primer látványt szelektáltan pár kifejezőeszközzel adja vissza, mégpedig egyszerű ritmusai és kontrasztjai szerint másolva le a látványt. Kontrasztként jelentkezik minden kifejezőeszköz elemi értéként,

majd ritmust több kifejezőeszköz alkot, ilyen ritmusokból újabb kontrasztok és azok összetettebb ritmusai fejleszthetők, amelyek aztán további szervesüléssel „valamely egyensúly” dinamikáját szintetizálják kompozícióvá. Marosvásárhelyen a művészeti középiskolában rajzolni úgy tanított Piskolty Gábor, hogy az „arányirány” a fontos, és az egyenes vonalakból kialakuló portré hasonlítani kezdett a modellre és rajzszerű, szakmai szempontból homogén tanulmány volt az eredmény. Más kifejezőeszköz elemi ritmusával-kontrasztjával (különböző arányok ritmussá állnak össze, különböző irányok kontraszthoz vezetnek) ugyanaz a primer látvány másképpen egyneműsíthető. Egyneműsítéskor a látvány elemeinek dologi jelentéstartalmát különböző kifejezőeszközök nem azonos módon teszik érzéki minőséggé, testivé, tehát más *plasztikai jelentéssel* harmonizálják, értelmezik. Látvány-egyneműsítéskor a referens (portrénál a modell, csendéletnél a használati tárgyak) dologi jelentéstartalma a plasztikai jelentéssel (jelentőséggel) fuzionálva lesz *szintetikus jelentéssé*, amely majd a kompozíció látványszerkezetének *plasztikai gondolatába* szervesül a harmadik mozzanat révén. Ezzel egy időben a látványegyneműsítés látványteremtésbe fordul át, vagyis a primer látványtól elszakadó, még ismeretelméleti vonzatú látvány egyneműsítés kompozíciós nagyságrendű látványteremtéssé szintetizálódik, ami immár művészetontológiai státusszal jár együtt.

VISZONYTEREK ÉS A MŰVÉSZI SZÉP

Minden képanyag egyneműsítés (függetlenül a témavilágtól és a szintetikus jelentéstől) csak a negyedik mozzanaton belüli mesterségbeli fortély révén teszi a külső viszonyteret rendezetté, amelynek a dologi szép a referense. Mindez a belső viszonyteret teremtő művészi általánosítás és a művészi szép nélkülözhetetlen alapja.

Hogyha a külvilág heteronóm látványát, annak alakzatait, a megrajzolandó arcot szépnak látjuk, akkor rájuk a természeti szép fogalmát kell alkalmaznunk, ez lehet a téma preesztétikai valóságbeli eredetije. Tovább lépve, a hordozó közegek (megfaragandó fa-törzs, márványtömb, az anyanyelv, a hangszerek, és minden anyag-

szerűség) szépsége a természetes szép fogalmába tartozik, harmadik változatuk a témává formáltsággal járó átvett szép, illetve esetenként az átvett rút. A természeti szép mint referens és a belőle származó téma közötti megfelelést rögzíti a dologi szép fogalma, amelyben mint szintetikus jelentésben tehát benne van a természeti szép, a természetes szép és az átvett szép. Mindez a külső viszonytérben és a mimetikus funkció hatásterében található, amit (kifejezőeszközök elemi strukturáltságaként, rész-képként) a belső viszonytérbeli tartalmi szép-fogalom követ, mégpedig a megjelenítő funkció eredőjeként, majd pedig a tartalmi szépség kategóriája, a formatartalom szimmetriájában. De műfajonként más-más megfelelés van a *tartalmi szép-fogalom* és a *tartalmi szépség kategóriája* között is, amit az immanens kontinuumban rejlő (és a rész-képek társításakor jelentkező) teremtet szép kategóriája fémjelez. Ezek együtt tartoznak közvetve (mint külső viszonytér) és közvetlenül mint belső viszonytér) a művészi szép összetettségébe, sokszínűségébe. Mindezen fokozatuknak valamilyen összefüggés, kapcsolat, viszonyulás két elemének ellentétéből és megszűnéséből keletkező adekvátság a forrása, mintegy a minőségi együttthatók eredőjeként, „*függvényeként*”. (Bernstein: „*Látják hát, mit értek a kétértelműség szépségén? Épp a két egyidejűleg működő ellentétes erő, kromatika és diatonika kombinációja az, ami ezt a szakaszt oly kifejezővé teszi.*” „*Ezzel lehetővé vált, hogy felismerjünk, sőt megmagyarázzunk bizonyos zenei jelenségeket, amelyeknek szépsége éppenséggel függvénye a kétértelmű eljárásoknak.*” (1979, 47, 175-176))

1. A *természeti szép* fogalma a dolgok magán- és számunkra valóságának átfedéséből sejlik elő, „*szubjektumba oldott objektum*”. (Földes, 562)

2. A *természetes szép* fogalma olyan adekvátságra vezethető vissza, amely a formaképző lehetőségek két funkcióját dinamizálja, együtt hatásuk révén „*az eszme átcsillanhat*” (Hegel).

3. A mimetikus funkció és témaelem adekvátságából származó *átvett szép* (és *átvett rút*) „*a festészet és a költészet határain*” belül maradése.

4. A *dologi szép*, a természeti szép alárendelése az átvett szépnek (a szintetikus jelentésen belül).

5. A képi szintézis belső (részkép-részeszme) adekvátsága a *tartalmi szép fogalma*.

6. A *tartalmi szépség* kategóriája a formatartalom iker-totalitásában lévő belső átlényegülés.

7. A *teremtett szép* a tartalmi szép és a tartalmi szépség műfaj-specifikus adekvátsága.

8. A *művészi szép* adekvátságok adekvátságaként a két viszonytér „abszolút” egysége (még a generikus tulajdonságok kontra immanens kontinuum fordított adekvátságával is) és az előző hét változatának eleven megnyilvánításaként műalkotásba oldott és tárgyasult szubjektum.

József Attila megjegyzése, *„hogy minduntalan összetévesztették a szépet a művészivel, holott egymáshoz nincs közük”,* az adekvátságok felől megközelítve korrigálható, mert a heteronóm szépből nem lehet levezetni a művészi szépet, viszont ez utóbbiba közvetetten amaz is benne rejlik. Például az átvett szép 50%-os mutációja az átvett rút, amelynek referense természeti rútként még a magán- és a számunkravalóság át nem fedésének jelzése, viszont a hordozó közeggel, annak természetes szép fogalmával összegeződik és dologi széppé minősülve nem csorbítja a tartalmi szép és szépség fogalmát, sem a teremtett szépet (így szolgálja a tökéletes művészi szépet Villonnál és Rodinnél a vén fegyverkovácsné-téma). Máskülönben amúgy is fordított adekvátság van a fizikai dimenziók és a szellemi koordináták között, az esztétikum-modellben az átvett rút, az átvett széphez képest, némi ellentmondásosságával még árnyalatnyit fokozva szikráztatja és sugározza szét a mű kifejező erejét, (és szabályt erősítve) az esztétikai hatás egyéb megnyilvánulásait.

Fülep Lajos történetiségében ragadja meg a művészi szép kiteljesedését: *„A hollandokkal, köztük különösen Rembrandttal a szépnek új valósága lép a régi mellé, a szép régi fogalmán, a szép tárgyak fajtáinak fogalmán (szép arc, alak, táj, virág stb.) tájékozódó esztétika azóta se tudott mit tenni vele. Rembrandt anatómiai leckén szederjes színű boncolt hullát, mészárszékekben függő nyúzott marhatestet fest, és mindenféle ‘csócselékszerű’ témát, ami, ha a megszokásokon, fogalmainkon keresztül látjuk sok kellemetlen asszociációval, rút, undok, sivár, visszataszító – ha elfogulatlanul tudjuk nézni, fogalmainkat feledve, a fényben, levegőben, clair-*

obscurben, a színek, tónusok mélységében-gazdagságában, mind szép, s ha egyik szebb a másiknál, nem a species rangjától az, hanem valami mástól. Jobb szó híján festőinek nevezzük ezt a látásmódot.” (Mv. 604)

Ha valaki a művészi igazság mibenlétére kíváncsi, ugyan-ezeket a szép-fokozatokat kell végigkövetnie.

VISZONYTEREK HATÁRÁN

ESZTÉTIKAI MEGFOGALMAZÁS MINT KÉPI ÁLTALÁNOSÍTÁS

1. Viszonyterek határán szintén a hordozó közeg formaképző lehetőségei állnak, de most már mind a két, belőlük fakadó funkcióval. Az egyik a létezők közötti viszonyokra irányuló, mimetikus funkcióként a külső viszonytér strukturális követelménye, a másik a létfeltételekre irányuló tartalmi specifikum megjelenítő funkciójaként az előbbi funkciót továbbstrukturálva teremti meg a formai specifikumot, a formatartalmat, a külső viszonytérbe szervesülő belső viszonyteret. Az egyik funkció jelenségszintű képanyagot hoz létre, a másik a képanyagba általánosítja képi vagy művészi általánosításként az esztétikai jelentéstartalmat. Ha nem egymásból kifejlő együtt hatásként nyilvánulna meg a témaábrázoló mimetikus illetve a tartalom-megjelenítő funkció, akkor egymásból kivonhatók lennének és különbségük a „vegytisztá” esztétikai információ (esztétikai jelentéstartalom) „mennyiségével” volna egyenlő. Szerencsére a művészi gyakorlat egyszerre és egymásra kifejtett hatásukkal működteti a két funkciót, csak az igénytelen szóhasználat vonja egységüket nem szerencsés kifejezéssel össze, amikor művészi ábrázolást vagy művészi tükrözést mond. Ennek a két funkciónak egyazon formaképző lehetőségekből való kifejlése nem mehet végbe máshol, mint a két viszonytér határán, és mozgósításuk csakis a két viszonytér egymáson belüliségét eredményezheti. Sok műelemző esik nem csak a félresikerült szóhasználatnak, hanem a formaképző lehetőségek (esztétikai jelenség és művészi lényeg szintjén megnyilvánuló) kettősségének áldozatául, elszalasztva a képanyag objektív részizgazságának és a beleáltalánosított szubjektív-reflexív részösszetevőjű művészi igazságát, az esztétikai jelenség-lényeg dialektikáját. Pedig lenne tanítómesterük: „Hegel volt az egyetlen, aki állta az esztétikum kétértelmű tekintetét”, (Földes, 1983, 563) A megjelenítő funkcióval tartalmi vonatkozások és műfaji jellegek kerülnek a külső formákba, megjelenítő funkció nélkül csak naturalista témaábrázolás volna. Innen indul művészi általánosításként a megjelenítő

funkció, amely nem csak mű és alkotó között intéződik el, hanem művészettörténeti (művészetontológiai) jelentőségű: „A művészet történeti életre képes problémái tulajdonképpen ott kezdődnek, ahol a naturalizmuséi végződnek.” (Fülep, 1979, 264) „A zene ott kezdődik, ahol a nyelv abbamarad.” (Bernstein, 1979, 219)

2. Képanyag és külső formák konkrétum-szintjén áll a mimetikus funkció általánossági szintje is. Vagyis a zenei hang, amikor hangutánzás, az egyedi jelenség egyéni megnyilvánulásának megfelelően az egyediség szintjén áll, a szavak csakis a második jelzőrendszer fogalmi általánosságának szintjén alakítanak külső formákat, a képzőművészetek témái a hasonlónak formálásból következően valóságbeli megfelelőjük, referensük szerint ismét az egyedi dolgok jelentéstartalmán belül maradnak. Viszont a megjelenítő funkció minden művészeti ágban a képanyagot a különösség szintjére, a képi különös tartományába juttatja, a zenei hangképet és a képzőművészeti képek anyagát az egyediség szintjéről általánosítja tovább, az irodalomban a fogalmi általánosítás elvontsági szintjétől visszafokozó általánosítással a különösség nyelvileg felidézhető tartományáig. A nyelv formaképző lehetőségei ilyen általánosítás révén teszik a képanyagot sugallatossá, a visszafokozás mindig a gondolatközlés közelítése a nyelvileg tételezett térfélhez: „A szó itt lelke annak, amit illet, genezisének tanúja, eleven létének neve.” (Földes, 1983, 179) A képi-nyelvi különös szintjéhez visszafokozó általánosítás olyan nyelvhasználat, amely egyrészt a nyelvi tételezés általánosító mozzanatait ismétli meg, hiszen a költő „nem a szótárból veszi készen ezeket a szavakat – szemünk láttára vonja el a valóságból; előttünk áll a tett, amelytől a káosz Renddé, az Érzékenység értelemmé, az élőlény Emberré gyúródott.” (Földes, 1983, 179) Azáltal, hogy a nyelvi tételezés mozzanatai jelentkeznek a visszafokozó képi általánosításban, közvetve a tételezett térfél, a nyelven kívüli valóság érzékszervi közvetlenségei is bevonódnak a képanyagba, amelyet szemléletessé gazdagítanak. De nem csak azt a nyelven kívüli valóságot idézi a visszafokozó általánosítás, nem csak a megnevezett, de a megnevező belső és külső valóságának minőségét is, érzékelhetővé és átélhetővé varázsolva az emberközpontság fókuszát. (Váci Mihály: „Emlékeim úgy könyörögnek érted, / mint égre kulcsolt ágú őszi fák”..) (Szántó György: „Adél ezt

mondta: – *Habzsolod teli szájjal és lélegzed teli tüdővel azt a világot, amit testi szemeid el akarnak zárni tőled. Jól teszed, jogod van hozzá, de egyszer majd befelé fordulsz önmagadba, befelé fogsz nézni akarni, és fel fogod fedezni, hogy a lélek világa sokkal nagyobb, mint a külső világ. Vizionárius emlékeid elkopnak majd, színeid emléke elhalványul, egyre lazább lesz kontaktusod a külső világgal, amelybe most olyan kétségbeesetten kapaszkodol. Az évek fognak kényszeríteni, hogy befelé fordulj, a makrokozmoszból a mikrokozmoszba. Amikor leplezetlenül, szégyentelenül, gátlás nélkül ki mered adni önmagadat, ki mersz kotorni salakot és iszapot, ahogyan Kasi mondta, akkor el fog tűnni a piktúra, megmarad tisztán az epikád és lírád, amelyet drámai formába tudsz majd önteni. Mert ez a literatura.*” [1982, 276])

Mindenik művészeti ágban a mimetikus funkciónak a módosítása a megjelenítő funkció: „Vagyis megszegtem egy jelentéstani szabályt. És pontosan ezzel a nyelvelméleti vétséggel, a szabályok megszegésével teremtjük a metaforát. ‘Júlia a Nap’ – klasszikus példája annak, hogy ‘ez egyenlő azzal’; két összeegyeztethetetlen rend egyenlősége – az egyik emberi, a másik csillagászati. Júlia emberi lény, a nap egy csillag.” (Bernstein, 114-115) Ami zeneileg a jelentéstani szabály megszegése, az a költészetben még inkább az. Bretter György megállapításai ennek, vagyis az ábrázoló-gondolat-közlő funkciónak megjelenítővé való átminősülését érik tetten: „A szerkezetet hallani kell, a mondatok olvashatók.” (1979, 472) Természetes igény, ha a mondatokban keressük, azokból halljuk ki a rejtett szerkezeti elemeket, amihez bennünket a költői nyelv három funkciójának ismerete segít, ezek pedig a következők: 1) gondolat-közlés; 2) az egyneműsítésből következő visszaérzékítő funkció; 3) a tartalom-megjelenítő funkció. Ezek változékony ötvözeteiből áll össze a művészi közlés, aminek természetére egyik korábban idézett megállapítása világít rá: „Háromszoros felfüggesztés a vers: felfüggesztjük benne mindennapi életünk esetlegességét, felfüggesztjük benne a mindig egyedi dolgokhoz kapcsolódó szubjektivitásunkat, felfüggesztjük benne a dolgokat alakító cselekvést.” (1979, 501) Ebből következik, hogy a pusztá absztrakt gondolatközlést teszi zárójelbe a másik két funkció, mégpedig a belőlük kihallható többlettel. Azzal, ami feldúsul bennük a felfüggesztés eredményeképpen.

Megmarad a valamilyen esetlegesség, megmarad az egyedi dolgoktól függetlenedő szubjektivitás, és megmarad a közvetlen cselekvés nélküli alakulás. Felfüggesztéssel indul az objektív-szubjektív-reflexív igazságok ötvöződése, vagy ez utóbbi kényszeríti ki a három funkció differenciálódását. A vers is ott kezdődik, ahol a nyelv kezd abbamaradni, mondhatná Bernstein, vagyis a fogalmi általánosítás absztrakciós fokától a különösség esztétikai tartományába való visszalépéssel, az érzékelés kapuja felé.

3. Mihelyt a megjelenítő funkció képi mivolta hatni és továbbstrukturálni kezd, a képanyag részleteiben (vagyis a kifejező-eszközök elemi strukturáltságaiban) *tartalmi* és *formai* vonatkozások különülnek el, azaz *meghatározottságok* jelennek meg (erre illik a tartalmi szép-fogalom), mégpedig a későbbi formatartalom csíráiként. Ez a képi általánosítás első fokozata, mert a képanyag részleteibe (=részképekbe) egyrészt *tartalmi meghatározottságokat* (=részszemléket) visz bele, másrészt *formai meghatározottsággal* határolja, ezáltal a formatartalom tartalmi és formai specifikumához köti a negyedik specifikumot. Vagyis a művészi kép legelemibb egységében részkép és részszeme, azaz tartalmi és formai meghatározottság talál egymásra.

Nézzük a kérdést egy másik megközelítésben! A középpontban a formatartalom kell álljon, a maga megjelenítő funkciójával. Ennek alárendelt a másik részkép-funkció, amelyeknek lényege, hogy ami formailag szubjektívnek látszik, az tartalmilag objektív és viszont. Vagyis a tartalmi szubjektivitás objektívvé lesz a tartalmat sugalló formában, és ami formailag szubjektív, az a tartalom objektív vetülete.

„szeretném úgy szeretni a világot,
ahogyan fáj és ahogy nem szabad.”

Az első és a harmadik szó egymást hatványozó szubjektivitás. Az ötödik szó maga az objektivitás. Az „*ahogyan fáj*” egyszerre szubjektív és objektív, az „*ahogy nem szabad*” pedig a „*világ*” által terrorizált szubjektivitás. Az önhatványozó szubjektivitást semlegetítő terror. Ezeket az ellentétpárokat kell tovább érezni a versben a maguk eredőjének vonalán. Akár elméletileg, akár művészi képben, ez utóbbi az, ami „*igaz a létnek és a tudatnak abban az állapotá-*

ban”. (Földes, 1983. 108) Innen indul a szubjektív-objektív ellentét pár minden vetülete.

4. Egy második fokozat: képtársító általánosítás, mert a részképek formai meghatározottságait (= részképeket) egymáshoz kapcsolva azok tartalmi meghatározottságát is ötvözi. Az első fokozat a részképek negyedik specifikumát teremti, (még a külső formák szintjén) részképeket teremtő általánosítás, a második fokozat ezeket a részképeket társítja (belső formákat eredményezve) egy formatartalom kompozíciójává (és erre illik a szépség kategóriája).

5. Minden részkép attól részkép, hogy részeszme is, amennyiben (témától és képanyagtól, tehát a szintetikus jelentéstől eltekintve) egy formai és egy tartalmi meghatározottság szintézise. Ilyen feltétel mellett nevezik a *részképeket művészi képnek* és nem, vagy csak néha a mimetikus funkció valóságra utalásáért (ekkor a távolság a tartalmi szép és a dologi szép fogalmak között). A zenei hangokból teremtett részképeknél, mert hiányzik a mimetikus funkció, csak tartalmi és formai meghatározottság van, irodalomban a részkép esetenként szóösszetétel: lírai-epikai-drámai beszédalakzat, mert a nyelv formaképző lehetőségei ebbe visznek bele szubjektív részigazságokat („*völgyet ért a sítalpú pillanat*”), vagy köznapi értelemben vett képnek (festménynek) a mikrohangulatú részlete (tájképen) illetve mintázáskor az anatómiai részletek geometrizálásának foka. *Mindhárom esetben az elemi strukturáltságok szintézisét részeszme diktálja és viszont: részeszme jelenik meg az elemi strukturáltságokban, vagyis olyasmi, ami a mimetikus funkcióra ható módosítás indítéka, célja, intenzitása, értelme.*

6. A képi általánosítás második és befejező fokozata a képtársítás, amely a részképekből szintetizál kompozíciós nagyságrendű képet, művészi kompozíciót. Képtársításkor a részképek és részeszmék formatartalommá összegeződnek (a második mozzanat közreműködésével), ahogyan a nyelvi szubstrukturák társulásából tömondszerkezet keletkezik, úgy alakul az elemi strukturáltságú részeszmék-részképek társításából kompozíciós nagyságrendű műszerkezet. És ahogyan az alanyak alacsonyabb, az állítmánynak magasabb absztrakciós fokot kell képviselnie, a tömondszerkesztés pedig ezt az eltérést ellenőrzi, úgy a részképek társítása is reflexivitást gerjeszt a részeszmék között, a képteremtésben a tartalmi

specifikum szubjektív részigazságai jelentkeznek, de a formai meghatározottságok közötti képtársítást reflexív jellegű művelet fejezi be. *Tehát képtársítás folyamán az empirikus jellegű formai meghatározottságok még külső formákként reflexív jellegű belső formaelemekké minősülnek át, azok pedig további társítás során belső formákká, mígnem ezek műszerkezet kompozícióját eredményezik.* Így szolgálja a képi általánosítás két fokozata a külső viszonytér felől indulva a művészi tartalom („formatartalom”) megfogalmazását (és a megfogalmazódását), majd számunkra, laikusok számára a kompozíció tartalmának megjelenítését (a művészi szép sokszínűségének kibomlásával kísérve).

ESZTÉTIKAI MEGFOGALMAZÁS ÉS A KÉPI KÜLÖNÖS

Minden képi általánosítás: képanyagon, hordozó közegen végzett általánosítás, amelynek következtében a képanyag a különösség tartományába jut, amely kép is és absztrakció is, a kép és absztrahálás valamilyen szintű egysége, mégpedig a létezőkre irányuló mimetikus, valamint a létezésre irányuló megjelenítő funkció együttműködésével. A mimetikus funkció tehát elkülönít, mint a dologi jelentéstartalom és az alany, viszont a megjelenítő funkció az elkülönítettség fölötti azonosság keresése, mint az elvont jelentéstartalom és az állítmány. A létezők különállása és a létezés összegezése van a kifejezőeszközök két funkciójában. Ez a tárgyi specifikum totalitás-mivoltában gyökerezik és viszont, ilyen kölcsönösség van az esztétikai értelemben vett képi különösben.

Van a különösség tartományának egy alsó határa, az esztétikumumbeli jelenségek (képanyag, generikus tulajdonságok) fölötti szint ez, a két viszonytér találkozási vonala, az esztétikumumbeli lényeg jelentkezése, – és van egy felső határa, amely a két viszonytér egymáson belülségében teljesen a művészi lényegnek rendeli alá az esztétikai jelenségek körét, a szellemi koordinátáknak a fizikai dimenziókat. Ha ezt túllépné a képi általánosítás, önmagán is túllépné, mert felszámolva a képanyagot, megszüntetné a tartalmi specifikumot is. Csak a képi különös így behatárolt tartományában érvényesülhet a művészi általánosítás, közlés és hatás. A képi

különös alsó és felső határa között több általánosítási szint átmenete jelentkezik, erről tesz említést Földes László: „*egyediben felmutatható különösség*”, „*különös konkrétum*”, „*konkrét különös*” és „*különös egyetemes*” változatait sorolva fel. (1983, 490, 508) Ezek a képanyagon végzett általánosítás szintjei, együtt alkotják a képi különös tartományát. Annak a képi különösnek a tartományát, amelynek alsó határa a Fülep által megnevezett a posteriori, illetve felső határa az apriori szükségszerűség is lehet.

Függetlenül a képi általánosítás absztrakciós szintjeitől, a különösség tartományán belüli képi különös jelenségszintű vonásai mindig „*érzéki közelségben*” vannak (Földes, 1983, 564), ennek határain belül lehet létrehozni és felmutatni a művészi szépet is: „*A szépség tárgyait például semmiképp sem túl az érzéki különösön.*” (Földes, 1983, 564)

Miközben a képi különöst létrehozza, a képi általánosítás két fokozata is más-más absztrakciós szintű, a képteremtésben több a jelenségi vonás, a képtársításban érik el a lényegi vonások az egynemű közeg elvontsági fokát. Minthogy társművészetenként eltérő a képanyag egyneműsítéséből kinövő képteremtés (hordozó közegük, formaképző lehetőségeik, kifejezőeszközök egy-egy funkciójának eltérő megnyilvánulása miatt), ezért a műfaji különbözőségeket is összegező megnevezéssel a részképeket képi szintéziseknek kell nevezni, már csak azért is, mert tartalmi és formai meghatározottságok szintézise. Képtársító általánosítás során a részképek kettős meghatározottságából teljes művészi kép áll össze, a képi szintézisek kompozíciós nagyságrendű szintézise.

Képi szintézisek esetében a kifejezőeszközök két funkciója az „*érzékelhető tulajdonságokat*” vagy az „*érzéki tulajdonságokat*” (Földes, 1983, 109, 489) lemásolva-módosítva fordul (az absztrakciós fok szerint többé-kevésbé) szembe egymással. Ezért nevezheti Lukács György a képi általánosítást így: „*érzéki-érzéketes általánosítás*”. (I. 590) Mivel a képi általánosítás kizárólag művészi gyakorlatban létezik és az eredményt megnevező képi különös fogalma művészetelméleti műszó (amelynek referense az egymást feltételező két viszonytér), érdemes ezt a szóösszetételt mindkét tagja felől mérlegelni, a különös fogalmának értelmezésével kezdve.

