

Az intencionalitásról

HOZZÁSZÓLÁS LÁSZLÓ ERVIN TANULMÁNYÁHOZ

Maradéktaianul László Ervin tanulmányának (*Valóság*, 1964/1. sz.) csak kiindulópontjával értek egyet: az esztétikai terület specifikumának kutatását mindmáig csakúgyan meglehetősen elhanyagolták. A polgári tudomány helyes ismeretelméleti és társadalomfilozófiai alapok híján csak — időnként igen értékes és mélyreható — részeredményekig nyomulhatott előre, és többnyire kétségbe is vonja a rendszeres esztétika kidolgozásának lehetőségét. A marxista kutatás viszont — egy-két kivételtől eltekintve — a legutóbbi időig megállt a legáltalánosabb elméleti alapoknál („visszatükrözései elmélet”, „a lét határozza meg a tudatot, a tudat visszahat a létre” stb.), és ezeket az alaptételeket úgy „konkretizálta”, hogy a mindenkori gyakorlati kívánalmakhoz alkalmazta őket. E szubjektíviztikus módszer művelőinek szemében már az esztétikai jelenségek objektivitásának elismerése is a „burzsoá pártatlanság” gyanúját ébresztette. Ugyanazt az objektivitást tagadták tehát, amit a polgári esztétika többsége, csakhogy szubjektívizmusukat nem individualista-irracionalis, hanem kollektivistamechanisztikus frazeológiával fejezték ki, illetve leplezték.

László Ervin tanulmányának kizárólag azokkal a mozzanataival szeretnék foglalkozni, amelyek az *esztétikai* terület konkretizálására törekkenek; természetesen elsősorban a vitázó gondolatok kívánkoznak papírra. Kezdjük a módszertani kiindulóponttal. Valóban itt az ideje annak, hogy az esztétikai megismerés specifikumára összpontosítsuk figyelmünket. Csakhogy László Ervin ennek úgy vág neki, hogy — a fenomenológisták módjára — ki akarja kapcsolni a vizsgálatból a valóság megismerésének más, szomszédos és rokon területeit. Érezhetően nem tartja „teljesen jogosult eljárásnak”, hogy „az esztétikát más területekre is ráépítsük, vagy beleépítsünk rajta kívüleső tanulmányokból származó premisszákat is”. Az esztétikai szférát önmagában kell vizsgálni, hiszen ha a marxizmus általános elmélete helyes, akkor a rész-terület eredményeinek meg kell egyezniük az általános alapokkal. E megállapításban kétségtelenül igaz az, hogy az általános elmélet sohasem pótolhatja a rész-kutatást, hogy az egyoldalú deduktív módszer dogmatizmushoz, az elmélet és a szakterületek egyidejű végelgyengüléséhez vezet, és hogy a rész-kutatásoknak állandóan korrigálniuk és konkretizálniuk kell az elméleti alapokat. De a specifikus vizsgálat már csak azért sem azonos az elszigetelt vizsgálattal, mert ez utóbbi nem lehetséges. Egy regény megértése, sőt spontán élvezése sem képzelhető el — esetleg nem is tudatosított — pszichológiai, történelmi, társadalmi stb. ismeretek és felismerések nélkül. Ehhez járul még, hogy a művészi befogadókészség egy lépésről lépésre haladó hosszú történelmi-pszichikai folyamat eredménye. A művészet nagy újítóit rendszerint azért fogadja értetlenség, mert még nem alakult ki tömegméretekben a művészetük befogadására alkalmas receptivitás. A legfinomabb lelkű trubadur is elborzadt volna Bartók zenéjétől, arról már nem is beszélve, hogy egy neorealista film mennyire feldúlta volna lelki nyugalját. Szerencsére maga László Ervin sem hű módszertani alaptételéhez, és esztétikai felfogásának középponti fogalmát, az intencionalitást a hétköznapi életből, a mindennapi megismerésből, psi-

chológiai és ismeretelméleti összefüggésekből kiindulva magyarázza meg. „Az intencionalitás nem jelent itt többet, mint azt a tapasztalati tény, hogy az intenciók (szándékok, irányzatosságok) átítatják a tudatos tetteket, és egészen a megismerés tárgyának tudásáig hatolnak.” Az embernek — folytatja — a hétköznapi életben is létérdeke, hogy érzéki tapasztalatait értékelje, és a külvilágra ne csak holt műszerként reagáljon, hanem eleven, aktív viszonyt alakítson ki vele. Az érzetek ilyen interpretáló felfogása lényegileg racionális, és ebből vezethető le nemcsak az emberek hétköznapi magatartása, hanem — a közvetlen, életbevágó érdekek körét messze túlhaladva — a tudományos megismerés is. Ezekkel ellentétben „az esztétikai jelenségek megértésének módja nem racionális, hanem lényegileg emocionális... az emóciós minőségek racionálisan felfogott tapasztalataink és feljűk irányított intencióink kölcsönhatásából jönnek létre”.

