

A lukácsi örökség Angi István esztétikájában

Angi István már korai publikációitól kezdve folyamatosan számot vetett a 20. századi művészetfilozófiák két meghatározó alakjának, Theodor W. Adornónak és Lukács Györgynek a munkásságával. Első kötetében, a *Zene és esztétikában* úgy ítéli meg, hogy a két, egymással antinómiikusan szembeállítható megközelítés szükségszerűen kiegészíti egymást, mivel a két gondolatrendszer szembenállása lényegében kutatási területük történelmi különbségére vezethető vissza, hiszen Lukács a polgári művészet, Adorno pedig az avantgárd mellett kötelezte el magát.¹ Mivel nem áll módomban részletesen elemezni Angi gondolkodásának viszonyát a fenti szerzőkhöz, ezért az alábbiakban csak jelzésszerűen érintem azt a kérdést, hogy milyen nyomot hagytak Adorno zenefilozófiai elgondolásai Angi esztétikájában. Tanulmányomban inkább arra keresem a választ, hogy mit köszönhet Angi gondolkodása a lukácsi esztétikának, különös tekintettel a meghatározatlan tárgyiasság, az egynemű közeg és a különőség esztétikai kategóriáira, hogyan gondolja tovább és építi be a lukácsi esztétika alappilléreit az esztétikai érték kategóriákra kihelyezett rendszerébe.

Angi esztétikájában az a törekvés körvonalazódik, hogy kidolgozzon egy olyan általános esztétikát, amelyben a klasszikus művészet mellett helyet kaphat az avantgárd művészet is, mint a klasszikus művészet antitézise, az antimezőben elhelyezkedő groteszk és abszurd kategóriáira vonatkoztatva, de ahol mindkét művészi paradigmának közös a szervezőelve: az eszmény érzékivé tétele – még akkor is, ha ez a groteszk esetében az eszmény hiányát, illetve az abszurd esetében az észszerűtlent jelenti.

A szerző a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar Filozófiai Intézetének oktatója.
Email: zoltan.gregus@ubbcluj.ro

- 1 Lásd: „Lukács a polgári művészet elemzésével az emberiség öntudatát fedezi fel a művészetben, és a jövő társadalom művészetének a távlatai felé fordul, Adorno pedig tudatosan vállalva az avantgarde irracionális harcát a jelennel, nem tud, de nem is akar e harc bús képű lovagjának szerepéből kilépni.” (Angi István: Két kategóriarendszer margójára. In *Uő: Zene és esztétika*. Kriterion, Bukarest, 1975, 142.).

Az esztétikai erőter kategóriarendszere

Angi István esztétikája alapján két kategóriarendszerre épül. Korai megfogalmazásában az egyik a „groteszk–transzcendens tengelyrendszer” nevet kapja, lényegében az esztétikai erőter kategóriáit – a szép és a rút, a fenséges és az alantas, a tragikus és a komikus –, valamint az antimezőben elhelyezkedő groteszk és az abszurd egymáshoz való viszonyait vizsgálja. Itt egy pluralista kategóriarendszerrel találkozunk, ahol a szép, a fenséges és a tragikus pozitív értékkategóriái egymás mellé rendelődnek.² A másik kategóriarendszer, az úgynevezett „rétegmodell”, a műalkotásokra vonatkozik, amelynek keretében megkülönbözteti az anyag és a tárgy, a kifejezőeszközök, a külső forma, az előadás, a belső forma és a jelentés rétegeit. A továbbiakban mi csak az esztétikai erőter által felvetett kérdésekkel foglalkozunk, mivel egyrészt leginkább ebben mutatható fel a lukácsi esztétika hatása, másrészt Angi a műalkotások elemzésében is inkább az esztétikai kategóriák felmutatását, ezek sajátos megjelenésének és bonyolult viszonyrendjeinek elemzését részesíti előnyben.³

Angi az esztétikai mezőre vonatkozó elgondolásait Kurt Lewin pszichológiai megközelítésben használt mezőfogalmára vezeti vissza, amely az individuum és a környezet aktív kölcsönhatását feltételezi, és a fogalom lényegében arra a „térre” vonatkozik, amely cselekvési erőterek mentén bontakozik ki, s ahol a dolgok a cselekvésben betöltött szerepük szerint helyezkednek el mint csábítások vagy mint akadályok.⁴ Ez az adalék számunkra azért fontos, mivel rávilágít arra, hogy az értékkategóriákkal benépesített esztétikai erőter is úgy van elgondolva ebben a rendszerben, mint amely feltételezi az emberi cselekvésben megmutatkozó értékvalasztást és az azt megvalósítani akaró törekvést. Itt lényegében egy olyan narratív modellel találkozunk minden esztétikai értékkategória esetében, amely feltételezi az eszmény és valóság küzdelmét, ahol a műalkotások

