

SZABADSÁG ÉS POLIDETERMINIZMUS A KULTÚRA BÍRÁLATÁBAN

Rudi Supek

Ha némiképpen homályosnak látjuk a marxi bölcselet megannyi főbb kérdését, kiváltképpen a jelenkor bírálatára való alkalmazhatóság tekintetében, nyomban megállapíthatjuk, hogy ezért egyfelől a bürokratákat és a pragmatikus politikusokat terheli felelősség, akik a közvetlen napi feladatok végzése közben holt dogmává vagy ideológiai szöszátyárkodássá züllesztették a marxizmust, másfelől viszont a filozófusokat kell kárhóztatnunk, akik továbbra is csak spekulatív módon tolmácsolták, magyarázgatták, határozgatták meg Marx bölcseletének fő kategóriáit. Ha ez a fejlődés egy meghatározott időpontjában szükségesnek is mutatkozhatott (sőt elkerülhetetlen volt a személyes intellektuális fejlődés mozzanataként), tulajdonképpen arra a szintre tesztelte Marx bölcseletét, amelyet a valóságban alapjában véve meszsze felülmúlt, azaz a valósághoz való spekulatív és szemlélődő viszony szintjére züllesztette. Ily módon a társadalmi kritika, a marxista törekvés fontos mozgatója elvesztette kapcsolatát a valóság szilárd talajával, a társadalmi élet valóságos, egyre bonyolultabb és egyre váratlanabb mozgásával, és ahelyett hogy megalkotta volna a jelenkori valóság elemzésének megfelelő *módszereit és elméleteit*, gondolati sémák foglya lett, s így a kritikus gondolat többé-kevésbé gyámoltalanul vergődött a társadalmi élet vadvizeiben.

Marx *Tőkéje* óta nélkülözzük a polgári valóság főbenjáró bírálatát, a humanista-szocialista társadalom kiépítésének következetesen meg-alapozott tételeit is. A fasizmus mint társadalmi jelenség, noha a kommunizmus élethalálharcot vívott vele, még mindig nem lelt teljes

elméleti tolmácsolásra, így állunk tehát azzal is, amit ez a jelenség a huszadik század emberének intellektuális lehetőségként jelent. Noha az utóbbi időben a marxista elmélet művelői kiemelik a „történelmi” és a „humánus” jelentőségét, a konkrét társadalmi elemzésben még mindig túlságosan ritkán születnek olyan művek, amelyek a valóság igazi történelmi és humanista bírálatának pátoaszával fogantak. Ha érintik is korunk némely fontos jelenségét — mint jelen pillanatban nálunk a technika és a technikai fejlődés problémáját —, mindez végtelenül szűkös analitikai és elméleti feltevéssel történik, úgyhogy inkább kirohanásnak, semmint elemzésnek tekinthetjük a műveket. A jelenkori élet ellentmondásai, a társadalmi viszonyok végletes intézményesítése és az élet minden fontos formájának tömegesítése megköveteli, hogy ezeket a jelenségeket is legalább oly konkrétan taglaljuk, ahogyan Marx taglalta annak idején a kapitalizmus szociális-politikai és politikai-gazdasági mozgását.

A társadalmi problémák nyomása és a sürgető szükség, hogy a valóságos társadalmi kritikához, elemzéshez és akcióhoz forduljunk, elkerülhetetlenül ki fogja mutatni annak a kategoriális apparátusnak a fogyatékosságát, amelynek segítségével ezen a területen még ma is elmélkedünk, s rámutat majd, hogy multhatatlanul el kell sajátítanunk azokat a módszereket, amelyek lehetővé teszik, hogy kapcsolatba kerüljünk a jelenkori tényekkel és elméleti általánosításokkal. Talán a marxista szemléletnek túlnyomórészt a jövőendő propagálására irányuló ideológiai és anticipáló természetét ugyancsak felelősség terheli azért, hogy még mindig nem rendelkezünk kielégítő elmélettel és módszertannal a jelenkori társadalmi kutatás terén. Való tény, hogy ennek a feladatnak még nem tettek eleget sem a jelenkori problémákkal foglalkozó filozófusok, sem a szociológusok, sem a történészek. A marxizmus terén napjainkban még mindig a pozitivista vagy vulgáris materialista, valamint a kulturalista irányzatok közötti küzdelem szemtanúi vagyunk, mintha a dogmatizmus elleni küzdelem kimerítette volna az erőket, amelyeknek meg kellene oldaniuk a társadalmi valóságkutatás *komplex módszertanának* problémáját. Dialektikusan túl kell haladni mind a pozitivistá naturalizmus és a historiciáta humanizmus vagy kulturalizmus, mind a természettudományos és a történelmi-kulturális irányzatok, mind a fenomenológiai esszencializmus és a funkcionalista-strukturalista realizmus, mind a szcientista feldaraboltság és a spekulatív totalitarizmus egyoldalúságait. Ha a valóság bonyolult, akkor a lényegéhez vezető út is szövevényes, s ha a módszertan eszközei ehhez az úttöréshez elégtelenek, akkor annak a veszélynek tesszük ki magunkat, hogy a valóságos kritikát a valósághoz való szószátyár mágikus könyörgéssé változtatjuk.

Talán épp a *kultúra* a társadalmi bírálat egyik legérzékenyebb területe. Ezen a területen fedhető fel legkönnyebben bizonyos elméleti előfeltevések és módszerbeli eljárások meg nem felelő, sőt abszurd volta, ezen a területen dönti meg leghamarabb az emberek alkotótevékenysége a téves tetteket és következtetéseket, egyúttal épp ezen

a területen csorbulnak leginkább az ember alkotási lehetőségei, ha a művelődéspolitikai társadalmi erőszak segítségével kötelezővé tesz valamely dogmatikus elméletet.

Ezért időzünk kissé a kultúra bírálatának némely formáinál, és rámutatunk, hogyan vezetett bizonyos kategóriák téves használata egészen ferde elméleti következtetésekhez. A kultúra területén jut leginkább kifejezésre az ember alkotó természete és az, hogy mily módon vesz részt a társadalmi életben, itt nyilvánul meg leginkább a közösségi lendület és az egyéni alkotóképesség egymásközi viszonya, az alkotás bizonyos társadalmi kereteinek megszabása és a személyi és társadalmi korlátok leküzdésének egyéni képessége — s mindez többnyire egy és ugyanazon eszmény szolgálatában. Így tehát éppen a kultúra területén éleződik ki legnyilvánvalóbban — napjainkban éppúgy, mint hajdanában — a társadalom és az egyed, a közösségi és az egyéni tudat, a konkrét totalitást képviselő társadalom és az ideális totalitást képviselő egyed közötti ellentmondás.

Az imént említett *totalitás* azon kategóriák egyike, amelyek bizonyos homály és egyoldalúság forrását képezik a társadalmi kritikában, ezért mindenképp ezt a fogalmat vesszük szemügyre.