Láthatjuk, hogy László Ervin sem az összes többi terület „kikapcsolásával” jut el az esztétikai szférához, hanem — nagyon helyesen — a megismerés általános elméletéből, amelynek alapja az emberek hétköznapi magatartásának elemzése. Helyes az a gondolat is, hogy a tudomány lényegéből kifolyólag az emocionális elemek kikiktatására törekszik, az „esztétikai tapasztalatban” pedig „az emóciós és a racionális elemek kölcsönösen vonatkoznak egymásra”. Csakhogy véleményem szerint László Ervin e kölcsönös vonatkozást helytelenül és sematikusán értelmezi, és ez egész felfogására rányomja bélyegét. A torzulások ott a legszembeszökőbbek, ahol a költői nyelv sajátosságairól beszél.

Szerinte ugyanis az imént említett „kölcsönös vonatkozásban az emóciós elem képviseli a tapasztalat esztétikai *tartalmát*, a racionális elem pedig azt a *formát*, amelyben e tartalom megnyilatkozik”. Tehát az irodalomban a racionális értékek „csak arra valók, hogy az emóciós értékeket hordozzák, és segítsenek a költői mű helyes értékelésében”. Az opera- és oratórium-szövegeket talán helyesen jellemzi ez az idézet, de az önálló — nem illusztrációra szolgáló — nyelv közegében az ember nem választható művilleg ketté racionális és emocionális lényre. A tudomány azért küszöbölheti ki hozzávetőlegesen az emocionális elemet, mert tárgyát az embertől elvonkoztatva ragadja meg. Még akkor is így tesz, ha tárgya — a lélektan esetében — éppen ez az emberi szubjektivitás: az eredményből elvileg kiküszöböli az alkotó (a tudós) és a befogadók személyiségét. De a művészet — és ezen belül az irodalom — még a holt tárgyakat is az emberre vonatkoztatja. Az intencionalitás kategóriájának éppen az az esztétikai értelme, hogy a művészetben a megragadott tárgy — művészeti áganként és műfajonként különböző módon — egybeolvad az alkotói szubjektivitással. Lukács György meggyőzően mutatta ki *Az esztétikum sajátossága* című művében, hogy a hegeli szubjektum-objektum-azonosság elmélete, amely ismeretelméletileg és történetfilozófiailag tarthatatlan, az esztétikában mélységesen igaznak bizonyul. Általában az idealista esztétika legjobbjai azért juthattak számos részterületen tovább a materialisták túlnyomó többségénél, mert ez utóbbiak meglehetősen elhanyagolták a szubjektum szerepének kutatását, pedig ennek éppen az esztétikában a művészi visszatükröződés antropomorfizáló jellegéből kifolyóan fokozott jelentősége van. A sztálini korszakban ugyanis újból időszerűvé vált, amit Marx az első Feuerbach-tézisben a mechanikus materializmus fő fogyatékoságának mondott, nevezetesen, „hogy a tárgyat, a valóságot, érzékiséget csak az *objektum vagy a szemlélet* formájában fogja fel; nem pedig mint *érezki-emberi tevékenységet, gyakorlatot*, nem szubjektivan. Ezért a *tevékeny* oldalt elvontan a materializmussal ellentétben az idealizmus — amely természetesen nem ismeri a valóságos, érzéki tevékenységet mint olyant — fejtette ki.” A felülről jövő, fetiszizált, természetesen távolról sem pusztán személyes, jócskán szubjektivistikus akarataknak, ahhoz hogy minden vele szembeszegülő „érezki-emberi tevékenységet, gyakorlatot” megsemmisíthessen, szüksége volt az abszolút történelmi szükségszerűség takarójára. Ez a filozófiában és a