- 2 Érdekes adalék lehet az, hogy a szépségre – mint az arányra, az egyensúlyra és a harmóniára törekvés eszményére – már tanára, Földes László sem úgy tekint, mint a legfőbb esztétikai értékre, hanem mint az esztétikai valóság egyik lehetséges formájára. Az esztétikumot ő is a bájos és a groteszk, a szép és a rút, a tragikus és a komikus megnyilvánulási formájának tartja (Vö. Földes László: *Miniatűrök az óriásról*. In *Uő: Elvek és viták*. Kriterion, Bukarest, 1983, 560–561.).
- 3 Ezzel kapcsolatban lásd például: Angi István: *A szép és a csúf harca* Bartók Béla zenéjében. In *Uő: Zene és esztétika*. Id. kiad., 15–24; *Uő: A mozarti humor többszólamúsága*. In *Uő: Értéktől jelentésig*. Pro Philosophia, Kolozsvár, 2004, 113–123; *Uő: A dűrenmatti groteszk lényegcseréi*. In *Uő: Értéktől jelentésig*. Id. kiad., 124–140.
- 4 Vö. Angi István: *Mező és anti-mező az esztétikai térben*. In *Uő: Értéktől jelentésig*. Id. kiad., 46–47.

helyét is az fogja megadni, hogy benne a hősök milyen eszmények megvalósítására törekednek, s ezt miként sikerül nekik megvalósítani. Ez a modell lényegében a klasszikus elbeszélést jellemző előkészítés-feszültség-oldás narratív elemeire épül, ugyanis Angi szerint ez jellemzi az esztétikai erőterben az érzelmek dinamikáját is. Az esztétikai erőterben helyet kapó kategóriák megközelítésére nézve az is tanulságos, hogy a mozarti humort vizsgálva Angi a zene formai szerkezetének vizsgálata helyett az operák elbeszélésének – a szereppárok megkettőzését és az elejtett csattanók – elemzését részesíti előnyben.⁵

Angi esztétikai rendszere alapvetően az Arisztotelésztől Hegelig, sőt Lukácsig kirajzolódó klasszikus művészetfilozófia paradigmáira épül, miszerint a művészet olyan bemutatásnak tekinthető, ahol az individuális hősök cselekedetei és a szituációk bemutatása nem pusztán az egyedit, hanem az általánost, az emberi léthelyzeteket dinamizáló eszmeiséget is képes közvetíteni. Bár szimpatizál Lukács elgondolásával, hogy minden műalkotás egyedi, mégis szükségesnek látja egy általános esztétikai rendszer kidolgozását, egy olyan referenciális háttér kidolgozását, amely biztosítja a művek sajátosságának felmutatását, s ebben valahol Lukács megfontolásait követi: „minden műalkotás páratlan, összehasonlíthatatlan, egyedi, vagyis műalkotás egyéniség, de egyúttal csak úgy válhat valódi műalkotássá, ha teljesíti belső törvényszerűségét, amely az általános esztétikai törvényszerűség egyik mozzanata”.⁶ Ennek fényében Lukács az esztétikai elmélet funkcióját abban látja, hogy megvizsgálja minden konkrét esetben azt, hogy az a közép, amelyet a művész a különőség jegyében választott, megfelel-e a mű eszmei tartalmának, anyagának, témájának, képes-e azok adekvát kifejezésére. Ugyanígy formai szempontból azt kellene vizsgálnia, hogy az illető mű hogyan viszonyul a műfajt meghatározó törvényekhez, hogy esetleg jogosan tágította-e ki azokat vagy sem, illetve a megválasztott közép miként támogatja a kompozíció és a megformálás részleteinek elevenségét és azok esztétikai egységét.⁷

Az egyes művekben megnyilvánuló általános törvényszerűség lukácsi elgondolása Angi esztétikájában is módszertani megfontolássá válik: ha a műalkotás mint különös az általánost közvetíti, akkor az esztétikai mező értékkategóriáira vonatkoztatható kell legyen, azok dinamikáját kell szemléltesse. Ez nemcsak azt jelenti, hogy a rendszer szemléltethető az egyedi műveken keresztül, hanem azt is feltételezi, hogy a jó művek az esztétikai mező törvényszerűségeire utalnak vissza – tehát az egyes művek

5 Vö. Angi István: A mozarti humor többszólamúsága. In Uő: *Értéktől jelentésig*. Id. kiad., 113–123.

6 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága II*. Akadémiai, Budapest, 1969, 238.

