

Szerdahelyi István: *A magyar esztétika története (1945–1975)*. Budapest, 1976. Kossuth Könyvkiadó, 564.

Ha valaki áttekinti az ebben a könyvben tárgyalt anyagot, könnyen arra a következtetésre juthat, hogy szerzője nemcsak nehéz, de alig megoldható feladatra vállalkozott, hiszen a témakör az utóbbi évtizedek művészetpolitikáját közvetlenül érinti, s így óhatatlanul sok alkalmat ad a vitára.

Szerdahelyi István kiindulópontként az állítja, hogy „e könyv minden részletében tendenciózus” (5). Célját csak helyeselhetjük. A személyes elkötelezettség szinte maradéktalanul érvényesül: a szerző nehéz kérdésekben is állást foglal, vállalva a kockázatot, hogy az olvasó nem az ő véleményét fogadja el. Ítéleteit általában a józanság jellemzi. Lukácsot tartja a legjelentősebb magyar marxista esztétikusnak, de nem eszményit: elismeri, hogy *Az esztétikum sajátosságában* használt szaknyelv olykor pontatlan, az egyvesszős jelrendszerről szóló elmélet pedig nem használható. Elméleti szempontból fontos tételeket emel ki a tárgyalt életműből: Pándi Petőfi-könyvének azt a tanulságát hangsúlyozza, mely szerint az őszinteség nem értékmérő az irodalomban (353), tehát hibás az a romantikus elképzelés, mely a líra értékét a benne kifejezett érzelem őszinteségétől teszi függővé. A lírai és az életrajzi én nem azonosítható egymással: Király István Ady-kutatásaiból többek között ezt a tételt tekinti alapvetőnek (354). Az 1945–50 közötti időszakról hitelesebb képet ad a megszokottnál: nem hallgatja el, hogy a polgári esztétikusok (pl. Baránszky) elhallgattatása nem helyeselhető módon ment végbe, s emlékeztet arra, hogy a hatvanas években elterjedt szövegelemzés terén Szabolcsi Miklós már 1947-ben kezdeményezést tett. Az ötvenes évek megítélésében kerüli a torzítást: elismeri a József Attiláról

tanulmányt író Horváth Márton tehetségét. Kényesnek tűnő viták ismertetésekor is árnyaltan fogalmaz: megállapítja, hogy Lukács méltán írt pozitív bírálatot a *Tizenkilencenről*, s nem taktikai megfontolásból, nem azért, mivel Fagyjev korábban megbírálta az ő tevékenységét. Igen fájdalmas, de igaz, amit Kodálynak az ötvenes évek szellemi életében betöltött szerepéről ír. Kár, hogy akadhat olyan olvasó, ki a leírtak alapján Kodályt a zsdánvizmus képviselőjének hiheti, holott csak véletlenszerű érintkezési pontról lehet szó, a magyar zeneszerző értékmegőrző magatartása egészében véve más minőséget képvisel. Kodály álláspontja a zenei avantgarde felől nézve 1945 előtt és 1956 után is konzervatívnak mondható, s ebben a vonatkozásban még olyan, nála fiatalabb zeneszerzőkével is rokon némiképp, mint Honegger vagy Britten. Ennek igazolására elég megjegyzés nélkül idézni az *Utam a zenéhez* (1966) című beszélgetésből a szeriális zenéről szóló néhány szót: „ez a fajta zenei nyelv az emberi fül számára nonszensz” (3. kiad. Bp. 1974. 76.).