társadalomtudományokban a szükségszerűség, az általánosság és az objektivitás kategóriáinak parancsuralmára és a véletlen, az egyedi és a szubjektív viszonylatok elsatnyulására vezetett. Az esztétikában ez azzal a következménnyel járt, hogy a szubjektivitás problémái teljesen háttérbe szorultak. Mármost nevezhetjük ezt a szubjektivitást a fenomenológusok módján intencionalitásnak is, bár megítélésem szerint az egyén tárgyhoz való viszonyát leszűkíti, ha csak az intenciókat, szándékokat emeljük ki belőle, hiszen így — legalábbis a terminológiából — kimarad az egész ösztönös szféra, a szándék és az érdekek dialektikája stb.; a lényeg a műszavak problémájától függetlenül az, hogy a művészet tárgya kizárólag a természeti-történelmi-társadalmi ember. Mivel az irodalom egyetlen közege a nyelv, mégpedig egy mindez ízében emberre-vonatkoztatott nyelv, az emóció és a ráció nem operálható szét benne tartalommal és formával, ahogy László Ervin javasolja. Szerinte a ráció és az emóció köznapi nyelvben megvalósuló egysége az egzakt tudományokban és a modern költészetben két hozzátétőlegesen egy-értékű „meta-nyelvvé” hullott szét. (A racionális „meta-nyelv”-re a legjobb példa szerinte a matematikai és a logikai nyelv. De hiszen ez éppúgy csak analogizáló értelemben fogható fel nyelvnek, mint az emóció pólusán a zenei nyelv: összefüggő, következetes, gondolatok illetve érzelmek kifejezésére alkalmas jelentésrendszerek, és mint ilyenek, *hasonlítanak* a szavakból álló nyelvre.) A „meta-nyelv”-elméletből következik, hogy rövid irodalmi művekből az emóciós érték teljesen kizárható a szavak racionális jelentését, hosszabb (epikus és drámai) alkotások pedig — kizárólag a mű emocionális szerkezetének kidomborítására — magukba fogadhatnak racionális értékeket is.

De ha a szavak emocionális értéke elválk a rációtól, akkor vajon miből merítik az érzelmi töltést? Elvégre még a legrövidebb költemények sem állhatnak csupán hangfestő, hangutánzó és indulatszavakból. (És még ezek többsége is konkrét képzetekhez kapcsolódik, amelyekből már kiiktathatatlan a racionális elem.) Mondhatnánk — a zene analógiájára —, hogy közvetlenül a hangalakból, a nyelv zeneiségéből is fakadhat érzelem. Csakhogy a szavak — a zenei hangoktól eltérően — racionális jelentéssel is telítettek. Gondoljunk a világirodalom egyik legzeneibb költeményére, Verlaine híres „Őszi chanson”-jára; tekintsünk el attól, hogy amennyiben az emocionális hatás kizárólagosan vagy akár csak elsődlegesen a zeneiségből táplálkozna, akkor a költemény nem volna lefordítható; ezekután mondogassuk ábrándosan, Tóth Árpád dallamos fordításában, hogy „Ősz húrja zsong”, majd helyettesítsük zeneileg elenyésző módosítással az „Ősz húrját”-t „Őz hurká”-val: a jelentéssel esvüit garantáltan meg fog változni az emocionális tartalom is. Ami pedig a hosszabb költői műveket, a drámákat és a regényeket illeti: lehetetlen az *Iliász*-t, a *Faust*-ot, a *Varázshegyet* vagy akár József Attila *Hozzáírt* szüszta emóció-sornak felfogni, amelvet a ráció csupán rendez és kidomborít. Mi különböztetne meg akkor lényegileg egymástól két tragédiát, például Oidipuszét és Hamletét? László Ervin, a zeneművész itt feltehetően zenei tapasztalatait általánosítja. Csakhogy a zenei hangok — éppen mert nem terheli őket meghatározott jelentés — sokkal variábilisabbak, sokkal rugalmasabbak és kötetlenebbül követhetik az emberek — gyakran tárgyakhoz tudatosan nem is kapcsolódó — hangulati rezdüléseit és érzelmi viharait, tehát ezerszer konkrétan tudják az ember teljességét merőben az érzelmeken keresztül ábrázolni, mint az irodalmi nyelv, amelyben a szavak táncának a jelentés tágítható, de mégiscsak jól kivehető határt szab, másrésről viszont konkrét értelmet kölcsönöz neki, és így lehetővé teszi, hogy a művész az ember intellektuális-erkölcsi arculatát is konkrétan ábrázolja. László erről mint az emberi világ esztétikailag érdektelen tényezőjéről mond le. Tévedésének forrását talán a következő mondat világítja meg a leginkább: „Éppen olyan hasztalan és elhibázott cselekedet volna, ha valaki egy költői művet az érzelmi értékeket hordozó racionális információk kedvéért olvasna el, mintha egy tudományos jelentést a szöveg emóciós értékeiért tanulmányozna.” Irodalmi művet valóban csak bürokrata olvas el „információkért”. László Ervin a