Ami a képi különösség tartományát illeti, alsó és felső határai között az „*érzéki-érzékletes általánosítás*” eredményeként jön létre. Lukács Györgynek ez a meghatározás szerű kifejezése találó akkor is, ha irodalomról van szó, azaz, ha a hordozó közeg a fogalmi elvontság szintjén álló nyelv, és rajta kell végrehajtani képi általánosítást. Ebben az esetben adott egy fogalmi, a különösségen túljutott általánosítás, innen kell valamilyen képi különösség felé visszafokozó (és képivé váló) általánosítást hajtani végre. Mégpedig úgy, hogy „*a 2. jelzőrendszer szükségszerű elvontságait az 1'. jelzőrendszer megszünteti, az ábrázolt tárgyak konkrét-felidéző hatalmává változtatja át.*” (Lukács, II. 167) Sajnos, amikor nem csak irodalomra vonatkoztatva kijelenti, hogy: „*A különösség immár megszüntethetetlen rögzítést nyer: rajta épül fel a műalkotások formavilága.*” (Lukács, II. 432) – akkor két végletet von össze a különösségben. Az egyik véglet filozófiai absztrakcióként a különösség fogalma vagy kategóriája, a másik véglet e műszónak olyan referense, amit művészi praxis hoz létre képi különösként. Ez a képi különös a filozófiai műszónak kétszeresen is referense, mert közvetlenül a kifejezőeszközökkel a műalkotások „formavilágát” építi ki, közvetve pedig a formavilágába beleabsztrahált különös igazságok, művészi tartalmak is beletartoznak a képi különös kategóriájába. Ugyanilyen közvetlen-közvetett kapcsolatnak kell lennie a filozófiai értelemben vett kép fogalma és a képi általánosításban születő képi különös, a művészi kép között is. A kép filozófiai értelmezéséről írja Jánosi János: „*A kép itt mindenfajta tükrözési fokozatot és lehetőséget jelöl: érzékelést, észlelést, képzetet, fogalmat, következtetést, gondolkodást. 'Az objektív valóság szubjektív képe' a valóság tudat által való megközelítésnek bárminemű eredménye, beleértve a létezés adekvát tudományos tükrözését is.*” (1978, 125)

A kép fogalmának ez az összegező jellegű filozófiai értelmezése nem öleli fel a művészi gondolkodást-általánosítást és eredményét, a képi szintézist, de azt sem, amiben megvalósul a képi különös, a hordozó közegeket és egynemű közegüket. Ezért esztétikai fogalomként illetve művészi kategóriaként még árnyalni kell a filozófiai fogalmon (elsősorban azért, mert, ahogyan Fülep Lajos megállapította, más az esztétikai tételezés „*egész struktúrája, benne a szubjektum és objektum viszonya, maga a tárgyalkotás és a mel-*

léje rendelt szubjektum” és más a filozófiai tárgyalás). Ugyanis a művészi kép (és kompozíció) elsősorban nem csupán „szubjektív” valami, hanem hordozó közeg közvetlenül érzékelhető anyagában testesül meg, ennyiben objektív vetületű, másodsorban totalitás fogantatású művészi gondolat objektivációja, következésképpen a „tükrözési fokozatok” felől nézve a művészi kép primer és szekunder valóság határesetel (Máris különös valamiként jelenik meg.) „Tükrözési fokozatok” felől nézve, de a mindennapi szóhasználat szerint is, a képszerűség kritériumát a művészi kép már azzal kielégíti, hogy a kifejezőeszközök mimetikus funkciójának köszönhetően referenssel rendelkezik, olyan referenssel, amely a mimetikus funkcióval létrehozott képmás előképe, mintaképe lesz. (Ebbe pedig mindenestől, és képi általánosítás nélkül belefér az érzékelés, észlelés, képzet mint funkció.) Ezzel szemben a kép esztétikai értelmezése szintetikusabb, mert csak akkor minősül művészi képnek, ha a mimetikus funkción túl a megjelenítő funkció általánosítása is, tartalmi-formai meghatározottságként, benne foglaltatik. Ez a képi általánosítás változtatja a referenssel rendelkező képet művészi tartalommal gazdagodó képi különössé. Esztétikai értelmezés számára mindig a tartalmi meghatározottság, a művészi tartalom a fő kritérium, amit a művész a képben eláltalánosít, a képbe beleáltalánosít a megjelenítő funkcióval, hogy a köznapi és filozófiai értelmezésű képet képi különössé szintetizálja. Innen következik, hogy a képi általánosítás a filozófiai és a köznapi értelemben vett képet képi szintézissé teszi, a benne szintetizált többlet pedig képi sugallat, részeszme, esztétikai jelentéstartalom, művészi üzenet. Ebből pedig az a következtetés is levonható, hogy az esztétikai információ a részképek-részeszmék szintjén kvantált (ahogyan a gondolatközlés a tömondat szerkezetben), annak szintje alatt pedig megsemmisül. Persze az esztétikai információ mellett jelentkezik a mimetikus funkció is, vagyis a téma (téma-elem) jelentéssége, a maga referensének dologi jelentéstartalma, ezáltal a mű befogadásakor az esztétikai hatás nem esztétikai információval is társul(hat), szintetikus jelentéstartalomként. Rosszabb esetben a nem esztétikai hatás eltakarja azt, ami a művészi többlet, a képiség esztétikai lényege: *„olyan esetek is előfordulhatnak, hogy az emberek gondolatilag (2. jelzőrendszer) megértik bizonyos műalkotások társadalmi vagy*

nemzeti jelentőségét, anélkül, hogy esztétikai hatás (1'. jelzőrendszer) létrejöhetne.” (Lukács, II. 107)

Azzal a megállapítással, hogy az esztétikai információ a képi szintézisekben születik és ezen a szinten kvantált, szorosan összefügg a művészi szemiózis kérdése is, amely csak néhány megszorítással tehető a képi szintézis eredményes elemzőjévé. Először is a megértés kérdése, (amint a fenti Lukács-idézet is érinti) vonatkozhat a mimetikus funkció révén kódoltak megértésére, vagyis a téma dekódolására. Ez még nem tartozik a művészi szemiózishoz. Másodszor a képet esztétikai értelemben képpé a lényegi oldal, a szubjektív – reflexív igazság teszi, de bizonyos elemi strukturáltsági szinten felül, tehát a mimetikus funkciónak elsőbbséget hagyva, jelenik meg, az elemi strukturáltságok elemeire bontásakor eltűnik az esztétikai információ, és marad a mimetikus funkció nem esztétikai természetű információja, a dologi jelentéstartalom, mert vagy a különösség alatti vagy azon túljutott általánosítást képvisel. Harmadszor a képi általánosítást hordozó közegenként kellene szemiotikailag feltérképezni, hiszen társművészetenként más és más a képi szintézisben ható két funkció egymáshoz való viszonya. Negyedszer a különféle szemiózisok mimetikus funkcióban érvényesülő absztrakciós szintjét is össze kellene mérni. Végül csak a képi szintézisek további társító ötvöződéséből lesz, lehet teljes értékű művészi közlés, és vele adekvát művészi forma, formataralom. Vagyis a szemiózishoz azt kell(ene) feltárnia, hogy a képi szintézisek jelenségi és lényegi oldala miként szintetizálja egymást formataralommal. Bizonyos eredmények vannak a képi szintézis fent jelzett menetének szemiotikai leírásában: *„A művészet valósághoz és kultúrához való viszonyának egyik részleges, de kétségtelenül elvi problémája az, hogy milyen bonyolult kölcsönhatásban van a képi és a jelaspektus. Ezt a kérdést széles körben vitatták az utóbbi évek szovjet irodalomtudományában azzal kapcsolatban, hogy meddig terjednek a szemiotikai módszer lehetőségei és határai a műalkotások elemzésében. Közismert, hogy a (...) szemiotikai eljárás egy sor lényeges ellenvetéssel találkozott; ez utóbbiak pozitív mozzanata részben az a megállapítás, hogy a művészi alkotásban a kép foglalja el a központi helyet. (...) Ilyen kérdésfeltevés mellett kiderült, hogy a ‘jelet’ és a ‘képet’ helyel-közzel már*

eleve a kutatók módszertani előfeltevései is szétválasztják. (...) Ugyanakkor a műalkotás jelaspektusa nyilvánvalóan nemcsak 'szöges ellentéte' a képinek, hanem elvi koordináció is van köztük, olyan alkotó-szerves egységet igyekszik képezni vele, amely annál kevésbé szakítható szét, minél magasabb az adott műben az elért művészi szint. Ebből következően különleges aktualitásra tesz szert tudományunkban az a kérdés, melyet pontosan fogalmaztak meg a 'művészi kép' címszó szerzői a Kis Irodalmi Lexikonban: 'a jel feltételelességével rendelkező kép miért van felruházva a *tárgy* feltételelességével, és miből fakad az esztétikai minőség, amely elidegeníthetetlenül jelen van a *jelben*?'." (M. N. Epstein, 1979, 248) Az idézetben előforduló „művészi kép” címszó természetesen a képi általánosítás kezdetére és a képteremtő szintézisre kérdez rá. Már maga a kérdés nagy eredmény ahhoz képest, hogy az 1979-es kiadású Esztétikai Kislexikonban ilyen címszó még problematikus, vitatható fogalomként sem fordul elő. (Ennek – és a művészi általánosítás címszónak – a hiányát pótolná „az érzéki jelenségformákban való megjelenítés” törvénye? Ezzel viszont az a gond, hogy a tartalom megjelenítő funkció helyett a témaábrázoló mimetikus funkciót sejteti, mivel semmi sem utal a képi különös létére, a tartalmi és formai heghatározottságok elsőbbségére.)

Ezért indokolt a művészi kép összetettségét az esztétikum-modell szerint összefoglalni. Ami az esztétikum-modellben **kép**, az nem más, mint a tárgyi specifikum koncentrikus köreinek, az emberközpontú totalitásnak az **érzékszerve**. Mindazoknak a kettőségeknek és/vagy koncentrikus köröknek a metszéspontjai vezetnek „a közvetlenül érzékszervekhez szóló (első jelrendszeri elemekből alakított) szóképekhez”, (Földes, 1983, 96) amelyek egymást magukon keresztül nyilvánítják meg. Ideillik József Attila négy különböző, azonban lényegében egymásra visszavezethető megfogalmazása: „világizása hőmérsékletem”, „a versben a szó saját születésének szerepét játssza”, „a líra logika, de nem tudomány”, „archimédeszi pont”. A művészi kép, képi szintézis: az esztétikai jelentéstartalom kvantuma, a tartalmi szép megjelenése; a benne sűrített öneltárgyasítás-típus hasonló alkatú és léptékváltásos öneltárgyasulást vált ki a mű által viszont tételezett befogadóban, tehát az „érzékszerv” adekvát érzékelést határoz meg. „Elég a szobor elé állnom: egy

pillantás elegendő, hogy – óhatatlanul – a szobor álláspontjára helyezkedjem, a szobor – egyébként magyarázatra szoruló – világnézetéből nézzem és értsem meg magát a szobrot.” (Fülep, 1971, 238) Mindkét oldalon, alkotói és befogadói oldalon a hírcsatornával szembekerült „érzékelés kapuja”, illetve az emberközpontú totalitás koncentrikus köreit átélő „**érzékszerv**” az esztétikai birtokbavétel kiváltója. Mint az emberközpontú totalitás érzékszerve, minden a részkép „*valóságsugallta egyéni vízió*” (Földes, 1983, 522), amely „*igaz a létnek és a tudatnak abban az állapotában*” (Földes, 1983, 108), érzékszervként a szellemi koordináták origója, amelyből képtársítással bontakoznak teljességgé ki. (A művészi formának is origója és egyben kiteljesedése ez az „érzékszerv”, mert a forma az a képtársító formálás, ami a részképektől a kompozícióig, az origótól a szellemi koordináták teljességéig mélyülő-szétnyíló dinamika.)

Az esztétikum-modell harmadik mozzanata képi általánosításként megnyilvánuló megjelenítő funkció, amelynek két fokozata van, egy képteremtő és egy képtársító fokozata. A képteremtő fokozat kifejezőeszközök elemi strukturáltságában jelenik meg, ezt nevezi Földes László részképeknek, amelyek tartalmi és formai meghatározottságok képi szintézisei. A második fokozat ezekből szintetizál többszöri rész-kép-társítás során formai specifikumot, műszerkezetet, formatartalmat. Eredményük alapján úgy viszonyulnak egymáshoz a fokozatok, mint a nyelvi tételezésben a szavak, azaz a nyelvi szubstrukturák a belőlük alkotott gondolathordozó tömondatszerkezet(ek)hez, bővített, majd összetett mondatokhoz. Azonban egy nyelvi szubstrukturától nem csak az általánosítás szintje, de bonyolultsági foka is megkülönbözteti a képteremtő szintézis elemi strukturáltságát. Először is a mimetikus és a megjelenítő funkció párosa a részkép elemi strukturáltságát jelenségi – lényegi oldalra osztja, amely, ha meg is található a nyelvi szubstrukturánál, mint a fogalom (hangutánzó) hangalakja és értelemköre, a képi szintézisekben ez sokkal átfogóbb, összetettebb. Például a rész-képi szintézis jelenségi oldalában benne foglaltatik: hordozó közeg (amely a szépirodalom esetében máris teljes szókészlet), a hordozó közeg formaképző lehetőségei (szépirodalom esetében a mondattani szabályok és szabálytalanságok), a formaképző lehetőség megnyilvánulása mimetikus funkcióként (gondolatközlés), és e

formaképző lehetőség mozgósítása (gondolatközléssel körülhatárolt témavilág). Mindez együtt a *jelenségi oldal*, összefoglalásaként: képanyag. A rész-képi szintézis *lényegi oldala* mindig a képanyagba bevitt *képi általánosítás*, aminek következtében a képanyag átrendeződik, vagyis elemi strukturáltságot nyer, ez lesz a *lényegi oldal formai meghatározottsága*, ezzel egyidőben az általánosítás eredménye tartalmi meghatározottságként jelenik meg (ilyen belső megosztottság nincs a nyelvi szubstrukturák értelemkörében). További különbségek a rész-képi szintézis javára: a jelenségi oldal „jel-aspektusát” hasznosító mimetikus funkció és a képanyag: a tartalmi specifikum *objektív részösszetevőt* rögzíti, amibe a lényegi oldal általánosítható bele, mégpedig mint *szubjektív részösszetevő*. A fennmaradt *reflexív részösszetevő* képtársításakor szintetizálódik a műszerkezetbe. Az *objektív részösszetevő* a tudattartalomhoz kötődik, a tanított-tanult tudásszinthez, amely művészetén kívüli gnoszeologikus jellegű (és „*társadalmi*” vagy „*nemzeti jelentőségű*”) tudáshalmaz, amely mind-mind mesterségbeli fogások révén külső formákban képanyagként testesül meg a külső viszonytérben (generikus sajátosságokat alkotva). Viszont a szubjektív – reflexív részösszetevő a művész élménytartalmával fonódik össze, a tudott és az átélt, a tételező és a tételezett egységeként, amelynek igazságfedezte a képanyagon végigvitt általánosításban gyökerezik és művészi szabadság révén alakít *reflexív jellegű belső formák* társításával belső viszonyteret (immanens kontinuumot), a kompozíció ontológiai státuszát alapozva meg (mivel az, József Attila szerint „*nem lehet társadalmilag hazug*”).

Képi szintézisek, azaz a részképek jelenségi és lényegi oldalának viszonyában egy átfödött – átfödő kettősség van. A lényegi, átfödő oldalon belül a tartalmi meghatározottságnak számunkra valósága, a formai meghatározottságnak magánvalósága lesz. (Az egyik szubjektív, a másik objektív vetületű.) Ugyanakkor a tartalmi meghatározottság, mint a tartalmi specifikum oszthatatlan egysége, integrálendő, maga a formai meghatározottság, mint a formai specifikum oszthatatlan egysége, integráló jellegű, mert a tartalmi specifikum összes, képi szintézisekbe osztott tartalmi meghatározottságait a formai meghatározottságok integrálják. Minden elemi strukturáltság, azaz rész-kép jelenségi, átfödött oldala a mimetikus

funkció fennmaradása ellenére is eltávolodik a képanyag referenciától vagy mintaképétől a képi általánosítás folyamán, tartalmi meghatározottsággal átítatva „*egy eszme látszásává*” minősül (Hegel), viszont az átfüggő lényegi oldal a maga tartalmi és formai meghatározottságaival éppannyira integrálandó, mint integráló jellegű.

Minden rész-képi szintézis a negyedik specifikumba tartozva jelenségi és lényegi oldalával a másik három specifikumhoz kötődik, mert a jelenségi oldal képanyaga az első specifikum empirikus adottságaival tart kapcsolatot, a lényegi oldal (tartalmi és formai meghatározottságával) pedig a második és a harmadik specifikummal. *A rész-képi szintézisek lényegi oldalának tartalmi meghatározottsága a tartalmi specifikumra utaló részeszme, formai meghatározottsága pedig a formai specifikum legelemibb strukturaltsága.* Ezt a belső összetettséget alakítja ki a rész-képteremtő szintézis, amelyet a képtársító szintézis úgy visz tovább, hogy miközben az elemi strukturaltságú *formai meghatározottságokat* teljes értékű, művészi tartalmával azonosult *formai specifikummá*, műszerkezetté ötvözi, ugyanez történik a *tartalmi meghatározottságokkal*, amennyiben ugyanígy *tartalmi specifikummá* minősülnek át. Ezt nem a kétágú jelentés- és értelemadás egyszerű párhuzamosságával valósítja meg, hanem összefonódva, az imént említett átcsapásos adekvátsággal, amelynek következtében *a részképek tartalmi és a formai meghatározottságaiból kész formatartalom lesz, ami egyfelől művészi tatalmával azonosuló formai specifikum és másfelől művészi formájával azonosuló tartalmi specifikum.* Formatartalom szintetizálódásával egyidőben lesz a két viszonytér is a maguk generikus tulajdonságával és immanens kontinuumával egymáson belülivé, mégpedig úgy, hogy a belső viszonytér autonóm igazsága a külsőével fordított adekvátságban áll, vagyis a művészi kategóriák referensei az esztétikai fogalmak referenseiben, azok módosításai-ként jelennek meg.

Úgy tűnhet, hogy a generikus tulajdonságok mimetikus funkciója pontos referenshez, dologi konkrétumhoz, konkrét tényekhez kötődik, vele ellentétben viszont az immanens kontinuumot szolgáló megjelenítő funkció a maga szubjektív-reflexív részössze-tevőjű igazságtartalmával csak módosít és megmásít minden referenst nélkülözve, igazságfedezet nélkül. Valójában a megjelenítő

funkció is, a belső formák szintjén, bizonyos referensekhez kötődik és a maga módján, azaz felsőbb fokon szintén mimetikussá teszi a harmadik mozzanatot. A negyedik mozzanatbeli mimetikus funkció (mint az a posteriori és empirikus és a kanonikus szükségszerűség megvalósítója) az információs csatorna közvetlenségét nem lépi túl, azon belül ábrázol, leképez, megmutat, rámutat, megnevez, lemásol, az ő referense a tárgyi specifikum valamely részjelensége. Mindebbe a megjelenítő funkció (mint az a priori és dialektikus és kanonikus szükségszerűség megvalósítója) további összefüggéseket visz bele, olyan referens felé irányítva a belső formákat, amely a tárgyi specifikum totalitás jellegében van meg, és a műfaji vonzaton túl olyan igazságfedezettel rendelkeznek, amely igaz *„a létnek és a tudatnak abban az állapotában”*. (Földes, 1983, 108) Mindebből következik, hogy a képi különös olyan másodvalóság, amely eltávolodik a jelenségszintű primer valóságtól, de annak lényeg szintű bonyolultságát, a totalitással egyenmősített konkrét közvetítettségeket közelíti meg, a fogalmi konkrétum és a kategoriális konkrét metszéspontját. Más szempontból: primer valóságbeli struktúra-rendszer közötti közvetítettség középszintjén álló referenssel rendelkezik tehát a képi másodvalóság, ezen alapul a művészetek önteremtése. Így a műalkotás kétszeresen „valóságghű”, kettős mimézisű tételezésben születik a kifejezőeszközök páros funkciójának eredményeképpen a külső és a belső formák szintjén. József Attila írja erről a kettősségről: *„Ennek a világnak a tényei nem valóságos tények, azonban – és ez fontos – e nem valóságos tények összefüggése valóságos, és teljesen megfelel a valóságos világ összefüggéseinek.”* (*1976, 411) Ezért a műalkotás képi különöse a fizikai dimenziói révén primer valóság, a beleáltalánosított szellemi koordináták révén fiktív másodvalóság. Léte és autonóm természete ehhez a konkrétum-konkrét közötti átmenetiséghez köti, ezen belül a mimetikus funkció eszköze, mivel célja az a megjelenítő funkció, amelynek a képi szintézisek és általuk a kompozíció megteremtése.

Eszköz és cél munkamegosztása jellemzi a külső és a belső formákat is, vagyis a felszíni és a mélyszerkezeteket. Ezek pedig egyformán „beszédeselek”, szinte egyidejűleg kíváncznak festménybe lépni. *„Erdély zománckék őszi egeit a mélybarna, vöröslila perzselő csattanások mellett egy «lángsugarú» őszi zsarátnokizzás*

a tüzes kék angyalainak szárnyshogtatásával pengeti hanggá, mert az érzékelés tompaságait a merészség fűtött bátorságával, mint a burkoló pernyét leseprük szárnyaik hesentésével.” – Írja naplójában Miklóssy Gábor – „Ez a levegőfestés nem azonos az impresszionisták világos vibráltatásaival, hanem annak a ›negatív térnek‹ a jelenítéséről van szó, aminek létezéséről nagyon sok komoly meseternek sincs pontos fogalma, hát még a megjelenítés módozatairól. Az egzisztencialisták is azt feszegetik, hogy létezik-e Semmi? Hát ez a ›semmi‹ a spirituális zónák ›valamije‹.” „Én arra törekedtem, hogy ennek érzékeltetését színnel tudjam elérni. Amikor még a nagy hegedűsöket, Fritz Kreisler-t, Hubermannt, Jack Thibaul-t, Juan Maneu-t, Zathureczkyt élőben hallgattam, emlékezem, a pianissimók úgy haltak el, hogy nem lehetett tudni: még a hegedű szól, vagy a bennünk ébresztett pianissimó folytatódik? Valaminek az elhalása – már a kimondhatatlanba való bekapcsolódás. Amikor ujjnyi sarakat és masszákat kennek fel a vászra, és mindenütt nagy gesztusokkal akarnak érdeklődést kicsikarni, ilyenkor a nagy muzsikálások hatása alatt visszagondolok a nagy csendre.” (– Idézi Banner Zoltán, in: Hitel, 2000, február)

Hasonlóan telitalálat a képteremtés folyamatának, a képi különös természetének a legköltoőbb költőnk, Váci Mihály szemléletes leírása: „Minden művészet évezredek óta a látomás, a képek, a megjelenítés varázsos erejével fejezi ki magát: képek az eszközei. És mióta művészet van – elsősorban természeti képek. A sajátos természetlátás, a természet elvonatkoztatott, absztrahált jelenségeiből alkotott jelképek – ezek a művészet eszközei. A képek költői erejű elvonásához a természeti képek közvetlen erejű, hatású és tömeges mennyiségű érzékelésére, élményére van szükség, hogy az elvonatkoztatott kép, annak szabadon alakított változatai élesek, eredetiek, szuggesztívek legyenek. Erre az képes, akinek érzékei a természetélménnyel a közvetlen környezetből túltelítődtek. Az érzékek, a tudat teljes és állandó telítettsége kell ahhoz, hogy a szél, a csillagok, a végtelen érzetét, mely érzékeinket annyiszor átvillámoztta, százszorosán erős hatású képekben kifejezzük. Az ilyen emberek számára a beszéd, a fogalmazás, az utalás az élesen kirajzolt fogalmakkal, jelképi értelmű tárgyak, dolgok, élőlények hieroglifákká átalakult képeivel szinte az anyanyelv természetessége-

géhez hasonló. A természetközeli élő népek köznapi és művészi fogalmazásán, dalain, költői látásán végletesen figyelhető meg legtisztább eredményeiben az az alkotó, absztraháló, összehasonlító és összefoglaló folyamat, amit az egyéni alkotásban oly szenvedélyesen kutat a művészet, az esztétika és ismeretelmélet. A látásnak, a kép környezetből való kiragadásának, elvonatkoztatott alkalmazásának, a mehökkentő, merész és naiv asszociációinak példáival a nép költészete örökös inspirálója és tartaléka lehet minden művészi formai megújulásnak – természetesen nem úgy, hogy csak eredményeit, hanem hogy módszereit kutatjuk és vesszük át.” (Váci, 1979, 917)

Három klasszikusunk, Váci Mihály, József Attila és Babits Mihály kereste az alkotás folyamatának rejtélyeit. Babits monumentális műben követte és kielemezte-ismertette a „művészi megújulás” korszakait *Az európai irodalom története* (1957) fejezeteiben. Következtesen kihagyta az a posteriori jellegű műveket, csak az irodalomtörténet immanens kontinuumának logikáját követte hossz- és keresztmetszetben tájékozódva. Alcímként ajánlanám könyvéhez a *DIVINA POETICA* megtisztelő jelzöt. Kerülte a gördülékeny előadás kedvéért a (Fülep Lajos szerint elmaradhatatlan) világnézet változásait, aminek jelentőségét így foglalja össze Fülep: „*Ennek a valaminek alakulásai, mai szóval, fejlődése, a művészet szférájában: a szellemnek a változó világnézetek médiumán keresztül művészi formává átlényegülése. Olyan – rektifikált – értelemben, amilyenben a művészi forma a világnézetnek következménye, következménye a forma alakulásának, fejlődésének. S ez alakulás története a művészet története.*” (1971, 266)

Következzék *Az európai irodalom története* után a Magyar irodalomtörténet. Szerb Antal az a priori szükségszerűséget „*irodalmi irodalom*” szóhasználatlall jelöli. Korszakváltások függvényében értékeli az irodalmi áramlatokat, majd az esztétikai tételezésben rejlő művészi általánosítás specifikumáról a következőket fogalmazza meg: „*A romantika, amint mondtuk, egy emelettel mélyebben vetette meg a költészet alapját, mint ahol addig volt. Abban a rétegben, ahol a mondák, legendák és idegbetegségek születnek, a termékeny félhomályban, ahol az emberi megismerés ősi szimbólumai laknak. Az ember ezeket a szimbólumokat zsenijével*

felhossa néha a tudat napvilágára: a mítoszteremtő korokban így keletkeznek az emberiség ősi bölcsességét őrző történetek. A tudatosság korában ez a fajta megismerés már nem tud beleilleszkedni a megismerés egészébe, amely a racionális gondolat számára van lefoglalva – a zseniális ember megismeréséből nem lesz tudomány, csak költészet, a fantázia felelőtlen játéka. Goethe költő volt, és Nietzsche haláláig gyötörte a félelem, hogy ő is csak költő. De az igazi költészet szintén megismerés. Megismerése rejtett összefüggéseknek, amelyeket a racionális tudomány durvább eszközeivel nem lehet megközelíteni, a diskurzív próza nyelvén nem lehet kifejezni. Ezt a megismerést mindig csak egyféle módon lehet kifejezni: szóról szóra úgy, ahogy a választott költő kifejezi – és csak egyféle módon lehet megérteni: a költő művébe való intuitív elmélyedéssel.” (1992, 284) (Több kiadást átnéztem, sajnos, mindenikben diskurzív próba olvasható diskurzív próza helyett.)

KÉPI SZINTÉZISEK A TÁRSMŰVÉSZETEKBEN

Kifejezőeszközök elemi strukturáltságából társművészetenként különböző módon lehet képi szintéziseket teremteni.

1. Önmagában álló, még jelentésség (azaz referens nélküli) kifejezőeszköz a zenei hang. Hangképpé három-négy hangból képződő elemi strukturában, úgynevezett motívumban válik. A motívum egyben külső formaelem is, amely a hordozó közeg kialakulásának előfeltétele. Benne a hangokat megjelenítő funkciójuk felcserélhetetlenné teszi, a rögzített hangsor értelmi-érzelmi viszonyulás közvetítésére alkalmassá válva magában hordja létrehozásának célját, értelmét, és genezisének feltételeiről árulkodik a lélekből fakadó energiák hordozójaként, mindig tartalmi és formai meghatározottság megbonthatatlan és szoros szintézisében. Tehát egyszerre születik a motívum hanganyaga, elemi strukturáltsága és tartalmi meghatározottsága. Mivel a kifejezőeszközt a szubjektum teremti, legfontosabb funkcióját, a megjelenítő funkciót érvényesíti, a mimetikus funkció a képi szintézisekben a különösség tartományán kívülre utalón fölösleges teher volna. Talán ezért egyértelműbb a

zenei kompozíció, és talán az esetleg zavaró körülményeket implikáló mimetikus funkció háttérben maradása tette lehetővé a zenetudomány (társművészetekhez viszonyítva) páratlan elméleti előnyét. Olyan tekintetben is fölösleges a zenei kifejezőeszköz mimetikus funkciója, hogy a részkép szintű képi szintézis referense a szubjektum központúságában keresendő, tehát szubjektumon belüli, ezáltal azonos az érzelmi világnak amúgy is az önellátó különösséghez közel álló közegével, azaz jelenségi mivoltában is lényegi mind a referense, mind a képi szintézis tartalmi és formai meghatározottsága (éppen a mimetikus funkciónak kellene a motívum jelenségi oldalát megerősítenie és szubjektumon kívüli referenst leképeznie). Egészen pontosan: mivel a kifejezőeszközöknek nincs mimetikus funkciója, a megjelenítő funkció tiszta elemi strukturáltságot eredményez, tisztán formai és tartalmi meghatározottságot, vagyis a képi szintézis lényegi oldalát, amelyben nincs jelen, amelyhez nem járul hozzá a jelenségi oldal eleve meglévő hordozó közege, sem a külső formaelemekbe épülendő mimetikus jellegű képanyag. Ezért a jelenségi-empirikus vonatkozást a formai meghatározottság hordozza, a képanyagot a hanganyag egyneműsítésén túl semmi olyan, ami a társművészeteknél jelentkezik. A képanyag éppen a hordozó közeg még nem kialakult volta miatt nem tud körvonalazódni. Ennek következtében a képi szintézis strukturális követelménye csak az immanens kontinuum felé fejlődik, alakuló hordozó közeg jelenlétében és mimetikus funkció hiányában alig van negyedik mozzanat és valóságillúziót keltő mimetikus témaelem, ez utóbbi csak majd képtársításakor fog körvonalazódni. Viszont a teljes mű meghallgatásakor Bernstein szerint el lehet vonatkoztatni attól, ami nem az immanens kontinuum alakítója: *„Ideje, hogy meghallgassuk a zenét, nem úgy, hogy miszlikbe játszom a zongorán, hanem teljes egészében, zenekari előadásban. És remélem, megérett az ideje, hogy tisztán zeneként hallgassák, pompás megnyilatkozásként egy metaforikus nyelven, az alkotó átalakítások nyelvén. Remélem, felkészültek erre; felkészültek arra, hogy lemondjanak az egész pasztorális cókómóról, nárciszostól és százsorszépestől. Nem könnyű; de nem lehetetlen. Még az olyan kihívóan tornyosuló akadályok leküzdése sem lehetetlen, amilyenek a második tétel végi madárhangok, amelyeknek gazdáit Beethoven nevére nevezte a partitúrá-*

ban: fülemüle, fűj és kakukk. Képzeljék helyettük három fafűvós záróütemeket megelőző kis kadenciájának. (...) És aztán persze a vihar a negyedik tételben; ám még ezt a kirobbanó vihart is képzelhetjük szerkezetileg óriási átmenetnek a scherzóból a fináléba (a maga módján az is).” (...) „Még ha sikerül is figyelmen kívül hagyniok, és szerkezeti, átalakító elemekkel helyettesíteniök mind-ezeket a programatikus tényezőket, akkor is időbe telik majd megszabadulniok a képzettársításoktól, beleértve a nem pasztorálisokat. Kihívásom arra szólítja fel Önöket, hogy vessék le megszokott zenehallgató szokásaikat, ne hagyják, hogy a zene személyes emlékeken, képeken, színeken, esetleges indulati állapotokon nyugvó kellemes, passzív képzettársításokba ringassa Önöket; azt akarom, mondjanak le a beleézés minden élményéről. Rajtaütésszerűen azt javaslom, változtassák meg szokásaikat egy ültő helyzetükben, rázzák le az egész szeszétikus málhát, beleértve Beethoven saját szuggesztív címeit, és hallgassák a szimfonikus metamorfózis e csodálatos példáját egyszerűen akként. Tudom, milyen nehéz ez; gyakran magam is nehezen hessegetem el a zenén kívüli képzettársításokat. Olyan, mint a régi agytorna: a következő öt másodpercben ne gondoljanak fehér elefántra: egy ... kettő ... három ... négy ... öt. Sikerült? Meglehet. Ugyanilyen a Pastorale szimfónia hallgatása: csak annyi a különbség, hogy itt azokra a bizonyos madarakra, viharokra és pásztorsípokra nem szabad gondolnunk. Egyesek Önök közül talán ellenállnak csábításomnak; mások esetleg fel is lázadnak. (...) De tegyenek egy próbát. A legrosszabb esetben is ragyogó próbája az önfegyelemnek, használ a jellemnek. A legjobb esetben pedig, ha sikerül, teljesen új Beethoven-művet hallhatnak. Nem tudom, mennyire sikerült elkerülniök a fehér elefántot, vagy a madarakat és méheket. Kétlem, hogy bármelyikük száz százalékos sikerrel járt volna, mert, amint figyelmeztettem Önöket, úgyszólván lehetetlen elválasztanunk gondolkodásunkat az asszociációktól, amelyek ragaszkodnak jelenlétükhöz. De ha csak részben sikerült, ha csak egy százalékgig, akkor is nagy tettet hajtottak végre, mert legalább az első lépést megtették a zenehallgató új szokásai felé; ha pedig egyszer más elkezdtek a zene csak zeneként hallgatását, túljutottak a legnehezebb akadályon, és jó úton haladnak a zene-

hallgatás teljesen új módja felé. És ezért fogadják elismerésemet.” (1979, 168-169-170-171)