Arról van ugyanis szó, hogy a totalitás kategóriáját a társadalomtudományban, kiváltképpen a szociológiában, a társadalom fogalmára vonatkoztatva hol az *ontológiai realizmus*, hol pedig az *ontológiai nominalizmus* értelmében használják. Egyszer a társadalom holmi felsőbb, szerves, zárt, minden tekintetben az egyed fölé rendelt egész, másszor pedig csupán véletlenszerű halmaz, érdekelt aggregátor, az egyéni szándékok és érdekek tevékenységi (együtműködési, vetélkedési, versengési) tere. Mind az egyik, mind a másik felfogás mélyen a polgári társadalom szemléletében, filozófiájában és szociológiájában gyökerezik. A klasszikus liberalizmus (Smith, Hobbes, Bentham) a nominalizmus síkján foglalt állást, a romantikus filozófia pedig az ontológiai realizmus szellemében tolmácsolta a társadalmat és a népet, ez a felfogás aztán Hegeltől és Shellingtől a „néplelek” teoretikusain át (Lazarus és Steinthal) az organikus pozitivizmusig (Comte, Spencer, Durkheim) és a legújabb totalitáris doktrínáig, fasiszta vagy sztalinista változataikban egyaránt hatott.

Mi azonban csupán a kultúra területén vizsgálunk meg néhány elméletet, külön pedig a totalitás kategóriájának marxista használatát vesszük szemügyre a kultúra és a művelődéspolitikai tolmácsolásában. Ezen a területen az *ontológiai realizmus szellemébe illeszkedő három jelentős felfogást* különböztethetünk meg, vagyis annak a felfogásnak három változatát, amely az alkotó egyedet teljes mértékben alárendeli a társadalmi totalitásnak:

1. Az első felfogás a közismert *tükrözési elmülethez* fűződik, amely az „objektív valóság” szubjektumban való tükrözésének példájára a kulturális felépítményt csupán a társadalom anyagi bázisának tükrözéseként fogja fel, miközben az egész „társadalmi valóságot” reálisabbnak és érték szempontjából elsődlegesebbnek, a kulturális alkotást pedig a valóság többé-kevésbé idomult szubjektív tükrözésének tekintti. Ez az elmélet az „objektív létező” platonista idealizálását és a kultúra s művészet ontologikus alacsonyabbrendűséget éleszti fel,

azt hirdetvén, hogy ez az utóbbi csak tükrözi, hogy ne mondjuk: utánozza a valóságot. Következésképpen a művészet elkerülhetetlenül lemarad a valóság mögött, s a legnagyobb bók, amire rászolgálhat, csupán az, hogy sikerült „minél hívebben” vagy „minél tipikusabban” átvinnie a társadalmi valóságot saját expressziójába. Ily módon a kulturális alkotás, valamint az esztétikus egész területe ontológiai értelemben csupán az anyagi valóság epifenoméja.

A történelmi dinamika keretében a bázis nemcsak objektívvé, hanem okszerűvé válik, a kulturális felépítmény pedig szubjektívvé és okozatszerűvé. Mivel az ilyen bázis a társadalmi korszakokban szükségképpen egy uralkodó osztályt jelent, ezért a kultúra is mindig egy osztály szellemi expressziója. Amikor eltűnik a bázis, elpárolog a felépítmény is; amikor változik a bázis, változik a felépítmény is, így aztán a felépítmény még abban az esetben is megtartja epifenomén jellegét, ha a dialektika iránti tiszteletből elismerik a felépítménynek a bázisra való visszahatását is. Módszertani szempontból ebben az esetben az a legfontosabb, hogy a kulturális felépítmény tulajdonképpeni tartalma és jelentése a bázis keretében szűkül, mert a bázis és a felépítmény *egyazon történelmi egésznek a korrelatívumai*, úgyhogy az egyik sem transzcendálhatja a másikat.

A történelmi körülmények totalitásának ez a felfogása a kultúra területén megköveteli, először, hogy az egyes tartalmaknak és stílusoknak osztályjellegű korrelatívumokat vagy „szociális egyenértékeket” keressenek, és másodsor, hogy a kultúrában való bizonyos változásokat kizárólag a bázis változásaival magyarázzák. Ennek az elméletnek a szemléltetésére idézzük Lukácsnak a dogmatikus időszakából való álláspontját: „Ha ennek alapján tekintjük az imperialista korszakot, úgy egyedül Németországban 200 000—300 000 szépirodalmi könyv jelent meg. (Az újságokban és folyóiratokban megjelent szépirodalomtól eltekintve.) *Ezeknek egésze az imperialista kor szépirodalmi felépítménye*, mert hiszen nagyszámú, minden esztétikai érték nélküli könyvnek igen nagy szerepe van a régi alap aktív támogatásában, például a detektívregénynek.”*

Magától értetődik, hogy a művészetet, de az egész kultúrát is, ha „egészében véve” csupán az imperializmus felépítménye, tekintet nélkül az esztétikai kritériumokra (amelyek ebben az esetben egészen másrendűek), minél előbb el kell hantolni. Mivel minden fellázadt ifjú nemzedék el akarja hantolni elődeit, így ezt a törekvést is — még ha történelmi és szociológiai tekintetben tévesen is van motiválva — elfogadhatónak találhatnánk, ha csodák csodájára nem állnák útját épp ugyanezen elmélet nevében minden „újításnak”, tekintettel arra, hogy a társadalmi bázis nem változott meg. Ily módon ez a történelmi relativizmus nem csupán az elszigetelés és a nihilizmus álláspontját képviseli a kulturális hatások és a kulturális örökség ügyében, hanem egykettőre szélsőséges konzervativizmussá fajul, mihelyt a kultúra új alakzatainak és irányzatainak kibontakozásáról esik szó. Vajon a szocialista realizmussal nem ugyanez történt?!

* Lukács György: *Adalékok az esztétika történetéhez*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953, 469—470. o.

2. A totalitás kategóriájának másik téves használata a társadalomnak mint történelmi egésznek *progresszív és dekadens fejlődéséről való elméletéből* fakad. Ez az elmélet tulajdonképpen az előbbinek az egyik változata, mert a bázis és a felépítmény viszonyához hozzáfűzi a progresszív és a dekadens fejlődési szakaszokat. A bázis-felépítmény sémájának a kultúra területén való alkalmazásával egy bizonyos társadalom politikai és szociális dekadenciáját egyszerűen átvetíti a kulturális alkotótevékenységbe. Ez az elmélet egykettőre nehézségekbe ütközik — a dogmatikusok azonban nem hőkölnek vissza tőlük —, mert képtelen megmagyarázni, miként történhet, hogy a legértékesebb kulturális alkotások igen gyakran épp a dekadens korszakokban születnek, mint a Periklész utáni athéni korban, a Ceasar utáni római korban, a Dante utáni középkorban, hogy a polgári társadalmat ne is említsük, amelynek dekadenciáját az impresszionizmus megjelenésétől számítják.