7 Vö. uo. 244.

és az esztétikai érték kategóriák dialektikus viszonyban állnak egymással. Tanulságos ebből a szempontból Bartók műveinek korai elemzése, amelynek központi tézise azt mondja ki, hogy a bartóki életmű jellegzetesen a szép és a rút alternatíváira épül, és megőrizve azok egymás mellé rendelődését, a kulminációban hol az ideális (például *A fából faragott királyfi* művében), hol a torz (*Cantata profana*) képezi a zárlatot.⁸ Bretter György a *Zene és esztétikáról* írt recenziójában ezért jogosan világít rá arra, hogy Angi rendszerét egy sajátos spekulatív gondolkodás jellemzi, ahol a műalkotások elemzése gyakran az elméleti tételek igazolására szolgálnak.⁹

Az esztétikai érték kategóriákra felépített esztétikai mező rendszerének első kidolgozása *Az esztétikum groteszk-transzcendens tengelyrendszere*¹⁰ című tanulmányban fogalmazódik meg. Itt még a rendszer horizontális sarkpontjait a groteszk és transzcendens fogalmai képezik, később a nyolcvanas évek végén keletkező szövegben¹¹ és a *Zeneesztétikai előadásokban* már a valóság és az eszmény fogalmai veszik át ezt a szerepet az esztétikai erőter pólusfogalmaiként. A későbbi szövegekben a groteszk az abszurdal van szembeállítva, és mint latens esztétikai érték kategóriák vannak tételezve az esztétikai mezővel szembeállított antimezőben, de amelyek képesek viszonylatokat felvenni az esztétikai erőterben. Bár az is igaz, hogy már a korai *Az esztétikum groteszk-transzcendens tengelyrendszere* című tanulmányában a groteszk és a transzcendens fogalmai a valóságra és az eszményre vonatkoztatottak, bár ez utóbbi fogalmak még nincsenek kidolgozva ebben a szövegben.¹²

A groteszk és a transzcendens fogalmai a korai megfogalmazásban még az esztétikai erőter kétoldalú nyitottságát jelölik, az esztétikum „alatti” és „feletti” szférát, de amelyek konkrét változatokat ölthetnek az avantgárd művészetben. A groteszk az eszményi valóság hiányát ábrázolja, a

- 8 Angi István: A szép és a csúf harca Bartók Béla zenéjében. In *Uő: Zene és esztétika*. Id. kiad., 15–24.
- 9 Vö. Bretter György: Mindenese kálváriája. In *Uő: Itt és mást. Válogatott írások*. Kriterion, Bukarest, 1979, 458.
- 10 Angi István: Az esztétikum groteszk–transzcendens tengelyrendszere. *Korunk*, 1974:1, 70–78. Ez a szöveg bekerült a *Zene és esztétika* című tanulmánykötetbe is: Angi István: Az esztétikum groteszk–transzcendens tengelyrendszere. In *Uő: Zene és esztétika*. Id. kiad., 111–122.
- 11 Ezzel kapcsolatban lásd például: Angi István: Mező és anti-mező az esztétikai térben. *Korunk*, 1989:2, 116–120.
- 12 Vö.: „Összefoglalva azt mondhatjuk tehát, hogy a groteszk pólus tengelyrendszerünk »baloldali ajtaja«, amely szűrőjén át a *valósat* vezeti be a művészi esztétikum körébe, amiként az *eszményt* majd a »jobboldali ajtó« vezeti be, a transzcendens pólus [Kiemelés az eredetiben.]” (Angi István: Az esztétikum groteszk–transzcendens tengelyrendszere. In *Uő: Zene és esztétika*. Id. kiad., 112.)