2. Ami ebből a rendhagyóan hosszú Bernstein-idézetből az esztétikum-modell szerint fontos, az nem egyéb, mint a művészi közlés kompozíciós logikája, jóval túlmutat a „zenehallgatás új szokásain”. Azt mutatta be, hogyan kell a felszíni szerkezettől a mélyszerkezetig vegytisztán áttekinteni a zenei kompozíciót csak és csupán a megjelenítő funkció mentén, a mimetikus funkcióval járó, programzenei vetület (tehát a szintetikus jelentés) nélkül. A részkepek tartalmi-formai meghatározottságától a formatartalomig, a kifejezőeszközöktől az egynemű közegig, a mű autonómiájáig, a művészi közlés kompozíciós logikája mentén a tartalmi széptől a teremtettséig. Talán ezt nevezzük **műközpontúságnak!** (Illesse **Őt** is elismerésünk.) Lehet, hogy más művészeti ágak alkotásainál is, gondolati úton, mellőzhető a mimetikus funkcióval együtt a szintetikus jelentés, nem véglegesen, csak a minőség csorbitatlan felmutatásáért? Fülep Lajosnál például ilyen megfogalmazásban: „*E két oldalt azonban, a tisztán formait és az etnikait, bármennyire elválaszthatatlanul egy is a kettő a valóságban, külön kell szemlélnünk, mint Lechnernél tettük, mert csak az első ad létjogosultságot a másodiknak a művészetben, és programunkhoz híven magában a formában kell megtalálnunk az egyetemes mellett a nemzetit, a közös mellett a különös küldetést, ha egyáltalán van.*” (1971, 166)

3. Sokban különbözik a mimetikus funkciót nélkülöző zenei képteremtéstől az irodalmi műveké. Egyrészt a hordozó közeg nemcsak adott, de közlő funkciója révén a fogalmi elvontság szintjén áll és referens implikációjú. Akkor jut a különösség tartományába, amikor a közlő funkciót a referenséhez közelíti, mégpedig képzetfelidézés, leírás, beszédhelyzet révén („*a líra érez, a próza beszél, a dráma tesz*” – Erdélyi János, 562). Így az irodalom képi általánosítása a fogalmi elvontságtól visszafokozó, visszaérzékítő általánosítás. Ennek következtében a nyelvi tételezés első mozzanata kerekedik a második mozzanat fölébe, vagyis a dologi és az elvont jelentéstartalom képzetgazdagsága a rákövetkező értelemkör-értelemmező fölé, amit így jellemez József Attila: a versben a szó saját születésének szerepét játssza, Lukács György pedig így: „*1'. jelzőrendszer versus 2. jelzőrendszer*”. (II. 176) Ilyen esetekben a szó-

kapcsolatok szemantikai burka összeforr és szemantikai potenciáljuk képzetgazdagsága egymást felszabadítva és felerősítve érzékszervi adatok élményközelségét, az érzékelés kapuját idézi fel. Ezért írhatta Kosztolányi Dezső, hogy „*A vers érzéki csoda.*” (1971, 436) Amint a képi különösség ilyen elemi strukturáltságot vesz fel, képi sugallatú tartalmi meghatározottságok hordozója lesz, noha sohasem szubjektum-központúan, mint a zenei kép, hanem szubjektum közelséggel, szubjektum-objektum irányultsággal, szubjektum közöttséggel, – műfaji elhatárolódás szerint. A szépirodalom egynemű közegével, a beszédszerkezettel a próza beszédalakzata simul leginkább össze. Vagyis képi általánosításkor megjelenítő funkcióként a visszaérezkítés és leírás ebben a műfajban fordul legkevésbé szembe a közlő funkcióval, aminek következtében a próza formartalmának teljes a belső szimmetriája, hozzá képest a másik két műfaj szimmetriasértéssel él. A próza áll a nyelvi tételezéshez a legközelebb, kitüntetett műfaj, hozzá képest a lírai beszédalakzat erős sarkításával nyelv előtti állapotra törekszik, a drámáé ugyan-csak sarkítva nyelv utáni állapotra.. Erdélyi János a műfaji skálát a három beszédalakzatnak megfelelően így jellemzi: „*A líra érez, az eposz beszél, a dráma tesz.*” (1981, 560) Ezeket így viszonyítja egymáshoz: „*érezőtől annyi van a beszédig, mint ettől a cselekvésig*” (...) „*többet lehet elbeszélni, mint tettben láttatni, míg az érzés sokszor kibeszélhetetlen.*” (1981, 562) Ha egynemű közegként a beszédszerkezet a próza beszédalakzatából képes tökéletes belső szimmetriájú formatartalmakat totalizálni, a másik két sarkító beszédalakzathoz csupán szimmetria sértéssel, akkor a líraian sarkító beszédalakzat a közlő funkció egyetlen módosításával egyszerre szerezhethet érvényt mind a megjelenítőn visszaérezkítő, mind a témaábrázoló funkciónak (Váci Mihály: „*Neved akácfürtje a számban*”). A dráma beszédhelyzete szintén sarkítás révén lesz többféle szempontból kiaknázható: „*A néző belefeszült a szerző által teremtett helyzetbe; helyzeten kívül szólhat neki a bülbülmadár, annak a hangját sem hallja meg. Ez nem a néző szeszélye, hanem a színpad törvénye. A drámai szituáción kívül nincs a gondolatnak helyzeti energiája, s így kellő kezdősebesség híján a nehézkedési erő visszarántja a földre a rakétavillanású mondatot is.*” (Földes, 420) Ter-

mésztesen a háromféle beszédalakzat éppúgy műfajilag meghatározott, mint maga a kompozíció, külön témavilággal és képanyaggal.

Van egy jellemző különbség a zenei és az irodalmi képalkotás menete között, mégpedig az, hogy a zenei kép tartalma mindig a különösség szintjén áll, ellenben a beszédalakzatok esetében a közlő funkció felülkerekedhet a képi különösség tartalmain, ami a verbalizmus veszélyével jár, azzal, *„hogy a szükségszerű általánosítást túllontúl fogalmivá teszik, az 1'. jelzőrendszerből a 2. jelzőrendszerbe vezetik át.”* (Lukács, II. 173) Ilyenkor a képanyag és referensének a viszonya, a valósághűség, a dokumentum-jelleg kerül a képiség rovására előtérbe. Mindez az önellátó jelölés jelentésadás és a formai specifikum gyengeségével-gyengülésével jár. Ezzel ellentétben: *„Tankönyvek szokták mondani egy-egy költőről, hogy természetkedvelő, természetismerő, természetimádó. Mindig valami csalást érzek az ilyesemben, és az egész nem érdekel tovább. A költő ne szeresse a természetet – szóljon nevében. Azért olyan végtelen a bizalmam Palocsay versei iránt, mert ő nem természetimádó, nem természetjáró, nem ismerője, még kevésbé barátja a természetnek. Ő része neki. Ő maga egy darabka természet. Állítmánya minden alanyának, tárgya s egyben alakváltozásban lévő alanya minden állítmányának. Szüntelen összetéveszti magát a fával, karját a fa ágaival, fejét a lombkoronával. Ő maga a Tavaszház reggel, s hogy minden kétséget eloszlasson, erdőt ültet a fejére, s a dérlepte télben zúzmarát könnyezik...”* (Földes, 1983, 353)

Néha a képi szintézis empirikus oldalában, az egyneműsített képanyagban is jelentkezhet az emberközpontság koncentrikus köreinek (a biológikum és a társadalmiság) egymásba oldottsága, a magánvalóság és számunkra valóság átfödésének felfokozásaként: *„Attól urbanus költészet ez, hogy rejtjel-rendszere a városi élet szabályai (olykor szabványai) szerint kódolt, hogy a kép jelképisége, a tárgy titka úgy tárulkozik fel benne, ahogy csak a cigarettafüstben, kávégőzben, telefoncsergésben edzett «szívverés morzevésszele» tudja azt megfejteni. Minden jelenség civilizált áttételben nyeri nála jelentését – még a természet is. Ha tragikusan szemléli, akkor úgy, mint a ‘téli kertben növő kaktuszok’, ha tréfálkozik, akkor mint a ‘nonfiguratív anyatermészet’.”* (Földes, 1983, 354)

Prózában esetenként csak fejezetnyi terjedelem elemzésekor derülhet ki a képi általánosítás megléte-hiánya. Fejezet- és alfejezet határokon belüli egységeket a fordulat tagolja. Ez az Arisztotelész-nél előforduló kifejezés a mimetikus és a megjelenítő funkció elhatárolására is alkalmas. Fordulattól fordulatig a mimetikus funkció, fordulatok mélyén a megjelenítő funkció hat (ismeretelméleti illetve ontológiai vonatkozásokkal). A fordulatokkal való tagoltság mindenik alegységet társaihoz viszonyítva saját, egyéni megjelenítő erővel ruházza fel, amit aztán az egymásra vonatkozások hatványozhatják képtársításkor. Szinte észrevehetetlenül simul a legtermészetesebb módon össze képanyag, képanyag egyneműsítés, a mimetikus és a megjelenítő funkció a prózai művekben, más szavakkal a külső formák műfaji jellege a belső formák műfaji alkatú jelentésségével. Viszont a párbeszédes beszédalakzat sarkít: *„minden tartalmas forma a dialógus külső formájában jelenik meg.”* (Földes, 418) A színmű nem olyan regény, amiből csak a párbeszédek tartották meg: *„A drámát a valósághoz nem a részletek közlekedő edényei kapcsolják.” „... a viszonylagos, esetleges, véges részek felett egy abszolút, törvényszerű és végtelen konfliktus ábrája rajzolódik ki – erővonal, amely égboltja alatt mindent igazol;”* (...) *„a törvények hálójában feldereng a megoldandó feladat.”* (Földes, 1983, 363)

4. Képzőművészeti ágazatok képteremtésének ismert esete a gyerekekrajz, benne a mimetikus funkció még nem valósághű, viszont éppen ezért kap kifejező erőt. Kompozíciós szinten a vámos Rousseau műveit is ez jellemzi, nem a valósághűség továbbmódosítása. Pierre Bonnard: *„Elsősorban a hibák azok, amelyek a képbe életet visznek”*. (Művészet, 1962, 12. sz. 16) Barcsay Jenő fogalmazta meg a két funkció egymásból következését és a természeti illetve a művész által teremtett látvány minőségi eltérését: *„A művészi vonal megőrzi a látott vonal jellegét, (...) ugyanakkor áthatja a kézmozgás szenvedélye, vagy nyugalma.”*

Az irodalmi és a képzőművészeti képalkotás között is vannak sajátos különbségek. Az előbbi hordozó közege kódolt másodvalóság, az utóbbi természetben található anyagféleségek, vagy azokból iparilag előállított termékek. Az előbbinek kódolt másodvalósággént közlő funkciója van, az utóbbi, mert primer valóság,

dologi konkrétum, jelentésség nélküli. Az előbbi félkész kifejező-eszköz, az utóbbinál többnyire lebontás révén keletkezik kifejező-eszköz. Az előbbi kifejezőeszközénél a közlő funkció megelőzi a képteremtést, a képzőművészeti ágazatoknál a mimetikus jellegű képi mivolt előzheti meg a tartalmi meghatározottságú képi közlést. Az irodalmi képben a közlő, a visszaérzékítő-megjelenítő funkciók egymást feltételezve egyszerre hatnak, a képzőművészetben a mimetikust nemcsak módosítani, de nélkülözni is tudja a megjelenítő funkció. Ha nélkülözi, akkor a generikus tulajdonságok külső formái a megjelenítő funkció belső formáihoz közelednek, akárcsak a zenében. Hagyományos esetben a képzőművészet kifejezőeszközeinek mimetikus funkciója a társművészetekéihez mérten a legerőteljesebb, mert az egynemű közeg, látványszerkezetének megfelelően, a leginkább külvilágra orientált. Éppen a mimetikus funkció kivételes ereje követeli meg a látvány egyneműsítést képanyag és kifejező-eszköz kölcsönösségével. A képanyag szintjén egyneműsített látvány még nem látványszerkezet, azzá csak akkor válik, mihelyt a még objektív jellegű szintetikus jelentése a tartalmi specifikum szubjektív-reflexív részösszetevők igazságaival összefonódik. Ekkor a látvány egyneműsítés szintetikus látványteremtésbe vált át. A képzőművészeti ágazatok képteremtése mesterségbeli és technikai szintjével többnyire túljut a látvány egyneműsítésen, de még a látványszerkezet megteremtése előtt van, ez utóbbiba való átfordulás éppolyan és épp annyi kompozicionális művészi leleményt követel meg (a részletek és az egészük állandó összemérésével), mint az irodalomnál a képteremtéstől a képtársításra való áttérés. Képzőművészeti ágazatok képteremtése közötti különbségek más-más tartalmi meghatározottságokat eredményeznek, ezáltal műfaji skálává kapcsolódhatnak, ami témaviláguk sokszínűsége még ki is hangsúlyoz.

5. A grafikai gondolat szubjektum központúságát kifejező-eszköze követeli meg, ugyanis (akárcsak a zenei hangot a zenében) a szubjektum teremti a vonalat, a folthatást. Megmarad a grafikai gondolat én központúsága a sokszorosító technikák alkalmazása ellenére is, mert a megjelenítő funkció erősebben módosítja a mimetikust, mint a zenében, ezért a látványteremtés és nem a látvány egyneműsítés a döntőbb. Ellenben a festői gondolatnál a látvány egyneműsítés és a mimetikus funkció az elsődleges, mert itt a ki-

fejezőeszközök festékként adottak, ugyanakkor a festői technikák az alkotói invencióknak köszönhetően a mimetikus funkciót széles körűen kamatoztathatják. Ezért egyrészt sokkal gazdagabb képanyagában a festészet, mint a grafika, másrészt nem annyira lényegre törő a plasztikai gondolat megjelenítésében, mint a szelektálóbbr grafika. Invenciói nagy számának köszönhetően a festői látásmód koronként változik, ellenben a grafikus (szubjektum központúságából fakadó és lényegre törően általánosító) látásmódja hervadhatatlanul frissen hat: „Többször megírtam, hogy szinte öröktől fogva modern a művészetek gyorsírása, a grafika, mert nem köti semmiféle uralkodó stílus.” (Cs. Szabó László, 1984, 411)

6. Képi szintézisekben a primer látványt egyneműsítő mimetikus funkció részletekre irányulón analitikus jellegű, a vele ellentétes, őt módosító megjelenítő funkció a részletek fölötti egységet érvényesíti, ilyen a festészet látványteremtése is, ennek köszönhetően a festői gondolat megjelenítése szintetikus: „Tonitzánál a szín nem szó-, hanem mondatértékű. Semmi önkényesség még a hátterekben sem. A *Lipován Katyusa* háttére nem tapéta, tárgyilag semleges háttér, mégis tapétának áll össze a folklorisztikus ornamensek formáiból és színeiből. Az *Erdész leánykája* mögött az őszbe forduló erdő ismét nem tárgyi erdő fákkal, lombokkal, hanem az erdő derűs zöldtől rozsdavörösig szomorkodó színkeveréke.” (Földes, Új Tonitza album, Utunk, 1965/15) Nemcsak az ábrázoló funkció analitikusan részletező jellegével ellentétes a megjelenítő funkció, de az előbbi által szolgáltatás téma fölé is kell kerekednie, Cs. Szabó László ilyesmit sejtet Turner képével kapcsolatban: „hatásos világtörténelmi címekbe álcázott olyan festményeket (Hannibál átkelése hóvivatarban az Alpokon), amiknek kizárólag festői értelmük volt.” (1984, 357) De nem csupán műfajilag kerül többlet a témába, hanem (a formatartalom ikertotalitásának megfelelően) személyes érintettség által is: „A legfontosabb azonban, amiről szólni kell: *Delavranceának Ștefan cel Mare* fejedelemben kifejezett történelmi szemlélete.” (Földes, Utunk, 1965/5) Ugyanezt villantja fel mottóba foglalva Friedrich Dürrenmatt is: „Akad talán még egy-két olyan elmondható történet is, melyben az átlagember arcából az emberi- ség tekint reánk”. (A baleset)

7. Kivételes helye és szerepe van (műfaj-történetileg) a legfestőibb korszakok egyikének, az impresszionizmusnak a képi szintézis szempontjából, mert halhatatlan belső egyensúlyt teremtett az analitikus jellegű mimetikus funkción alapuló látványegyneműsítés, illetve az összegező jellegű megjelenítő funkción alapuló látványteremtés között. Először is a kifejezőeszközök, ez esetben a színek felől közeledik az impresszionista képi általánosítás a természeti látvány optikai sokféleségéhez, amelyből kimarad már a látvány egyneműsítést megelőzően mindaz, ami nem szín, ami megfesthető ugyan, de festői összegezés szempontjából jelentéktelen. Másodszor a paletta keveretlen, tiszta színei szerint tovább rostálja a látvány sokszínűségét, ami benne átmeneti színesség, az kihull, ami tiszta, de halvány szín, az megjelenítő erejűvé fokozódik fel. Az intenzívvé tett színegyüttesben az egyneműsített látvány felragyogásának ritka pillanatát éljük át, színesség helyett a színek benső energiáinak felszabadulását és ez által egymás hatványozását. (Ehhez hasonló a beszédalakzatoknál van, amikor a szavak szemantikai burka összeforr valamilyen képzeti kapocs révén és szemantikai potenciáljuk tartalmi meghatározottságként felszabadul, vagy ha az emberközponút totalitás érzékszervének megvillanásaként: *„a költőnek sikerült megtalálnia egy jelzőt, amely (a létnek és a tudatnak abban az állapotában) ikertestvére a jelzett szónak.”* (Földes, 1983, 108)

Az impresszionizmus látvány egyneműsítése látványteremtésbe vált át, a kettő közvetlenül tűnik át egymásba az érzéki különös legtermészetesebb változatában, képben felmutatott absztrakcióként. Olyan absztrakcióként, amely a (később tárgyalandó részkép társítások nélkülözésével) az egyneműsítendő látvány közelében tartja az egyneműsítő eljárást, és amely (kompozíciós nagyságrendű részképként) eleve az „eredeti” látványnál. Más megközelítés szerint ez az áttűnés a művészi szépben rejlő fordított adekvátság kivételes pillanata, egyrészt a generikus tulajdonságokon belül az egyneműsített látvány az „eredeti” heteronóm természeti látványhoz állna közel, de elevenebbé téve felfokozza a látványteremtést, amely a dologi szép maximumig való fokozására készíti az egyneműsítést, amely a tartalmi szépség kategóriájáig jut. Művészi széppé pedig nem egymáson belülivé váltan hatványozódnak, hanem folytonos egymásba átfordulások sorozatán át, kétirányú adekvátság

révén a generikus tulajdonságok és az immanens kontinuum szintjén is. Kivételként erősítve az Adorno-féle meghatározást: „*Minél inkább beereszt magába egy művészeti ág olyasmit, amit immanens kontinuum nem tartalmaz, annál inkább részt kell vennie abban, ami neki idegen, dologias, ahelyett, hogy utánozná azt.*” (*1976, 268) Ebben az esetben viszont a generikus tulajdonságok éppen annyira azok, amik, amennyire immanens kontinuummá fordulnak át és viszont. Ezt csak a festészeti impresszionizmus valósította meg azzal, hogy azonos absztrakciós fokon találkozva egybeesnek a külső és a belső formák. Következésképpen a végeredmény nem csak képben felmutatott absztrakció, hanem kész absztrakcióként felmutatott kép is. Ilyen absztrakció festői tartalma azonos az absztrakcióhoz való jutással, plasztikai jelentések és festői gondolat művészi igazsággá való átnemesüléseként. Az előbbieik objektivitása az utóbbi szubjektív-reflexív töltetével azonosul és viszont. Tartalmi meghatározottság felől nézve a látványegyneműsítés és a látványteremtés igazságtartalma azonos lesz. Ezért a megnevezés: impresszionizmus (szintén kivételként) mind tematikai vonatkozásként, mind formataralom szerint értelmezendő.

8. Előzmény nélküli újdonságának és egyedülálló jelentőségének értékét nem csökkenti, hogy nem akarta az impresszionizmus túlnövelni a látványteremtésben felmutatott absztrakciót az egyneműsítés érzéki fokának igazságainál. Más kérdés, hogy volt-e rá lehetősége (a képtársító általánosítás hiányában aligha, mert így egymásra csúszik az esztétikai jelentésadás a plasztikai jelentéssel), és ha nem, miért? Éppen innen származik, közvetve, egyedülállóságának másik vonása, az általa kiváltott ellenreakció, mert a posztimpresszionizmus olyan lehetőségek keresésének jegyében fogant, amelyek a látvány egyneműsítés érzéki fokánál gazdagabbá akarták tenni a látványteremtés festői értelmét. Együttés érdeme az impresszionizmusnak és a későbbi irányzatoknak, hogy a képzőművészetek képi általánosítása magára talált, és hogy az óta is tart nagy kalandja, melyben az ábrázoló és a megjelenítő funkció ellentétes mivoltának változatait keresi és kamatoztatja. Egyedülállóságának harmadik értéke, vagy elévülhetetlen érdeme éppen az esztétikai törvények iránti spontán érzék, az, hogy megsejtette, hogy a tematikai vonatkozás és a tartalmi meghatározottság (a kétirányú és ellentétes

adekvátság egyik vetületeként) egymásba áttűnhet. Erre a teljesítményre más képzőművészeti ágazatokkal együtt a társművészetek sem képesek, mert a zene és az irodalom csak úgy léphetett nyomába, ha tematikai vonatkozásait vette át. A zenei motívum lehetett pillanatnyi benyomás megjelenítője, de a motívumfűzés már a hordozó közeg időbeli, folyamatszerű megnyilvánulásával széthúzza a pillanatnyiságot, így aztán más tartalmi meghatározottságok kerülnek a kompozícióba, mint ami a motívumban megjelent, ezen túlnyújtózott a zenei tartalom. (Ezen felül a pillanatnyi benyomások referense is különböző a festészet külvilág központúsága és a zene szubjektum központúsága miatt.) De a lírában is többnyire tematikai átvétel az impresszionista jelleg, ahogy átvétel az elemzett Szabó Lőrinc *Rippl-Rónai* c. versének krétarajz-utánzása is. Átvétel, mert hiányzik a heterogén látvány által kikényszerített átrendező egyenmősítés, amihez nem közelíthető a mondatszerkezetet alkotó alany-állítmány szerinti megosztottság. Hiányzik a kettős ugrás, amely látvány egyenmősítéskor a festékből valóságreferensű szint (dologi szép), majd látványteremtéskor a színből verőfényt teremt (tartalmi szép), néhány tubus festékből a futó pillanat színbenyomásában érzékelhető tartalom megjeleníthetőségét teremti meg. Ezt csak behelyettesíteni tudja a költészet impresszionizmusa (az alany-állítmány mellé társuló) jelzők koloritjából alakuló szintobzódással. Mindezek az eltérések az egyenmű közegek szintjén is jelentkeznek. Tehát mind a látványegyenmősítés, mind a látványteremtés természetese azonos abból a szempontból, hogy a csupasz egyidejűség esetei, így természetükkel az egymásba való átfordulás az adekvát, viszont a zene hangzásszerkezetének időbelisége és az irodalom beszédszerkezetének időbenisége a külső és a belső formák egymáson belülivé válását teszi lehetővé, nem egymásba való átfordulásukat, áttűnésüket. „Az impresszionista konstruál – s innen a félreértés –, de ez még nem a régiek értelmében vett komponálás.” (Fülep Lajos, 1979, 299) Földes László a két fogalom közötti, önellátógyiasítás hiányából-jelenlétéből származó értékbeli különbséget is érzékelteti: „S azon túl következett be, hogy nem kell már konstruálnia az áldozatos helyzetet – hiszen tulajdon próbatételének válságait, kínját és szenvedését transzponálja hősei helyébe.” (1983. 247) Csak az impresszionista festészet módján megvalósítható a

generikus tulajdonságok közvetlen átfordulása immanens kontinuummá, ez a fajta áttűnés egylényegűség kivételesen csak a festészet impresszionizmusában tökéletes, más képzőművészeti ágazatok mind alulmaradnak ebből a szempontból, ugyanis mimetikus funkcióik referense sem azonos, ezért külső formáik, generikus tulajdonságaik sem azonos módon fordulnak át immanens kontinuummá, vagy nem ugyanolyan karakterű belső formákká lényegülnek át. Szinte lehetetlen az impresszionizmus kifejlesztette kétirányú adekvátság megismétlése a szobrászatban is, annyira más a hordozó közegének formaképző lehetősége és kifejezőeszközeinek mimetikus funkciójával is másként, de főleg más látvány egyneműsíthető, hogy tematikai és tartalmi meghatározottságuk tekintetében még távolabb kerüljön a festészetbeli impresszionizmustól, mint a zene vagy a költészet. Végül azért sem azonos értékű esztétikailag a festészet és a többi képzőművészeti ágazat impresszionizmusa, mert az előbbinél a kifejezőeszköz (színfolt), a hordozó közeg (színes festékanyag) valamint az információs csatorna (a hat színt tartalmazó fehér fény) máshol elő nem forduló természetes adekvátságban áll, megismételhetetlenül azonos karakterűek, összesimulnak, ötvöződnek, azonosulnak, együtt vibrálnak, szólnak, sziporkáznak. Azonos karakterükben gyökerező természetes adekvátság a festői kifejezőeszközök referensévé az információs csatornát teszi, ezáltal a látvány egyneműsítése máris a különösség, az érzéki különös fokára jut, másrészt ez a látványteremtésbe minimális képötvöző általánosítással fordulhat át, ez utóbbi összegező jellege keveset módosít az egyneműsített látványon, az impresszionizmus szinte a hírcsatornát mondja, a fényteret. Tehát ezt a két szabályt kellene, de lehetetlen megismételni dallamban, versben, grafikában, szoborban. Az impresszionizmus a hírcsatornát általánosítja egyneműsítéskor dologi széppé (még generikus tulajdonság), majd amint ez átfordul látványteremtésbe (immanens kontinuum), tartalmi széppé válik. A preesztétikai valóságból megszűrt-felfokozott-kitágított hírcsatornát fordít a szemlélő felé művészi igazságként, tehát a valóságosnál kissé valóságosabban. Ilyen kettős szerepe a hírcsatornának csak az említett példában volt, amikor a személyi igazolvány a tételezett térfélhez való visszarendelést tette lehetővé a fénykép révén, ez a kettős szerep megismételhetetlen más vizuális művészetekben (ideértve a filmet is, amely

műszaki hírcsatornájú). Még a zene tudja mondani a maga hírcsatornáját, kifejezőeszközeinek születését érzékeltetve annak megnyitásáról és milyenségéről árulkodik. Esetleg szembe is fordulhat a hírcsatorna (hangtér) időbeliségével, ahogyan Bernstein kielemezti: „Mindezt a kromatikus kétértelműséget jelentősen erősíti a zenei **szerkezet** mondattani bizonytalansága. Holott valójában ez az előjáték minden, csak nem bizonytalan szerkezet. Nagyon is szorosan összekovácsolt, csakhogy Wagner szándékosan mondattani kétértelműségbe burkolja, hogy vágyakozás, rejtély és időtlenség látszatát keltse. Időtlenség – ez a kulcs. Az egész mérhetetlen **lassúsága**; *«Langsam und schmachkend»* – írja, *lassan és vágyakozva . . . és a végtelen kiírt csendek a frázisok között . . . és annak kétértelműsége, vajon felütés-e az első hang, vagy leütés. Hogyan is mondhatnánk meg, felütés-e? hiszen nincs lüktetés, ami kulcsát adná. (...) Mind e kétértelműségek, számos továbbival egyetemben, összeesküsznek, hogy az idő egy újabb dimenziójába merítsenek, amely gyökeresen eltér mindattól, amit korábban a zenében megszoktunk. Idő, amely nem ketyeg vagy akár táncol vagy ballag immár: észrevétlenül halad, ahogyan a hold mozog, vagy ahogyan a levelek váltják színüket.*” (1979, 215-216)

9. Ugyancsak a hírcsatorna szerepére figyelmeztet Szabédi László azzal a felismerésével, hogy az irodalom tárgya a beszélő ember. Ő ezzel az emberközpontú totalitást abban a vetületében mutatja fel, ahogyan az irodalom tág témavilága hozzá közelíthető. Megállapítását az irodalom képi szintéziseire alkalmazva annyiban lehetne kiegészíteni, hogy egynemű közege a beszédszerkezet, hírcsatornája pedig a gondolat képi születése, amely a hírcsatornába jutás feltételeit, annak működési módozatait idézi fel, így máris a beszélő reakcióit kiváltó helyzetekről is egyetlen habitussal árulkodik. A helyzetek szereplőkre nézve sokszoros összetettségét aknázza ki Rejtő Jenő: „*Mindig lesznek véletlenül értesülő férjek. Olyanok, akik rosszkor jönnek. Illetve jókor, vagyis korán, szóval már későn.*” (Az ellopott futár, X. fejezet) Az irodalmi képi különös egyrészt a gondolatokat szülő előzmények, körülmények, másrészt a hírcsatorna keletkezésének, milyenségének hangulatképbe való sűrítése is, amelyben a hangulat külső-belső eredőinek felmutatása, hitelessége is szerepel. Itt is a kifejezőeszközök funkciói nyitnak a

hírcsatorna felé, ezáltal egyazon jelentőséget kap képi különösé szintetizálva: hordozó közeg és téma, kifejezőeszközök és hírcsatorna, önkifejezés és korrajz, önellátóiasítás és tartalmi specifikum, a formai specifikum külső és belső formái, a két viszonytér a fizikai dimenziókkal és szellemi koordinátákkal. Más szóval a tárgyi és formai specifikum minden empirikus és nem empirikus jelleget felölelő kapcsolata kimutatható, amint közvetve vagy kevésbé közvetve a külső-belső formákban rögzül.