Ez az elmélet még egy súlyos bonyodalmat eredményezett, mert a progresszió és dekadencia történelmi kritériuma mellett bevezetett egy kizárólagos ismeretelméleti kritériumot is. Ugyanis a tükrözési elmélet szerint progresszív az, ami objektívebb vagy reálisab, viszont dekadens az a tükrözés, amely szubjektívebb, illetve, amely szubjektivista vagy expresszionista. Így aztán, mivel az ismeretelméleti kritérium tartós és változatlan, a realizmus szükségképpen progresszív, az impresszionizmus vagy expresszionizmus pedig, lévén a valósággal szembenálló szubjektivista álláspont, dekadens vagy éppenséggel reakciós! A szocialista realizmus teoretikusai, Lukácstól Tyimofejevig, érthetetlen okokból összetévesztik a történelmi dinamikát az ismeretelméleti tételekkel, amelyek pedig csupán a tudományos megismerésre érvényesek! Ezért valóságos rejtély számunkra az a tény, hogy a forradalmi polgárság félreérthetetlenül szubjektivista művészettel, s a forradalmi proletariátus október idején ugyancsak szubjektivista művészettel, nevezetesen Majakovszkij, Piscator, Meyerhold és mások expresszionizmusával fejezte ki magát. Nyilvánvaló, hogy a „kulturális felépítmény” semmiképpen sem tartja tiszteletben a tükrözési elmélet némely alapelvét, mert hiszen mivel is magyarázhatnánk, hogy a polgárság — forradalmi szakaszában — romantikus, szubjektivista módon fejezte ki magát, s csupán az első komolyabb társadalmi krízisben, 1848 után jelenik meg a realizmus e krízise, ennél fogva pedig a dekadencia kezdetének jeleként.

Mivel pedig ennek az elméletnek a hirdetői úgy vélik, hogy a dekadencia nyomban a realista időszak után kezdődik a festészetben és az irodalomban, vagyis az impresszionizmus és a naturalizmus jelentkezésével, ebből az következne, hogy ennek a dekadenciának a tartama alatt (íme, már egy évszázada!) minden újabb kulturális alkotás csupán egy-egy lépés a még mélyebb dekadenciába. Az expresszionizmus dekadensebb az impresszionizmusnál, a szürrealizmus az expresszionizmusnál, a nonfiguratív vagy absztrakt művészet pedig a dekadencia szélsőséges formája. Minél tovább tart a dekadencia, annál nagyobb az értékzuhanás és a dehumanizáció, ennél fogva pedig a polgári társadalom újabb kulturális vívmányai mindig kevésbé elfogadhatóak, mint a régebbiek, amelyeket viszont „klasszikusokká”

nyilvánítanak. Ily módon ez az elmélet a kulturális örökség ügyében tradicionalizmushoz, csupán a régi és elévült kulturális értékek elfogadásához vezet. Az ilyen tendencia a kulturális örökség ügyében a szocialista társadalomban szükségképpen „mindig az ár ellen és az idő ellen” vonul, és a friss erőket mumussá változtatja.

Említettük már, hogy ez az elmélet is egy sereg nehézségbe ütközik a kulturális dinamika tolmácsolásakor, és gyakran képtelen következtetésekre jut. Maguk az elmélet hirdetői is gyakran ellentmondásba keverednek. Lukács úgy véli, hogy a polgári művészet csupán legkorábbi szakaszában, például a flamand tájképfestészetben volt progresszív, s már a romantikával dekadenciába hajlik (tekintet nélkül arra, hogy „a francia forradalmat jelenti a költészetben”). Vele ellentétben elterjedtebb az a felfogás — Plehanov, Hausenstein és Hamann értenek egyet ebben —, hogy a dekadencia az impresszionistákkal kezdődik, mert „a kispolgárság velük ér el csúcspontjára”. Plehanov azonban mégis felhívta a figyelmet ennek a művészetnek örömteli jegyeire, és úgy vélekedett, hogy hedonista gondtalanságára való tekintettel a jövő társadalmához tartozónak foghatjuk fel. Ez arra indította Maca szovjet teoretikust, hogy kételkedjen az impresszionizmus dekadens voltában, úgyhogy a dekadencia kezdetét az expresszionizmushoz fűzi, amely „kiforgatja a külvilágot”. Itt aztán fel kell tennünk a kérdést: hogyan lehetséges, hogy az októberi forradalom — miként láttuk — az expresszionizmus mezében lépett fel? (A felelet igen egyszerű: a sikoly, a kiáltás, a jelmondat, az irányelv mindig expresszionista módon tömör, mint maga az akció is, mert az akció folyamán a narráció lehetetlen. De a szocialista realisták természetesen nem fogadják el ezt az egyszerű lélektani magyarázatot.) Voltak aztán újabb kísérletek, amelyek csak a nonfiguratív művészetet nyilvánították igazi értelemben vett dekadens művészetté. Ezt a nézetet Lifsic szovjet kritikus fejtette ki egy ízben; úgy látszik, napjainkban egyre több követőre talál, noha még nem lett „hivatalos” álláspont.

A kultúrának mint társadalmi felépítménynek progresszív és dekadens szakaszairól való elmélet nem kerüli el a történelmi relativizmus csapdáit sem, mert arra kényszerül, hogy a kultúra kifejezőeszközeiben történő változásokat a társadalom osztályszerkezetének változásaival tolmácsolja. Ilyképpen az impresszionizmust a kispolgári hedonizmusnak, az expresszionizmust a nagyburzsoá pesszimizmusnak, az absztrakt művészetet pedig az imperializmus, illetve a finánc-tőke kalkuláló szellemének tulajdonították. A dekadencia ilyen tolmácsolásának nincs szilárd elméleti alapja, s ez abból is látszik, hogy a dekadencia határát idővel egyre feljebb, a közelebb eső korszakhoz kényszerül hozni, mert képtelen elkerülni, hogy át ne vegye mindazt, ami idővel patinát nyert, vagyis „akadémikussá” és „klasszikussá” vált, s így újító szellemével már nem botránkoztatja meg a bürokráciát.

3. A totalitás kategóriájának harmadik téves használata a kultúra területén a *reifikáció* elméletében nyilatkozik meg. Sokkal átfogóbb az előbbieknél, és sok jelenkori marxista számára igen vonzó elmélet, mert kétségtelenül tartalmaz némi igazságot, ámde ennek az elméletnek a fogyatékosága is a történelmi relativizmusban rejlik, amely a

történelmi helyzetnek egy meghatározott totalitás keretébe való zsu-
gorításából következnek.

Akár az előbbieket, a reifikáció elmélete is a bázisra helyezi a súly-
pontot, vagyis a gazdasági viszonyokra, illetve a tőkés társadalom
termelésmódjára. Tudjuk, hogy a reifikáció Lukács szerint azt jelenti,
amit Marx árufetisizmusnak nevez, vagyis arról a jelenségről van szó,
amikor az áru értékére úgy tekintenek, mint objektív, tárgyi tulajdon-
ságra, s nem látják benne a meghatározott társadalmi viszonyt, amely
az értéket alkotta. A reifikáció úgy következik be, hogy a konkrét
egyéni munka átváltozik absztrakttá, társadalmilag szükséges munkává,
amely csupán az előbbinek az elvonatkoztatása, s amely egyúttal egy
eredeti minőségi egységnek egy mennyiségi kontinuumra való leveze-
tését jelenti, ezt pedig értékkel vagy árral állapítják meg, úgyhogy
a reifikáció folyamata lényegében a kvalitatív viszonyoknak kvanti-
tatív nagysággá való változtatásából áll. Természetesen a bér munka
összes kísérő jelenségeiben is a reifikáció okozóit kell látnunk, mint
például a munkásnak pusztán munkaerővé válásában, a termelőnek a
terméktől és a termelőeszközöktől való elválásában, az áru értékének
vagy árának a tőkés piaci viszonyok ösztönössége általi meghatározá-
sában, amely viszonyok emberen kívüli és az ember akarata fölött
álló erőnek mutatkoznak, végül pedig az egész tőkés gazdaság árura
és pénzre alapozott, valamint technikai-utilitáris jellegű felépítésében,
kiváltképpen liberalista, vagyis az etatizmust megelőző formában.