Vállalva a tévedés kockázatát, az a benyomásunk, hogy a könyv második fele, az 1956 utáni korszakot taglaló rész a kevésbé sikerült. Ezért nyilvánvalóan az anyag szétágazósága felelős. A témaválasztás eredendő hátrányai itt éreztetik a hatásukat. Szerdahelyi nagyon tágan értelmezi az esztétikát, a szaktudományokkal, sőt műfajánál fogva kevésbé elméleti igényű publicisztikával, hírlapi viták anyagával is részletesen foglalkozik. Az így felduzzadt anyag és a terjedelmi korlátok azután túlzott tömörítésre kényszerítették. A befogadás esztétikájának tárgyalásakor például inkább felsorolást, mint értelmezést kapunk (503), más alkalmakkor az értelmezés egy-két szóra (sajátos módon; problematikus, vitatható, ellentmondásos; igen hasznos, érdekes, figyelemre méltó, autentikus) korlátozódik, s legfeljebb a szóban forgó vélemény minősítését teszi

lehetővé. A bővebb kifejtés már az I. rész végén, a Fülepről írt sorokból is hiányzik. Szerdahelyi itt a könyv stílusától eltérő, személyes hangnemmel pótolja a fogalmi taglalást. Tárgyszerűbb vizsgálatot igényelnénk, mivel Fülep munkásságáról eddig viszonylag kevés elemzés jelent meg. Lehet, hogy Szerdahelyinek igaza van, amidőn indokolatlan mítoszt lát Fülep körül, de álláspontját részletesebb érveléssel kell alátámasztania, ha érdekes különvéleményének érvényt akar szerezni.

Ettől az egy kivételtől eltekintve, Szerdahelyi türelemmel közelít meg különféle álláspontokat, s e magatartásbeli tolerancia kétségkívül olyan gondolkodásmódra vall, amelytől idegen a személyes támadás. Nincs azonban kizárva, hogy az utókor a fonákját is látja majd ennek a józanságnak. Az összkép mintha túlzott egyetértést mutatna az esztétikai gondolkodásban. A terminológiai eltérésekre inkább csak a jól tájékozott olvasó tud figyelni. A könyv két részének címe (A kezdettől az újrakezdésig: 1945–1956; A széttagoltságtól az egység felé: 1957–1975) is azt sugallja, hogy a munka szerkezetét túlzottan a célvilág irányítja. Különmű jelenségek közel kerülnek egymáshoz, a Lukács-iskola meghatározásakor pl. a Lukács nézeteihez kapcsolódás megléte háttérbe szorítja e kapcsolódás mikéntjét, s így meglehetősen különböző felfogású esztéták neve kerül egymás mellé. Véglegesen megválaszoltnak látszanak olyan kérdések, amelyekre nem lehet egyértelmű igennel vagy nemmel felelni. Lukács cikke *Az ember tragédiájáról* egészében nem marasztalható el. Nem nyilvánvaló, hogy Lukácsnak nincs igaza akkor, amidőn a homouszion-vitáknak a bizánci szinten adott értelmezéséből arra következtet, hogy Madách kívülről látja, idegen szemmel nézi a kereszténységet. Megítélésünk szerint Lukács csak akkor tévedett, amidőn ebből a helyes felismeréséből logikai következetlenséggel a *Tragédia* esztétikai hiányosságaira következtetett. A túl sommás megfogalmazás abban a mondatban sem teszi lehetővé az árnyalatok figyelembevételét, amely szerint Balázs Béla „a látens Lukács-kritika jegyében fogalmazta meg azt a – téves – következtetést is, hogy a művészet történetében fejlődés nem mutatkozik” (127). Felvetődik ugyanis a kérdés, Balázs Béla milyen értelemben használta a „fejlődés” szót, és vajon könnyen eldönthető-e általában a fejlődés megléte vagy hiánya a művészetben. *A történelmi regény* című Lukács-könyvvel szemben Szerdahelyi igen szigorú. Fenntartásai szinte kivétel

nélkül meggyőzőek. A magunk részéről csak egy kivételt tennénk. A történelmi regény függetlenségét megítélésünk szerint Lukács joggal tagadta. Szerdahelyi cáfolata mindenestre nem talál, mert Lukács tétele nem egyértelmű a regények osztályozásának helytelenítésével. Úgy is lehet megkülönböztetni regénytípusokat, hogy eközben nem állítjuk a történelmi regények elkülöníthetőségét.