racionális elemet nyilvánvalóan a tudományos megismeréssel azonosítja. Bizonyos határesetekben — például Goethénél — előfordul, hogy az irodalmi mű tudományosan — filozófiailag — is gyarapítja az emberiséget. De az irodalomban a raciónak elsősorban az a szerepe, hogy az emberiség — és ezen belül egy nemzet, egy osztály vagy más közösség — elmúlt vagy jelenlegi szellemi állapotát, gondolatvilágát, gondolkodásmódját megőrizze, maradandó elemeit „emóciókkal”, „intenciókkal” megtöltve és átítatva az emberiség emlékezetének, öntudatának érzékletesen megelevenített, állandó tárgyává tegye. Eppen ezért nem helytálló, hogy „az igazi műalkotás, tekintet nélkül tárgyára és anyagára, megindít bennünket”, hiszen ilyen műalkotás — láhattuk — nem lehetséges. Aki ezt nem hiszi, helyettesítse egy Leninről szóló szép versben Lenin nevét mondjuk Francóéra vagy akár egy női névre, vagy transzponálja át valamilyen tájleíró költeményt egy ugyanilyen emóciót kifejező szerelmes verssé. Meg fogja hökkenteni az eredmény.

De ha a költői nyelv nem vágható szét emócióra (tartalomra) és rációra (formára), akkor hogyan különböztethető meg a gyakran szintén emberre-vonatkoztatott, érzelmi hatásokra is törekvő, érzékletes hétköznapi nyelvtől? A legszembeszökőbb különbség az, hogy az irodalmi nyelv a szavak hangulati-érzelmi töltését — *fogalmi-gondolati elemeik megőrzése mellett* — a mű mondanivalójának megfelelően egyértelművé teszi és egységesen rendezi. A „pap” szónak például a köznyelvben lehet pozitív és negatív kicsengése, és számtalan hangulati árnyalata is, a mindenkor beszélgetők társadalmi tapasztalataitól, világnézetétől, a szóban forgó konkrét helyzettől stb. függően. Az irodalmi mű minimálisra csökkenti ezt a mozgásteret: ha Petőfinél „A likra tette tenyerét a pap”, akkor e sor ironikus-humoros-ugratós kicsengése — a teljes vers céljával összhangban — kiküszöböli az e szóban rejlő összes ájtatos vagy pro és contra patetikus hangulati lehetőségeket. Ha pedig József Attila korai versében „A pap mosolyog és derűsen / gondtalan üdvű istent dicsér”, akkor ezzel a pappal a legbuzgóbb hívő sem imádkozhat együtt; a szó hangulata annyira egyértelműen meghatározott, hogy az olvasónak a többi szó lépcsősorán megállás nélkül kell elsétálnia a versvégi spicliig, aki „rábök homlokára, síromig setteng”, amelynél a fenti pap tartja a gyászbeszédet. A költő a vers valamennyi szavából (képzetéből, fogalmából) kiküszöbölt minden olyan emocionális elemet, amely nem illeszthető ellentmondás mentesen ebbe a paptól spicliig terjedő ívbe.

Ez a rendező egységesítő úgy megy végbe, hogy az író a szavak fogalmi jelentését szubjektivitással itatja át, a képzetek elevenségét kölcsönzi neki. Az irodalmi nyelv annak a dialektikus ellentmondásnak a terméke, amely — műfajonként, koronként, irónként, sőt egyes művenként különböző módon — a szavak racionális (fogalmi) jelentése és emocionális (képzetszerű, felidező) ereje között feszül. Igaza van László Ervinnek, amikor azt állítja, hogy az emóciónak is lehet megismerő funkciója; ám ez a maga vegyítetlen tisztaságában ismét csak a zenében valósul meg; az irodalomban a megismerést a fent említett feszültség váltja ki.

