

tiszteletben semmilyen protokollt, nem volt senkire tekintettel, nem tördött azzal, hogy néha hogyan lép föl.” A történelmi értékelés tehát itt is világos: Hruscsov egyaránt tartalmazta a sztálini módszerekkel való szakítást és ezeknek a módszereknek az átmentését a megváltozott körülmények között.

Egy mondatban tehát: Kardelj visszaemlékezései, a sorsdöntő történelmi események megvilágítása; a résztvevő szubjektív vallomása és a jugoszláv társadalom nagy teoretikusának szintjén mozgó értékelések nemcsak múltunk megértésének fontos dokumentumává, hanem izgalmas olvasmánnyá is teszik ezt a könyvet.

BÁLINT István

A TAPASZTALATON TÚLI FELÉ

Ivan Focht: *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976

Ivan Focht a háború utáni jugoszláv esztétikai gondolkodás egyik legkiemelkedőbb alakja, aki esszéinek nem a mennyiségeivel kápráztat el, hanem inkább azok minőségével, a bennük kifejeződő szellemiség következetességével, s főleg azzal ébreszt tiszteletet, hogy humanizmusából, a szocializmus számos elméletírójával ellentétben, hiányzik a giccs, a megálmodott álmok parancsának engedelmességgel hódolósság, a mások által adott filozófiai alapokkal szembeni kritikátlanság. Legutóbbi könyve nem rendszerező esztétika, noha fejtegetései az esztétikum meghatározott felfogását tartják szem előtt ebből indíttatnak, ezzel érintkeznek vagy ide totrkollanak. Az eltérő időpontokban keletkezett tanulmányok témái tulajdonképpen ürügyként szolgálnak, hogy egy kiénlelt esztétikai koncepció valóságos anyagon mérhesse le önnön súlyát.

Tévednénk azonban, amennyiben az elmondottak alapján azt hinnénk, miszerint Ivan Focht egy egészen radikálisan új szemléletnek a híve. Törekvésének eredetisége viszonylagos, s inkább csak nálunk, a mi társadalmi elméleti és gyakorlati feltételeink közepette domborodik ki szembetűnőbben. Ő ugyanis a felfedezés erőfeszítései helyett az elődök által már feltalált, de az utódoktól méltatlanul háttérbe szorított, egyedül hitelesnek vélt esztétikát szeretné a jogaiba visszaállítani, illetve — pontosabban — ennek az esztétikának rendszerező kidolgozására buzdít. Elődei a polgárságot megelőző korok iképviselői s főként olyan individuuumok, akik eltekintettek az emberiségnek közvetve gyakorlati hasznosságot célzó ismeretelméleti igényeitől s inkább átadták lényüket „a”

művészetnek, semhogy azt akár egy legtágabb értelemben vett utilitarizmus érdekében profanizálják. Focht felfogása az emberiség gyermekkorában gyökerezik, de ugyanakkor a faj új aranykorának lehetőségeire is utal. Gondolatai abból a feltevésből táplálkoznak, hogy az embernek — az egyre inkább elsőkélyesedő antropocentrálizmussal szemben — nem a Föld, hanem a kozmosz a hazája, ám e tény a polgárság magatartásának eluralkodásával egyre fokozódó tudati konformizmus kódosítja el, a „túlásagosan is emberi” hamis érzélgősségének különféle formái. Focht fejtegetései nem légből kapottak, s így a Däniken-féle hipotézisek mellett neves fizikusokra, köztük Heisenbergre is hivatkozik annak bizonyításában, hogy az ember útja (jóllehet ezt sokan nem tudják) oda vezet, ahol már egyszer járt. De mi köze ennek az esztétikához?