Mivel a polgári társadalom bázisát a reifikáció folyamata képezi
a forgalmi értékek létrehozásának formájában, ez szükségképpen álta-
lánosítódik és tükröződik a felépítésben is, a tudományban, filozófiá-
ban, jogtudományban, erkölcsben és a művészetben egyaránt. Mint
ahogy a kapitalista termelési mód azt az irányzatot mutatja, hogy
egyre bővüljön és fokozatosan bekebelezze a társadalmi termelés
minden területét, éppígy a tudat is, az iménti folyamat tükröződése-
ként, fokozatosan áthatja az összes területeket. Marx után kivált Max
Weber, Georg Simmel, Lukács György, az utóbbi időben pedig Erich
Fromm és Lucien Goldmann mutatott rá, hogy az áruterelés nem-
csak alakzata a polgári társadalom gazdaságának, hanem éppenséggel
a „lelke”, úgyhogy a hasznosság, a profit, a pénz, a kvantifikáció, a
racionalizmus és az instrumentalizmus áthatják a társadalmi élet és
a szemlélet minden területét, végtére pedig a racionalizmus a tudo-
mánnyal karöltve a humanizmus ellen tör, az instrumentalizmus pedig
a technikával az ember elidegenülésének fő forrásává válik. Ugyan-
így a tömegtermelés tömegfogyasztást feltételez, ezért ez a termelés
a hírverés és a társadalmi áltekingés útján embertelen, vagyis „mes-
terséges szükségletek” teremtésének fő forrásává válik; erre főként
E. Fromm figyelmeztet, aki ugyan nem tekinti a reifikációt a polgári
társadalom egyetlen vagy fő folyamatának, hanem figyelembe veszi
az emberi személyiség dimenzióját is.

Nem kétséges, hogy a reifikáció elmélete a tőkés társadalom lé-
nyeges folyamatainak igen jelentős és pontos alakzata, e folyamatok
tehát szükségképpen megmutatkoznak a társadalmi élet minden terü-
letén, de éppoly igaz és bizonyos az is, hogy csupán e folyamatok se-
gítségével, sőt e folyamatoknak olyan kulturális területek fő sodrába

helyezésével, mint a művészet, nem lehet megmagyarázni a polgári társadalom kulturális fejlődését. Még ha magunkévá is tennénk L. Goldmann következő állítását: „Abban a társadalomban (a tőkésben) a tudatnak csakugyan az a tendenciája, hogy közönséges tükrözéssé váljon, hogy elveszítse minden aktív szerepét, s hogy a reifikáció, a folyamat fokozatos bővülésével — az árugazdaság elkerülhetetlen következményeként — behatoljon a szemlélet és érzelem minden, nem gazdasági területére”, nos még akkor is nyomban felbukkan a kérdés: *mi az, ami ellenáll* a reifikáció univerzális tendenciájának a polgári társadalomban, *minek alapján* és *hogyan* áll ellen? Erre a kérdésre sajnos nem kapunk feleletet, mert mind a mai napig nélkülözzük a polgári kultúrának, külön pedig a művészetnek a reifikáció elméletére alapozott összefüggő elméletét. Lukács megtagadta ezt az elméletet, és a történelmi és osztályalapokra, valamint az ismeretelméletre épült szocialista realizmus elméletét tette magáévá, Goldmann pedig ezidáig csupán a XVIII. századdal foglalkozott a kultúra tanulmányozása során. Iménti kérdésünkre természetesen egykettőre kínálkozik programszerű felelet: a reifikáció ellen a munkásosztály küzd. Ez igaz, de nem magyarázza az egész polgári kultúra fejlődését, sem pedig *belső dinamikáját*. Éppen arról van szó, hogy a reifikáció elmélete képtelen a *polgári társadalom* *belső dinamikáját teljességében* megmagyarázni, mert a reifikáció a polgári társadalomnak és kultúrának csak egy alakzatát vagy összetevőjét alkotja. De még mielőtt konkrét példákkal bemutatnánk, miért képtelen ez az elmélet a bonyolult elemzésre, felhívjuk a figyelmet, hogy nélküli az elemzéshez szükséges módszertani előfeltételeket, alapvető fogyatékosága pedig a totalitás kategóriájának egyoldalú alkalmazása.

A reifikáció elmélete a totalitás kategóriájának a polgári társadalom bírálatában való használatakor voltaképpen nem lép túl a társadalmi jelenségek lényeges determináltsága ügyében a felépítmény bázistól való függésének keretén, azaz a társadalmi totalitásnak *egyetlen univerzális folyamattól*, nevezetesen a reifikációtól való függésének keretén. Egy történelmileg zárt rendszerből (polgári társadalom) indul ki, majd pedig elemzése egyfajta fenomenológiai redukcionizmusra épül, s ez abból áll, hogy a látszólagos jelenségeket a mozgás lényeges, vagyis alapfolyamatára vezeti le. Sem a megelőző, sem a jövőbeli láncolatban nem vettek tekintetbe bizonyos determinizmust, amely transzcendenssé tenné ezt a külön történelmi helyzetet, amelyben persze mellőzzük a negáció funkcióját, amely ez esetben ugyancsak totális, tehát programszerű dereifikáció vagy totális dezalienálás. A bázis és a felépítmény vulgáris, mechanicista viszonyának helyét itt egy univerzális alapfolyamat tölti be, amely fokozatosan és végeredményében határozza meg az egész szemléleti és szellemi felépítményt. Magának a társadalomnak és az egész kultúrának a mozgása szükségképpen ezen univerzális alapfolyamat által válik meghatározottá és korlátozottá. Mindenesetre ki van zárva a *kauzális tényezők heterogénsége*, következésképpen a *társadalom és kultúra mozgásának polideterminizmusa*, valamint a negáció különféle alakzatainak összefonódása, amelyek közül némelyek már a polgári társadalomban befejezik funkciójukat: nemcsak a termelőeszközök bizonyos társadal-

masítására gondolunk, hanem mindenekelőtt némely kulturális alakzatok társadalmi funkciójának lényeges megváltozására, erről azonban majd később szólunk. Lényegében a felsorolt három koncepció, tekintet nélkül arra, hogy vajon többé-kevésbé mechanicista-materialista vagy fenomenológiai módon megalapozott-e, a pozitivistista organicizmus egy változatát képezi, és módszertan tekintetében idegen a társadalmi és kulturális totalitás dialektikus felfogásától. Milyen formában kellene helyesbítenie ezt a pozitivistista organicizmust?