Ha most szemügyre vesszük a költői és a tágabb értelemben vett irodalmi nyelv közti alapvető különbséget, ebből fontos következtetéseket vonhatunk le a szubjektív líra, valamint az objektív epika és dráma közti leglényegesebb műfaji eltérésekre vonatkozóan. Hadd használjam ezúttal én is az intencionalitás kategóriáját: a lírában a költő intenciói (amelyek egyébként maguk is a külvilággal kialakult kölcsönös vonatkozások révén jöttek létre) magukba isznak az objektív valóságból annyit, amennyi ezeknek az intencióknak a kifejezéséhez szükséges, az objektív műfajokban viszont éppen ezek az intenciók itatják át a külvilág tárgyait. Ezért a líra lemondhat a külső valóság teljességének látszatáról, felbomlaszthatja a tárgyi világ és a benne lezajló események folyamatosságát, amit az epika és a dráma egy bizonyos határon túl nem tehet meg büntetlenül. A lírikus szempontjából ugyanis nem a tárgy objektív természete a döntő, hanem a vele kialakítható viszony. József Attila pontosan érezte ezt, amikor külvárosi, leíró verseit így magyarázta Halász Gábor-

nak: „Nagyon sűrűn visszatérő érzésem a sivárság, és kifejezési szándékom, rontóbontó-alakító vágyam számára csupán »jól jön« az elhagyott telkeknek az a vidéke, amely korunkban a kapitalizmus fogalmával teszi értelmessé önnön sivár állapotát, jöllehet engem, a költőt csak önnön sivársági érzésem formába állása érdekel. Ezért — sajnos — a baloldalon sem lelem költő létemre a helyemet — ők tartalomnak gondolnák — s félig-meddig maga is — azt, amit én a rokonalanságban egyre nyomasztóbb öntudattal formaként vetek papírra.” A „sivársági érzés formába állása”, tehát a külvilághoz való viszony az elsődleges lírai tartalom. De ebből az idézetből azt is láthatjuk, hogy a tárgy objektív természete befolyásolja és bizonyos körön belül meg is határozza a vele kialakítható viszony jellegét. József Attila „téma-választása” az osztályval való azonosulásnak is az iskolapéldája lehet. Külvárosi tájai éppúgy nem cserélhetők ki, mint ahogy az ódáknban sem cseréberélhető tetszés szerint a történelmi személyek neve; ugyanezért nem illehet történelmileg teljesen elvetendő eszme vagy személy igenlő magatartást sugalló nagy versre; őszinte, lelkes emóciókat a fasizmus vagy bármilyen modern diktátor is kiválthat; de ehhez a költő szubjektivitásának — esetleg csak átmenetileg — annyira el kell torzulnia, világhoz való más, lényeges viszonylatainak annyira el kell halványulnia, hogy történelmi távlatból az emberiség már képtelen lesz a kifejezett viszony átélésére. De paradox módon minél távolabb áll a közélettől az a tárgy, amellyel a költő lírai viszonyt alakít ki, vagy — ha úgy tetszik — amelyre intenciói irányulnak, annál kevésbé befolyásolja objektív természete a vele létesíthető viszonyt. Hitlerhez nem írtak esztétikailag szép és maradandó rajongó verset, de förtelmes nőkhöz már igen. Az objektív műfajok nem ismernek ilyen különbséget: a regényben és a drámában az alakok objektív természete a döntő, és a mű feltétlenül megsínyli, ha ez ellentétbe kerül az alkotásban kifejezésre jutó írói értékeléssel. Ezért közvetlenül csak a lírára alkalmazható, amit László Ervin az emóciós értékek keletkezéséről ír: szerinte kellemes érzéseink akkor támadnak, amikor intencióink megegyeznek a racionális tapasztalattal, kellemetlenek pedig akkor, ha ellentmondanak neki. A költészetben, ahol az egyén áll szembe a külvilággal, ez mint alapséma igaz. Az eposzban és a drámában azonban már bonyolultabb a helyzet: minden egyes alak emocionális szféráját meghatározza, hogy milyen viszony alakul ki intenciói (szubjektivitása) és az objektív valóság között, a mű alkotója és befogadója pedig a felidézett objektív és intencionális minőségek teljességét vonatkoztatja magára; ezért élhetjük át például egy nekünk ellenszenves ember gyászát, holott primér intencióinkkal megegyezze, hogy az illető szenved, vagy — mivel itt a szándék és az eredmény dialektikája sokkal objektíváltabban bontakozhat ki, mint a lírában — szurkolhatunk olyan embereknek (például Grigorij Meljehovnak vagy a *Hamu és gyémánt* című film Mačekjének), akiknek állásfoglalása, cselekedeteinek objektív hatása történelmileg káros, és nyilvánvalóan ellentmond érdekeinknek. Mindez azonban természetesen nem változtat azon az alapvető igazságon, hogy minden műfajban, és általában minden művészeti ágban csak antropomorfizált, tehát szubjektummal átítatott, emberre vonatkoztatott tárgy válthat ki esztétikai hatást. Láthatjuk tehát, hogy az, amit László Ervin esztétikai intencionalitásnak nevez, egy ponton érintkezik a marxista pártosság-elmélet torzítatlan lényegével: még a legobjektívebbnek látszó művészi tárgy is magába itta alkotója szubjektív állásfoglalását, vagy a líra esetében megfordítva: az állásfoglalás a külső tárgyat, így hát pártatlan (intenció nélküli) műalkotás még akkor sem létezik, ha a művész erre törekszik. Különösen szembetűnő a megegyezés, ha meggondoljuk, hogy az intenciókat nem kis részben társadalmi tényezők határozzák meg. A pártosság, a művészi magatartás e minden korokon átvonuló jellegzetessége esztétikai értelemben csak akkor termékeny, ha a társadalom külső ösztönzései bensővé válnak („Az én vezérem bensőmből vezérel!”), ha az ábrázolásban kifejeződő állásfoglalás nem torzíja és szegényíti el, hanem ellenkezőleg,