Ivan Focht könyve valójában permanens vita az esztétikum gnoszéológiai felfogása ellenében, noha bizonyos mértékig (néhol akaratlanul) a szerző is ismeretelméleti pozíciókon reked. Képtelen s némi malíciával úgy is fogalmazhatnánk, hogy önmaga alatt még teljesen nem sikerült elvágnia a fát — amennyiben a koncepció nem éppen a zuhanással szemben az emelkedésben, a túgulásban jelölné meg a szellem mozgását az esztétikai élmény határain belül. Focht felfogásában a kozmosz és a művészet a mű autentikus befogadásának pillanatában jut — az azonosságot ostromolva — egészen közel egymáshoz. Szerzőnk aránylag keveset hivatkozik Platónra, pedig szemléletének lényegét aligha érthetnénk meg az első inspirációelmélet tekintetbevétel nélkül. A görög filozófia egyik dialógusa visszaemlékező-felelemelő, a realitást ontologikusan átlépő funkcióban határozza meg a művészet lényegét. Szerzőnk fejtegetéseiben azért szerepel mégis többször Püthagorasz neve, mert érdeklődésének középpontjában a művészeti ágazatok közül a zene áll matematikailag is indokolható struktúrájával. A lényeg persze azonos: ami Platónnál a szférák üzenete, az Püthagorasznál a számok kozmikus titka. Az igazi művész és az avatott műfőrt alkotás közben illetve a mű befogadásakor megszabadul a létünket korlátozó antropologikus béklyóktól és irracionális tartalmaknak adja át magát, de olyképpen, hogy „eszmeelkedés” után a lehatárolt jelentésű szavak cserbenhagyják a kivételes élmény lényegének interpretálásában. Ennek oka művészet és érzékelhető vagy elgondolható realitás egymást kizáró ellentéte. A műalkotás értéke ugyanis attól függ, hogy, mint teremtett és önálló törvények szerint létező valóság, milyen mértékben függetlenedett, alkotója személyétől valamint azoktól a társadalmi-természeti viszonyoktól, melyek közepette létrejött. A művészet ott kezdődik, ahol az ismeret szűnni kezd, s akkor adja a maximumot, amikor semmi tanulság sem vonható le belőle.

Akük itt rögtön egyszerű formalizmust említenek, azok nagyot téved-

nek. A formalizmus tudniillik — művészeti ágaktól függően — az eszköz uralma az anyag fölött, anélkül, hogy az utóbbi teljesen megszűnne. A szimbolisták például csupán kiszélesítették a szavak jelentéskörét, de nem semmisítették meg. A jelentés azonban helytől és időtől függő viszonylagosság a mű szuverenitásának abszolútumával szemben: szabad lebegés helyett a földre ránt. Az irodalom tehát legfeljebb törekedhet arra, ami a zenében is elvétve, legfeljebb Bach műveiben valósul meg. Az ún. formalizmus tehát mindössze a fele annak az útnak, melynek végcélját Focht a művészetnek ikizárólag ritkán megragadható lényegével azonosítja. Vajon embertelen lenne ez a szemlélet? Csak abban az értelemben, hogy túllépni igyekszik a polgári előítéleten, az érzéseknek és a fogalmaknak azon a vatta-bélés jellegén, mely ha korábban nem, akkor ebben a században már mindenképpen elkopott, noha ezt kevesen veszik észre. Focht a transzcendencia ismeretlen birodalmában keresne örök otthon az emberek számára, ám törekvéseiben a beidegződött humánus ismérvektől el kell tekintenie. Bár előtte Bergson az igazi esztéta, szerintünk legalább ennyire Nietzsche is vallhatja ősenek, lévén, hogy a nyárspolgárságot pellengérezve a dionüszoszi magatartásra ad példát — annál is inkább, mivel a műélvezet előtte a mámorral egyenlő, amiből rendkívül kellemetlen felocsúdni: a művészet ugyanis történetietlen és az emberi tudattól független.