A józanság megóvja Szerdahelyit attól, hogy a szenvedélyes normativitás hibájába essék, időnként azonban praktícizmusra emlékeztet. Így például arról olvasunk, hogy az „ipari épület” és a „szabványos lakóház” a „praktikus használati értékek igényei” szerint készül, s csak „reprezentatív középület” esetében érvényesülhet az „esztétikai szempontok” elsődlegessége (150). Nem érezzük megnyugtatónak e megkülönböztetést, még akkor sem, ha az üres utópizmus vádja érhet bennünket. Hasonló kétellyel olvassuk ezt a mondatot: „A tudományos igazságok azonban nem veszítik el érvényüket akkor sem, ha meggyőző kifejtés helyett rendezetileg kodifikálják őket” (181). Számunkra ugyanis kérdés, létezik-e tudományos igazság másként, mint meggyőző kifejtés formájában.

A műfaj ellentmondásaiból, a tudománytörténet és az elvi elkötelezettség feszültségéből adódik, hogy a szerző olykor bizonyítás nélkül kénytelen állást foglalni. Ennek a könyvnek az olvasója aligha képes belátni, Maróthy Jánosnak vagy Szerdahelyinek van-e igaza: nő vagy pedig csökken a magánlira szerepe a polgári korszakban (373) Bármelyik álláspontot csakis érvelő gondolatmenet alapján fogadhatjuk el. Olykor az a benyomásunk, hogy Szerdahelyit a tapintat vezeti akkor, amidőn az olvasóra bizza az értékelést. Ismerteti Peryne András javaslatát, mely szerint a „magasabb” és „alacsonyabb rendű” fogalmát a „kollektív alapokon nyugvó” és a „kollektív talaját vesztett művészet” fogalmával kellene helyettesítenünk (384.), majd feltehetően az olvasótól várja annak felismerését, hogy a második fogalompár érdekes és használható, de semmiképpen nem helyettesítheti az elsőt.

A magyar esztétika története jellegénél fogva sok vitára adhat okot, részben legnagyobb erénye, anyaggazdagsága folytán. Hiányérzetről azonban csak egy vonatkozásban beszélhetünk. Szerdahelyi nem kerít sort az esztétika nemzetközi helyzetének vázlatos ismertetésére. Hiányolható pl., hogy a „natura naturans” fogalom tárgyalásakor nem említi a korábbi használatait. Legelőször talán Ralph Cudworth *The*

Intellectual System (1678) című könyvében szerepel a teremtődő természet esztétikai meghatározása (vö. Szenczi Miklós: Valóság-hűség és képzelet. Adalékok a romantikus esztétika kialakulásához. Bp., 1975. 155.). Shaftesbury azután már kulcsfogalomként használta, az ő hatása pedig Diderot-tól Herderig és a Schlegel fivérekig nagyon jelentős volt. A „natura naturans” a romantikus esztétikában és századunkban Langer művészetfelfogásában központi szerepet töltött be. Ezeknek az értelmezéseknek a felidézése viszonyítási pontként szolgálhat annak eldöntésében, Lukács mit értett natura naturanson. Hasonló esztétikatörténeti vonatkozásokkal lehet megvilágítani a szimbólum és allegória szembeállítását, amelynek kifejtésekor maga Lukács is hivatkozott elődeire. A külső és belső forma megkülönböztetése is hosszú múltra tekint vissza, s ennek felidézése segíthet megérteni azt, ahogyan Szigeti József alkalmazza e szembeállítást. *Az esztétikum sajátosságának* értékelését kiegészíthetné az összehasonlítás más átfogó igényű esztétikákkal (pl. Hartmann vagy Langer művével), a magyar marxista esztétikai kutatások súlyának és irányainak megállapítását könnyítené a hivatkozás olyan külföldi esztétikusok könyveire, mint pl. Goldmann, az amerikai Fredric Jameson vagy az angol Jeremy Hawthorn, akik különböző módokon Lukács nézeteihez kapcsolódtak. Szerdahelyi megállapítása szerint Lukács „szinte a semmiből teremtette meg az autonóm művészetek átfogó elméletét” (335). Könyvét azzal zárja, hogy a magyar esztétika meglepően fejlett tudományág” (524). A kötet terjedelmes anyaga kétségkívül alapul szolgált mindkét állítás számára, de súlyukat növelhette volna a viszonyítási tér, az esztétika nemzetközi helyzetének felidézése.