Tehát a tárgyi specifikum dialektikáját a hírcsatornán és az önellátóiasításon keresztül átveszi a képi különös dialektikája. Példaként ide kívánczok Szabó Lőrinc versindítása: „*Na persze! Hogyha háztartásomat / könnyel, sírással fedezni lehetne, / ragyogó volna minden. Bőgni, azt tudsz!*” Egy szókimondó, felvágott nyelvű, gyakorlatias nő perlekedő hanghordozása van a bosszúságot, kifakadást eláruló kezdő mondatokban, a későbbi dörgedelmekből pedig az okozat előzményei. Végül is festészeti impresszionizmus és hírcsatorna egylényegű adekvátsága megismételhetetlen más képzőművészeti ágazatok esetében, némiképp a zene és a tolmácsolható irodalmi műfajok közelíthetik valamennyire meg őt, ezért mintha az impresszionisták valamilyen tolmácsoló változatot oltottak volna bele a festészet XIX. századi teljesítményébe. A hírcsatornát tolmácsolták. Esztétikum- modellben a festészeti impresszionizmus helye: egy műfajú műfaji skálát teremtett (amit a későbbi irányzatok is megvalósítottak más típusú művészi szép adekvátságokkal).

10. Képzőművészeti ágazatok műfaji skálába rendeződését közvetve hírcsatornájukhoz való viszonyuk, közvetlenül hordozó közegük formaképző lehetősége magyarázza. Grafikánál és festészetnél az elemi formát a szubjektum állítja elő egy mások hordozó közeg, a papír, a vászon stb. felületén, azután ezzel képez egységet az elemi forma, mint kifejezőeszköz, a pont, vonal, folt, szín, forma, mivel a felület takaratlanul maradt egységei az elemi strukturáltságokba belevillanva formai meghatározottságokat nyerhetnek a mimetikus és megjelenítő funkció határán. Ezzel szemben a szobrászatban a kifejezőeszköz a hordozó közeg elemi egységekre való lebontásának eredménye, amely különböző akkor is, ha fa, fém, kő a hordozó közeg, ami meg is látszik a külső formaelemek eltérő kialakításában. Kivétel a mintázás, amely tanulmány készítésekor a

látványegyneműsítés szakaszában a modellhez igazodik, de látványteremtés folyamán a külső formaelemek szintjén anyagszerűséghez kötötten differenciálódik aszerint, hogy a mintázás után márványban, cementben, bronzban, fában viteleződik-e ki a szobor. Hordozó közegek szerint más-más jellegű a megjelenítő funkcióként megnyilvánuló összegező formakezelés: „Érezzük, hogy valamely őserő feszül e formák, e kontúrvonalak abroncsai közt. Minden túlnőtt itt az élet kicsinyességein, a játékos részletformák kivette, egy arc arabeszkjei, egy kar vagy kéz aprólékosságai száműzve, vagy csupán csak jelezve, mint csupa olyan elem, amely nem járul hozzá a nagyság és erő tolmácsolásához.” (– írta a Barcsay Jenő és a Vilt Tibor Ernst-múzeumban 1934-ben nyílt kiállításáról Lyka Károly) Látvány egyneműsítés és látványteremtés talán Henry Moore-nál kerül, de nem impresszionista karakterű tartalmi és formai meghatározottsággal egyensúlyba, a nonfiguratív szobrászat a látványteremtést látvány egyneműsítés nélkül, kifejezőeszköz-ritmussal való-sítja meg (Amerigo Tot: Őfelsége a kilowatt), vagy a kifejezőeszköz azonos a kompozíciós nagyságrendű képformával. (Brâncuși tojásformája)

Nem azonos a megjelenítő funkciónak az ábrázolóval való szembefordulása azzal, amit dekoratív téma- vagy motívumkezelésnek ismerünk, hiszen ezeknél tartalmi meghatározottság és képi szintézis helyett célként a mimetikus funkcióban egészen más jelenik meg, mégpedig a preesztétikai valóság felől. Körvonal-, szín-, felt-, vagy formaalakítás stilizáló célja a mimetikus funkciót úgy érvényesíteni, hogy a témával vagy motívummal járó dologi szépet kizárólag a referense heteronóm szép vonásainak rendelje alá, így nem a belső viszonytér felé általánosít a dekoratív igyekezet, hanem külső viszonytérén kívüli összefüggésekhez láncolja a motívumot, a heteronóm szép véletlenszerűségéhez, rendezetlenségéhez, elkerülve látvány egyneműsítésének kényszerét is. Mivel a véletlenszerű heteronóm szép nagyrészt objektumba oldott szubjektum, nagyon távol áll az esztétikai tételezés önellátóiasításától, de a szubjektum objektummá kristályosodásától is. Mindez a stilizálás körülményeire érvényes, a stilizált motívum körvonala a természeti és a dologi szép határeseteként reked meg, nem éri el a képi szintézis belső gazdagságát, a szín sem a maga belső energiáit kamatoz-

tatja valamilyen festői értelem, tartalmi meghatározottság, életérzés megjelenítéséért, a háromdimenziós forma dekoratív jellege sem kompozíciós elvekre visszavezethető összefogottságról árulkodik. Viszont már csak a heteronóm, preesztétikai szép implikációját nélkülöző absztrakt festmény vagy szobor sem „csak modern dekoráció”, ahogy több mint dekoráció például a művészi textil is! Ennek kifejezőeszköze, mint a festészeté, a szín, azonban a hordozó közege szövés-technika eredménye, ebben a zenei hordozó közeg előállítását ismétli mesterségbeli vonatkozások tekintetében. Külső formaelemeibe a színek megjelenítő funkcióját és a hordozó közeg természetes szépségét egyesítő, kifejezőeszköz és technika adekvát-ságán alapuló képi szintézis visz tartalmi meghatározottságokat. Ez a tartalom nem olyan széles referensű, mint a festészeté, és, most már művészivé váló technikája sem olyan kötetlen kibontakozású, mint a zene hangzásvilága. Kölcsönöz ugyan tőlük, de saját képi szintéziseket teremtve, amelyekben festői rokonságú tartalmakat zenei rokonulású technika hat át és viszont.

Mostanig csak a kifejezőeszközök elemi strukturáltságából keletkező képi szintézisekről, részképekről és részeszmékről volt szó, társművészetek képi általánosításainak kezdeti fokáról, a negyedik specifikumról, amely képi szintézisek specifikumaként a két viszonytér határán van, így pedig kapcsolatban áll a többi specifikummal is. A következőkben a képi általánosítás betetőzésének elemzésére kerül sor, melyben a fizikai dimenziók és a szellemi koordináták totalizálódnak egymáson belülivé képtársító általánosítás végeredményeként.

VISZONYTEREK EGYMÁSONBELÜLISÉGE

KÉPI SZINTÉZISEK SZINTÉZISE

Képteremtés (képi szintézis) nagyrészt azonos azzal, amit Fülep Lajos „a posteriori” szükségszerűségnek nevez, ugyanakkor a képtársítás (képi szintézisek szintézise) az „a priori” szükségszerűség kiteljesülése. (Ami miatt fenntartásai vannak Fülepnek az impresszionizmussal szemben, az „a priori” szükségszerűség részleges hiánya, mivel a látványegyneműsítés közvetlenül fordul át látványteremtésbe.)

Ha a művészi kép „*valóságsugallta egyéni vízió*”, akkor egyrészt ami szűken értelmezett „*valóság*” : a posteriori-empirikus szükségszerűséggel azonos (tehát a fizikai dimenziók felső határán van), másrészt ami *sugall*, az az emberközpontúság (tehát a szellemi koordináták alsó határán van), harmadrészt pedig ami „*egyéni vízió*”: a priori-dialektikus szükségszerűség, az emberközpontúság koncentrikus köreinek **érzékszerve**. (Érzékszerv, amely az **egzisztenciális origó** rezdüléseit erősíti fel, és amely a fizikai dimenziók és a szellemi koordináták metszéspontja is.) Illyés Gyula a Váci Mihály verseit értékelve kimondja, hogy: „*Pusztá szóhasználat, hogy a költemény találó hasonlatait, a mélyet érintő összefüggéseit, a nevezetes korrespondenciákat is képeknek nevezzük. Ezek nem a festészetből származnak át, de erejük ezeknek is a láttatás. A költő azzal vizsgálzik, hogy a kép, mellyel a fölszínt érzékelteti, mégsem a fölszíné. Nem a szemet bírja láttatásra, fölfogásra. Hanem eddig még nevet sem kapott érzékszerveket.*” (Váci, 1979, 8) Olyan érzékszerv eredményez tehát a „*valóságsugallta egyéni víziót*”, amely a nagybetűs Szubjektumé, nevet azért sem kaphat, mert az érzékelés kapuja mindig más és más totalitásteremtés súlypontjáié.

A képteremtés eredménye, a képi szintézis vagy részkép tehát a maga tartalmi meghatározottságával (részeszme) már a priori-dialektikus szükségszerűség (a fizikai dimenziók és a szellemi koordináták közös) kvantuma, tovább nem osztható alapegysége, következésképpen a képtársító szintézis kibontakozását az a priori-dialektikus szükségszerűség vezérli. Egyikben megjelenik a képi

sugallat, a másikban a „*tartalom formateremtő ereje*” teljesedik ki mint „*vaslogikával működő törvény*”. (Földes, A HÉT, 1971/17) Részkép és emberközpontú totalitás egyszerre jelentkezik József Attilánál: „*az ihlet a valóság teljes fogyatkozása egyetlen valóság-elemre, ahol ez a valóságelem a teljes valóság egységességeként szerepel.*” (Ö.M. III. 244)

Képi szintézisek szintézisét a megjelenítő funkció második fokaként több szempontból is elemezni kell.

Előbb a képteremtő és a képtársító szintézis kapcsolata kerül előtérbe. Az elemi strukturáltságú képi szintézisek jelenségi oldala (témaelem, képanyag) még inkább alárendelődik a belső viszonytérnek („*tárgyi világa minden költőnek van, ... költővé mégis az teszi, ahogyan tárgyi világa összesimul belső világával*”, (Földes, 1983, 354) – amint az a képtársítás folyamán alakulni kezd. Közben a részképek jelenségi oldalukkal a mű fizikai dimenzióivá egészítik ki egymást, valósághűségük esetenkénti csorbulása nem rontja a mű esztétikai igazságtartalmát, sőt, érzéki mivoltának fokozott kifejezőerejét a szellemi koordináták megjelenítésének szolgálatába állítja, ez a fizikai dimenziók visszahatása az őket magának alárendelő szellemi koordinátáknak (generikus tulajdonságok kontra immanens kontinuum).

Képi szintézisek nem empirikus oldalainak igénybevételére alapoz a képi szintézisek szintézise, a képtársítás, mégpedig egyszerre a részképeknek mind a tartalmi mind a formai meghatározottságára, mert amint Balázs Béla megállapítja: „*a képtársítás eszmetársító ereje*” hat a kialakuló kompozícióban. A kész kompozíció is a szellemi koordinátaival visszahat a maga elemi struktúráira, mert a „*részleteket egymásból lehet megérteni, a bonyolítás szükségképp fölteszi az elemek egymásra hatását, az erők, indító okok egy közös cél mellett és ellen munkálását.*” (Erdélyi János, 1981, 557) Míg a képeket társító általánosítás az integráló jellegű formai meghatározottságokat összekapcsolja, a bennük lévő és integrálandó jellegű tartalmi meghatározottságokat ötvözi egymással, és viszont, az integrálandó követeli ki az integrálótól a társítás menetét, irányait, gócosódásait. Így jön létre belőlük mind a formai, mind a tartalmi specifikum egyszerre és csakis kész egymáson belüliséggént, azaz kész formatartalommá szintetizálva. Mivel a részképeket társítva-ötvöző általánosításban az empirikus oldal is

jelen van, a formatartalom ikerkategóriájának egymáson belülsége és a két viszonytér egymáson belülsége egyszerre jön létre, alakul ki és véglegesen. Tehát a kész művészi forma a tartalomtól meghatározott műfaji tagolódások immanens kontinuumától kezdve alsóbb szinteken is megragadható, mégpedig az egynemű közegeken és műfajokon belül az egymástól különböző műszerkezetek formai specifikumaként, majd e műszerkezetek belső formáiként, belső formaelemeiként, képi szintézisek formai meghatározottságaiként. Ezen a még dialektikus vonáson innen már az elemi strukturáltság empirikus szintjén, a fizikai dimenziók is szolgálják a művészi formát (a hordozó közegek időbelisége, időbenisége, térbelisége, térbenisége szerint, majd a mimetikus funkciók által leképezett témavilággal).

Ahogy a művészi tartalom képi (képbe általánosított) tartalom, úgy a művészi forma is képi forma, részképekből társítva ötvözött és kompozíciós nagyságrendűvé szintetizált képforma. Más szavakkal: képi általánosításban születik a kompozíció, a konkrétumoktól induló, a képi különös megjelenésével az egyediben felmutatható különössegtől a különös egyetemesig, a lehető legmagasabb absztrakciójú képi formáig. (Vagyis az a posteriori kompozíciós szükségszerűség megjelenése az alsó határ, a felső határ pedig az a priori szükségszerűség kiteljesedése.)

Minden képteremtő és képötvöző általánosítás a mimetikus és a megjelenítő funkció egységében egy kevésbé absztrakt képteremtő általánosítással kezdődően jut el a képötvöző általánosítás erősebb absztrakciós szintjéig, műalkotás egyéniségek változataiban egyfajta egyedi különöstől a különös egyetemesig, a tartalmi szép fogalmától a tartalmi szépség kategóriájáig. Hogy idáig mélyülhesen a képi általánosítás, a társítva ötvöző fokozatai egymás után mind elvontabbá válnak, a külső formáktól a szerkezetet eredményező belső formák tektonikáig, a hordozó közeg érzékszervi közelségétől a műszerkezet latens szellemi struktúráig mélyülve, a részképek konkrétum mivolta műszerkezeti konkrétá fordul át. A formatartalom ikerkategóriájából szétsugárzó szellemi koordináták egy-egy rejtett origója, a koncentrikus körök „érzékszerve” minden képi szintézis minden egysége és szintje. Ezt jellemzi József Attila meghatározás szerű megfogalmazása: „*a mű világának minden pontja archimédeszi pont.*” (*1976, 406)

Magát a képtársító általánosítást a **részképekben jelentkező dialektikus vonás** felől is fel lehet tární, mégpedig a tartalmi meghatározottságtól kezdve. A képtársító folyamatok, függetlenül az elemi strukturáltságokat alkotó kifejezőeszközök időbeli, időbeni, térbeli, térbeni mivoltától, ugyanolyan szabályoknak engedelmeskednek, mint ami a képi szintéziseket teremtette, ezért a társművészetek különböző egynemű közege azonos módon, módszerrel, művészi leleménnyel (de más tartalommal és neki adekvát formával) enged komponálni. Minden *részkép*, eltekintve empirikus oldalától, olyan szellemi struktúra, amely páros, azaz tartalmi és formai meghatározottsággal rendelkező egység, és amely a dologi struktúrához hasonlítható, vagyis minőség-funkció kettősségével bír. De (az esztétikai jelentésadásból, meg a másodvalóságból következően) a páros meghatározottság (a tartalmi szép megjelenésének határán) úgy viszonyul egymáshoz, mintha a *dologi struktúrák minőségének számunkra valósága és funkciójának a magánvalósága* volna, mert a részképekben a minőség a cél, a funkció az eszköz. Vagyis a megteremtett részkép *tartalmi meghatározottsága: minőség és cél*, a *formai meghatározottsága: funkció és eszköz*. Képtársításkor egy-egy megteremtett részképnek a *tartalmi meghatározottsága integrálandó minőség és a formai meghatározottsága integráló funkció*.

Részképek formai meghatározottságának eszköz-szerű és funkció mivolta, illetve tartalmi meghatározottságának cél-szerű és minőség mivolta kölcsönösen nem csupán feltételezik egymást, de *képtársításkor* át is veszik egymás helyét, jellegét. Nyelvi tételezés *közlő funkciójában felbukkanó hasonlatot (elemi strukturáltságot) két hasonlati mozzanat belső mechanizmusa ötvözi, amelynek egyik eleme a hasonlított és a másik a hasonló. Ketten alkotják a formai meghatározottságot, érintkezési pontjuk pedig (egyetlen vagy számos, érzékileg vagy racionálisan) megegyező tulajdonságuk alapján a tartalmi meghatározottságot szüli meg. Két minőség (hasonlított és hasonló) közös funkciója a tartalmi meghatározottság, de ennek tükörképe is felállítható: két hasonlati mozzanat megegyező funkciója olyan formai meghatározottság, amely egyetlen minőséggé átlényegülve eredményez tartalmi meghatározottságot*. Ha pedig belülről ennyire szerves a képi szintézis, akkor a képtársítás ugyanilyen szervesen ötvöz, hiszen két rokon tartalmi meghatározottság

külön minősége már négy hasonlati mozzanat funkcióját rendeli maga alá. (Mindegy, hogy két rokon funkció fúziója szervez-e magának négy hasonlati elemből minőséget, vagy tükrükből nézve: két rokon minőség fúziója jön létre négy megegyező funkció egymásra találásából, így cserélget helyet az integráló funkció és az integrálandó minőség, azaz alak és jelentésváltozáson mennek át a képi szintézisek további szintézis-fokozatai során.)

Valószínű, hogy a képi szintézisek hasonlati mozzanatai főleg „közvetlenül érzékszervekhez szóló (első jelrendszeri elemekből alakuló)” (Földes, 1983, 96) képzettársításokból indulnak, ezért két részkép képzeti tartalma: tartalmi-minőségű meghatározottság, amely formai meghatározottságuk funkciói révén társulva-társítva, a következő szintjükön komplexebb meghatározottságokká válnak, amelyek attól komplexebbek, hogy *mindenik újabb szint formai meghatározottságában benne foglaltatnak az alsóbb szint tartalmi meghatározottságainak minőségei*, miképpen a vele egyszerre kialakuló *tartalmi meghatározottságok minőségében is jelen vannak az alsóbb szintek funkciói, formai meghatározottságokként*. Tehát szintenként cserél helyet az egyre integrálódóbb formai meghatározottság a szintén egyre integrálódóbb tartalmival. Szintenként a többszöri integrálandó-integráló szerep-és helycseréktől a képzeti tartalmak mindinkább áttételesen gondolatibb-képibb árnyalatúak lesznek. Gondolatibb mivoltuk eredményeként a végső társítások tartalmi meghatározottságai létélménnyé, korjelentéssé, képi látomássá mélyülnek, ugyanakkor a formai meghatározottságok a társítások társításaiból belső formákká, azok tektonikáivá lényegülnek. Végül annyira képesek egymáshoz hasonulni, hogy egymáson belülivé válva szellemi koordinátákká, a formatartalom ikertotalitásává szintetizálják egymást. (Földes ilyen szellemben elemez, lásd *Az értelem indulatával* c. tanulmányt.)

Következésképpen az a Hegeltől származó meghatározás, hogy „*a tartalom nem más, mint a forma átcsapása a tartalomba és a forma nem más, mint a tartalom átcsapása formába,*” (1950, 214) – egyrészt kizárja az átcsapást létrehozó képtársító szintézis menetét, másrészt nem választja szét annak empirikus-gnoszeologikus kiindulópontját és a szellemi koordináták művészetontológiai státuszát. Pontosítani pedig abból kiindulva lehetne, hogy a hasonlati

mozzanatoknak, vagyis a részképek tartalmi és formai meghatározottságának sokszoros minőség-funkció cseréje azonos az úgynevezett átcsapással. A részképek minőségének tartalmi meghatározottságai váltanak át formai specifikummá, ugyanakkor a részképek funkciójának formai meghatározottságai váltanak át tartalmi specifikummá. (A dologi széptől a tartalmi szépen és a teremtett szépen át a művészi szép kategóriájáig.)

Mindez nem csupán lineáris, esetleg lépcsőzetes egymásra épüléssel, hanem térháló szerűen történik, vagyis a szintek között is létrejön egy többszörös „*átcsapás*”, ami jellemezhető az aranymetezés számsorának a keresztretjvények függőleges-vízszintes elrendezésével. A Fibonacci számsor a következőképpen ismert: $1+2=3$; $2+3=5$; $3+5=8$; $5+8=13$, $8+13=21$. Azonban a sorozat következő tagjai (**21**; **34**; **55**; **89**; **114**) már az előzőeket mintegy megszüntetve megőrzőn, különböző kombinációkban tartalmazzák:

$$8+5+8=21=1\times 5+2\times 8$$

$$13+8+13=34=2\times 5+3\times 8$$

$$21+13+21=55=3\times 5+5\times 8$$

$$34+21+34=89=5\times 5+8\times 8$$

$$55+34+55=144=8\times 5+13\times 8$$

Képtársításkor a részképekből így lesz sokvonzatú műszerkezet, kompozíciós nagyságrendűvé szervesülő egység, zenekari mű.

Az ismert Hegel-idézet „*a tartalom nem más, mint a forma átcsapása a tartalomba és a forma nem más, mint a tartalom átcsapása formába,*” (1950, 214) lényegét Almási Miklós így magyarázza: „áthatja az egész műstruktúrát. A műalkotás különböző rétegeiben, sőt minielemeiben is felfedezhető ez a tagolt egység: a forma-tartalom viszony ugyanis tranzitív jellegű. A mű legelemibb szerkezeti szintjén kezdődik és egymásba való átcsapás minden rétegében nyomon követhető. Azért tranzitív ez a viszony, mert ami egy alacsonyabb szinten forma, az a felette álló szinten már tartalomként fog szerepelni, hogy ugyanez egy újabb réteg felől nézve formai elem legyen. Ami tehát az alacsonyabb szinthez képest tartalom, az a felette állóhoz képest forma: ugyanez a szerkezet hol tartalmi, hol formai funkcióval bír, s ez az összetartozás és feszültség adja a művek dinamikáját. Végül, negyedszer, Hegel egy *emergens forma-*

elvről beszél, a forma a mű világából szervesen nő ki, csak erre a műalkotás egyéniségre jellemző módon alakul.” (Anti-esztétika, 114)

Ezért születik szerves iker-totalitásként a formatartalom, amelynek mindkét, szétválaszthatatlan és szételemezhetetlen specifikum-páros összetevője csakis a társának részképekbe szétosztott meghatározottságaiból jut el önmaga ikerteljességéig. Formatartalmak iker-totalitásáról írta Földes László: *„A tartalom formateremtő ereje a művészetben vaslogikával működő törvény, akár van a szerzőnek tulajdon vaslogikája, (...) akár csak fantáziája van neki, amikor is az eszme szinte önmozgással, mintegy ösztönből bontja ki benső logikájának megfelelő formáját az anyagból.”* (A Hét, 1971/17) Ugyanő, a formatartalom ikertotalítására gondolva, tanította: *„a mű szerkezetéből ki kell lehessen tudni olvasni az eszmét.”* Szabédi László költészetét értékelő tanulmányában szögezi le: *„Valamennyi hasonlat együtt szolgál itt egy jelentést, de ugyanazt az egyetlen jelentést természetesen minden egyes hasonlat egymagában is szolgálja.”* *„Egész költészete a stílusalakzatok lehetőségeinek kiaknázására épül, szerkezetei világosan láttatják képzeletének intellektuális működését.”* (Földes, 1983, 98, 99)

Hasonló szervességgel teremt képtársító szintézist a vizuális művészet is, tárgyak-környezet, tárgy-szín, fény-árnyék, fények-színek közötti kölcsönhatások, alá-fölérendelések, témák és ellentémák, főtémák és melléktémák nagyarányú költői polifóniájának autonóm kiteljesedéseként. A kész kompozíció, a befejezett műalkotás egyéniség a fizikai dimenziók és szellemi koordináták egymáson belülisége is, ennek köszönhető, hogy az esztétikai tételezés egyformán különbözik egyéb tételezésektől, vagy a maga tárgyának heteronóm valóságától: *„A természeti végbemenés örökre nyitott vonal, a művészi összefoglalás pedig örökre lezárt kör,”* (Fülep Lajos: 1979, 240)

SZELLEMI KOORDINÁTÁK

Fizikai dimenziókhoz kötött mimetikus funkció és szellemi koordináták megjelenítő funkciója közötti (léptékbeli) különbség egy lírai versen is érzékeltethető: *„Mint ahogy egészen biztos, volt valaki, akit annyira szerettek, hogy azt kérték tőle: ‘ha elhagyd*

egykor az özvegyi fátyolt, / fejfámra sötét lobogóul akaszd, ’ – ettől azonban még nem Szendrei Júliáról szól a vers, hanem Petőfi síron túli szerelméről.” (Földes László, 1983, 225) Ennyiben tér el egymástól a Fülep által kikövekelte „természeti végbemenés” meg a „művészi összefoglalás”.

Képi általánosítások megjelenítő funkciója nem csak a másik három mozzanattársával (esztétikai jelentésadással, értelemadás-sal és megfogalmazással) válik adekváttá és alkot velük zártkörű önmozgást, azaz szellemi koordinátákat, hanem még három összetartozó adekvátság is kimutatható benne.

Az első adekvátság a képi különös kezdő és végpontjáé, ez a részképek és a műszerkezet közötti adekvátság, ami a képtársítás menetét műfajspecifikus keretek között tartja. Ebben testesül meg a tartalmi szépet és a tartalmi szépséget összegezõ teremtetett szép, amely leginkább a zenei általánosításé. Ami eddig a részképek kompozícióvá szervesüléséről kiderült, az leginkább a zeneművekre érvényes, hiszen csak a képi szintézisek dialektikus oldalára figyelt az elemzés, a belső viszonytér megteremtésére, figyelmen kívül hagyva a külső viszonyterek jelenségi szintjét és a mimetikus funkciót. Éppen a zene képteremtő és képtársító általánosítása az, amelynél nincs előre meglévő hordozó közeg, sem a vele együtt járó mimetikus funkció, a hordozó közeg menet közben alakul, teremődik, a két viszonytér szimultán születik, kiteljesedésük függvénye a hordozó közeg, a mimetikus funkció, a külső formák, valamint a dologi szép és az átvett szép (programzenénél). Képtársítás során tehát a tartalmi szép fogalmának referensétől a tartalmi szépségen át a teremtetett szép kategóriájának referenséig ível a két viszonytér totalizálódása, a művészi szép pedig az immanens kontinuum tökélyében, és kevésbé a generikus tulajdonságok sokszínűségében érvényesül. Vagyis a társművészeteknél a külső viszonytérbeli jelenségszintű dologi szép (az átvett széppel-rúttal) nagyon is áthangolja a két viszonytér egymáson belüliségét, a köztük lévő (generikus tulajdonságok kontra immanens kontinuum szerinti) fordított adekvátságot (ami a mimetikus funkció és a megjelenítő funkció ellentétéből fakad), vagyis a művészi szép karakterét is. Következésképpen társművészetenként a különböző jellegű esztétikai jelenségek más-más módon nyilvánítják meg az immanens kontinuum formatartal-

mának szellemi koordinátáit. Vagyis a zene enged be immanens kontinuumába minimális generikus tulajdonságot, Adornonak ez a mércéje csak átértékelve alkalmazható más művészetekre, mert azoknál a művészi szép magába lopja a dologi széppel a természeti szép és az átvett szép-rút változatokat is. De átértékelve érvényes zenetörténetileg is, mivel a „*zenei jelentés önmagában zárt Ding-an-sich”-je azonos azzal, amit immanens kontinuumnak, a priori komponálásmódnak neveznek, viszont a programzene már a generikus tulajdonságok a posteriori valósága: „*Drámai tehát a változás Beethoven programzenéjétől Berliozéig – minőségi változás. Az irodalmi eszmék immár elválaszthatatlan részei a zenének. Berlioz határozott zenén kívüli jelentéseket akar tudatosítani bennünk, nem csupán sugallt érzéseket, mint Beethoven a Pastorálében. A nárciszok és százszorszépek, amelyeket Beethoven csak sugallt, most tarkán virítanak, a szúnyogok valóban csípnek. Ez a változás újfajta hallgatásmódra kényszeríti a hallgatóit: egyszerre két szinten kell most befogadnia – egy tisztán zenei, és egy zenén kívüli szinten. Ha Berliozt hallgatunk, magunkra kell kényszerítenünk ezt az új jelentéstani kétértelműséget: nem hagyhatjuk figyelmen kívül, ahogyan a múltkor tettük (próbáltuk) Beethoven Pastorale szimfóniájával.*” (Bernstein, 1979, 196)*

A második adekvátság művészi szép kategóriájában kerekesdő, mégpedig a formatartalom ikerkategóriájában, egymást megnyilvánító egylényegűségük és egymásba való átváltásuk adekvátságában. Erre az átcsapásos adekvátságra mutat rá Fülep Lajos: „*A művészet tartalma éppen a ‘forma’, azaz ami művészi formává lett benne*”. (1976, 307) Ami tehát az ikertotalitás tartalmi specifikuma, az a formai meghatározottságok sokaságának összegeződésével adekvát, illetve ami formai specifikum, azt a tartalmi meghatározottságok funkcióinak láncolata-hálózata hatványozza összességük adekvát formájává. Formatartalmakból kisugárzó szellemi koordináták felől nem légiesebb a tartalmi specifikum és nem súlyosabb a formai specifikum, együttesük szellemi struktúra, belső önmozgás átcsapásaival, ahogyan Bretter György kifejtette: „*a szerkezet, ez az egyetlen átfogó mondat megvalósítja a nagy nyelvi abszurdumot, ha az alanyt Állítmánnyá, az állítmányt (állítmányokat) pedig állítmánnyá változtatott alany alanyává teszi.*” (1979, 472) És ahogyan

Földes László megfogalmazta: „Állítmánya minden alanyának, tárgya s egyben alakváltozásban lévő alanya minden állítmányának.” (1983, 353)

Harmadik adekvátsággént a formatartalmak benső adekvát-ságából szétsugárzó szépség kategóriája szinte „működés” közben is tetten érhető. Az immanens kontinuum hangzásszerkezetei, beszéd-szerkezetei vagy látványszerkezetei önmagukat (teljesen tartalmivá) integráló (művészi) formák. Műstruktúraként önmaguk tartalmi minőségét jelenítik meg, ezáltal ellentétek egységét sűrítő kompozíciók, amelyek alkotójuk korával minőségük, befogadók korával viszont a megjelenítés funkciói által adekvátak. Az első a kompozíció nem relativizálódó magánvalósága, a másik olyan számunkra-
valóság, amely a befogadás, értékelés (korok és közönség szerinti) polifóniák forrása. Fordulópont és határeset tehát a formatartalom, zárt autonómiája és ontológiai státusza a maga keresztmetszet-totalitásából visszalép a természeti végbemenés nyitottságába. A művészi minőség és egyben a művészi igazság egynemű közegek belső formáiként és a jelenség szintű külső formáiként (mivel a befogadást a külső formák empirikus, érzékszervi közelsége indítja) örök metamorfózis. Ez is hozzátartozik a művészi szép tökélyéhez és gazdagodásához.