érzelmileg feltölti és érzékletessé teszi a valóság objektív értékeit, illetve — a líra esetében — a velük kialakított szubjektív és ugyanakkor tipikus viszonyt.

Végezetül László Ervin tanulmányának még egy korlátjával szeretnék foglalkozni, azzal, hogy az intencionalitás kategóriájának segítségével nem tudja a kellemes, illetve kellemetlen érzéseket a művészet-keltette emócióktól elválasztani. Ennek is az a fő oka, hogy az esztétikai megismerést mereven emócióra (tartalomra) és rációra (formára) választja szét, és az utóbbinak csak rendező és értékelő szerepet enged. Ha az emóciók az objektív világ és a felé irányuló intenciók termékei, és például a *Doktor Faustus* sem egyéb, mint egy racionálisan elrendezett emóció-sor, akkor mi a különbség e regény és mondjuk egy autóverseny között? Mind a kettőhöz intencionálisan viszonyulunk, emóció-sor, kellemes érzés keletkezik, nemcsak az egyes autókat, hanem a mellettünk elzúgó kocsik sorrendjét (az autóverseny „formáját”) is racionális tényezők (az autók minősége, a vezetők képzettsége, merészsége) határozza meg. — Nem véletlenül folyamodtam autópéldához: László Ervin is autókkal fejezi be fejtegetéseit. Szerinte „egy autó létre hívhat emóciós értékeket, és ily módon emocionálisan antropomorfizálttá válhat, csakhogy e folyamat nem a tárgy formájának percepciója révén megy végbe, hanem a tartalom révén, amelyet e forma közöl.” Ebben a „nem...hanem”-ben a tartalom és a forma szétválasztása a képтелenségig fokozódott. Igaz, hogy „Az áramvonalas forma csak hordozza a »szép« tartalmat”, de egyrészt éppen e tartalom (gyorsaság, erő stb.) szükségletei hívták életre, másrészt közvetlenül, érzékileg ez a tartalom autó-viszonylatban nem létezik, nem fogható fel és nem élvezhető másként, mint autó-formában. Ha ehhez még azt is hozzávesszük, hogy László Ervin szerint a tartalom az emóció, a forma pedig a ráció, akkor oda lyukadunk ki, hogy az autónak mint esztétikai tárgynak a külső forma adja a rációt, a gyorsaság, az erő, a kényelem érzelmi értékei pedig az emóciót.