Szegedy-Maszák Mihály

Günther Müller: Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze. Tübingen, 1974. Max Niemeyer Verlag, 280.

A költői műalkotás tudományos elemzésének egyik fő dilemmája – úgy tűnik – az az ellentmondás, amely az analízis és szintetizáló, rész-egész viszonylatban mozgó, adaptált (természet-tudományos) módszerek – és a műalkotásról mint „organikus egészről”, mint „szerves formáról” való tudásunk – vagy inkább intuíciónk – között fennáll.

Erre az ellentmondásra a különböző irodalomtudományi iskolák más és más föloldást javasolnak. Legegyszerűbb megoldásnak az látszik, hogy az elemző (az ellentmondást elismerve) a költői mű vizsgálatát bevallottan a tudomány által hozzáférhető szintre redukálja, s ehhez a költeményt vagy mint kordokumentumot, mint művelődéstörténeti anyagot, vagy mint költészeti technikák egy adott kombinációját stb. definiálja. Alapvetően más jellegűek azok a kísérletek, amelyek interpretáción a költői mű újragondolását, gondolati analógiákkal, filozófiai fogalmakkal történő értelmezését értik, s így vagy lemondanak az irodalomtudomány saját (és sajátá tett) fogalmi apparátusáról, vagy pedig e két fogalomrendszert egyszerre – illetve egymás után – használva heterogén szövegeket hoznak létre.

Günther Müller morfológiai poétikára tett javaslata egy harmadik megoldás felé törekszik. A goethei morfológiai szemlélethez való visszanyúlástól a szerző a humán és a természet-tudományok újraegyesítését reméli – legalábbis az irodalomtudományban. Goethének az organikus élőlények leírásában követett módszere – a szerző értelmezésében – azon analógia alapján adaptálható az irodalomtudomány számára, mely a szellemként fölfogott természet és megjelenési formái, valamint az emberi szellem formáló erői és az általa létrehozott műalkotások között fennáll. Így a „művészet: egy másik természet” goethei gondolatára alapított poétika lényegében a német romantikus esztétika által hirdetett (a goethei szemlélettől eltérően nyelvfilozófiai alapú) organikus műszemléletet akarja tudományosan kifejteni. E kettős hivatkozás G. Müller poétikáját több más, az említett ellentmondást szintén módszertani-szemléleti megújulással föloldani kívánó irodalomelméleti művel rokonítja. (A számos említett német tudós – W. Kayser, E. Staiger, P. Böckmann stb. – mellett például N. Frye archetipikus kritikai módszere a morfológiai poétika egyik alapállításául szolgáló goethei idézet: a költői *Alak* (Gestalt) „az az örök Egy, amely magát sokszorozva nyilvánítja meg” értelmezéseként is fölfogható.)

A kötet fejtegetéseinek centrumában az *élet* megnyilvánulási formájaként, „a teremtő természet nyelveként” (147) fölfogott költői műalkotás áll. Ezt a tradícióhű megfogalmazást a szerző két állítás egybelátásával próbálja meg interpretálni: 1. a költemény nyelven megszólaló valóságát létrehozó erő: a *természet* ereje, 2. a költemény *nyelvi valóság*, azaz a költemény