Először, a társadalmi, gazdasági, kulturális, történelmi totalitárizmust, következésképpen relativizmust *kettős értelemben kell transzcendálni*: individuális vagy perszonális, valamint világtörténelmi értelemben. Az első esetben a társadalmi totalitás kategóriáját a „totális társadalmi tények” (Marx, Mauss, Gurvitch) viszonylatában kell értelmezni; így jár el maga Marx is. Hadd emlékeztessünk a következő meghatározásra: „Az ember — bármennyire egy különös egyén is, és éppen különössége teszi őt egyénné és valóságos *egyéni* közösségi lényvé — ezért éppannyira a *totalitás* is, az eszményi totalitás, a szubjektív létezése a gondolt és érzett társadalomnak magáért-valóan, mint ahogy a valóságban is mind a társadalmi létezés szemléleteként és valóságos élvezeteként, mind pedig emberi életnyilvánítás totalitásaként létezik.”

Világos, hogy Marx nem téveszti szem elől: a társadalom és a személyiség „totális társadalmi tények”, tehát az egyiktől a másik felé haladva vagy fordítva, fel lehet ölelni az egész társadalmi valóságot. A távlatok ezen reciprocitása pedig azon a dialektikus viszonyon nyugszik, amely teljes önállóságot nyújt a személyiségnek, mégpedig olyan értelemben, hogy azonosulni képes bármely más személyiséggel a társadalomban (ezért illuzórikus egy művész művészetét osztályeredetére levezetni), valamint a társadalommal mint egészszel (ez azt jelenti, hogy tudatában transzcendálhatja szűkebb osztály- vagy csoportérdekét), végül pedig „a társadalom eszményi totalitásaként” nemcsak a jelen társadalmi állapotot transzcendálhatja — vagyis anticipálhatja a jövőt —, hanem „az emberi életnyilvánítás totalitásaként” ezt az anticipációt nem pusztán a meglévő tagadása, hanem *az emberi egész történelmi tapasztalata* nevében is végezheti. A pozitivistista organicizmus nemcsak a személyiség szerepét képtelen felfogni a kulturális alkotótevékenységben, hanem a lángész is megfoghatatlan rejtély számára, úgyhogy maga Lukács is csupán azzal magyarázza naivul a zseniális művek korokon túllépő életét, hogy az uralkodó osztály pillanatnyi érdekei szerint épp így vagy úgy válogatta ki a múlt hagyatékát. A nagy művek csak azért élnek minden történelmi és osztálykorlátot túl, mert nagy, zseniális személyiségek alkották őket, azaz olyan individualizált társadalmi totalitások, akik egy személyes alkotói tettükben az „emberi totalitás” maximumát nyilvánították, a múlt mindazon tapasztalatait, a jelen teljes állapotát, a jövő minden reménységét, amelyek az összes egyedeket vonzzák, noha nem látják mindezt egyféléképpen. A történelmi és osztálykorlátok, amelyek minden alkotó egyéniséget, még a legzseniálisabbat is érintik, nem érintik a nagy mű kulturális és emberi értékét, mert a nagy mű éppen-séggel az individuumnak mint „a társadalom eszményi totalitásának”

azt az igyekezetét oldja magába, hogy áthassa és kifejezze az emberi létezés lényeges alakzatait térbeli és időbeli tartósságukban. A forrás mindig korlátok közé szorul, de a hatósugár általános emberi, mert az alkotó ember, műve által, mindig túlnő önmagán, s nemcsak önmagán, hanem azon a konkrét emberiségen is, amelyet képvisel.

Más szóval: az egyed éppenséggel mint egyed képez egy bizonyos meghatározót a kulturális alkotótevékenységben, s ezt a meghatározót is tekintetbe kell venni egy társadalom kultúrájának elemzésekor. Példának okáért a reifikáció általános folyamata szempontjából teljesen érthetetlen, hogy vajon a romantikus miért nem vett tudomást a reifikáció folyamatáról, az utána következő realizmus viszont (Balzaccal) miért vette figyelembe. Vajon csak azért történt ez így, mert a romantika „reakciósabb” vagy kevésbé progresszív a realizmusnál, vagy pedig a romantikusok, az emberek, nem voltak olyan haladó szelleműek, mint a realisták (például: V. Hugo kontra H. Balzac)?

A romantikának nem volt rá szüksége, hogy a reifikációt fejezze ki, mert azt tudta feladatául, ami a polgári forradalom után a legfontosabbnak mutatkozott: a személyiség új felfogásának, a prométheuszi, autonóm személyiség túláradásának kifejezését. Ennek a nagy érzelmenek személyes és szentimentális túláradása igen hamar illuzórikussá vált: mihelyt szembekerült a társadalmi valósággal. De mit sem veszített emiatt emberi, általános emberi és kulturális értékéből. Jusson eszünkbe, hogy Romain Rolland Beethovent hívta segítségül, amikor a szocializmusért való küzdelemben vetette magát, s ez nem kis dolog. Marx ugyanígy volt Phidiusszal és Shakespeare-rel, noha az a társadalmi szervezet, amelyben ezek a lángelmék éltek, semmiképpen sem tetszett neki!

De nemcsak arról van szó, hogy a nagy alkotóegyéniségek transzcendálják annak az osztálytársadalomnak a korlátjait, amelyben születtek, és amely bizonyos határig feltételezi személyes létezésüket, művészi és bölcséleti alkotásukat. Ne feledkezzünk meg arról, hogy a társadalom csoport- vagy osztályfejlődését az emberi személyiség és egyéniség fejlődése is kíséri, és lehetetlen az egyiket teljességgel a másik fölé rendelni. Így a polgári forradalom a társadalom osztályszervezete szempontjából haladást jelent a feudális társadalomhoz viszonyítva, egyúttal azonban rászédést, hanyatlást a proletariátus osztályhelyezete és harca szempontjából, tekintet nélkül arra, hogy ez csak idő múltán válik nyilvánvalóvá. Viszont a romantika a polgári forradalom legadekvátabb kifejezése a művészetben, egyúttal pedig egy nagy érzelmességnek és az ember saját egyéniségéhez fűződő új érzésének a felszabadulása. Ez a felszabadulás azonban *autentikus marad* akkor is, amikor már a romantikusok szemében is illuzórikusnak mutatkozik a társadalmi valóság fényében, mivel az érzelmi túláradás és az ember egyéniségélményének bővülése végleges kulturális vívmány, s akkor sem veszít egy jottányit sem értékéből, amikor alkotói tekintetben a kiábrándulásban, melankóliában, önmegvetésben és tagadásban merül ki. Az emberi érzelmek új dimenziója jelentkezett, amelyet semmi esetre sem lehet egyszerűen osztályjellegű vagy szociológiai ekvivalensre levezetni. Kötelesek vagyunk tehát az osztályharc és az emberi személyiség dimenziójában, illetve az emberi tár-

sadalmiságnak és a személyiség felszabadulásának síkján egyaránt figyelemmel kísérni az emberi alkotótevékenységet. Ezekben a dimenziókon vagy síkokon belül lehetnek számottevő ellentmondások is. Az apró, feldarabolt és dekadens társadalmi szervezetekben a „nagy korszakok” a nagy egyéniségeknek köszönhetik nagyságukat, így például Periklész Athénjében, az olasz reneszánszban és a burzsoá romantika Franciaországában. Elég csak összehasonlítani Lajos Fülöp körtekoponyáját Victor Hugo hatalmas homlokával.