Továbbá: az autó éppúgy nem esztétikai tárgy, mint ahogy a természeti és a testi szépség megnyilvánulásai, vagy más, kellemes érzéseket kiváltó, nem művészi céllal létrehozott formák sem azok, mivel objektíve nem rejlik bennük katarzisos hatás kiváltására alkalmas minőség. Ez az a döntő erő, amely a művészetben még a „kellemetlen” (tragikus, szorongató stb.) érzéseket is „kellemesekké” (tehát felszabadítóakká, kielégítést hozókká) változtatja. Az intencionalitás, az emocionalitás kategóriái önmagukban nem tudják a művészetnek ezt a döntő sajátosságát — és egyéb, most nem tárgyalható különös minőségeit sem — felvenni, és így a kellemesség és az esztétikum határai teljesen elmosódnak. Természetesen a nem művészi szépség is képes lehet alkalomadtán arra, hogy az ember leglényegéig hatoljon, és ott maradandó nyomot hagyjon, de ezt csak véletlenszerűen teheti meg, úgy, hogy e hatás nyitja nem a tárgy objektív természetében, hanem „befogadója” rendszerint pillanatnyi hangulatában, szubjektív és egyedi jellegzetességeiben rejlik. E hatás még művészi megformálásra vár, hogy az emberiség számára hozzáférhetővé váljon. Míhelyt a vizuális valóság felfogásában a rációt leválasztjuk az emócióról, megfosztjuk magunkat attól a lehetőségtől, hogy különbséget tegyünk az esztétikum és a kellemesség szférája között, hiszen mindenféle-fajta fogalomtól és gondolatiságtól „megtisztított” emóciót a külvilág és a felé irányuló intenciók közti ellentmondás vált ki. A megegyezést tovább fokozza, hogy nemcsak a művészet, hanem a köznapi élet köre is telítve van antropomorf elemekkel, ezek — hogy messzebb ne menjünk — teljesen áthatják a köznapi nyelvet. (Az óra jár, a tej megalszik, a nap süt stb.)

Hozzászólásomban az ellentmondás ördöge vezérelt, és ezért alig érintettem azokat a pontokat, ahol felfogásom közel áll László Ervinéhez. Mindenekelőtt én is az esztétikai kutatás egyik legfontosabb feladatának tartom, hogy tisztázza azt, amit a vitaindító tanulmány szerzője az intencionalitás kategóriájával jelöl meg. Egyetértek azzal a módszertani alapállással is, hogy a művészetben a részleteket mindig az egészből kiindulva kell megítélni. Számos más megfogalmazást is helyeslően idézhet-

nék, csakhogy — és ez ismét a tanulmány alapvető problémái közé tartozik — ezek a megfogalmazások gyakran ellentétben állnak a szerző felfogásának lényegével vagy más megfogalmazásaival. Csak egy rövid példát hozok fel erre: László Ervin szerint az esztétikai tapasztalat „csak akkor realizálódik, ha valamely természetes vagy mesterséges kompozíció hatékony és specifikus kölcsönhatásba lép intencionalitásainkkal”. Természetes kompozíción, mint ez az előzményekből is kiderül, csak természeti tárgyakat (tájéket stb.) érthet. A következő mondatban viszont azt a nagyon helyes gondolatot olvashatjuk, hogy a művészet azért művészet, „mert az esztétikai élmény kedvéért szándékosan hozták létre...” Ezek szerint az esztétikai tapasztalatokat kiváltó „természeti kompozíciót” is esztétikai célból, szándékosan alkották meg. De kicsoda? A cikkből úgy tűnik, László Ervin nem hisz a személyes istenben. A későbbiekben, mint láttuk, kiderül, hogy az autó is kiválthat esztétikai élményt. De vajon van-e olyan autó, amelyet az esztétikai élmény kedvéért hoztak volna szándékosan létre? — Ilyen és ehhez hasonló ellentmondások azt sejtetik, hogy a szerző a világnézeti átalakulás periódusát éli, a Husserl és Marx közti — olykor úttalan — utakon bolyong. Örömmel olvastam tanulmányát, mert bepillantást engedett egy nálunk meglehetősen ismeretlen gondolatvilágba, és eközben ellentmondásra, nézeteim tisztázására és konkretizálására ösztönzött.

EÖRSI ISTVÁN



Lakner László tanulmánya