Metamorfózisos mivoltát a formatartalom minősége többszörös tevékenység jellegéből nyeri. Először is, ha az esztétikai jelentés-tartalom vaslogikájú önmegvalósítás, akkor ezt minden ízében és minden „archimédeszi pontján” formai meghatározottságokhoz (strukturális követelményekhez) kötötten valósítja meg, így a tartalmi specifikum tevékenysége (egyik funkciója) a tartalom képi megformálása. Míg a képi szintézisek láncolatában folytonosan helyet cserél az integráló és az integrálandó jelleg, az integráló mozzanat önmagát még integráltabbá teszi, így válva integrálandóvá, hogy tükrös párja ugyanígy folytassa, olyan önmagukra irányuló tevékenységben vesznek részt, amely a lehatárolt és statikus külső formáktól jut el a belső formák átcsapásos és totalitás referensű összefüggéseiig. Ilyen értelemben veendő tevékenységről ír Fülep Lajos: „A lélek-valóság vagy valóság-lélek a levés processzusában jelenik meg, amint önmagát formálja. S a művek formája: maga a formálás. Mert nincs külön kész út és külön menés, az út maga a

menés, az utat a menéssel teremti a lélek s aki az utat ismerni akarja, csak menet közben a lélekkel-együtt-teremtés közben teheti. Sem az indulás pontja külön (hogymilyen alkalomból ered), sem az út vonala, sem a cél pontja (a bevégzett kontempláció) külön nem határozza meg eléggé ezt a formát – az indulás, menés, megérkezés folyamata, de mindig mint folyamat, határozza meg. A folyamat maga minden versnek formáló princípiuma: a formálásnak formálás közben látható dinamikája.” (1976, 227) Hasonló módon értelmezi József Attila is a formát: „a forma az a tevékenység, amely szemléletileg folyik.” (*1976. 396) Mindvégig a képi különös tartományán belüli, szemléletileg folyó tevékenység-jellege a művészi formának nem más, mint az önmagát kiteljesítő művészi tartalommal való azonossága (funkció-minőség, integrálandó-integráló azonossága). Vagyis a művészi tartalom olyan formai tevékenység oka és célja, amelynek során a megfogalmazandó esztétikai jelentéstartalom megfogalmazott önmagáig jut el. A művészi tartalom és forma „egysége” mind létrejöttében, mind hatásában, megnyilvánulásában egyaránt tevékenység, tevékenységként pedig több vetületű. Az „egység” a két viszonytérre, a külső és belső formákra, a hordozó és az egyenmű közegekre, a kifejezőeszközök két funkciójára, vagy a fizikai dimenziók empirikus közvetlenségére és a szellemi koordináták dialektikus közvetlenségére osztottan jelentkezik, a kifejezőeszközök elemi strukturáltságának materiális külsőségeitől a kompozíció-egész latens tektonikájának immateriális bensőségéig terjedő sarkításban képezve dinamikus egységet. Tehát az esztétikai fogalmak és a művészi kategóriák referenseinek minden egymáson belülisége valamilyen tartalom-forma egységgel azonos. Tartalom és forma pontszerűségként: formatartalom, tágabb egysége van benne a művészi forma magán- és számunkra valóságának egymásba való átfordulásában, metamorfózis jellegének tevékenységként való megnyilvánulásában, tehát minőségének és funkciójának összefüggésében. Ugyanis a művészi forma számunkra valósága szintén tevékenység, amely a befogadó szubjektumokra kiterjedő tételezett térfélen nyilvánul meg. A befogadó tételezőként közeledik a műhöz, de a befogadás folyamatában a mű viszont tételezőként fejti ki hatását, a megjelenítő funkció vaslogikája a formatartalomig mélyül, annak metamorfózis jellege révén a mű minőségéből funkciójává

fordul át. A befogadói értelmezések polifóniája abból következik, hogy a művészi forma „látható dinamikájában” korról kora miként fedezik fel a megformálás-megformáltság menetét. Földes László mondta tollba: *„A puszta szerkezetből ki kell lehessen tudni olvasni az eszmét”*. Ugyanez Bernstein levezetésében: *„Minden zenemű az adott anyag folytonos metamorfózisa olyan átalakító eljárások segítségével, mint a fordítás, augmentáció, rákfordítás, diminúció, moduláció, a konszonancia és disszonancia szembeállítása, az imitáció különböző formái (kánon, fuga stb.), a ritmus és metrum változatossága, harmóniafordulatok, a szín és dinamika váltásai, valamint mindezek kombinációjának végtelen lehetőségei. Ezek valóban a zene jelentései. És ezzel férköztem legközelebb a zenei jelentéstan meghatározásához.”* (1979, 139)

Van a művészi általánosításban egy rejtett metamorfózisos jelleg is abban az ingázásos feszültségben, amely a két viszonytér között zajlik a teremtet szép vonalán. Az első véglet ismeretelméleti jellegű képanyag, a vele ellentétes és beleáltalánosított társa a korjelentés. Ismeretelméleti jellegű a külső viszonytér a maga generikus tulajdonságaival, fizikai dimenzióival, ezzel ellentétben viszont ontológiai státuszú a belső viszonytérbeli immanens kontinuum, a formatartalom autonómiája. Közöttük ingázik a művészi általánosítás és közlés dialektikája, amely: **1.** Azonos a képi általánosítás kezdetével (*„mikrohangulat”*, Bölöni Domokos), de, **2.** a kompozíciós nagyságrendű képformával is, **3.** tartalmilag azonos a kompozícióban megjelenített képi sugallattal (*„gondolati kicsengés”*, Tóth István). **4.** „kódolásként” a képi szintézisek a fizikai dimenzióktól a szellemi koordinátáig vezető utat teszik meg, „dekódoláskor” pedig ugyanez az irány.

Ismeretelméleti státuszból az ontológiaiába tartó átmenet fokozatait jelöli ki pontosan Vaszilij Kandinszkij (a jelentésadással kezdődően az esztétikai jelentéstartalom át annak műfajteremtő elvvé válásáig): *„A belső szükségszerűség három misztikus ok, három misztikus szükségszerűség következtében jön létre:*

- 1. mint alkotónak minden művésznek azt kell kifejeznie, ami rá jellemző (individuális elem),*
- 2. mint kora gyermekének kora sajátosságát kell tükröznie (ez a belső értelemben vett stílus eleme ...),*

3. mint a művészet szolgáltójának minden művésznek azt kell nyújtania, ami a művészetre általában jellemző (ez a tiszta és örök művészetiség eleme, amely minden emberen, nemzetiségen és koron végigvonul; ezt az elemet minden művész, minden nép és minden korszak alkotásaiban megtaláljuk; mint a művészet fő eleme, nem ismer se térbeli, se időbeli határokat).

Ha behatolunk lelki szemeinkkel az első két elembe, feltárul előttünk a harmadik is.”

Kandinszkij a három elem összefüggését történelmiségében is érzékelteti: „Csak a harmadik elem, a tiszta és örök művészetiség marad fenn mindörökre. Az idő múlásával sem veszít erejéből, sőt egyre nő a fontossága. Az egyiptomi plasztika ma kétségtelenül jobban izgat bennünket, mint hajdani kortársait; az ő ítéletüket erősen torzította az idő és a személyiség hatása. Csak ma halljuk ki belőle az örök művészet tiszta csengését. Minél nagyobb egy ‘mai’ műalkotásban az első két elem aránya, annál könnyebben jut el a mű a kortárs lelkekhez. Ha a harmadik elem van benne túlsúlyban, ez csökkenti az első kettő szerepét és jelentősen megnehezíti a mű fogadtatását. Olykor évszázadoknak kell eltelniük, amíg a harmadik elem csengése is utat talál az emberi lélekhez. A harmadik elem túlsúlya a műalkotásban ezért a mű nagyságáról tanúskodik.” (1987, 45-46)

Kandinszkij három szempontjának segítségével a sokfelől megközelíthető stílus-fogalom is belső összefüggésekben értelmezhető. A stílus egyéni jegyei a képanyagban vannak benne, egyrészt az élményforrásra utalhat vissza a képanyag, és a tartalmi specifikum objektív részizgazságaihoz, az átvett széphez lehet köze, másrészt a képanyag egyneműsítését szintén az egyéni érzékenység munkálja ki, a stilisztika szintjén. A képtársításban is vannak a stílusnak műfaj-meghatározó, illetve műfaj meghatározta jegyei, műfajok történetiségének határain belül a műfaj szelleme érvényesül a stílusban, mégpedig az alkotó egyéniség megújító jegyeivel, valamint a tartalmi specifikum szubjektív részizgazságaival együtt. A stílus harmadik összefüggése már a műfajokon túli, a műfajok kölcsönhatásait meghaladó történetiségbe torkol, a művészettörténeti folyamat, a művészet önteremtésének tényezője. Itt a tartalmi specifikum: korjelentés. Ebben a nagyságrendben a stílusnak művészi

világképet kirajzoló (és más korok művészi világképétől eltérő) jegyei vannak. A művészet önteremtési folyamatának művészi világképe koronként kapcsolatban áll a tudományos világképpel, amennyiben „mindig a szemlélet határán jár”. (J. A. *1976, 409)

Koronként a stílusok egymást is megtermékenyítik, Bernstein szerint annak a követelménynek a jegyében: „Hogyan tartsuk meg a szépet az eltűnéstől.” (1979, 194) „Ám rendszer van az örületben, mert a most tárgyalt romantikus forradalom a költészet és zene, valójában valamennyi művészet új kölcsönhatásait hozza magával. Mintha csak megnövekedett volna a művészeteknek és maguknak a művészeknek érdeklődése egymás iránt. Keveredni kezdenek, különböző művészi közegeiket kölcsönös hatással közelítve egymáshoz. A művészek szavak festői, képek komponistái, hangok költői. Minden esztétikai újítás, mint például a fokozott kromatika a zenében, nyomban megfelelőjére talál a festészetben, vagy észrevehetően hat a költészetre. Berlioz kromatikus kitérői Delacroix megrázó expresszionizmusában, Shelley tarka látomásaiiban tükröződnek. Új mozgalom térhódítása indul, a romantikus mozgalomé. A művészek kölcsönösen összefüggő csoportokba tömörülnek: Berlioz Byronnal, Chopin Georges Sand-nal és Delacroix-val. Stendhal Mozartról ír és Rossiniról; Schubert és Schumann kedvenc költőket zenésítik meg, főképp Heinét. Mások, mint Liszt és Wagner mindenevő olvasók. És nemcsak olvasnak, írnak is – szavakat! –, kritikát, memoárt, költészetet, operáik egész szövegét. Romantikus áttörés ez: mert képzeljék csak el Bachot vagy Haydnt irodalom-imádókként. Abszurdum.” (Bernstein, 1979, 194-195)

Koronként új stílus ellenreakcióként, tagadólag is jelentkezhet, például: „egy új tárgyilagosság, a kifejezés egy tisztább, hűvösebb, kissé dermesztett fajtája, ami abból ered, hogy az alkotó én az alkotott tárgytól tisztas távolságba kerül, a zenét megnövekedett távlatból szemléli.” „Abban a pillanatban, amikor Stravinsky a zenei színre lépett, a tárgyilagossági expresszivitás már a levegőben volt; nemcsak hogy helyénvalónak, de feltétlenül szükségesnek látszott. A személyes kívülállásnak ez az új magatartása előrelátható volt annak a súlyos, szinte morbid szubjektivizmusnak, amely a német zenét Wagnertől Schoenbergig fémjelezte.” (Bernstein, 1979, 295)

Földes László az áramlatokat három szempont figyelembe vételével elemezte, ezek: sajátos témavilág, sajátos eszmei mondanivaló és uralkodó képforma. Ennek megvilágítására alkalmas a már idézett Szerb Antal-megközelítés, de most már bekezdésnyi terjedelemben: *„Egy költőre semmi sem olyan jellemző, mint hogy honnan, milyen körből meríti hasonlatai anyagát, és hogy a hasonlatok milyen irányt követnek. Például Homérosz hasonlatait a pásztori élet köréből merítette, és a hasonlat iránya az ismert realitás felé haladt. Hallgatói nem láttak felbőszült királyokat, a királyokat tehát azokhoz a sárga oroszlánokhoz hasonlította, melyeket a pásztorok láttak olykor, amint azok elragadták juhaikat. Dante hasonlatait a lelki életből szerette meríteni: <Mint a hajós, amikor...>, <mint aki felébred...> Iránya itt is a realitás volt, csak hogy egy belső realitás. Vörösmarty hasonlatait magából a mítoszról meríti, az örök-egy mitológiából, és az iránya a realitástól eltávolodó. Magát a dolgot jobban ismerjük, mint a mitikus képet, amelyhez hasonlítja. Vörösmarty a hasonlataival nem szemléltetni akar, hanem elragadni a reális tárgyat a realitáson túli világ ormaira.”* (1992, 285)

KOMPOZÍCIÓK

Minden kompozíció képi szintézisek szintézise, vagyis részképek művészi formává strukturálódása. Ugyanez tartalmi meghatározottságok felől: a részeszme mikrohangulat; a kompozíció egésze: mikrohangulatok gondolati kicsengése. Mindez a képi szintézisek saját strukturális követelményeivel adekvát kompozícióban valósul meg. A kompozíció belső adekvátságait négy vetületben is ki lehet mutatni.

Részképek és kompozíciójuk egészének elsősorban tartalmi adekvátsága van, ami műfaji skálán helyezi el a művet. Tehát képi szintézisek azonos fogantatású tartalmi meghatározottságai műfajok elvont formálás elveiben testesülnek meg képtársítás folyamán, a megfogalmazódó esztétikai jelentéstartalom-alkatok összegeződése műfajuk művészi formájával lesz egylényegű. Részképek és kompozíciójuk egésze másodsorban a tartalmi meghatározottságnak a

formai specifikummal való adekvátságát is felmutatja, vagyis az a mechanizmus, amelyben a részképek tartalmi és formai meghatározottságai elemileg ötvöződnek, a kompozíció egészét is ugyanolyan ötvözetűvé teszi. Részképek és a kompozíció egésze a különösség tartományán belül a képi absztrakció azonos fokán állnak. Végül az a szembefordulás, ami a képteremtő szintézisekben a kifejezőeszközök mimetikus és megjelenítő funkciója között van, a képtársítás során és a véglegesült kompozícióban is kitapintható, mégpedig a generikus tulajdonságok és az immanens kontinuum fordított adekvátságaként.

1. Részképek és kompozíciójuk egészének tartalmi adekvát-sága egyrészt a megfogalmazódó esztétikai jelentéstartalom képi szerkezetekben való önmagáig jutásában keresendő, másrészt a mozzanatok egymáson belülivé válásában, kezdve az önellátó jelölésadás mozzanatával, ami már műfajspecifikus meghatározottságot visz a képi szintézisekbe. Képtársítás révén a tartalmi meghatározottságokat műfaji törvényszerűségek elvont formálás elveibe viszi át a művészi megfogalmazás. Átfogóbban nézve: a képtársítás, a formaképző lehetőségektől az egynemű közegig, a teremtett szép olyan referenseit alakítja ki, amelyek nem csak társművészetenként alakulnak másképpen, de különböző módon alakítják tovább a műfaji skálákat is.

Mivel a zeneművészet formaképző lehetőségei a legszűkebbek, ezt a hangforrás-féleségek százaival ellensúlyozza. (Leglégiésebb mivoltával zene a maga változatos hangforrásaival sokkal több anyaghoz/hangforráshoz kötött, mint a képzőművészet.) Képteremtéskor a kialakuló közeg és a megjelenítő funkció a meghatározó, a hang- vagy külvilág utánzására is alkalmas mimetikus funkció járulékos szerepű (ez magyarázza, hogy alig van átvett zenei idézet). Következésképpen az egynemű közeg műfajai szoros átmenetet mutatva lineárisak.

Ilyen egy-másfél kifejezőeszköz funkció helyett három funkció érvényesül a szépirodalomban, az első a nyelv gondolatközlő funkciója, a második a külvilágra, illetve a szubjektumok belső világára irányuló mimetikus (ábrázoló, leíró, körülhatároló) funkció, a harmadik meg a megjelenítő funkció. Együttesük műfajonként más és más arányt mutat, az egynemű közegük a líraiság, epikusság

és a drámaiság élménye szerinti hármas tagoltságú műfaji skálát alsóbb szinten meg tudja ismételni, így van például alanyi líra, elbeszélő költészet, ballada. Ugyanezeknek az alfajoknak a témavilága, tematikai kerete, a külső formákkal együtt járó témaalakítása, szövegalakítása is eltérő.

Képzőművészeti ágazatok kifejezőeszközeinek elsődleges szerepe a külvilágra irányuló mimetikus funkció, ez őket máris műfaji skálaszerűen helyezi el egymás mellett, tematikai változatokkal együtt. A megjelenítő funkció képteremtése és képtársítása közvetlenebb, mint a zenében vagy az irodalomban, az összenyomás fontossága az első néhány vizuális elem elhelyezésekor döntő, ami a látvány egyneműségéből érthető. A két funkció összjátéka a háromféle látvány tekintetében ágazatokon belül is eltérést mutat. Motívumkezelésben (és színhasználatban) szűkszavúbb a grafika a festészethez képest, viszont a szobrászat, hordozó közegeinek függvényében a kettő között helyezhető el. Ez utóbbi elemi formáinak társíthatósága korlátozottabb, a síkban komponált domborművek közelebb állnak a grafika vagy a festészet tematikai kötetlenségéhez. Szinte úgy viszonyul a festészet a grafikához és a szobrászathoz elvont formáláselvek és külső formáik nyújtotta lehetőségek alapján, mint a szépirodalom a zenéhez és a képzőművészetekhez.

Csupán ennyiben osztályozhatóak a társművészetek a generikus tulajdonságaik szerint, mert amik ezen túl még jellemzik őket, a tematikai keretek, műformák, technikák, az egyéni stílusjegyek, az egyediség felcsillantásával a legváltozatosabb jelenségi tarkaságot mutatják.

Vannak határesetek, mégpedig a tolmácsoló művészeteknél, amelyekben a generikus tulajdonságok és az immanens kontinuum egymástól elkülönül, de mindkettő saját részeként (pars pro toto) őrzi a másikat. Az alkotó az immanens kontinuumot, a képteremtés és képtársítás esztétikum-modell szerinti folyamatát „tervezi meg”, mint részt, az előadóművész ezt „öltözteti” generikus tulajdonságokba, mint egészbe. Egymás potenciális lehetőségeként, mint magánvaló és mint számunkra való, szétválaszthatatlanok. Az első az alkotó és mű kapcsolata, a második az előadó és közönség kapcsolata. Bizonyos konvenciók behelyettesítődnek a szétválaszthatatlanság ellenére. Például **Az örült naplója** esetében a könyvtári vagy ottho-

ni olvasója számára (papír-papír alapon) ugyanaz a kézzel írt füzet és a nyomtatott könyv. Valamennyire hasonul (betűvetőkként) Gogol mint szerző, és a naplóíró személye is, egymás mögé képzeljük őket. Viszont aki színpadra álmódja és szemben áll a közönséggel, az a színész diktálva ír (a szerző-naplóíró megszemélyesítőjeként) és hangosan felolvas (a befogadók: az olvasók és a nézőközönség helyett). Ez a mozzanat, hogy éppen akkor születik a napló és máris ismerkedünk a mondatokkal, még csak mesterségbeli vonatkozás, az viszont háromszoros művészi ráadás, ahogy a színész lereagálja a szöveget, átélve sugall, illetve a kimondhatatlanba belerokkan. A mesterségbeli vonatkozás szerző és előadó között még mimetikus funkció, a művészi ráadás a megjelenítő funkció. (Az *őrült naplója* lapjain szinte bekezdésként elkülönül az a négy helyzet, amikor a színész ír, olvas, ezt lereagálja és beleőrül.) Egy ilyen alakítás immár nem a Gogol szeszélye, hanem a színpad zárt, külön világának a törvénye szerint zajlik, hogy a nézők élményvilágában megsokszorozva tegye felejthetetlenné.

2. Részképek tartalmi-formai meghatározottságát ötvöző belső mechanizmus ugyanolyan típusú ötvözet strukturalja kompozíciójuk egészének a formai specifikumát. Egyes képteremtő mechanizmusok több művészet formaképző lehetőségeivel is előállíthatóak az eltérő generikus tulajdonságok ellenére. Ezért a művészi általánosítás általánosan érvényes a társművészetekre. Művészek közti érvényük ellenére mindenik képteremtő mechanizmus az irodalombeli változatától kapta a nevét, ahol stílusalakzatként ismert, ellenben az irodalmi alkotásokban is tartalomsugalló, tartalom megjelenítő szerepe van. Földes László az elemi strukturaltságok képi szintéziseit belső mechanizmusuk szerint a „*művészi kép alkatilag különböző alapformáiként*” értékeli és egy vitacikkében így foglalja össze jelentőségüket: „*b) Szőcsnél a képi általánosítás azonos a tipizálással; nálam a tipizálás a képi általánosításnak csupán egyik lehetséges, bár igen becses formája. c) Szőcs a szimbólumot, a metaforát, a hiperbolát stb. inkább stílusalakzatként fogja fel; én valamennyit a művészi kép alkatilag különböző alapformáiként. d) Szőcs tartalmaktól többé kevésbé függetleneknek tartja ezeket; én végső fokon érvényesülő tartalmi meghatározottságot vélek bennük felfedezni. e) Szőcs egy-egy képforma uralkodó*

jelenlétét az író egyéni alkatából, hajlandóságából származtatja; én inkább az irodalmi áramlat természetéből.” (1983, 494) (Fölösleges megismételni a Kandinszkijtől idézett hármas szempontot.)

Földes László diákjainak a következő tíz, szerkezetileg-alkatilag különböző ötvözetű, azaz belső mechanizmusú „képformát” sorolta fel és jellemezte: **1) szimbólum; 2) metafora; 3) allegória; 4) ideogramma; 5) hiperbola; 6) szinechdoké; 7) prototípus; 8) típus; 9) modell; 10) elvont analógon.** Kevés kivételtől eltekintve többségük mind részképet, mind kompozíciót jellemezhet.

Történelmileg is első a szimbólum, amely a képi általánosításnak kezdetleges megtestesülése. Benne a képi szintézis a mimetikus funkcióra szorítkozik, például galamb vagy bárány stb. ábrázolásában, minden megjelenítő funkció beavatkozása nélkülözött. Tartalmi meghatározottságot mint többletet a kompozíció súlypontjába állítása, valamint hagyományozott konvenció, tehát hozzárendelés révén kap. A hagyomány a galamb vagy a bárány egyik legelvontabb jellegzetességét (a békés vagy a szelíd vonást) rendeli hozzá a meglévő dologi jelentéstartalomhoz, amellyel ugyanolyan általánosítási szinten „ötvöződik” a vizuális vagy irodalmi ábrázolásban. Az olajággal visszatérő galamb az elkövetkező béke hírnöke, vagy a bárány szelíd természetével a jóság megtestesítője. Ezek szerint a szimbólum csírájában maradt hasonlati mozzanat, ha valaki báránylelkű, viseli egy szimbólum szimbolikusan általánosított, kiemelt tulajdonságát. És csírájában maradt asszociáció is: „Az asszociáció alkalmazkodóbb természete (x felidéz bennem valamit y-ról) a végtelent is magához csalogatja, és általában bármi érzékfelettit. (A szimbólum szintén alkalmas erre, mégpedig sokértelműsége következtében [x lehet á is, lehet y is és á-tól y-ig bármi], de ebben az esetben nincs miért beszélni róla, mert a szimbólum mimitikus képforma.” (Földes, 1983, 203) „Ketten ülnek a fa alatt és várják Godo-t. nem jön. Másnap ismét várják, ismét nem jön. Godot: az élet céltalansága. A két várakozó: az egzisztenciális reménytelenség – már amennyiben egyáltalán szabad egy szimbólum jelentését ilyen egyértelműen gyanítani. A ‘foszforeszkáló nő’ szimbólumát persze igen, mert ott az időgép világossá teszi: ‘a foszforeszkáló nő’ a kommunizmus szimbóluma. Sem Majakovszkij, sem Beckett nem tehette volna meg, hogy ne személytelenítsen, és

az sem véletlen, hogy mindketten a képi általánosítás legködösebb jelentésű formájához, a szimbólumhoz folyamodtak. A tökéletes nihil ugyanis már nem jelenség, minden viszonyulás megszűnése, a teljes közönyön kívül semmilyen konkrét vonása nincs, csak jelképezni lehet. A kommunizmus 1929-ben távoli jövő, még nem jelenség, ragyogásán és jövődőségén kívül semmilyen érzéki tulajdonsága nem ismeretes még – ezt is csak jelképezni lehet. Beckett tehát szimbólummá ‘személyteleníti’ azt, ami tárgyában már egyéniségét veszítette.” (Földes, 1983, 489)

A **metafora** a szimbólumhoz képest „teljes” értékű hasonlat, valódi képi ötvözet. „Mert a végletes absztrakció képi megjelenése csak végső fokon lehet metafora: ha radarszemű költő fogja fel.” (...) „A metafora ugyanis (mindegy, mi a formája – hasonlat, metonímia, megszemélyesítés vagy szűk értelemben vett azonosítás) mindig hasonlított és hasonló viszonya, tehát – rigurózus kép. Abban két jelenségnek csakugyan hasonlítani kell egymásra, érzéki vagy racionálisan, egyetlen vagy számos tulajdonság alapján.” (Földes, 1983, 202) Ezáltal a hasonló lényeges tulajdonságként erősíti fel a hasonlítottban a kiemelendő vonást, vagy a hasonlított jelenség lényegi tulajdonságait egy hasonló jelenség rokon tulajdonsága fejezi ki – mondta Földes László, kiegészítve azzal, hogy a metaforának képzetfelidéző szerepe csak az irodalomban van, a képi általánosítás a fontosabb benne, a zenének sem a visszaérzékítés szempontjából kell a metafora, itt is a képi általánosítás a fontos, főleg a zenei képtársítás metaforikus. Használja még a képzőművészet is a metaforát, amely itt azonban már teljes művészi alkotás, ritkábban részkép. Bernstein mondja: „Három meghatározott módon alkalmazom a ‘metafora’ fogalmát. **Először** azon benső zenei metaforákként, amelyeket már említettem. Amelyek pusztán zenei rendet követnek, és lényegében az említett szójátékok és anagramma-játékok módján működnek. Mindezek a metaforák a zenei anyag átalakításaiból származnak ... Bármilyen adott zenei anyag egyik formájának másikká alakítása során (...) automatikusan minden metafora minta-egyenletéhez érkezünk: ez egyenlő azzal; Júlia a Nap. **A második** a külső metaforák csoportja, amelyekkel a zenei jelentések nem-zenei jelentésekhez kapcsolódnak. Magyarárn szó szerinti, zenén kívüli jelentéstani értékeként a

zeneművészetéhez kapcsolódnak bizonyos a ‘való világhoz’, a ‘külvilághoz’ – a nem-zenei világhoz – tartozó szemantikus jelentések. Az ez-egyenlő-azzal e formájának tipikus esete Beethoven Pastorale szimfóniája, amelyben szándékos, hogy bizonyos hangok a hallgató elméjében bizonyos képekkel, vidám parasztok, patakok, madarak képeivel társuljanak. Vagyis: ezek a hangok egyenlőek azokkal a madarakkal; ezek egyenlőek azokkal. A régi képlet új változata. **Végül** analogikus módon is gondolnunk kell a metaforára, összehasonlítva a benső zenei metaforákat beszédbeli megfelelőikkel, tehát szigorúan verbális metaforákkal; ez az összehasonlítás már önmagában is metaforikus művelet. A folyamat a következő: ez a zenei átalakítás olyan, mint az a szóbeli, ez olyan, mint az. Hagyjuk el az ‘olyan, mint’-et, és máris metaforát kaptunk.” (1979, 122) „Minden olyan értelemben, amelyben a zene nyelvnek tekinthető (mert nem tekinthető annak minden értelemben) velejéig metaforikus nyelv. A ‘metafora’ szó etimológiáját nézve: meta-, túl, pherein, vinni – átvitt értelem, a jelentés átvitele, túl a szó szerintin, a kézzelfoghatón, túl a nagyjában jelentéstani értelmén, a zenei jelentés önmagában zárt Ding-an-sich-jébe. Akárcsak a költészetnek, a zenének is generátora, erőműve a metafora. Arisztotelész ‘az érthetetlen és a közhely közötti középúton’ jelöli meg a metafora helyét. ‘A metafora a tudás legfőbb forrása’ – mondja. A művész és a műkedvelő egyaránt csak egyetérthet ezzel. Quintilianus még találóbban mondja: a metafora teljesíti ‘a mérhetetlenül nehéz feladatot, hogy mindennek nevet adjon’. ‘Mindenen’ nyilvánvalóan benső életünket, lelkivilágunkat és lelki tevékenységünket értette, ahol a nevek elillannak előlünk. Ez az, amiért a költészet és zene – sajátos és messzeható metaforikus erejével különösen a zene – nevet tud adni a megnevezhetetlennek, és közölni tudja a megismerhetetlent.” (1979, 127-128) „A zenében tehát éppúgy, mint a költészetben, a metafora A és B tényezőjének egyaránt össze kell függnie X tényezőjével – amely nem sugárzás vagy barnaság, de valamiféle közös tényező, itt például a ritmus vagy a harmóniafordulat. Változatlanul figyelembe kell vennünk tehát az A-B-X háromtényezős képletet. És mindehhez, mindennek a metaforában-metaforának a befogadásához sincs szükség még egy másodpercre sem. Nem kell megjárunk a ‘nem lehet – ő már látom, mégis lehet, költői értelemben’ útját;

mert a zene már költői értelemben létezik. Az első hangtól kezdve csupa művészet.” (1979, 119-120) Míg a metafora inkább a hasonlóságon alapul, a metonímia az érintkezésben gyökerezik, hely-, idő-, anyagbeli vagy ok-okozati kapcsolatként.