Másodsor, a kulturális jelenségek a bázis-felépítmény sémáját, illetve a történelmi relativizmust a *világtörténelem* felé transzcendálják, ezen pedig az eddigi történelmi korszakokon végigvonuló, becső ellentmondásokkal teli folyamatos társadalmi mozgást értünk. Ezt a mozgást egészében természetesen veszik, ha a tudomány és a technika haladásáról van szó. Ez esetben egészen természetesnek és elkerülhetetlennek tekintik, hogy az újabb felfedezések a korábbiakra épülnek, sőt az újabb felfedezések egyre-másra szaporodnak, úgyhogy a találmányok és megismerések általános görbéje hatványformát, azaz pozitív gyarapodást mutat. A pozitívista organicizmus, akár a történelmi relativizmus vagy a kultúrának mint sajátos világnak progresszív és dekadens szakaszát hirdető elmélet, képtelen ilyesféle progresszív mozgást, szakadatlan elmélkedést iktatni elképzelésébe. De mégis tételezzük fel, hogy a kulturális értékek területén, az egyéniség kifejezésének területén vagy a művészetben is vannak felfedezések, sőt hogy ezek a felfedezések nem a végtelen különbözőségben való bojongás, tehát a „rossz végtelen” kifejezői, hanem éppenséggel az ember kifejezőképességének elemzésében és elmélyítésében levő *haladás igen meghatározott típusát* képezik.

Tudjuk, hogy az esztéták ellenzik a haladás fogalmát a művészetben. Azonban csupán meghatározott formák tökéletességét vagy magának az esztétikai élménynek a tökéletességét tartják szem előtt, azokról pedig csakugyan nem mondhatjuk, hogy a neolitik korszakbeli barlangoktól a klasszikus Görögorszáig, onnan pedig a jelenkori modernizmusig haladtak volna, bármiképpen is forgatjuk a „szép” és a „tökéletes” viszonylatában az esztétikus expressziót. De ha esztétikailag nem haladtunk, ez még egyáltalán nem jelenti, hogy nem haladtunk folyton *magában az alkotásban*, az alkotási lehetőségek felfedezésében, a kifejezőeszközök elemzésében és a holt anyag különféle megformálási törvényeinek felfedezésében. Nem volna nehéz kimutatni, hogy az ember éppúgy haladt a művészetben is, akár a technikában, amellyel azonban sokan misztikusan szembeszegezik a művészetet, megfélemlítve arról, hogy a művészet elválaszthatatlan a művességtől. A naiv művészet, akár a játék, esztétikailag többnyire csálthatatlan, de teljességgel a tárgy foglya, éppúgy, mint a naiv realizmus, a tárgyé, amely még nem vált kritikus elmélkedés tárgyává, hanem egy szinkretikus, mágikus-mitologikus világba merült. Csak a görögök kezdték a szépet az élmény külön tárgyaként, egyúttal pedig az emberi alkotótevékenység külön tárgyaként felfedezni. Akkor fedezik fel az arányok, a szimmetria és a ritmus törvényeit. A perspektíva törvényeit viszont nem a reneszánsz fedte-e fel, mint ahogy a barokk fedte

fel a fényt, és az árnyat, a merev tömegétől megfosztott tárgy spirituális létezésének médiumaként. És mit szóljunk ahhoz a felfedezéshez, hogy „nem a tárgyat kell festeni, hanem azt a benyomást, amelyet kiváltott bennünk”, az impresszionizmus, a kubizmus és az absztrakt művészet áttételein! Alaposabb elemzés könnyűszerrel kimutathatná, hogy az európai művészet fejlődése során a tárgyak emberi megformálása és kifejezése terén szakadatlanul hiteles felfedezések szemtanúi vagyunk, s ezek a felfedezések az újabb korszakokban egyre inkább elszaporodtak (gondoljunk csak a jelenkori iparművészetre!), úgyhogy ezen a téren is könnyű volna megrajzolni azt a hatványgörbét, amelyet a szociológusok a tudomány és a technika területén látnak.

Nem kétséges, hogy a kulturális fellendülés és megrekedés, a progresszív lendület és dekadencia csak egy általánosabb, univerzálisabb mozgás külön ritmusa, s nyilvánvaló, hogy egy jelenség értelmét nem meríthetjük ki, ha egyszerűen a progresszió és dekadencia keretébe szorítjuk, hanem okvetlenül az általános történelmi mozgás keretében, tehát a világtörténelem síkján kell tolmácsolnunk. Így például a szimbolizmussal és impresszionizmussal csakugyan a dekadencia szakasza kezdődik a polgári művészetben — elég észben tartanunk az előző időszak humanizmusának ideo-affektív túláradását —, de az is bizonyos, hogy ugyanazzal a szakasszal kezdődik a kulturális és művészi alkotótevékenység egyik legtermékenyebb időszaka, a felfedezések, az új lehetőségek felfedése, az emberi érzékenység és képzelet szakadatlan gazdagodása tekintetében. Az emberi lehetőségek fejlődése, az egyre többféle, egyre sokoldalúbb emberi képességek gyarapodása a történelmi fejlődés alaptörvénye (Marx). Itt sem feledkezhetünk meg Marx posztulátumáról, hogy a kapitalizmus fogalmát, a kapitalizmuson belül pedig minden jelenséget, ellentmondásaiban kell vizsgálni, azaz pozitív és negatív oldalának szemmel tartásával. A pozitív és a negatív azonban ebben az esetben nem az érem egyik vagy másik oldala, nem bal vagy jobb, nem haladó vagy reakcionárius, hanem egy bonyolult folyamat kifejezője, amelyben különféle időbeli meghatározások fonódnak össze, s lehetetlenné teszik egyszerű — esztétikai vagy politikai természetű — értékítéletek kimondását.

Harmadszor, a vázolt elméletek történelmi zártága vagy relativizmusa képtelen megmagyarázni egy felettebb fontos jelenséget a kulturális mozgásban. A történelmi determinizmus többszörös összetettségére gondolunk, amelynek folyományaként némely ciklikus mozgás egyazon történelmi korszakon belül elenyész, viszont más ciklikus mozgás túlnő ugyanezen a korszakon. Tehát vannak egy-egy történelmi korszakon belüli, vagyis endogén ciklikus mozgások, és vannak történelmi korszakot túlhaladó, vagyis egzogén ciklikus, illetve transzciklikus mozgások. Ezt mindenekelőtt a már említett világtörténelmi mozgás példázza, amelyről mint az ember kifejezési lehetőségeink szakadatlan felfedezéséről és elmélyítéséről szoltunk, azzal a feltevessel, hogy az ilyen mozgást meghatározott irányba való szakadatlan haladásként határozhatjuk meg. De e jelenségek szemléltetéséül egy hozzánk közelebb álló, egészen világos példát is felvázolunk.