transzcendens az eszmény meztelen ürességét jelöli, s ekként az előbbi a szürrealista, az utóbbi pedig az expresszionista alapállásra vonatkoztatódik. A pólusfogalmak későbbi lecserélésében valószínűleg az is szerepet játszik, hogy helyet biztosítson a modern (avantgárd) művészeteknek a rendszerben, még akkor is, ha azok az esztétikum erőterével szemben az antimező értékeit aktiválják. Ebben az átrendeződésben természetesen szerepe lehetett Adorno szövegeinek is. Angi az antimezőben helyezi el az avantgárdhoz kapcsolódó groteszk és abszurd értékkategóriáit, de itt is a klasszikus művészet paradigmái képezik a viszonyítási alapot az avantgárd művek elemzéséhez. Ilyen értelemben avantgárdnak minősül az, ami nem teljesíti be a klasszikus művészettel szembeni elvárásainkat, lyukakat képez a rendszerben. A groteszk és az abszurd kategóriái latens jellegüknél fogva nem az esztétikai mező keretében, hanem rajta kívül, az esztétikai antimezőben helyezkednek el, innen lépnek kapcsolatba az esztétikum reális értékeivel. Mindkét kategória lényegcserét hajt végre, a groteszk az eszményt cseréli valósra, azaz az eszményi valóság hiányát ábrázolja, az abszurd pedig a valósat helyettesíti be az észszerűtlennel.¹³

Az esztétikai mezőben elhelyezkedő értékkategóriák, mint a szép és a rút, a fenséges és az aljas, a tragikus és a komikus, a valóság és az eszmény között megvalósuló sajátos viszonyokról tanúskodnak, és éppen ezért viszonyfogalomnak tekinthetőek.¹⁴ A szépség kategóriája ilyen értelemben az eszmény és valóság közti egyensúlyi állapotot – vagy a rút esetében annak hiányát – jelöli. A fenségesben és az aljasban a mennyiségi eltolódás válik meghatározóvá, amely pozitív vagy negatív eszmények halmozásához vezethet, de nem jut el a konfliktusos állapothoz, mivel az eszmény – a feszültségek halmozásán túl – végül mégis diadalmaskodik a valóság felett. A tragikum, illetve komikum pedig az eszmény és valóság közti konfliktusos állapotot ragadja meg, hiszen a tragikus hős bukásával – vagy a komikum esetében anakronisztikus „bukdácsolásával” – az eszmény valóságban történő realizációja ellehetetlenül. Ebben az elgondolásban az eszmény és valóság között mindig az érzelmek közvetítenek, s így lesz a szép kísérő érzelme a derű, a rúté a félelem, a fenségesé a döbbenet és öröm, az alantásé a döbbenet és a remény, a tragikusé a félelem és a szánalom, míg a komikusé a nevetés.¹⁵ Megfigyelhető, hogy az esztétikai erőter kidolgozásában az esztétikai értékek

13 Vö. Angi István: *Zeneesztétikai előadások I.* Id. kiad., 239.

14 A fogalom magyarázatához lásd: „A viszonyfogalom nem az ítélet összetevőinek közvetlen tartalmaira reflektál, hanem magának az összetevődésnek, az elemek kapcsolatának a milyenségét jelöli.” (Angi István: *Az esztétikum viszonyfogalmai.* In Uő: *Értéktől jelentésig.* Id. kiad., 23.)

15 Angi István: *Az esztétikum groteszk–transzcendens tengelyrendszere.* In Uő: *Zene és esztétika.* Id. kiad., 114–119.

úgy vannak elhelyezve, hogy egyúttal megadják a műnemek és műfajok sajátosságait is: például az irodalom vonatkozásában a szép, a fenséges és a tragikus/komikus értékek egyben a líra, az epika és a dráma műnemeit is jellemzik, és természetesen a tragédia vagy komédia jellegzetességeit is.

Ezzel szemben az esztétikai erőtér pólusfogalmait a valóság és az eszmény kategóriái képezik, amelyek nemcsak esztétikai ítéleteinkben kerülnek egymás viszonylatába, hanem a valóság és az eszmény dialektikája jelenik meg a műalkotásokban is: „Az esztétikum világában fogant mű a valóság és az eszmény *különös* összevetése: az inherens valóság és az érzékivé tett eszmény dialektikus egysége [kiemelés tőlem – G. Z.]”,¹⁶ amelyet egyszerűbben a *téma* (ábrázolt valóság) és az *eszme* dialektikus viszonyának is nevez.¹⁷ A megidézett gondolatban látható, hogy alapvetően egy hegeli elgondolás érhető tetten, de egy lukácsi fogalom, a különösség kategóriája közvetít valóság és eszmény között. Ugyanis az eszmény a hegeli értelemben a művészet közegében megérzékített eszmét, míg a valóság az eszményre „beállított” valóságot jelöli – ahogyan néha esztétikai előadásában megfogalmazásra került –, tehát azt a művészet által megformált valóságot jelenti, amely az inherencia¹⁸ elvének megfelelően a részleteket és partikuláris sajátosságokat úgy rendezi el, hogy azok valamilyen eszményt sugalljanak. Valóság és eszmény dialektikus dinamizmusát elég optimista módon jellemzi a *Zeneesztétikai előadásokban*, miszerint a valóság mindig új eszményt generál, az új eszmény viszont előbb-utóbb valósággá válik.¹⁹