Az allegóriát szimbolikus vagy allegorikus képelemekből létrehozott láncolatnak tekinti Földes, ez esetben az azonos ötvözetű részképek kompozíciós nagyságrendben más alkatú formai specifikumot eredményeznek. Az egész középkori legendatár metaforarendszerekből épül fel. Az irodalmi példázat allegória.

Az ideogrammában is, a szimbólumhoz hasonlóan hozzárendelés van, de több elvont vonatkozást sűrít saját képelemekkel szintézisbe. „Ugyanazt az állandósult vonást (eszmei vonatkozásban) ugyanolyan fiziognómiai vonásokkal ábrázolják. Eszményképből indulnak ki és a valóságból megkeresik az eszmei jellemvonáscsoportnak megfelelő fiziognómiai megnyilvánulást és ideografikus képpé összpontosítják. Néhány érzéki tulajdonság megfelel az ábrázolt jelenség eszmei jelentésének. Egyenesen rábeszél a lényegre.” „Kurázi anyó csak közvetlen létérdekei szerint él, miközben a történelem objektív törvényei azért tapossák el, mert fogalma sincs róla, hogy éppen egyéni érdekeinek követésével tartja mozgásban a szükségképpen ellene forduló erőket. Ugyanez a magatartása és a sorsa, mutatis mutandis, Biedermann úrnak is. Mindkét figura ideografikusan fogalmazódott meg, vastagon hangsúlyozott fővonásokkal, megkülönböztető egyéni jegyek híján, mert az eszme szempontjából nem egyéniségük a fontos, hanem társadalmi kategóriájuk történelmileg meghatározott alapmagatartása. Mindketten a törvényt mondják. Nos, a törvény képviselőjévé tett hőst a kommunista Brecht ugyanolyan alkatú ideogrammában személytelenítette el, mint a kispolgári humanista Max Frisch a sajátját.” (Földes, 1983, 488) „Deák Tamás minden hőse ideografikus rajz. Valamennyi eszmei vonásokból épült. Egyik sem ‘hiteles’, de mindahány ‘hittető’. Szinte mindahány. Mindazok, amelyekben megvalósította az ideogramma nagyságrendjét. Az ember természetes méreteitől eltérő méretet, ebben az esetben a néhány fokkal nagyított dimenziót. (...) ... a történelmi-társadalmi viszonyok eléggé konkrétak ahhoz, hogy a helyzetek és a hősök felnagyítása csak mozzanatnyi lehessen, valamikéivel túl a típus nagyságrendjén. Ennyi azonban kötelező,

mert természetes dimenziójú emberektől joggal kérhetek számon valóságos dimenziójú viselkedést. Holott ezek a hősök a valóságos embereknél elvontabbak, valósághű cselekvésre tehát képtelenek.” (Földes, 1983, 422)

A hiperbolánál a megjelenítő funkció az arányok megváltoztatásával egyenlő, *„olyan képforma, melyben az eszmét úgy fejezik ki, hogy a jelenség eszmeközlő vonásait természetfölötti dimenzióra nagyítják”*. „Hiperbolizálni szinte minden művészet tud, még a zene is meg tudja oldani”. Hiperbolák kompozícióvá épüléséről így ír József Attila: *„A táltosparipa parazsat abrakol. Ez olyan tényállítás, amelynek semmiféle valóságos tény a megfelelője nem lehet. A mű egész. Ez pedig az, ami meghatározza a részleteket. Nos, ha ez a rész nem valóságos ténynek az állítása, úgy az egésznek a többi része sem lehet az. Így a táltos, ha parazsat abrakol, akkor patáján sem lehet nyolcvan filléres, szögekkel kovácsolt patkó. Szükséges, hogy a patkó szege gyémánt legyen. Azaz: értéke nem mérhető valóságos életünkkel használatos értékmérőkkal. A táj, ahol a táltos megjelenik, csakis selyemfűvel lehet benőtt. Mármint akinek ilyen a lova, az bizony nem közönséges ember.”* (*1976. 410)

A szinechdoké, azaz **pars pro toto** (rész az egész helyett) szintén felnagyításon alapul, de csak egyetlen részlet felnagyításával és az is az egész helyett van. Mimetikus referens szerint részkép, amely a kompozíció teljes témája. Főként a képzőművészetek használják. Montázsok részképeként a film közelképe is szinechdoké. A nem és a fajfogalom felcserélődése is szinechdoké, ha pedig a műalkotásokra illik, hogy létezőben a létezés, akkor mindenik ebbe a képformába is belesimul, nem csupán általánosításként, hanem tényként: *„az ihlet a valóság teljes fogyasztása egyetlen valóság-elemre, ahol ez a valóság-elem a teljes valóság egységességéént szerepel.”* – írja József Attila (Ö.M. III. 244), és ugyanezt a pólusokat felcserélő műveletet éri tetten az ihletben: *„Az ihlet tehát a szellemnek az a minősítő ereje, amely az anyagot végessé teszi.”* (Ö.M. III. 48)

A prototípus a képzőművészetben azonos a realistának nevezett kompozícióval (primer látvány egyneműsítése nélkül a rossz értelemben vett naturalizmussal is). *„Minden részlet teljes érzéki ábrázolását tartalmazza, a technikailag megragadható összes részletet, egy minta pontos másolása során. (...) Általánosít, de nem*

a képi megmódolásban, hanem a jelenségek közötti szelekcióval, azt veszi át, ami a valóságban már eszmeközlő.”

Rokona a prototípusnak a **típus**, amely „több rokonjelenség fő vonásaiból, amelyek számára a célnak megfelelőek, az eszméje szempontjából közös érzéki tulajdonságokat elvonja és azok sokaságából egy új képet teremt, valóságízt.” Ez a két utóbbi képi általánosítás „sajátítja ki” egyes művészetekben a realizmus ismervét, amely viszont nem terjeszthető ki minden mimetikus funkciót hangsúlyozó műre, tehát a realizmus nem olyan parttalan fogalom, hogy az absztrakt és a nonfiguratív ellentétének tekinthessék.

Ugyancsak szelektálás útján általánosít a **modell** is, csak merészebben, mint a prototípus: „Sem történésben, sem jellemrajzban nem törődik az egyedire jellemző tulajdonságokkal, az általánosból ragad meg néhány vonást, felrajzolva magának egy általános modellt. A modell-szerkezetbe be lehet építeni valami lényegest, ami a valóságban megvan, beilleszthető, és e modell visszaalkalmazható a valóságra, noha a modell érzéki megjelenési formája nem egyezik a valósággal. Az ideografikus képtől abban különbözik, hogy nincs az a szentesített, konvencionális kép, amivel bizonyos eszmei tartalom kifejezhető. Modellen keresztül s nem jelenségen keresztül ábrázolja az eszmét.” „... egyszerűsített, matematikailag szabatosan leírható idealizált mása valamely bonyolult rendszernek. < Nem a való, hát annak égi mása...> – ez örök érvényűen igaz. Ám Arany János idejében másmilyen volt a struktúrája a való égi másának; koronként a valóság mása is megmásul. Napjainkban például sűrűn jelenik meg modellezés képében: valamely spekulatív képlet egyetemességében, mely deduktív erejével sugározza igazát tudományban az egyedi, művészetben a különös ismeretlenre.” (Földes, A Hét, 1971, 16. szám) Szintén a „modell-szerkezet” természetéről beszél József Attila a preesztétikai valóság és művészi kép összehasonlításakor: „Ennek a világnak a tényei nem valóságos tények, azonban – és ez fontos – e nem valóságos tények összefüggése valóságos, és teljesen megfelel a valóságos világ összefüggésének.” (*1976, 411)

Rokon a modellel az **elvont analagon**, amely azonban a részképeket egy-egy ideografikus vonással általánosítja, a képtársításban sem mimetikus, sem megjelenítő funkció nem érvényesül a

korábbi általánosítások módján, hanem a korszelet totalitás valamely jellemző képlete alakít műszerkezetet. „Gyakran összetévesztik a szimbólummal, de míg a szimbólum mitikusan sokértelmű, az analogon a jelenséget vázlatára bontva egyértelmű, s inkább racionálisan közelíti meg a jelenséget, olykor át is lépi azt a határt, melyen belül a képet még művészi képnek lehet minősíteni.” „Mondanom sem kell, hogy Gregor Samsa pincebogárként tökéletesen ‘elszemélytelenedett’, akárcsak Priszipkin poloska képében. Mindkét jellem alapján rokon metaforikus mozzanat áll: pincebogártól, illetve a poloskától keltett undor. Így jön létre az elvont analogon, melyben az eszme fejeződik ki, ti. egyéni vonásokkal megrajzolt ‘konkrét, létező, felismerhető emberi’ formában ez az eszme ki sem fejeződhetnék. Az elidegenedésnek ezen az egyetemes fokán – mondja Kafka – nincs már semmilyen emberi reláció, de emberi tulajdonság sincs, csak puszta szorongatott lét: az ember élete a pincebogáréval analóg. Az élősdiségnek ezen az egyetemes fokán – mondja Majakovszkij – nincs már semmilyen emberi reláció, de emberi tulajdonság sincs: a másokat szipolyozó ember léte a poloskáéval analóg.” (Földes, 1983, 489)

Több írásában kitért Földes László a képi általánosítás mi-
benlétére, (még a tolmácsolandó-tolmácsoló művészetek összefü-
gésében is), történelmi áttekintésben is elemzi a művészi általánosí-
tás alkatilag különböző képi szintéziseinek természetét korba ágya-
zottságuk szerint. A fejezetek végén itt olvasható tanulmánya a képi
általánosításról esztétikai végrendeletének-hattyúdalának tekinthető.
3. Részképek és a kompozíció egésze a különösség tartományán
belül a képi absztrakció azonos fokán állnak. Így van ez nemcsak a
felsorolt tízféle képteremtő mechanizmus esetében, de a formabon-
tásnak nevezett szintéziseknél is. „A *Sacre-t és a Menyegzőt és oly*
sok más Stravinsky-művet átjáró primitivizmus nemcsak fonológiai-
lag nyilvánul meg, a vad disszonanciákban, és nemcsak mondatta-
nilag, a görcsös ritmusokban, hanem jelentésanilag is, a népzene-
nek, e művek életnedvének primitív ‘jelentéseiben’. Ebben a nagyon
nyilvánvaló értelemben Stravinsky zenéjét A föld költészetének
tekinthetjük; ezek a darabok mélyen a folklór talajában gyökerez-
nek, olykor úgy tűnik, a hagyományos népzénénél még mélyebben,
atavisztikusan visszanyúlva a történelem előtti időkbe. Hipnotiku-

san ősi érzés rejlik például a Menyegző nyitó-ütemeiben. Úgy hangzik, mint valami ősi kínai zene, de még annál is primitívebb; még pentaton skálányi sincs, mindössze három- és négyhangnyi képletekből rakódik össze.” (Bernstein, 1979, 317-319)

A következő két idézetben zene és irodalom párhuzamából derül ki, hogyan lehet nem hagyományos módon, formabontón szintetizálni. „Mit értek ‘kromatikán’ az irodalom fogalmaival? Mi kromatikus a költészetben? Olyan szöveget értek rajta, amelyben úgyszólván különválasztva szabadon nyomon követhető a költői nyelv egyik fonológiai aspektusa, maga az önmagáért élvezett hangzás. A kromatikus költő új hangösszefüggéseket keres, akárcsak a kromatikus komponista – kifinomultabb, bonyolultabb összefüggéseket, amelyek az **ABC**-t egészen hangzásbeli határaiig kiaknázzák. Az ilyen költő figyelmének középpontjában az asszonánc, alliteráció, a mély vagy magas magánhangzók, sima, folyamatos ajakhangok vagy hirtelen, robbanó mássalhangzók állnak – a hangzás legkülönbébb eszközei; és ezek alkalmazásával a súlyt a hangtan területe felé tolja, el a mondattantól, el a jelentéstantól, még akár a felépítés világosságának rovására is. Mindez természetesen folyvást növekvő kétértelműséget teremt, mindig az egyre erőteljesebb kifejezés nevében.” (Bernstein, 1979, 192) „A formabontás útján létrejött és absztrakcióra törő áramlatok alakzatai sokkal kevésbé társíthatók, kombinálhatók, fejleszthetők, alakíthatók, egyszóval változatképzésre kevésbé alkalmasak a valóság jelenségeit hűségesen reprodukáló alakzatoknál vagy a történelmileg szentesített konvenciókra épülő formáknál. A szabad vers zeneisége változatképzés dolgában nem hasonlítható a hagyományos hangsúlyos, időmértékes, nyugat-európai, rímes, asszonáncos, alliterációs, onomatopeisztikus verselés kimeríthetetlen lehetőségeihez; a dodekafon hangrendszer egyenértékű hangjaiból szériálisan felépített szólamok variálhatósága messze elmarad az alaphangra épített szubdomináns-domináns-tonika változatossága mögött, még ha mégoly matematikus, sőt elektronikus változatképzés dolgozik is a tizenkét hanggal; az a festő, aki egy síkot az aranymetszés törvényei szerint merőlegesekkel felületekre oszt és azokat tiszta színekkel tölti, sokkal hamarabb kimeríti formalehetőségeit annál, aki a világ tárgyait és jelenségeit festi; plasztikai alakíthatóság szempontjából sokkal zártabb körben

mozognak a tér szerkezetét elemző ún. négydimenziós szoborkísérletek is, a végtelen valóságformák végtelen kombinációinak ábrázolására alkalmas természetelvű vagy monumentális plasztikai alakítás-hoz képest. A régi formák bontása többek közt (nem mindig és nem minden áramlatban, ezt nem győzőm hangsúlyozni!) az absztrakció felé tart, s ami elvontabb, az érzéki mivoltában nyilván redukáltabb a konkrét különösnél. Nincs mit csodálkoznunk azon, ha az absztrakt különös nem hordoz annyi formaváltozatot, mint a különös konkrétum.” (Földes, 1983, 508)

Minden hagyománytörőnek, modernnek, esetleg formabontónak számító képi általánosítás (és ilyen az „izmusok” mindenike) műfajértékű formáláselvet alkalmaz, de ezek a formáláselvek élesen különböznek egymástól, nincs köztük átmenet, mint a hagyományos hármas tagoltságú műfaji skálán, ezért esetleg egyműfajú műfaji skálának felelnek meg, a bennük adott (véglétszerű) lehetőségek teljes kiaknázóiként. Mindenik mögött saját öneltárgyasítás rejlik, a hagyományosak valamilyen határeseteként, esetenként azok tagadásaként, éppen a tételezhető-tételezett korszeletttotalítások, emberközpontúságok és korjelentések rendhagyó volta miatt. Következésképpen az egyműfajú műfaji skálánál a két viszonytér egymásonbelüliségében mutáció áll be.

A KÜLÖNÖSSÉG VARÁZSA

Csupa kiteljesedés, egymással át- és visszaszervesülő szintézisek csodái a műalkotások. Egy faragott márvány lehet szobor, a műfaj, a művészet törvényszerűségeivel és viszont, egyazon szellem három egymásba hajló fokozata. Egy alkotó neve fémjelzi a művet, ő pedig általa korukat. Hogy el ne nyeljék elemei, a világegész állandó kölcsönhatásokban folyton kiegészül, művészettel is, a kultúra történelmi állandójával. Önmagában a világegész olyan strukturális követelmény, amely átlátszóbb, mint a lét és rejtélyesebb, mint az öröklét. Origója a teremtés előtti állapot, a potencia, „*amikor még nem történik semmi, de minden lehetséges*”. Ezt a teremtés előtti, tagolatlan, még ellentéteire nem hasadó teljességet, amiben a Szubjektum az Objektum minősége, ezt idézi meg a líra, innen ered

az a lelki többlet, ami a verset, a költészetet, az irodalmat, illetve a képzőművészetet, a szobrászatot és a márványszobrot járja át. Az alkotás: létezőben a létezés. Tartalma: lelki tartalom, alakja: áttelekelt forma. Együtt: Szubjektummá minősülő Objektum és viszont. Az alkotás varázslat, amely az origótól áramlik feléje és általa hozzánk. A világegész áthatja elemeit, teremtettként minden és mindenki viszontteremtő, anyagi és lelki mivoltával. Például a műalkotás fizikai dimenzióival és szellemi koordinátaival. Kettős státuszú a műalkotás, zárt és nyitott, mind a benne sűrűsödő varázs, mind a szétsugárzó varázslat által.

Kettős státuszának belső polarizáltságai: a hordozó közegnek hírcsatornája és formaképző lehetőségei vannak. A formaképző lehetőségek az egynemű közeg szerkezetévé, a belső formák tektonikájává lényegülnek át. A formaképző lehetőségek elemi formákig bonthatók le, ezek mimetikus és megjelenítő funkciót szolgálnak. Egyik közvetlen és témára irányul, a másik közvetett és tartalomsugalló. Közvetlenül külső formákat véglegesít, közvetve a belső formák tektonikájáig finomul egyik-egyik funkció. A megjelenítő funkció (külső formák felhasználásával) egyrészt képteremtő szintézist szolgál, másrészt a teremtett képek továbbszintetizálásával belső formák szerkezetét alakítja. A képteremtő szintézis egy formai meghatározottságot és egy tartalmi meghatározottságot fog össze, amelyek a belső formák bonyolultságában a formatartalom iker-totalitását ötvözik, a műalkotás szellemi koordinátáinak origóját. A fizikai dimenziók, a külső formák és a mimetikus funkció mind-mind az esztétikai fogalmak referensei, viszont a képi szintézisek, a belső formák, latens tektonikákként a formatartalom a művészi kategóriák referensei. Esztétikai jelenség és lényeg elválaszthatatlansága fogja egybe a műalkotást. Ide sorolandó további sarkításként az érzékelés kapuja és az érzékelés léthatára is.

Ami a jelenségi szintet általában jellemzi a heteronómia összefüggésében, abba tartozik a természetes információs csatorna, amelyben minden érzékelt létező a szubjektum számára (dologi, szintetikus, plasztikai) jelentés is, a létezők közötti összefüggések pedig (esztétikai jelentésadás révén) értelmezést kényszerítenek ki, el egészen a keresztmetszeti totalításokig. Ugyanakkor primer valóságként a természetes információs csatorna a másodvalóság, a

szellemi többlet továbbítója is, a keresztmetszeti totalitás felismert összefüggéseinek kódolását-dekódolását biztosítva. És mert minden másodvalóság a különben itt is jelenlévő strukturális követelményből következő általánosító tevékenységünk eredménye és tartalma és közege és eszköze, ezért a két hírcsatornán jelenség és lényeg szervességeként, jelentésadás és értelemadás impulzusai áramlanak át. (Ilyen áramlások hatványozva növelik az esztétikai jelentésadás tárgyát a korszeleti totalitás fölé, az esztétikai jelentésadás és tételezés „reflexében” pedig a strukturális követelmény szomszédja-éhe totalizál.) Ilyen „reflexekkel” közelítünk a műalkotásokhoz is, amelyek az említett lényeg-jelenség heteronóm szervességét tömörítik az esztétikumbeli jelenségek külső viszonyterébe, amelytől elválaszthatatlan a belső viszonyter szellemi koordinátája.

Amikor esztétikumbeli jelenségről és lényegről van szó, az első a műalkotások heteronóm vetületével azonos, a második a műalkotások autonómiájával. Az első a preesztétikai valóságból, az örökre nyitott vonal sokszínűségéből, a történelmi változóból alakul ki, a másik öntörvényűsége örökre lezárt körré totalizálódik, amelynek formatartalma művészi változó és művészi állandó kölcsönösségében lüktet. Jelenség és lényeg együttese a műalkotás magánvalósága, amelynek hatásmechanizmusa az a számunkra valóság, amely most már az általánosítás „reflexeit” ingáztatja a fizikai dimenziók és a szellemi koordináták között. Feszültségük szikráztatja fel a katartikus különöst, amelyben a művészi alkotás autonómiája a meghaladott heteronómiát átrendezett heteronómiává teszi. De ez már az örökléttel kacérkodó autonómia szabadsága.

A mű autonómiáját a totalitás teremtmény önellátó jelentésadás valósítja meg, ugyanez hozza létre a katartikus hatást, amely a befogadó szubjektumban annak önellátó aktusát kényszeríti ki. Valószínű, hogy önellátóként értelmezhető Arisztotelésznek az a megállapítása, hogy a komédia nálunk hitványabb embereket utánoz, a tragédia pedig nálunk különbeket. Az önellátó jelentésben ismét jelentkezik a „létezőben a létezés” léptékkördítő totalitása, ami a katartikus hatást megduplázza. *„Vagy tán van valami a világban, valami különös, amit nem ad se technika, se tudomány, se filozófia? S akkor én éppen huszadik századi ember létemre van szükségem művészetre? Kétszeresen is: győzelmes*

emberként, hogy ötvözsem magamba, vegyem birtokba s érezzem, hogy részem a világ – és esendő emberként, hogy áradjak bele, vétessek birtokba, s érezzem, hogy része vagyok a világnak.” (Földes, 1983, 553) Katartikus hatások szétáradó eredőjeként a személyiségjegyekben, lelki tartalmakban és funkciókban átrendeződés következik be G. C. Jung felsorolásaiból „kvaternitás” alapján csoportosítva – úgy vízszintesen, mint függőleges oszlopban), mégpedig a strukturális követelmény olyan rejtett útjain, mint:

- 1) az *érzékelés – gondolkodás – érzés – intuíció* tagoltsága,
- 2) a *temperamentum – akarat erő – emlékezet – fantázia* összjátéka,
- 3) a *reflexek – személyes tudattalan – kollektív tudattalan – mély én* érintettsége, és:
- 4) az *indulatokat, az affektusokat, a motivációkat, a célokat* megfogalmazni kész nyelvi tételezés válaszreakciói.

A katartikus hatás a művészi szépet az esztétikai szépség polifóniájává fordítja át, a műélvező maga is megfürdik a metafora esztétikai szépségeiben. És fordítva: az esztétikai szépség a katarzis varázsával tölti ki a befogadó személyiségét, aki önellátóként egyszerre élheti át a jelentésadásbeli fókuszba jutást és a fókusz körül rendeződő totalitást, az esztétikai tételezés minden sugarat egybegyűjtő és minőségén átbocsátó erejét. Egymás kölcsönös foglalatává lesz a katartikus különösség és a befogadó, mintegy iker-totalitássá válnak a belső viszonytér iker-totalitásának számunkra való megnyilvánulásában.

A művészi igazság is hatványozódhat az önellátóiasítás és az önellátóiasulás metszéspontjában: a mű alkotójának megfogalmazott korjelentését egy kései utód a maga korának meghatározottságaival ötvözve tolmácsolja. A korjelentés sorsélménnyé minősül. Elmult századok számunkra valóságát saját korunk magánvalósága szűri meg, mégis amaz rendezi át ennek heteronóm valóságát. Kölcsönösség, amely a tolmácsolandó és a tolmácsolás autonómiájának átfödését jelöli ki koronként és alkalmanként. Ugyanez érvényes a kultúra minden történelmi állandójára, a történelemmel való együttélés kalandjaira villantják emberi mivoltunk kiteljesedésének dilemmáit.

(Gyergyószentmiklós, 1989)

Utószó a Nyelv és esztétikumhoz

Tanulmányom legtöbb és legfontosabb idézete négy szerző, **Fülep Lajos, József Attila, Földes László és Bretter György** írásaiból származik, művészet-specifikus szempontjaik, az esztétikai valóságok társművészetekre kiterjedő ismerete-ismertetése miatt. **Fülep Lajos** a művészet-specifikus megközelítést így határolja el a szokásos ismeretanyagtól: „*A művészettudomány és művészettörténet problémája éppen ez: az első a hasonlóság a különbségben, – a hasonlóság a teljesen különbözők átalakulásában; a másodiké: az alakulás, a kapcsolat, fejlődés a kategória csoportjában, a rokonság, hasonlóság az elváltozásban.*” (MS 4565/1, 238)

Illő az idézett gondolatok szövegkörnyezetére az őket felhasználó esztétikum-modell tanulságaival visszatekinteni.

Fülep Lajos a *Magyar művészet* (Corvina Kiadó, 1971, – nagyjából ugyanez a Kriterion 1979-es kiadásában: *Európai művészet, magyar művészet*) című művét – az utolsó előtti bekezdés szerint – néhány szempont alapján építette fel. „*A képírás történetére az objektivitás és a látszat, a tér és az idő, az anyag és az anyagtalanság hármas szempontjából vetettünk egy-egy pillantást. (...) A negyedik szempont, mely már benne van az előzőekben, s rajtuk keresztül utaltunk is rá, de mégis külön momentumot jelent: a kompozícióé. Ez van a többi fölött, érte van a többi.*” (Mm. 130-131) Az első három szempont esztétikai fogalmak referense és a külső viszonytér összetevőiből hatot emel ki, a kompozíció pedig a belső viszonytér központi kategóriája. Az esztétikum-modell ezeken felül vagy ezek szervezőelveként az Objektum-Szubjektum viszonyra, az esztétikai tételezésre, azaz a művészi általánosításra alapoz, arra, ami „*magából az emberi szellem magánvaló struktúrájából következik*”. (Fülep, Mm. 123) Más kifejezéssel ez a magánvaló maga a képi (művészi) általánosítás, a „*művészi látás logosa*”:

„*És nyomban hadd tegyem hozzá: ráció nélkül, logos nélkül, az ész hatalma nélkül nagy művészetet még sohase csináltak, nem is fognak, mert nem lehet. Itt is érvényes az «en arché én ho logos», kezdetben volt – és van – a logos, minden szellemi produkciónak kezdetén és persze folytatásában, minden mozdulatában. De nemcsak az Aristoteles logosa és logikája van, és az, ami a filozófia*

történetében máig ezen a néven szerepel; van másik is, például a **művészi látás logosa**, rációja – azért mondom így, hogy «például», mert rajta kívül van másik is, nem egy, de itt most éppen ez az egy érdekel. Ezt a logost és a többbit, a filozófia kezdetől máig nem látta, nem értette adekvátan, minélfogva elhanyagolta, és az emberiséget igen fontos területeken tájékozatlanul hagyta. Hogy így történt, rengeteg történeti oka van, röviden úgy mondhatom, az emberiség egész története máig mindenestül. Nem kell talán mondanom, hogy ezzel mérhetetlenül nagy témát érintettem, amilyen nagy, szerintem, nincs is még egy a filozófiában.” (Mv. 624) Ezt a művészi látást-láttatást (esztétikai tételezést) azonos mélységben-terjedelemben ismerte mind **Fülep Lajos** mind **Földes László**, annyi különbséggel, hogy **Fülep Lajos** a képi általánosítás két végpontját rögzíti az a priori – a posteriori szükségszerűségként, **Földes László** viszont a képi általánosítást tíz, alkatilag különböző képformában ismeri fel.