A *polgári líra lélektana** című munkánkban bemutattunk egy a romantikával kezdődő és a szürrealizmussal végződő ciklikus mozgást. Ugyanaz az ideo-affektív beállítottság, amely a romantikában a humanitás és a kozmosz iránti rokonszenv túláradásához vezetett, a szimbolizmusban megtorpanást, a szürrealizmusban pedig gyökeres tagadást eredményezett. Ezzel lezárult az út, s úgy véljük, hogy azok a szerzők, akik elmélyültebben szemügyre vették ezt a mozgást, joggal tekintik a szürrealistákat az „utolsó romantikusoknak”. Az a kísérlet, hogy a lettre-izmust az absztrakt művészet utánezataként egy újabb lépésnek tüntessék fel, csak intellektuális gyámoltalanságról tanúskodik, mert a technikát összetéveszti a — tagadott vagy affirmált — humanitással. Igaz, hogy az impresszionizmussal a kulturális mozgásnak egy újabb ciklusa kezdődik. Tény és való, hogy az impresszionizmus bizonyos „technológiai érdeklődést” mutat mind a téma (mozdonyok, Gare Saint Lazare, Eiffel-torony), mind pedig az eljárások ügyében (a spektrumnak, a komplementáris színeknek stb. elemzése), s ezzel rokon vonásokat fedezhetünk fel R. Ghil és P. Valéry költészetében is. Bizonyos konstruktivizmus és instrumentalizmus fejlődik ki. Ez az irányultság figyelhető meg a modern művészetben — az impresszionizmustól napjainkig — a művészi kifejezés minden ágazatában, egészen a jelenkori absztrakt vagy konkrét művészetig, elektronikus zenéig és a költészetben jelenthező lettre-izmusig. Ez a „technológiai érdeklődés” kezdetben bizonyos humanisztikus preokkupációknak volt alávetve, idővel azonban mindinkább önállósult, újabban pedig meghatározott értelemben uralkodóvá lett. A konkrét térre támaszkodva azonban (az építészetben és a használati tárgyak esetében) elnyeri majd reális alapját, és megszabadul a romantikus és metafizikus áramlatoktól.

Noha a szürrealizmushoz időben az absztrakt művészet áll legközelebb, lélektanilag mérhetetlenül távol esnek egymástól, összehasonlíthatatlanul távolabb, mint például a szürrealizmus és a romantika korai szakasza, kiváltképpen sötét, hallucináló, groteszk változata. Ez éppen a folyamatosság hiányát és a ciklus bezárulását szemlélteti, ha a romantikus összetevőket tartjuk szemmel, viszont a folyamatosságot és a nyíltságot példázza, ha a modern művészet „technológiai összetevőire” gondolunk. Így aztán világos, hogy egy művészeti ciklus már magában a polgári társadalomban befejeződik, mely társadalom azonban technológiai és kulturális lehetőségeivel együtt továbbra is szükségképpen fennáll, viszont a művészet „technológiai ciklusa”, amely a tudományból és a technikából meríti ihletét, szükségképpen folytatódik a társadalom osztályösszetételének határain túl, úgyhogy a szocialista realizmus ellenállása az absztrakt művészetrel szemben tárgyitalan is meg hiábavaló is, és ugyanúgy fog végződni, ahogy a korszerű építészettel, urbanisztikával vagy kibernetikával kapcsolatban hangoztatott hasonló álláspontok esetében történt.

Ebből a példából arra a következtetésre jutunk, hogy egyazon történelmi korszak kebelében *többértelmű* vagy *többjelentésű* irányzatok és értékek születnek, ahogy az már a szerves építmények esetében lenni szokott. Mert míg az egyik felfogás vagy stílusforma el-

* Rudi Supek: *Psihologija građanske lirike*, Matica hrvatska, Zagreb 1952.

enyészik, a másik máris megszületik, s követi saját különleges, s korábbiakétól elütő sorsát.

Negyedszer, ha igaz, hogy egyazon történelmi korszakban, ugyanabban a társadalmi-gazdasági rendszerben vagy osztálytársadalomban némely ciklikus mozgás véget ér, némely pedig túléli az illető rendszert, akkor ebből a jelenségből egy fontos módszertani elv következik: *bizonyos ellentmondások idővel egyazon társadalmi rendszer kebelében feloldódnak, ugyanakkor viszont mások keletkeznek.* Némely ellentmondás egyszerűen különbözőséggé alakul át (a társadalom és a kultúra fokozatos differenciálódási törvénye következtében), némely különbözőség viszont ellentétté fokozódik. Más szóval tévesnek tekinthetjük a kultúra fejlődésének tolmácsolásában az egyértelmű ellentétek használatát (materializmus-idealizmus, szubjektivizmus-objektivizmus, haladó-reakciós stb.), mert minden megállapított ellentétet vagy ellentmondást fejlődésében kell kísérni, hogy láthassuk, vajon idővel ugyanabban a társadalmi rendszerben feloldódott-e vagy sem? Már Marx megállapította a gazdasági fejlődéssel kapcsolatban, hogy bizonyos ellentmondások a kapitalizmuson belül feloldódnak, elvárhatjuk tehát, hogy a kultúra területén, tekintettel önállóságára és az egyéni tényező koefficiensének nagyobb voltára, ez még gyakoribb eset. Nyilvánvalóan olyan dialektikával van dolgunk, amely az ellentmondásokat ellentétekké, az ellentéteket pedig ellentmondásokká változtatja. Megkíséreljük ezt is egy példával szemléltetni.

Napjainkban némely szocialista országban heves hadjárat folyik az absztrakt művészet ellen, amelyet a burzsoá dekadencia „legradikálisabb” vagy legvégtetesebb, tehát legelvetemültebb megnyilatkozásának nyilvánítottak. Közben csak Malevics, Mondrian vagy Kandinsky korai időszakának némely spiritualista okoskodását veszik figyelembe, s szem elől tévesztik e művészet valóságos összefüggéseit és funkcióját, kiváltképpen a weimari Bauhaus és a modern pikturális anyag- és a térszemlélet elemzésének viszonylatában. E felelőtlen magatartás ellen elhangzó — mégpedig az absztrakt művészet *konkrétsága* nevében fellépő — tiltakozást sem veszik figyelembe. Eljárásuk igazi oka abban rejlik, hogy nem látják be: egy ellentmondásos kulturális helyzet — a konkrét világtól való menekülési kísérlet — saját eredeti szándéka ellenére *átváltozott*, mégpedig azért, hogy beilleszkedett a konkrét világba és e világ etnológiai problémáiba. Így az absztrakt művészet megszűnt bármiféle világ — akár burzsoá, akár szocialista vagy valami más elképzelt világ — tagadása lenni, végtére pedig a korszerű pikturális és térfelfogás kialakítása alapján beilleszkedett a lehető legreálisabb világba, vagyis *osztálytekintetben teljesen semlegessé vált* (noha a szocialista realisták a „burzsoá” jelzővel pecsételték meg), úgyhogy a katolikusok és a protestánsok, a szocialisták és a kommunisták egyaránt művelhetik. Az absztrakt művészet, kezdeményezőinek akarata ellenére, csupán „egy lett a sok közül”, s legintelligensebb teoretikusai sem védelmezik kizárólagosságát a „haladás” nevében, hanem egy lehetőségnek tekintik a sok közül.