Mivel mind az esztétikai erőtér, mind a műalkotások működését a valóság és eszmény pólusfogalmai szervezik, ezért a két szféra fedésbe kerül. A művekben tetten érhető kifejezési eszközök hasonló viszonylatokat teremtenek, mint az esztétikai érték kategóriák,²⁰ és ebből adódóan az esztétikai mező nem pusztán értelmezési keretet biztosít az egyedi műalkotások megítéléséhez, hanem a művészi alkotás és értékteremtés lehetőségfeltételét is körülrajzolja.

16 Angi István: Pólusfogalmak. In *Uő: Értéktől jelentésig*. Id. kiad., 40.

17 Uo. 42.

18 Már Lukács úgy tételezi az inherencia fogalmát, mint ami képes közvetíteni az egyedi és általános, jelenség és lényeg között, hiszen a művészi ábrázolásban nem különülnek el a szubsztanciális és járulékos sajátosságok, hanem viszonyuk dinamizálódik, s így az akcendencia szubsztanciális értékre tehet szert: az egyedi, individuális emberi életekben átfogóbb társadalmi csoportok vagy összefüggések fejeződnek ki. Ugyanakkor Lukács az inherenciával magyarázza az egyedi műalkotások és a műfajok lényegi összefüggését is, ahol minden egyes a mű partikuláris sajátosságainak megőrzése mellett hordozza a műfaj általánosabb sajátosságait is.

19 Vö. Angi István: *Zeneesztétikai előadások I*. Id. kiad., 213–214.

20 Uo.

A különösség kategóriája és az egyenmű közeg sajátosságai Lukács esztétikájában

Közismert, hogy Lukács kései esztétikája központi szerepet szán a különösség fogalmának. A műalkotást olyan különösséggként gondolja el, amelyben a partikularitástól megfosztott szubjektivitás egy objektivitással találkozik, s így a valóság visszatükrözéseként realizálódik. Mivel a jó mű megvalósítja az emberi bensőség és a külvilág, a személyiség és a világban betöltött sorsa közti egységet, ekképpen az ember „világává” válik, azaz az emberi nem öntudatának egy történetileg meghatározott korszakát jeleníti meg.²¹ A különösség kategóriája feltételezi, hogy benne mind az egyediségnek, mind pedig az általánosnak, ahogyan a rész és az egész elkülönülésének is meg kell szűnnie. Bagi Zsolt értelmezése szerint Lukács a különösség fogalmával az esztétikum sajátosságát „a közvetítésben való megmaradásban” határozza meg.²² Szerinte ez azt jelenti, hogy a műalkotás mint közvetítés nem lép tovább a fogalom és az univerzális irányába, hanem mindig lokális marad: „Lokális mint történetileg korhoz kötött, lokális mint tipikus, egy adott szociokulturális környezet törvényszerűségei által meghatározott, lokális mint nyelvi adott, és így tovább.”²³ Ennek értelmében az élet művészi ábrázolt részletében egy „világ” esztétikai kifejeződése jön létre,²⁴ de ez a „világ” megszüntetve megőrzi történeti, társadalmi és kulturális meghatározottságait, illetve mindig antropomorf és etikailag meghatározott világ marad.²⁵

A harmónia, a teljesség és a tökéletesség iránti vágy szükséglete igazolja a nagy művek létét, ezen „világok” teremtését és befogadásának igényét, de a műalkotás ebben a tekintetben is középként viselkedik a szükséglet és kielégítés között. Vágy és beteljesedés ezért dialektikus egységet ír le a művekben, mivel az empirikus valósághoz képest a mű olyasminek a képmása lesz, amely „mindig itt van és soha nincs itt”, ahol az eljövendő mint vágy, mint az éppen adott elutasítása jelentkezik.²⁶ A mű tulajdonképpen a valóság ábrázolt képmásában példaképeket állít az emberek elé. Ezt a tipizáláson keresztül, pontosabban a valóságban is

21 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága II.* Id. kiad., 209.