Egyetlen helyen feledkezik meg erről a „logos”-ról **Fülep Lajos** a *Magyar művészet* harmadik tanulmányában, és szorul módosításra okfejtése, ott, ahol „*tisztán problémátörténeti vázlatban*” (Mm. 96) elhelyezve – a képírás fejlődését az abszolút kezdet és vég közé fogja, aminek kedvéért négydimenziós világunkat és a mimitikus funkcióval jellemzett képírást három kiterjedésű makettre egyszerűsíti, amelyben a „mély-tér organizmusát”, a „mély-tér és az egyidejűség korrelációját” alapvetőnek tekinti, képi realitásnak. Egyrészt közös nevezőre hozza a dimenzió és a benne tapasztalt kiterjedés más-más léptékét, mintha négydimenziós világunk ilyenfajta leképezése lenne egyetlen útja-módja a képírásnak, aminek persze az ellenkezőjét bizonyítja a kompozíció **Fülep Lajos**-i felfogása, de nem a kis makett. Másrészt a kis makettben félreteszi teljesen az anyag és anyagtalanság összefüggést (az abszolút időn kívüliség és az abszolút pillanatnyiség szembeállításával), továbbá azt a tételt, miszerint „*a művészet a szellem diadala az anyagon a formával*” (Mm. 128), tehát a kompozíció létrejöttét lehetővé tévő megjelenítő funkciót. 1916-ban fogalmazta meg a *Magyar művészet* fejezeteit, az általam kifogásolt kitételeket őt, illetve tizenhárom évvel korábban úgymond „*korrigálta*”: „*A művészet külön világ a való világ mellett, saját törvényei vannak; de amire épül, az az emberi szellem*

és lélek, és reá vonatkozik; csak e szellem és lélek egész teljéből érthető meg.” (II/123) „Mert hát a természetben csak egy nem volna érdekes, az emberi lélek, legkivált ha az ember amellett művész is?” (I/43) Harmadrészt az esztétikai jelentésadásból kima-radhatatlan determináló világnézet sem determinálhatja megjelenítő funkció nélkül. Negyedrész a kis makettben az, hogy „A tér a statikai, az idő a dinamikai elemet képviseli a kompozícióban” (Mm. 112) – ez megint (kétágú) mimetikus funkció – ami egyrészt összeegyeztethetetlen azzal a Lessing-i megállapítással, hogy (...) *következőleg a festészet tulajdonképpeni tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek. (...) Következőleg a költészet tulajdonképpeni tárgyai a cselekvések*” (1976, 88), másrészt pedig összeegyeztethetetlen azzal a megjelenítő funkcióval is, hogy „az egészről pedig nem a célszerűség, hanem a természetben azonmód soha föl nem lelhető összefüggés logikája sugározik”, (Mm. 121) – mindez elsőrendű feltétele a művészi általánosításnak. Ötödrész, és ez több mint elsőrendű fontosságú feltétel, **Fülep** a kis makettet azzal is meghaladja, hogy „a művészetben az abszolút csak a relatívon, az ideálison, a szubsztancia csak a jelenség-világon át érhető el, nem megtagadásukkal, hanem szublimálásukkal.” (117) Más szavakkal: ez a kis makett egyszer használatos piperecikk, amit esztétikailag inadekvát volta miatt végleg félre is tesz a szerző. Amúgy pedig „problématörténeti” kérdésként a félresikerült kis makett helyett a **Földes László** által kifejtett tíz képforma sokkal használhatóbb, ami a művészi általánosítást, a „művészi látás logosát” nem csupán változataiban mutatja be, de mind az „abszolút”, mind a „relatív”, ha úgy tetszik, a „szubsztancia” és a „jelenségvilág” egymást feltételező oldalának összetartozását is felvillantja, mégpedig a mimetikus és a megjelenítő funkció egységeként.

Részlet a (majdnem) tökéletes kis makettből: „Ez a fejlődési fok éppen oly véglet, mint a kezdeté. Kezdetben a képen, mint a relíefen és a szobron, nem történik semmi: az alakok egymás mellett ülnek vagy állnak, anélkül, hogy valami végbemenne bennük vagy köztük. Tulajdonképpen a járó alakok sem lépnek, hanem állnak: minden pillanatuk, az előző és a következő, azonos a jelenével. Idővonaluk olyan, mint a végtelen egyenes vonal: nincs rajta hullámváz, nincs kezdet és vég. Egyöntetűen halad a végtelenségben

át, más szóval az idő megállt bennük örökre. Az impresszionista kép ideje pedig olyan, mint a matematikai pont: nincs kiterjedése, előtte és utána nincs semmi (ami volna, másik képen van). A művészet kezdetének és végének egymáshoz való viszonya az egyenes és a pont egymáshoz való viszonyával fejeződik ki. Amilyen abszolút a kezdet, olyan abszolút a vég. Az abszolút objektivitás (kezdet) és az abszolút látszat (vég) ellentétének megfelel az abszolút időnkívüliség (kezdet) és az abszolút pillanatnyiség (vég) ellentéte. A fejlődés addig halad a látszat útján, míg a látszat elérte a végletet; ez a véglet hasonlít a kezdethez; és a fejlődés addig halad az idő hangsúlyozásának útján, míg elérte a végletet; és ez a véglet is hasonlít a kezdethez – mert mindkettő (látszat és idő) megnyilatkozási módjának alapja ugyanaz, mint a kezdeté: a sík. A fejlődés logikája ebben a paradoxonban fejeződik ki, mely a szillogizmus alakját ölti.

Az impresszionizmus itt is, mint a látszat fejlődésének vonalán, az a nagy jelentősége, hogy elment egész az abszolútig, határt tűzött ki. Ez a végső határ, csakugyan mint a kezdet határa, abszolút és logikai, nem csupán történetileg relatív és föltételes. Mert ahogy az egyenes vonalnál egyszerűbb mértani forma, úgy a pillanatnál egyszerűbb időbeli momentum nincsen. A képírás kezdete: egymás mellé sorakozó párhuzamos, tehát egymással azonos idővonalakból összetevődő sík, vége: egymás mögött sorakozó párhuzamos, egymással azonos időértékű síkokra bomló mély-tér. A kezdet: időn kívüli (örökké egyforma idejű) síkok egymás-mellettisége; a vég: idő nélküli (pillanatnyi) síkok egymás-mögöttisége. De ha az utóbbi képlet: az egymás mögött sorakozó síkokat képzeletben nem előlről szemlélem, hanem oldalról, akkor a síkoknak nem felületét, hanem élet látom: megannyi egymás mellé sorakozó párhuzamos vonalat. S ezzel megkapom a kezdet képletének – a vonalakból összetevődő síknak – skémáját. Kezdet és vég tehát olyanok, mint ugyanaz a szerkezet két szempontból tekintve.” (Mm. 113-114) Itt a konkrétumokból barkácsolt, az esztétikai tételezések önelmélyítését kizáró kis makett összeegyeztethetetlen a teljességigényű esztétikai tételezéssel, azaz a művészi „tárgyalkotás és a melléje rendelt szubjektum” (Mv. 312) konkrétum-szintű kategóriájával. Nem illeszkedik bele a művészet szférájába. Leginkább az akadémikus festészetre illik a kis makett, amelyet így jellemez: „Az akadé-

mizmuson éppen az lett átokká, hogy csak a téma volt fontos neki, tartalom, forma nélkül.” (Mv. 557)

Fülep Lajos azt, ami a műalkotások lényege, amit az esztétikai tételezés eredménye, a műalkotás minden ízében felmutat, a különösség esztétikai fogalma (összességében: varázsa), mint a belső adekvátság-sorozatot módszerként alkalmazza, nála a megközelítés-elemzés alapelvének sarkpontja a különösség kategóriája, amelyet így mutat be: *„Röviden: a közösség elve azért fontos, mert csak belőle lehet megérteni a különöset. Közösség nélkül nincs különös és viszont.*” (Mm. 25) Nem illik rá számos tanulmányára az, hogy: *„más szférában mozgott, mint ami a művészi formáé.”* (Mm. 27) Tehát a művészetekre való rálátást az a kategória biztosítja, ami a művészeteket belülről jellemzi: *„Egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak. Már volt szó a korrelációról, melynek tagjai csak egymással kapcsolatban válnak érthetőkké: az örök és az idő, alapjában a lét és a levés korrelációjáról, a legvégsőről, a legfőbb-ről, melytől a többi, ez is függ.*” (Mm. 25) – Mondhatni, hogy művészetontológiai alapvetésű vizsgálódása tárgyával adekvát. Szó szerint így fogalmaz: *„művészetek viszonyát csak művészi feladatokban lehet keresni és megtalálni.*” (Mm. 32) *„Ez a szempont megállapíthat közösségeket a lényeges elhanyagolása, s a sajátos egyéni íz és zamat elpárologtatása nélkül.*” (Mm. 32) – Az első kiadás előszavában is ezt nyomatékosítja: *„ez az igazság a kezdete, nem pedig a konklúziója minden művészet-elméletnek, mely erre a névre még számot tarthat.*” (Mm. 19) – Tudatában volt, és jelezte is vizsgálódásainak (máig fel nem mért: teljesség-látású) újdonságát: *„Ezek a kivonatos, vázlatos, sűrített följegyzések több elmélyedésre tartanak számot, mint amennyit ma föltételezhetnek, s így a jövőbe vetett reménnyel temetkeznek a jövő alapjába. A bennük vázolt elméletnek még bizonyosan el fog jönni az ideje, amikor majd szükség lesz reá, és jó lesz tudni, hogy egy s más dolgot már ekkor és ekkor megmondtak, és éppen magyar szóval.*” (Mm. 17) – Művészetontológiai nézőpontból osztályoz a *Magyar művészet* tanulmányaiban életműveket, manapság pedig egyesek azt méricskélik, hogy a felhozott példái közül ki hullt ki a rostán, ki maradt benne, noha a teljességet biztosító rálátás megteremtését kell méltányolni, amiből az értékelés eredménye következik, a „kezdetet”, nem a „konklúziót”.

Művészetontológiai mélységeket és magasságokat villant fel más írásaiban is:

1. „A színen megjelenő színészen a drámában végbemenő világsors és világtörténés válik szemmel láthatóvá. Többfélesége csak annyi, amennyi a világ egységével és a sors közösségével adekvát lehet. Amennyi megvasztja előttünk a világ méhét, anélkül, hogy kiszakadna belőle.” (Mv. 9)

2. „Azért nevezhető kategóriának, mert időn kívüli, mindeütt érvényes forma, ahol építészlet kezdődik.” (Mv. 343)

3. „A vallás és művészet csak úgy mehet át filozófiává, ha teljesen és tökéletesen megszűnik vallás és filozófia lenni. Viszont az olyan filozófia is, mellyel ez megtörténhetnék, nyomban megszűnnék filozófia lenni, föltéve, hogy a filozófia tudomány s hozzá: «abszolút tudomány»; mert e három szférának egész struktúrája, benne a szubjektum és objektum viszonya, maga a tárgyalkotás és a melléje rendelt szubjektum annyira elütő, hogy egyik a másikat szükségképp megszünteti.” (Mv. 312)

4. „Pythagoras tétele örök, akár elgondolja valaki, akár nem, akár felfedezi, akár nem. Az ész kategóriái is mindig ugyanazok, akár ráeszmél az ember, akár nem. Polykleitos szobra, a Doryphoros vagy a Diadumenos, örök, mert az egyensúlyt testesíti meg és fejezi ki, amely örök. De íme – a Pythagoras örök tételének neve van, az időben, valamelyik nép történetének valamelyik szakában felvett neve. Megvolt azelőtt is, de azelőtt nem eszmélt rá az ember. Ennek a tételnek története van, nem önmagában, hanem az emberi oldalon. Az ész kategóriáinak történetét is nevek jelzik: filozófusok nevei. Ez nem elég. A kategóriák sohasem alkalmazódnak tökéletesen, adekvátan a jelenségvilágra. Ez az alkalmazás végeláthatatlan, soha le nem záruló folyamat az adekvátság felé: az ész alkalmazása a tapasztalati világra. Innen a filozófia s a tudományok végtelen fejlődése. Úgy hívja ezt a filozófia a maga nyelven: örök követelmény. A Polykleitos megtalálta egyensúlynak, mely oly nagyszerűen érzékíti meg az örökkévalóságot, szintén nagy múltja és nagy jövője van; pedig a szobor egyensúlya időn kívüli elv.” (Fülep: Mf, I. 583-584)

József Attila – bár nem tömörítette tételeit ilyen **Fülep Lajos**-i képletekbe-makettbe – szintén a különosságra helyezi a hangsúlyt: „*Hihetetlen, de való, hogy míg a bölcelet mindig mindenben a sajátos minőség megértésére törekedett, addig a művészet letagadhatatlanul sajátos minőségét az esztétikán át mindig elkente, a művészet lényegére a művészetben és a nem művészetben egyaránt feltalálható közös lényegét festett, ami által bár a művészet különössége eltűnt szem elől, a valóságban mégis megmaradt.*” (Ö.M. III. 251) Mind a három specifikum külön és együtt a különosság erőterében jön létre és hat, ők a művészi szféra kritériuma, a művészet autonómiája.

József Attilának a Fülep Lajoséhoz mérhető teljességigénye ugyanolyan lenyűgöző. Költői kvalitásai szintén. Ezeket így foglalta össze az *Elvek és viták* című kötetének egyik tanulmányában **Földes László**:

«*Van a József Attila-i víziónak valami olyan tulajdonsága, amit a kórlélektan skizofrén képességnek tart: megfeszülés a végletek között („... nagy-nagy szeretetre / minden napok Egy-Nappá égnek össze”); karnyújtásnyi közelítés valóságos és szellemi között, de úgy, hogy az absztrakció is testet ölt („egy tiszta érzés arra bandukol”) és a testi is szerkezeti vázra bomlik („a semmi ágán ül szívem”); keringés külső és belső örvényeiben, de úgy, hogy hol a külsőt fogadja belsejébe („sebed a világ, ég, hevül”), hol ő maga tör a külsőbe („világizzása hőmérsékletem”); szédítő csapódás magasságoktól mélységekig („... életem csúcsai közt, a távol / közelében zengem, sikoltom, / verődve földön és égbolton”) s ebben a zuhánásban-emelkedésben a mélység is csúcs („hörpintek valódi világot / habzó éggel a tetején”), s a magasság is akna („a zúgó egek fenekén / lapulok”). Nála a társítás és metafora nem külön tagok, ellenkezőleg – és ez is skizoid vonás –, a legtermészetesebb képi társítások (sötétség-némaság, némaság-hideg, hideg-űr, űr-hold) a legbizarrabb fogalmi társításokkal (sötétség-ezüst, csont-hang, csönd-koccanás, koccanás-molekulák) olyan szervesen egyesülnek metaforikus kapcsolatba, mintha ösztön vonzaná őket egymáshoz. („Ezüst sötétség némasága / holdat lakatol a világra. / A hideg űrön holló repül át / s a csönd kihül. Hallod-e, csont, a csöndet? / Összekoccannak a molekulák.”) A sötétség a társítások nyomán világtalan-*

sággá vakult, a csönd halálos némaságba fulladt, a hideg lesüllyedt az abszolút fagypontra, amitől a téli éjszaka túltágult önmagán, amikor pedig a társuló képzetek metaforává hatványozódnak, ez a téli éjszaka egyszeriben magával az úrral lesz azonos. (...) Csakhogy a József Attila agyát megjáró gondolatnak nem kell látomás után keresgélnie, az a gondolat már eleve képi alakban jelenik meg az érzékeiben. Amihez – ha már költőről van szó – talán nem is kell zsenialitás – mondhatná valaki. Gondolata válogatja. Van olyan is, amihez páratlan zsenialitás kell. Mert a gondolatnak olyan a természetete, hogy addig szárnyal, amíg kirepül látókörünkéből. Bizonyos határon túl még a költők látóköréből is. József Attilának viszont olyan a pillantása, hogy a gondolat az absztrakció legmagasabb szférájában sem menekülhet a szeme elől. Aminek a normális költői szemléletben már egyáltalán érzéki megjelenése sincs, azt ő a legtermészetesebb metaforikus viszonyok képében szűri ki az életből. Ő az áru fétisjellegét pezsgősüvegbe zártan fedezte fel, s ha arról akar beszélni, hogy az árutermelés elrejtje a valóságos emberi viszonyokat, egyszerűen kiengedi az értéktöbblet szellemét a palackból: „Miatta nem tudja a részeg, / ha kedvét pezsgőbe öli, / hogy iszonyodó kis szegények / üres levesét hörpöli”; számára a determinizmus sem egyetemes oksági összefüggés elve, hanem az egymástól szabadulni nem tudó tárgyak halmaza, s ha azt akarja mondani, hogy mindannyiunkat kénytelen meghatározottság köt, egyszerűen kikiáltja: „Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikat ...”; a világ együvé hordott nyomora (ami normálisan csak statisztika lehet) számára a penészedés élménye, és a nyomorgó országok sokasága (ami normálisan csak térkép lehet) számára a falon kiütő salétromfolt látványa, s akkor azt, hogy a föld minden nyomorúsága ide sűrűsödik ebbe a szobába (ami más költő inkább retorikusan mondana), ő egyetlen metaforával szuggerálja a szemünkbe: „A nyomor országairól / térképet rajzol a penész”; nála még a Semmi-nek is van képi megfelelője: az elporladó valami – s mire úgy érzi, hogy költeménye nem egyéb, mint céljától megfosztott értelem, addigra már fel is fedezte, hogy: „Úgy szállong a semmi benne, / mintha valaminek lenne / a pora ...” József Attila érzékeinek a szó szoros értelmében nincsenek korlátai; ami másnál még ingerküszöb

alatti hullámrezgés, nála már eleven hang, ami másnál már merő absztrakció, nála még mindig szín, forma, kép. Azt hiszem, ha akar-ná, a benzolgyűrű vegyképletét is hasonlatba tudná írni.» (1983, 201-202, 198-199)

Világosan kitetszik a fentiekből, mit ért **Földes László** azon a (negyedik) specifikumon, aminek lényege, hogy „kifejezési formá-ja a művészi kép”.

Fülep Lajos megszívlelendő tételeinek egyike: „A művészi kompozíciónak alapja a kötöttség és a szabadság korrelációja, s ez az alapja a művészet fejlődéstörténetének is, mely a lét és a levés végső nagy korrelációjában gyökerezik.” (Mm. 64) **Földes László** egy-egy félmondatban villant meg hasonlót azzal, hogy a „valóság-sugallta egyéni vízió” tartalma „igaz a létnek és a tudatnak abban az állapotában”.

József Attila a fenti kettősség megoldását tömondat szerke-zetre vetítve fejti ki: „Arisztotelésznél a forma hol aktív, hol meg aktus; hol tevékeny – hol meg tevékenység. Már most I. Ha tevé-kenység, akkor nyilvánvalóan nem alany, hanem valaminek, tehát valamilyen alanynak a tevékenysége. Ez az alany az anyag – a forma bölcséleti értelemben és anyag tevékenysége. Tehát a forma a valóságban minden anyagnak a formája. Másrészt azonban olyan anyag nincsen, amely ne tevékenykednék. Tehát az anyag a való-ságban mindig valamilyen tevékenységnek az alanya.” (Ö.M. III. 90) – Hogyha elméleti tanulmányait és a verseiről szóló **Földes László**-értelmezést vesszük alapul, a versei is valamilyen kettősséget (pontosabban következetlenséget) mutatnak: szinte nincs olyan verse, amelyben csak telitalálatok („archimédeszi pontok”) lennének (1937-ből kettő van: *Már régesrég, Sas*), azaz egyféle epikus-érte-kező fogantatású sorokban-szakaszokban villannak fel utolérhetetlen metaforái, művészi képei. Amelyek lehetnek szerkezet-meghatáro-zók, de nem kizárólag ezekből ötvözi verseit „a közvetlen egyete-messég” (Ö.M. III. 48) jegyében. Aki Babits-csal, Kassákkal, Kosztolányival foglalkozó elemzéseiben szigorúan kér számon, önmagával szemben elnézőbb volna?

Fülep Lajosnál egy részletkérdésben ez olvasható: „Mert a pszichológiai megállapítások a lelki és szellemi tartalmaknak csak formájára vonatkozhatnak. Azért hiába hangsúlyozom Michelangelo

‘szenvedélyét’, ‘titáni akarátát’ és hasonlókat – mind elmondhatom másról is, mert volt már másban is akkora szenvedély, titáni akarat stb. Az a kérdés, mi van abban a szenvedélyben, mit akar a titáni akarat, mit érez az a lélek, mit gondol az a szellem.” Ugyanígy vélekedik **József Attila**: „Hát nem is érzélem kifejezéséről forog ott szó. Éppen fordítva, a bánat, az érzélem, a forma, azaz formai elem, amely valami másnak a kifejezése végett szerepel.” (Ö.M. III. 81)

József Attila azt a követelményt, hogy „a műalkotás mindig a szemlélet határán jár” – ilyen levezetésben bontja ki: „S ha ügyes szóvetőhöz illően nem hagyjuk ugarnak azt, hogy a régebbi lovagi beszélek helyén detektívregények nyüzsgönek, úgy készen áll a csínos metafora: az univerzum nem harc, hanem büntény, az ember nem hős és nem rablólovag, hanem részben károsult, részben betörő, a költő pedig nem krónikás, hanem tanú, már amennyire szavahihető.” (1977, 21)

Szemléletünk határa az *Utolsó vacsorát* elemző **Fülep Lajos**nál ilyen gondolatmenetben fedezhető fel: „Tehát nem Parthenon – nem az, annak kellene lennie, de nem az, inkább az ellenkezője –, rangban talán egyenlő vele, de az ellenkező póluson. A nem létező és nem létezhető Parthenon timpanonja, még kompozícióban is, Leonardo Cenacoloja – gondoltak-e rá a művészettörténészek, mennyire az, noha Leonardo sose látott görög timpanont, s hogy micsoda érdekes formatörténeti probléma van ebben? Nem követhetem – itt most az a kérdésünk: mi van a timpanon mögött? Nincs mögötte Parthenon, mert nincs mögötte az a világ, az a társadalom, az a történeti szituáció, amelyből Parthenon nőhet ki. Ez a timpanon nem a társadalom tükre, mint ahogy Ariosto, Tasso lovagi epikája sem az.” (1976, 533) „A Cenacolo: látványosság, mutatvány; a Parthenon nem az. Hiányzik belőle a Parthenon természetessége. Nagyszerű produkció. A Parthenon nem produkció. Van – mint a föld s az ég. Itt a különbség a legnagyobb között egyéni s a legnagyobb között. A mű közt.” (1976, 538)

Szintén a „szemlélet határa” mint követelmény van benne **Földes László** kritikusi hitvallásában is: „Foglaljuk pontokba: 1. Ha az irodalom valamilyenképpen az élet reflexiója, akkor az irodalom kritikája az élet kritikájával kezdődik. Ehhez szigorúan ragaszkodom. 2. Ami az első pontból következik: a kritika legyen

elfogult; elfogult esztétikai eszményei javára. Ez is tetszik, az is tetszik alapon jelentős irodalombírálat nem születhetik. Más kérdés viszont, hogy a jó kritikus ezt is érti, azt is érti. 3. Kompetencia nélkül nincs irodalomkritika. A kompetenciának van egy tárgyi és van egy alanyi mozzanata. Az elemzés legyen objektív, az értékelésnek viszont szubjektívnek kell lennie. 4. A jó kritika újfoglalmazhatatlan, akár a novella.” (1983, 31)

Fülep Lajos az iménti kompetenciakérdéssel így rímelteti a maga módszereit: „Sztintúgy a másik kényes pont, a ‘nemobjektív’ értékelés tekintetében: vallom, hogy az esztétikai ítéletek szubjektívebbek a többinél, mert létrejövésük körülményei szubjektívebbek, de objektív alappal bírhatnak. Az objektív alapba vetett meggyőződésemet azért a magam ítéletei szubjektív voltának kiderítése sem fogja megingatni, s mint másokkal, úgy magammal szemben is hajlandó vagyok az objektivitás elvi lehetőségét és szükségét megvédelmezni, az esetleges baj okát megint nem az elyben és a dolog természetében, hanem a tökéletlen megoldásban, a tökéletlen értékelésben és ítéletben keresvén.” (1971, 24)

Földes László pedig mintha az előzőek folytatásául ezeket írja: „Nos, úgy vélem, a szubjektivitás mértéke – az objektivitás. Persze nem örök elvek, nem egyetemes érvényű normák objektivitása, ilyesmi nincs. A tárgy természetéhez idomuló tárgyilagosságról van szó. Az irodalmi eszme maga is objektív és szubjektív egyszer-smind. Tudniillik a különösség igazsága. Az irodalmi eszme erkölcsi tartalma szintén objektív s egyben szubjektív, tudniillik korszakok, társadalmak, társadalmi kategóriák életérzése és eszménye. Az irodalmi eszme közlésformája, a kép is az objektív és szubjektív ötvöze, tudniillik valóságsgallta egyéni vízió. Az irodalomkritikus is ilyen kettős kötöttségű. Szubjektivitása abban áll, hogy csak tulajdon érzékenységgel, ízlésével, igényével, mértékével reagálhat a műre. Objektivitása pedig abban, hogy a tárgy természetéhez idomul, vagyis a műben kitarulkozó érzékenységgel, ízléshel, igényhez, mértékhez. Ezzel kapcsolatban jelenti be tetszését vagy nemtetszését, saját erkölcsi és esztétikai eszményeivel igazolja, vagy tagadja az íróét.” (1983. 522)

József Attilánál is találunk hasonlót, de a „különösség igazsága” tágabb területéről származó, „végletek között” ívelő leveze-

tést, amelyben a szubjektivitást megkettőzve jut az objektivitás közelébe. A két szubjektivitást (a „szemlélhető műegész” immanens mozzanataiként) a műalkotás ún. előttje és utánja adja, a szerző és a befogadó részéről: „Ki teszi ezt – Kosztolányi-e, a költő, vagy én, az olvasó? A költeményt, a valóságosat, melyet a nyomtatott betűjel, a szavakká formált anyagi hangok zörejrendszere egyszerre idéz fel a szívben és az elmében, a tudattalanban meg a tudatban, költő és olvasó együtt alkotják. A költő írás közben olvasó is s a költemény tudatformáját, az ízlést, az esztétikai szabályt a költő az olvasóból vonja el. Ha a mű formájáról, magáról a műről szólunk, nem is beszélünk egyébről, mint arról, hogy a költő, mielőtt tollat vett volna kezébe, milyennek fogja föl az olvasót. A költő igazi véleménye rólunk, az olvasókról (s mint embernek – a világról) nemcsak abban rejlik, amit mond, hanem abban is, főleg abban, ahogyan mondja. Mi a véleménye Kosztolányinak rólunk?” (Ö.M. III. 167)

Bretter György (románul megfogalmazott) doktori disszertációját (amely Egyed Péter: *Bretter György filozófiája* „appendixeként” jelent meg, mégpedig Bretter által „kulturánk új, önkéntes mindenesének” nevezett Angi István zeneesztéta fordításában és értő bemutatásával) a kolozsvári Pro Philosophia Kiadó varázsolta könyvvé 2007-ben. – Bretter ugyanolyan „korrelációval” indít, amilyenre **Fülep Lajos** utalt: „Már volt szó a korrelációról, melynek tagjai csak egymással kapcsolatban válnak érthetőkké: az örök és az idő, alapján a lét és a levés korrelációjáról, a legvégsőről, a legfőbbbről, melytől a többi, ez is függ.” (Mm. 25) – **Bretter György** mintegy matematizálva személyesíti meg ezt a korreláció-összefüggést: „Fichte filozófiájának szerkezetét 1-es és 2-es szimbólumokkal írhatjuk le, amelyek közül az abszolút kezdet az 1-es; de ez a kezdet nem létezhet a 2-es szimbólum nélkül, mert lennie kell legalább még egy terminusnak, amellyel összefüggésben a kezdet meghatározhatja önmagát mint kezdetet ...az 1-es szimbólum számára szükséges a 2-es, de feltételez még egy sor szimbólumot, másképpen nem tudja meghatározni önmagát mint kezdetet, mint abszolút tevékenységet. Az 1-es szimbólum szerkezeti elemzésben mint teljesség mutatkozik meg. A teljesség szerepe abban áll, hogy átalakítja az 1-es szimbólumba zárt rendszert egy belső összefüggésekben végtelen rendszerré, amely önkiigazításra képes.” (169) –

Az 1-es szimbólum teljességgé való kiteljesedését így vezeti le: // „1. az Én, aki tudja, hogy egy Én. // 2. az Én, amely tartalmazza alapelvét, a tevékenységet, eltekint empirikus formájától; // 3. és ennek a tudatosításnak eredményeként felmagasodik az emberi nem minőségi Én-jére.” (186-187) **Bretter** mintha az esztétikai tételezés nagybetűs Szubjektumának iker-társát nevezné meg „az emberi nem minőségi Én-jeként”, amely: „8. Így az Én átalakul célból eszközzé, a cél, a világ, az Én cselekvésévé, amely a világ önmegvalósulásának eszköze.” (188) Teljes párhuzam tapintható ki a 8-as pontban megfogalmazottak és az esztétikai tételezés kezdete-folyamata között. Ugyanakkor az 1-es és 2-es szimbólum a belső viszonytér két specifikumára is ráillik, ami **József Attila** kifejezésével „esztétikai abszolút” (formai specifikum), és „történeti relatív” (tartalmi specifikum). Ezt a két művészi kategóriát vonta össze **Földes László** „formatartalom”-má. Ugyanő írta le: „A végtelenség képzetét tehát – Lukács György szavával – a lezártág illúziója adja; egy bizonyos formai teljesség, amely a tartalmi teljességet szuggerálja.” (1983. 361) Ugyanígyen státuszú a katarzis gyökere is: „Dráma és valóság között a híd: az egyetemesség illúziója” (1983. 362) **József Attila** az 1-es és a 2-es szimbólum (szinechdokés) felcserélésével operál, amikor kijelenti, hogy: „Az ihlet tehát a szellemnek az a minősítő ereje, amely az anyagot végessé teszi”. (Ö.M. III. 48) – Hogyha pedig „formatartalom” az 1-es és a 2-es szimbólum egymáson belülisége, akkor hol egyik, hol másik szimbólum minősül formává és tartalommá, át és vissza, ezért az esztétikai tételezés (totalitása) felől nézve egyáltalán nem hiba az, amit **József Attila** a *Poétika* szerzőjének (a nyelvi tételezés szintjén állva) felró: „Arisztotelésznél a forma hol aktív, hol meg aktus, hol tevékeny, hol tevékenység.” – Az előbbi idézettel való fogalmi összecsengésen túl az 1-es és a 2-es szimbólum teljességeként a következőképpen nyilvánul meg **Bretter György** szerint: „Kantról szóló kifogásaiból világosan kiderül Fichte szándéka: integrálni a tudat formáját saját tartalmával, a Kant által megbontott egység visszaállítása a teremtető, világalkotó ember céljai szerint.” (196) – Végül az esztétikum-érce filozófiai hátterére is rávilágít a következő két idézet. **Földes László** írja: „Még csak annyit: az eddigiekből talán kiderül, hogy ott teljes a rezonancia köztem és a mű között, ahol azt hallom ki az

írásból, amit magam is hiszek: a világ sokkal jobbá nem tehető, de annál inkább nem szabad lemondanunk a megjobbításáról.” (1983, 29) **Bretter György** disszertációjában ez áll: „Az egyén, Fichte nézetei szerint, optimista módon jelentkezik, mint aki tudomásul veszi a társadalom ésszerűtlenségét és igazságtalanságát, amelyben él és nem lát egyetlen motívumot sem, hogy lemondjon arról a hitről, mely szerint a társadalom lépcsőről lépésre át tud majd formálódni egy racionális társadalommá.” (190)

Mind a négy szerző a művészet ontológiai beszervültségét, státuszát érzékeli és ismerteti fel. Amikor **Bretter György** az 1-es és a 2-es szimbólum helycserés korrelációjának képletét alkalmazza, a minőség-funkció kettősség, más szóval: a strukturális követelmény megérzésében felülmúlhatatlan. Ennek az alapvető összefüggésnek adekvátan árnyalt kifejtése fellelhető minden levezetésükben, okfejtésükben. Övék a *Bevezető*ben említett, „önkiigazításra képes” egzisztenciális origó mélysége-magaslata. **Földes László**tól tárgyaival adekvát esztétikát és teljességigényű mű- és életműelemzést lehet tanulni, **Fülep Lajostól** a művészetfilozófia határait körüljáró művészetontológiai képleteket.