Természetesen a kulturális fejlődés bonyolult folyamatában rábukkanhatunk olyan jelenségekre is, amelyek kezdetben csak külön-

böztek egymástól vagy közömbösek voltak egymással szemben, később azonban meghatározott feloldást igénylő ellentétként vagy ellentmondásként nyilatkoztak meg. Példának okáért a kép hosszú időn át ideológiai-didaktikus funkcióval rendelkezett, és sokan úgy vélik, hogy ezt a funkcióját lényegében ezután is meg kell tartania. Viszont a hírközlés korszerű tömeges eszközei (sajtó, televízió, film) olyannyira kifejlesztették a kép szemléltető funkcióját, hogy didaktikus és művészi értéke mellett a kép a benyomás tétlen, szemlélődő befogadásának funkciójával terhelődött, s ezzel létrehozta a kultúra közömbös vagy pusztán fogékony élvezőjének káros típusát. A kép funkciója ellentmondásos lett, és ezért bizonyos megoldás szükségeltetik a kép hatásának, teljesítményének korlátozása tekintetében. A probléma tehát a tartalomról a funkcióra szállt, minek folytán az érték problémája a kép értelméről vagy jelentéséről átsiklott az egyedre, a befogadóra, személyiségének szükségleteit kielégítendő. Az esztétikai, ideológiai vagy didaktikai síkról az *antropológiai* síkra szállt, vagyis a képnek az emberi szükségletek harmonikus kielégítéséből fakadó funkciójának problémájára.

Ötödször, a kultúra modern kritikájában még nem honosodott meg, hogy a kulturális javak értelmét és jelentését az emberhez viszonyított valóságos funkciói szerint vizsgálják. Többnyire elvont esztétikai, utilitáris-ideológiai vagy kommerciális-gazdasági mércéket tartanak szem előtt. Minthogy műveltségünkben évszázados hagyományok fűződnek hozzájuk, könnyebb meghatározni őket. Az emberi szükségletek és a kulturális javak értékének e szükségletek szerinti meghatározása még mindig nyílt probléma, noha a korszerű pszicho- és szociálintropológia egyre mélyebbre hatolt felfedezésében, mindennek előtt a jelenkori ipari és kapitalista civilizáció szélsőséges kommerciális és urbanista alakzatainak bírálata során.

Mindaz, amit a fentebbi elméletek ellen felsorakoztattunk, arra figyelmeztet bennünket, hogy a kultúra jelenségeinek determináltsága jóval bonyolultabb, mint amilyenek első pillantásra — vagy felszínes elemzések alapján — látszik. Nagy általánosságban azt mondhatjuk, hogy azok a tények, amelyek az időláncolat különféle ritmusairól és feltételeiről tanúskodnak, arra figyelmeztetnek bennünket, hogy a kultúra jelenségeinek determináltságában *három alaprendszert* (szisztémát) különböztethetünk meg. Ezek pedig: a) a társadalom, teljes strukturáltságában, b) a személyiség mint funkciók és szükségletek külön egyéniesült és univerzális rendszere, végül pedig c) a kultúra területe, fejlődésének sajátos törvényeivel (tudomány, filozófia, technika, nyelv, művészet stb.). Napjainkban a kultúra vizsgálói egyetértenek a kulturális fejlődés eme három sajátos tényezőjének megléte tekintetében. Ellentétek akkor merülnek fel, amikor megkísérlik közelebről meghatározni az egyes rendszerek (szisztémák) jelentőségét és egymásközi viszonyát. Kutatásaink e téren is a kezdet kezdetén vannak, de világos, hogy e rendszerek (szisztémák) megléte és hatása a kulturális fejlődés *polideterminista tolmácsolását* igényli.

Hatodszor, ha való igaz, hogy a történelmi fejlődésnek különféle ritmusai és ciklusai vannak, s ha ebből az következik, hogy az említett három rendszer (szisztéma) polideterminista tolmácsolást igényel,

akkor az a kérdés — és feladat — tornyosul elénk, hogy miként határozzuk meg pontosabban a kulturális élet kutatásának és a kultúra kritikájának *módszerét*. A rendelkezésünkre álló tér nem teszi lehetővé, hogy behatoljunk e problémába, annyit azonban megállapítunk, hogy el kell vetnünk a kulturális jelenségek egyoldalú és leegyszerűsített taglalását. Ugyancsak el kell vetnünk a vulgáris materializmus bázisra és felépítményre szorító sémáját, hasonlóképpen a haladás és hanyatlás kizárólagos folyamatába való organicista-positivista bezárkózást, valamint a fenomenológiai redukcionizmust, amely egy univerzális alapfolyamatra, esetünkben a reifikációra vezet el az összes jelenségeket.

Miként kellene hozzálátni a kultúra jelenségeinek elemzéséhez? Nem kétséges, hogy ez a feladat mindenekelőtt a totalitásnak vagy a jelenségek teljes összefüggésének fenomenológiai áttekintését igényli az adott kultúrtörténeti helyzetben. Az *első lépést* természetesen a totalitás kategóriájának fenomenológiai használatával tesszük meg, miközben igyekszünk megkülönböztetni a lényegeset a lényegtelentől, a mélyet a felszínestől, az alapvetőt a mellékestől. Ezt a panorámaszerű áttekintést azonban elégtelennek találjuk, míhelyt feltesszük a kérdést, hogy mi egy jelenségnek az értelme, mégpedig tartósságára, időtartamára való tekintettel. Nyomban kiviláglik bonyolult determinált-ságának problémája, s az elmélyültebb vizsgálódás a fenomenológiai statikusságon túl mindinkább fel fogja fedni azokat a *genetikus alakzatokat, amelyeket* csupán a *funkcionális-strukturális elemzés* útján mutathatunk ki. Ahogyan idővel változik a kulturális és társadalmi helyzet szerkezete, éppúgy elkerülhetetlenül változik az egyes jelenségek funkciója, valamint jelentősége a társadalom és az egyes életemben. Azt, hogy milyen értelemben változik az egyes jelenségek funkciója és jelentése, illetve *értéke*, csupán a kultúra és társadalom fejlődésének *történelmi-összehasonlító vizsgálatával* határozhatjuk meg. Ez eddig *három különféle módszertani elképzelés*; nem zárják ki feltétlenül egymást, ellenkezőleg, kiegészítik. E módszertani elképzeléseknek alkalmazása azonban a valóságos társadalmi és kulturális történések igen átfogó és elmélyült ismeretét igényli. A kritikai és módszertani egyoldalúság rendszerint a kultúra területeinek, e területek konkrét társadalmi helyzettől való függésének, valamint e területek a történelmi mozgás általános folyamatába való bekapcsolódásának elégtelen ismeretéből fakad. A felszínesség, amelyre oly gyakran találunk példát a napi kritikában, sőt a komoly értekezésekben is, a kultúra anyagának elégtelen tanulmányozásából, nemkülönben a dialektikus szellemi hiányából ered; ez a szellem pedig az átfogó intuíción és a módszeres eljárások logikus kidolgozásán nyugszik.*

Major Nándor fordítása

* Covek danas, Nolit Kiadó, 1964.