Focht elmélete azt sugallja, hogy amikor a művészetről szólunk, akkor szükségképpen mellébeszélünk. A művészetnek a forma a lényege, ez viszont tartalmi összefüggésben lehet vita tárgya. A tiszta forma megfoghatatlan, minthogy abból a dimenzióból származik, ahova a mi hagyományos eszlogikánkkal sohasem juthatunk el. Jelenlétéről a megszőköttségekben átalakuló tárgyak tanúskodnak, az irodalom esetében viszont a szavak új összefüggéshálózata. A művészetre irányuló társadalmi célok öntudatlanul azt igyekeznek hasonosítani belőle, ami ballaszt benne, ami pusztán segédkonstrukció, a forma megjelenésének ürügye. Mikor tehát az irodalom nevelő funkcióját hangsúlyozzuk ki, akkor az esztétikai értéket automatikusan háttérbe szorítjuk, s a szavak jelentésébe, intencionáltságába, tárgyi fedezetébe kapaszkodunk bele, lévén, hogy a nyelv tükröző jellegét a legelvontabb poétikus szöveg is csupán csökkentheti, de nem szüntetheti meg.

Ivan Focht a lényeggel igyekszik foglalkozni, ezért annyira szűkszavú, s ezért korlátozódnak (akaratlan paradoxonra gnoszeológiai) fejtegetései jobbára csak a formára. Az általa lebecsült szemantika módszerét kénytelen kölcsön venni, mikor a forma jelentését felsorolva és elemelve határozza meg az esztétikumot. Ennek minimumát a herbarti értelemben vett koherenciája szavatolja — s ez azt jelenti, hogy a szerző közvetve

nyugtázza a XX. századi művészettudományban kialakult uralkodó mód-szerek jogosultságát. Az igazi nagyság többletét az ún. „transzcendens forma” adja, vagyis a műalkotás ontológiai teljessége, a végtelennek egyik szerencsésen megragadott pillanata. Focht esküdt ellensége mind a realizmusnak, mind pedig a romantikának, legalábbis annak, melyben a vágy nem jut túl az emberi viszonyok problémáin. Ebben valamint a barokk és a klasszicizmus bizonyos fajtája iránti rokonszenvében Ortegára és Huizingára emlékeztet, annál is inkább, mert a tömegek ízlését ő is hasonló megvetéssel sújtja, emellett pedig az öncélú játékoság előtte az esztétikum egyik alapismérve. Ezért veszi pártfogásba Stravinskyt Adornóval szemben, aki etikátlannak tartja a kor emberi helyzetének *l'art pour l'art* megkerülését s az atonalitást valamint a technikába sűrűsödő tartalmat az uralkodó szellemtelenség szükségszerű kifejezésformájaként fogja fel s nem engedélyez különszabadságot az individuum számára. Ezen a ponton derül ki egyértelműen, hogy Focht ízlése, a nagy egyéniség kultuszával összefüggésben, arisztokratikus jellegű. Az autentikus művészi élmény elemezhetetlen, minthogy kizárólag a választottak szűkebb köre számára hozzáférhető. Az egyedüli bizonyosság az esztétikus visszaemlékezés: úgy tapasztaltam, tehát így is van — a kicsinyes vizsgálódás célját tévesztett. Nem szubjektív s nem is objektív idealizmus ez — valójában mindkettőn túl szeretne jutni, az anyag és a szellem kettősségének megszüntetésén inszisztálva. A kozmosz (az esztétikai élmény, a metafizika dimenziója, a végtelen titka stb. nagyjából szinonimák) annyiban szubjektív vonatkozású, hogy az individuum tudatállapotának átminősülésével közelíthető meg; objektív viszont olyan értelemben, hogy tudatunkon kívül eső, ámbár nem dologi jellegű, létező az ember művében ontologikus princípiumként szereplő mozzanat, aminek következtében „az ember háttérbe szorul és a művészet fenséges jelensége az emberi szubjektivitás fölé emelkedik mint valami, ami történetietlen és az emberi tudattól független”. (53. o.)