* * *

Önnön módszerével maga a tanulmány is szembesíthető: egyfajta termékeny kettősség következménye. Az egymásból is építkező két fejezetben az maradt meg, ami mindkét oldalon (a nyelvi és a művészi általánosításban, tehát a tömondat keresztmetszetében és az esztétikum-modellben) kitapintható tényeket sorakoztat fel, közös nevezőre hozva őket. Viszont a *Bevezető*, amely a filozófiai általánosításokban jelentkező fogalom-kategória eszközrendszer absztrakciós szintjeinek talaját éppen csak érinti, csupán annyit őrzött meg az utólagos selejtezésekből, ami szintén adekvát a két fejezetben tárgyaltakkal. Végigvonul rajtuk a strukturális követelmény elve, a viszonyok négyes tagoltsága, ciklusa, amit utóbb **C. G. Jungnál** a „kvaternitás” fogalmaként fedeztem fel: „A kvaternitás olyan archetípus, amely úgyszólván univerzális jelenség. Logikus előfeltétele mindennemű teljességtételnek. Ha ilyen ítéletet akarunk alkotni, annak négyeszeres aspektusúnak kell lennie. Ha például a horizont egészét akarjuk meghatározni, akkor a négy égtájat nevezzük meg. Mindig négy elem van, négy elsődleges minőség, négy

szín, négy kaszt Indiában, négy utat ismer a buddhizmus a szellemi fejlődés lehetőségeit illetően. Ezért a pszichikus orientálódásnak is négy pszichológiai aspektusa van, ezeken túl semmi alapvetőt nem lehet többé kifejteni.” (1997, 472) Vagyis a kvaternitás, most már a Bevezetőben vázolt strukturális követelményekkel összevetve, magában hordja mind a belsőt, mind a külsőt, valamint átmeneteiket, olyan lehetőségekkel, amelyek, alapvetően a teljességet célozván meg, megújulva megújítanak, tehát nyitottan zárt és zártan nyitott mivoltuknak szívóhatása van esetlegességekre-részlegességekre. Anélkül, hogy tudtam volna, mivel első olvasásra átsiklottam fölötte, a **Fülep Lajos**-i kettősségről: a kötöttség és a szabadság korrelációjára hangolódó, a dolgok és viszonyok kettősségre való redukáltságából kezdtem a Bevezető felépítését, és a kvaternitásig értem el. Ehhez impulzust a kevésbé idézett, sziporkázóan fogalmazó **Bretter György** szolgáltatott, aki tanáromként a fogalmakban való gondolkodás nyűgéről beszélt. Ezért oldottam fel a dologi konkrétumok szilárdságát a viszonyokban, viszonyaikban. Illetve segítségükkel jelöltem ki a fejezetekben használt fogalmak-kategóriák legtöbbszörét. Hogy végül szívóhatásukkal a levezetések szövetébe szervesítsék az analóg gondolatmenetű idézetek nagy, de talán nem fölös számát. **Fülep Lajos** két kijelentését összevetve, azt, hogy: „az esztétika (...) az emberi szellem örök erőfeszítése, hogy saját alkotását megértse”, azzal, hogy a kompozíciós szükségszerűségeket jellemezve megjegyzi: „magából az emberi szellem magánvaló struktúrájából” következik a művészi általánosítás, felvetődhet a gyanú, hogy az „emberi szellem” önmagával kerül szembe, valóság helyett a tulajdon teljességtükrében mélyed el. Ennek következtében adódik egyrészt az a kérdés, hogy a kvaternitás a lélektanban szintén ugyanarra a „magánvaló struktúrára” vezethető-e vissza, másrészt meg az, hogy amikor a tőmondat rétegzettségéről és az esztétikummodell specifikumairól beszélek, melyik „magánvaló struktúrához” állok közelebb: a nyelvi-esztétikai tételezések mozgás- és hatásteréhez, vagy a tételező mivoltom saját lélektani kvaternitásához? Rosszabb esetben a magam rögeszméihez. Vajon, az említett szívóhatás hol találta meg a szervező középpontot?

Négy alkotónk, gondolkodónk ismeri a képi általánosítás mechanizmusát (másokat az ösztönös formaérzék vezet írás, festés,

zeneszerzés közben, az egymással is vitázó műbírálok pedig a jelenségi szinten maradva elfelejtenek tartalmi-formai elemzésekhez folyamodni). **Fülep Lajos** az a priori és a posteriori különbségével a művészi absztrakció kezdeti és végső fokát jelzi. Átmeneti fokozatokat **József Attila** és **Váci Mihály** fejtegeti. Viszont **Földes László** esztétikai előadásában egy fejezetnyi tudnivalót adott át, tanulmányaiban következetesen alkalmazta, utolsó cikkeinek egyikében pedig drámaelemzésekkel párhuzamosan részletezte is, hogy *„A tartalom formateremtő ereje a művészetben vaslogikával működő törvény, akár van a szerzőnek tulajdon vaslogikája, mint például Páskándinak, akár csak fantáziája van neki, amikor is az eszme szinte önmozgással, mintegy ösztönből bontja ki benső logikájának megfelelő formáját az anyagból.”* Ajánlom az érdeklődők figyelmébe remekbeszabott, 10 oldalas, alább olvasható tanulmányát.

Gyergyószentmiklós, 2008. szeptembere

Földes László:

AZ ÉRTELEM INDULATÁVAL

/Páskándi Géza, *Az eb olykor elemi lábát*,
Kriterion, Bukarest, 1971./

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

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

Páskándi Géza írásművészetében (nem csupán dramaturgiájában) épp ellenkezőleg, a hazai irodalom hiteles abszurditását üdvözlöm: ő a nagy bizonyíték arra, hogy aki amúgy istenigazából megéli és – az ő szavaival – „az értelem indulatával” szublimálja valóságunk bizonyos köreit, az magától is rájön arra, amit másutt előtte találtak ki. Amikor ugyanis a mi vidékeinken kezdtek végre felfedezni az abszurd művészet hallatlan igazát, s egyidejűleg azonnal elkezdtek hallatlan hamisítását is, akkor Páskándi Géza épp

egy minden társadalmi hatástól elzárt szanatóriumban feküdt súlyos betegen, majd amikor gyógyultan távozott – abszurdként távozott. Anélkül, hogy ideje lett volna bármilyen hatást befogadnia, még annyi haladéka sem volt, hogy akár Jean Genet nevét megismerje, egyszeriben teljesen érett abszurd novellákkal, színdarabokkal lepett meg bennünket. Úgy látszik, a szanatóriumi élmények autentikusabb forrásai az abszurd irodalomnak, mint az abszurd irodalom külföldi mintái.

Az abszurd és a groteszk gyökereiről

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

A világ meghatározottsága annak idején csupa titok volt: fá-tum, természeti törvény vagy történelmi szükségszerűség – egyre megy. S e meghatározottsággal szemben a kényszerűségnek szembe-feszülő integráns ember, aki történelmi hitében vagy voluntarizmusában – ez is egyre megy – hősiesen provokálja a sorsot, tereli a szükségszerűséget a szabadság mezőire, szintén a hajdanvolt jellemek közé tartozik. Az ilyen jellemek voltak a valóság és az eszmény kibékíthetetlen ellentmondásaiból származó összecsapások hősei, akik tragikus pátozzsal buktak el. A világ meghatározottsága ma jóval átlátszóbb: nincsenek megfeythetetlen titkai, legfennebb mechanizmusa ellenőrizhetetlen a maga világméretű kuszaságában, de nem titok, hogy mi teremtettük és az sem, hogy mi tartjuk fenn. Az egyén mégis tehetetlen vele szemben – tehetetlenebb hősi előde-inél, mert meg sem kísérelheti a harcot: az ember teremtette dolog függetlenséget nyert teremtője fölött, s az eltárgyasult világ vakon járja saját útját. Békét mégsem hagy teremtőjének: provokálja, reátör, beavatkozást nem tűr ugyan dolgaiba, de eltartatja magát vele. Az integritását veszített ember pedig akár hajlik, akár ellenáll, tragikus pátozz nélkül bukik. Sikerült végre megérnünk ezt is – a jószándék katarzis híján való pusztulását. A mai abszurd valóság-mechanizmus: a hajdani Sors demitizált változata. A mai groteszk jellem: a hajdani tragikus hős rokkant unokája.

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

Az abszurd helyzet modellje

Ha Páskándi a realizmus nagy korszakában születik, színdarabjaiban tipikus helyzeteket hozott volna létre. A tipikus helyzet olyan, amilyenre az ember önkéntelenül felkiált: 'ni csak, pont úgy van, mint az életben!' Persze azért ott sem egészen úgy, mert az az élet a tipizálás során már megáltalánosodott; a tipikus élethelyzet rengeteg esetleges élethelyzet jellemzőiből emelkedett valamilyen törvényszerűséget felmutató szituáció magaslatára. Két borbély, aki beretvál, hajat nyír, fejet masszíroz, 'kéri a következőt', mondja a vendégnek a süket vicceket, és kommentálja a tegnapi futballmeccset, az két, tipikus szituációban, 'akár az életben' jellemzett borbély. És ha az egyik közülük tudatalatti játékkal kezeli a beretvát valahol a borbélykodás és a hóhérokodás határán, akkor szintén a tipizálás eszközeivel mondatik el róla, hogy van azért valamelyes rokonság mestersége és elfojtott szadista hajlamai között. Ám ha két borbély reggeltől estig önmagát nyírja véresre, beretválja csontig, s mindezt a jól végzett munka öntömjénező szóáradatával kíséri, miközben a sorsára várakozó borostás embernek szemlátomást ereszkedik vállig a haja, nő térdig a szakálla (**Eltévedt Sámson**), akkor ezt a helyzetet aligha lehet tipikusnak nevezni; a benne foglalt általánosítás is más jellegű és más szintű, mint amott. S amikor egyikük elvágja a székbe kényszerített hosszú hajú nyakát, akkor kiderül, hogy a mi két normális, tipikus borbélyunkhoz képest ez a kettő a tárgyát veszített vak automatizmus, az elembertelenedett cselekvés képe. Így általában: **képe. Nem jelképe**. A tipikus képpel szemben ugyanis az ilyenekre szokták meg lehetős könnyelműséggel

mondani, hogy szimbolikusak. Egyáltalán szinte mindenre, ami a típusnál általánosabb érvényű, kapásból olvassák rá, hogy szimbólum. Ezek a borbélyok azonban csak egyetlen tekintetben emlékeztetnek a jelképre, abban, hogy jelentésük sokirányú; ám oly racionálisan és világosan megfejthetők, ami a szimbólumnál nem tapasztalható.

Másfajta képi kifejezés ez. Meggondolkoztató, mennyire jellemző Páskándira és általában az abszurdokra. Az sem lehetetlen, hogy éppen valamely jellegzetes képforma uralmán múlik egy-egy jellegzetes történelmi stíluskorszak létjogosultsága is. Mert a képi általánosítás uralkodó formái a művészetben valahogy éppúgy történelmi korszakhoz tapadnak, akár a tudományos kutatás leghatékonyabb metódusai vagy az uralkodó filozófiai világgép. Persze, a művészet se nem tudomány, se nem filozófia. A művészi eszmében másképp absztrahálódik a világ, mint a tudományos ítéletben vagy a bölcsélet világnézetében. S mégis, amennyiben valamennyinek köze van a megismeréshez, hatnak egymásra. S ha ennek a Páskándinál oly szembeszökő szituációrajznak a képletét keresem, önkéntelenül is felmerül a művészi és tudományos találékonyság analógiája. A tipizálás, a XIX. századi realizmus uralkodó művészi általánosító eljárása például feltétlenül megfelel a tudományos kutatás XIX. században uralkodó módjának. Mindenekelőtt abban, hogy mindkettő: induktív. A természetbeni kutatás és a laboratóriumi kísérletezés a megfigyelés, leltározás és osztályozás, számtalan egyedi eset megvizsgálása s azok közös tulajdonságai alapján valamely általános törvény felfedezése és megfogalmazása – ez az egész induktív út az érzékitől az általános felé nem hasonlít-e vajon kísértetiesen arra a pályára, amit Madame Bovary-ről szólva Flaubert ír le, avagy arra, amit Gorkij fogalmaz meg nagyon szabatosan, amikor arról beszél, hogy tíz-húsz-száz kereskedő, hivatalnok vagy munkás jellegzetes külső megjelenéséből, szokásából, mentalitásából, beszédmódjából kell kiáltalánosítani a kereskedő, a hivatalnok, a munkás típusát? A XIX. század, a diadalmas empiria igazának és illúziójának a százada, úgy látszik, a tapasztalati általánosítás közös eljárásával rokonított uralkodó tudományos gondolkodásmódot és uralkodó esztétikai eszményt. Múlt századi kísérleti tudomány és múlt századi realista irodalom – egy szellem két vetülete: megfigye-

lés és induktív következtetés emitt, megfigyelés és induktív típusalkotás amott.

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

Nézem a Páskándi dráma-építkezését, és felötlik bennem: vajon szituációi nem valamiféle modellek-e (persze csak analógiásan, amennyire művészi képforma egyáltalán hasonulhat tudományos közlésformához), vajon ez a képszerkesztés – mutatis mutandis – nem rokon-e a tudományos modell-szerkesztéssel? Gondolom, erre is érvényes, ami arra: **egyszerűsített, matematikailag szabatosan leírható idealizált mása valamely bonyolult rendszernek**. ‘Nem a való hát, annak égi mása...’ – ez örök érvényűen igaz. Ám Arany János idejében másilyen volt a struktúrája a való égi másának; koronként a valóság mása is megmásul. Napjainkban például sűrűn jelenik meg modellezés képében: valamely spekulatív képlet egyetemességében, mely deduktív erejével sugározza igazát tudományban az egyedi, művészetben a különös ismeretlenre. Hogy miképpen oldja ezt meg Páskándi, arra kérek egy hét haladékot.

*

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

Ezek a képtelen helyzetek voltaképpen modelljei, leegyszerűsített, idealizált másai valamilyen bonyolult valóságrendszernek. Legfőbb erejük áttekinthetőségükben rejlik. Tűzoltók, akik a vizet halászásra használják, nem pedig a tűz oltására; borbélyok, akik önmagukat nyírják; hivatalnokok, akik megrettennek egy arctalan idegentől; hivatal, melynek ügyintézése abban áll, hogy letörölteti a belépővel a lábát; nemes ügy szolgálata, melyhez WC-ajtón át vezet az út; vonat, melyről nem lehet tudni, milyen irányba és milyen menetrend szerint robog; mindez nem szorul magyarázatra. Ez az alapszituáció azután mindig tovább torzul. Belép egy, az abszurditásában még hatványozottabb mozzanat, s ez – ha felsejlik valamiféle kiút – lineárisan fejleszti tovább a helyzetet (**Eltévedt Sámson, A bosszúálló kapus, Akik nincsenek a Brehmben, Az ügy, Kalauz nélkül**). De ha az exponált dilemma megoldhatatlan, akkor ez az új impulzust adó abszurditás csak az alapszituációt pergeti tulajdon tengelye körül (**Haljon meg bután, Önkéntes tűzoltók, A statisztika világa, Külső zajok**).

Nem akarok ünneprontó lenni (Páskándi kötetének megjelenése ugyanis drámairódmunka valódi ünnepnapja), de azért megjegyezném,

hogy a lineáris építkezésű szerkezeteket elvétí olykor – elvéteti vele a gazdagság torlódása –, mint például **A bosszuálló kapusban** ahol voltaképpen két darabot ír egybe; a szolgaság tisztségéért folyó versengés az egyik önálló darab itt, a másik pedig a szolgálalkú-úrhatnám buzgalom egy olyan kapu őrzésében, amelyen nem lép be senki.

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

A groteszk jellem modellje

A Páskándi-játékok hősei vagy sánták, vagy együgyűek, vagy konformisták, vagy fanatikusok: fizikai, értelmi, erkölcsi és jellembeli nyomorékok. Persze groteskségük nem rokkantságukból, hanem funkciójukból ered, abból a kapcsolatból, mely őket a rok-

kant szituációhoz fűzi. Egy ép katona, aki egy erkölcsiségében ép ügyért áll a vártán, s lefagy a lába – az heroikus figura. Ha akár az őrtállás során, akár utólag kiderül, hogy az az ügy, melybe belecsönkult – önmagáról vallott legtisztább hite ellenére – maga is csonka volt, akkor ez a lábavesztett katona – tragikus hős. Ha azonban ez a katona már a lábavesztés pillanatában tudja, hogy egy hülye százados parancsára értelmetlen ügyért csonkul meg, de saját bevallása szerint „amíg a századosom volt, nem emeltem volna kezet rá az istennek sem – becsülöm én a rangot”, majd később ugyanolyan hülye új gazdánál folytatja az őrállást, ugyanolyan értelmetlen ügyért (tolókocsiban egy kapusfülkében arra ügyelve, hogy más tolokocsi át ne gördülhessen a hivatal küszöbén), akkor ez a világ által megnyomorított és nyomorában a világot tovább nyomorító ember – groteszk figura (**A bosszúálló kapus**). Fizikai csonkasága túlmutat önmagán: értelmi, erkölcsi és jellembeli csonkaság. Ilyen a modell általánosító természete: sántaságot ábrázol és dezintegráltságot jelent.

S hogy Páskándinál a fizikai rokkantság mennyire túlmutat önmagán, mennyire a személyiség dezintegrálódásának művészi „munkahipotézise”, azt tanúsítja ismét két sántája (**A statisztika világa, avagy tudjuk miért**), aki az Általános Statisztikai Lerakathoz folyamodik trafikengedély ügyben. Mihamar kiderül, hogy a statisztika a nyilvántartás általánosító tudománya; a statisztikát a láb csak az absztrakt jólét szempontjából érdekli, ám hogy jut-e a konkrét féllábnak egy trafikból származó támasz, abban ő sem illetékes. Eddig a sánták – csak sánták. De ekkor jő az első fordulat. Elkezdenek – a trafik reményében – együtt játszani a statisztika magasabb szempontjaival, s az a panasz, hogy „városunkban minden ember sánta”, mihamar a vívmány útjára terelődik: „városunkban minden négy embernek hét lába van”, „városunkban minden hét lábon négy ember jár”, „városunkban az egy lábba eső fejmenynység nagyobb, mint az egy fejre eső lábak mennyisége”. S itt következett be a fordulat. Amikor a féllábúak tulajdon mankójuk tüzéből eregetnek áldozati füstöt a konformizmus oltárán, fizikai csonkaságuk átveszi erkölcsi rokkantságuk képviselőtét is. A statisztika ilyenformán az ő érveikből kovácsolja ki végkonklúzióját: „Minden hét lábat négy fej irányít, míg azelőtt nyolc lábat kellett

négyszer vezetnie. Általános javulás.” S ezután ugrik be a második fordulat. A statisztika rideg elzárkózására a kárvallottak hirtelen visszazökkennek féllábukra: „mi, kérem, akkor is sánták vagyunk”, „jó, jó, de mi lesz a trafikkal?”. Csakhogy most már veszett ügyük van. Mert ha az imént épp ők adták az információt a fej dicséretére, akkor most már hiába térnek vissza a lábra, ezáltal konformizmusuk mögül csak együgyűségük búvik elő. A fizikai fogyatékos, mely az imént a konformizmusban erkölcsi fogyatékosként képződött, itt, a második fordulatban minősül az együgyűség révén értelmi fogyatékosként is. S ezután következik be a harmadik, egyben végső fordulat. Most már egyet kell érteniük a statisztika szempontjaival, s azt kell kérvényezniük, amit az tart megoldásra váró feladatnak; veszik hát szépen a tollat és trafikengedély helyett az Olimpiai Bizottsághoz intéznek kérvényt a féllábúak, hogy a síkfutás, a gátfutás, a távolugrás és a magasugrás érvényben lévő pontozási rendszerét vizsgálják felül. A fizikai csonkaság képletébe fogalmazott értelmi és erkölcsi csonkaság itt, a végső fordulatnak e fanatikus követelőzésében hatványozódik – a modell jelentésvariálók természetéről – teljes jellembeli csonkasággá.

Jan Kott egyik tanulmányában, **A játszma végében** hasonlattal érzékelteti a humorosan nevetséges és a félelmetesen nevetséges közötti különbséget, egyben pedig a groteszk jellem egzisztenciális lényegét. Kiindulópontja, hogy a groteszkesség karakterképlete az abszurdban jelenik meg és csak abban válik azzá, ami. Ismerjük valamennyien – mondja – a „kacagtató hordót”. „Egy nagy hordó, mely vízszintesen forog tengelye körül; benne csak úgy őrizhető meg az egyensúly, ha az ember szakadatlanul mozog az alján, forgásával ellentétes irányba és forgási sebességével azonos sebességgel.” A benne összezsúfuló emberek a legkisebb vészre orra buknak. „Minél ügyefogyottabban kapkodnak, minél görcsösebben kapaszkodnak a forgó alkotmány falába, annál nehezebben állnak talpra, s annál nevetségesebbek.” Igen ám, de ez itt még a szokásos nevetségesség, a hagyományos komikum, mert azt a hordót tőlük független erő mozgatja – egy motor. Az egzisztenciális lényeg érzékeltetése érdekében Jan Kott – a filozófiai terminológia finom torzításával – »transzcendens« hordónak nevezi ezt a külső erő által forgatott alkotmányt. „Ámde képzeljünk el – mondja – egy motor nélküli

hordót, egy olyat, amit a benne összezsúfolódott emberek mozgatnak. Ez már nem ›transzcendens‹, ez már ›immanens‹ hordó volna. Ennek a mozgatása természetesen változó lenne – hol erre hol arra forogna, s ráadásul másodpercről másodpercre változó sebességgel. Az ebben orra bukó emberek aligha lennének tragikus hősök. Ők csupán groteszk személyek. S akkor is csak groteszkek, ha esetleg ebből az immanens hordóból egyáltalán nem volna menekvés”.

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

Csakhogy Páskándi nem mond le az emberi személyiség integritásáról. Abszurd játékaik mementók: hova jutunk, ha feladjuk egész történelmünk során szerzett javainkat: emberi eszméletünket, a rációt. A tartalom formateremtő ereje a művészetben vaslogikával működő törvény, akár van a szerzőnek tulajdon vaslogikája, mint például Páskándinak, akár csak fantáziája van neki, amikor is az eszme szinte önmozgással, mintegy ösztönből bontja ki benső logikájának megfelelő formáját az anyagból. **Az abszurd drámaforma eszméje törvényszerűen: az eszménytelenségre utaló gondolat** – akár beletörődően (bár ez a nyugati irodalomban is igazán ritkaság), akár tiltakozóan, mint Páskándinál mindig –. S akkor természetesen a tartalom formateremtő mechanizmusának e vastörvényéhez tartozik az is, hogy **ha viszont az eszme vallott eszmény: az soha abszurd formát nem ölthet**. A hirdetett eszmény kikényszeríti a közlés ember arcú megjelenését. Vallott eszménynevében íródott Páskándi két színműve, **A király köve** és a drámairodalmunkban egyedül álló **Vendégség**. Persze, a pusztá kijelentés, hogy remekmű, még nem mentesít az elemzés feladata alól, ellenkezőleg – éppenhogy elemzésre kötelez. Mégsem teszem, egyrészt mert Láng Gusztáv kitűnő cikkében (**A képlet ismeretlene: az ember, Utunk**, 1971. 6. sz.) már megtette, másrészt mert amint hallszik, végre valahára színpadra kerül, s szeretném, ha módom lenne akkor visszatérni reá.

A szerző groteszk fintora

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

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

(A Hét, 1971, 16-17. szám, Bukarest)

Idézetek lelőhelyei:

- Almási Miklós: *Anti-esztétika* – Twins Kiadó, Budapest, 1992
- Földes László: *Elvek és viták*, Kriterion Könyvkiadó Bukarest, 1983
- Földes László: *Az értelem indulatával*, A Hét, 1971, 11. sz. (Bukarest)
- Fülep Lajos: *Magyar művészet*, Corvina Kiadó, 1971 (Mm)
- Fülep Lajos: *Művészet és világnézet*, Magvető Könyvkiadó Budapest, 1976 (Mv)
- Fülep Lajos: *Európai művészet és magyar művészet*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979
- Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások*, I., II., III. 1998
- Bretter György: *Itt és mást*, Kriterion Könyvkiadó Bukarest, 1979
- Egyed Péter: *Bretter György filozófiája*, Pro Philosophia, Kolozsvár, 2007
- **Esztétikai olvasókönyv*, Kossuth Könyvkiadó, 1976 (Innen származik néhány Adorno, Camus és számos József Attila-idézet: *1976)
- Forgács László: *A költészet bölcselete*, Kossuth Könyvkiadó, 1971
- Györffi Kálmán: *A nagy kórház*. Elbeszélések, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1981
- Cs. Szabó László: *Alkalom*, Gondolat, Budapest, 1982
- Szántó György: *Fekete éveim – Öt fekete holló*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1982
- C.G. Jung: *Emlékek, álmok, gondolatok*, Európa Könyvkiadó, 1997
- Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*, Gondolat Könyvkiadó, 1978
- Leonard Bernstein: *A megválaszolatlan kérdés*, Zeneműkiadó Budapest, 1979
- Lukács György: *Az esztétikum sajátossága* I. II. Akadémiai, 1971
- Hauser Arnold: *A művészettörténet filozófiája*, Gondolat, 1980
- M. N. Epstein: *A jel és a kép dialektikája Alexandr Blok költői műveiben*. In: Szemiotika és művészet, Akadémiai, Bp. 1979
- Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, 1971
- József Attila: *Összes művek*, III. 1958
- József Attila: *Tanulmányok, cikkek, levelek* – Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977
- Vaszilij Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben*, Corvina, 1987
- Szalay Lajos: *Végtelen a tenyérben*, Múzsák, 1987
- Erdélyi János: *Filozófiai és esztétikai írások*, Akadémiai, 1981

Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*; Gondolat, 1984
Szabédi László: *Kép és forma*, Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest, 1969
Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*, Magvető, 1992.
Váci Mihály: *Összegyűjtött művei*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1979
Lyka Károly: *Képek, szobrok* (százharminc képpel) Singer és Wolfner Irodalmi Intézet R.-T. kiadása, 1935