Az elmondottak ismeretében talán nem tűnik véletlennek, ha az esztétikában Ivan Focht Hegelt tartja a legveszedelmesebb ellenfélnek. (Nem egészen egy évtizeddel ezelőtt éles vitát folytatott egy konzervatív hegelianussal, Dragan Jeremiótyel.) Vele kapcsolatban többek között ilyeneket mond: „a mi országunk a spontán, filozófiailag műveletlen gondolkodókban bővelkedik, akik között nem csekély azoknak a száma sem, akik nincsenek tudatában, hogy valójában Hegel nyergében ülnek, amikor azt hiszik, a valóság olyan ló, amely „eszük”-kel irányítható, s amelyet irányítani kell.” (88. o.) Hegelnek a racionalista igazságkeresés a bűne, az alkotó szubjektum külön-törvényeinek el nem ismerése, az állam totalitarizmusának kiszolgálása; a művészet szűkös helyének kijelölése — aminek a történelmi-művészeti jelenségek egyoldalú szelektálása

az ára és a módszere. A nagy és általános földi célok által irányított szellem számára csupán köntös lehet a műalkotás egyedisége, olyan látogat, amit nem kell egészen komolyan venni. Ennek az előítéletnek esik áldozatul a lukácsi gondolkodás is, mikor a műalkotás önállóságát idézőjelbe teszi. (Megjegyzem: kár, hogy Focht tanulmánya írásakor nem ismerte Lukácsnak *A történelem és az osztálytudat* előtt írt műveit valamint a munkásság csúcsteljesítményét, az ontológiát. A fiatal Lukács esztétikai szemlélete fontos összefüggéseket mutat a Fochtéval.) Annak ellenére, hogy a lukácsi esztétikát a tükröző funkció középpontba állítása s a sztálinizmusnak tett engedmények miatt nem fogadhatja el, egyike azoknak, akik a legmélyebben értették meg a harcos gondolkodót. Azt hiszem e véleményhez nem sokat lehet hozzátenni: „Lukács érdeme abban van, hogy megmutatta, milyen mértékben és milyen módon mutat-hatja be az irodalom hitelesen, tárgyi jelentéseinek segítségével a valóságot, egyfelől, s hogy milyen mértékben mutat osztályjellegét, másfelől.”

A Focht-féle történelem felettség természetesen a témától függően meg is bosszulhatja magát. Esztétánk, aki a műalkotásban megveti az emócionális, sértődött, olykor szellemes indulatossággal számlálja elő a „kispolgári” ízlés alsóbbrendűségének a bizonyítékait. Az ő szemében azonban a kispolgár időtlen antropológiai sajátosságok gyűjtőneve, az örök emberi létezési jelensége, nem a termelési eszközök társadalmi helyének és az ezekkel összefüggésben levő emberi viszonyoknak az eredője. A nyárspolgári tulajdonságokkal azonosított kispolgár portréját valójában a múlt századtól errefelé kialakult, tipikusnak vélt tulajdonságok alapján festi meg. Amennyiben tényleg biológiai jellegű a nyárspolgariság, vajon miért nem fejlődhetett ki a keleti kultúrákban is? Talán azért, mert ha eltekintünk az európai „józan ész” kicsinyes praktikizmusának többletétől, akkor a keleti ember tipikus magatartása sem kapna jobb osztályza-tot? Vajon a miszticizmusra való hajlandóság ellenpontozza a gyűlölt nyárspolgaris vonásokat? Akkor miért látnak egyesek a keleti ihletésű Schopenhauernél éppen nyárspolgaris elemeket? — E kérdésekkel kapcsolatban sem ártott volna egy alaposabb szemantikai elemzés. A giccs lényegének fejtegetése is az időtlenség közegeiben történik, noha erre vonatkozóan Focht többnyire olyan forrásokra hivatkozik, melyek sem magyar, sem pedig szerbhorvát nyelven nem láttak napvilágot, ezért szempontjai mindenképpen megérdemlik az olvasó figyelmét.

VAJDA Gábor