22 Vö. Bagi Zsolt: A különösség mint a lokalitás kategóriája. In Takács Ádám – Pierre Rusch (szerk.): *Lukács György gondolkodása – jelenkori perspektívából.* Gondolat, Budapest, 2013, 153.

23 Uo.

24 Uo. 214.

25 Uo. 215.

26 Uo. 218.

létező tipikus²⁷ plasztikus és plurális megragadásával éri el a művészet.²⁸ A plasztikus megragadás arra szolgál, hogy elmélyítse a tipikusnak az individuummal való egységét, míg a pluralitás a világkonstrukcióban játszik szerepet: a több, egymást kiegészítő tipikussal való operálás egy történelmileg meghatározott „világot” teremt. Miként már az 1936-os esszéjében is rávilágít erre: „A költői alak csak akkor lehet jelentős és tipikus, ha a művésznek sikerül feltárnia a sokrétű kapcsolatot hőseinek egyéni vonásai és a kor objektív általános problémái között, ha az alak korának legelvontabb kérdéseit is szemünk előtt, mint saját egyéni, életre-halálra szóló kérdéseit éli át.”²⁹

Az, hogy Lukács a különösség elgondolásában jócskán az arisztotelészi középelméletre támaszkodik, akkor válik leginkább nyilvánvalóvá, amikor azt vizsgálja, hogy hogyan képesek megvalósítani a különösséget az ágazati művészetek, hiszen a közép megtalálása máshol van a festészetben, és máshol az irodalomban vagy a zenében. Az egynemű közeg fogalma Lukácsnál a sokrétűség egységét jelöli, amelyben egy adott művészeti ágra jellemző objektív törvényszerűségek érvényesülnek,³⁰ s ilyen értelemben minden egyes mű saját specifikumát annak a művészeti ágak köszönheti, amelyhez tartozik.³¹ Ugyanakkor meghatározza a mű belső szervezettségét, kompozícióját is, amelynek révén a mű kódolja a befogadói magatartást.³² Ilyen értelemben a festészet egynemű közege azt írja elő az egyedi és az általános vonatkozásában, hogy tartósságot kölcsönözzön az észlelt minőségeknek, tehát az egyeditől az általános irányába kell elmozdulnia, ekként a festészet „felfelé” stilizál. Ezzel kapcsolatban Cézanne-t idézi: „Mindaz, amit látunk, ugyebár, szétszóródik, eltűnik. A természet mindig ugyanaz, de látható megjelenéséből semmi sem marad fenn. Művészetünknek a tartósság fenségét kell adnia neki, összes változásainak elemeivel és megjelenésével együtt.”³³ Lukács értelmezésében a képzőművészet rögzíteni szeretné a pusztá egyediségeken túlmutató meghatározásokat, miközben az egyediségnek nem

27 Az a gondolat, hogy a tipikusság magának a valóságnak a megjelenési formája tulajdonképpen az egyediségben benne rejlő nembeliség inherenciájára hívja fel a figyelmet: „az egyedi mint olyan, ahogyan a valóságban létezik [...] már magában foglalja általánosításá mozzanatait.” (Uo. 220.)

28 Uo. 220–221.

29 Lukács György: A művészi alakok szellemi arca. In *Uő: Művészet és társadalom*. Gondolat, Budapest, 1968, 180–181.

30 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága I.* Akadémiai, Budapest, 1969, 622–625.

31 Uo. 574–575.

32 Uo. 631.

33 Idézi Lukács: Uo. 229.

szabad feloldódnia, hanem megszüntetve megőrződik a különösben. Az irodalomnak ezzel szemben az általánosság megszüntetve-megőrzését kell megvalósítania a különösben, tehát „lefelé” stilizál.

Ennek függvényében persze másfajta meghatározatlan tárgyiságokkal dolgoznak a művészetek, de a meghatározatlanság lényegi alapját képezi esztétikai tárgyiságuknak. A meghatározatlan tárgyiasság felmutatásában egyértelműen Lessing Laokoón-tanulmánya³⁴ képezi a kiindulópontot, csak azzal a különbséggel, hogy a tér és idő kategóriáit Lukács a külső és a benső vonatkozásában gondolja el. Míg a képzőművészetben a benső képezi a meghatározatlan tárgyiságot, amelyet a konkrét meghatározottságokon keresztül az ábrázolásnak kell dinamizálnia (a benső a külső alapján sejlik fel), addig az irodalomban ezen a téren is fordított viszony áll fenn, a benső meghatározottsága kell képes legyen a külső meghatározatlanságokat aktiválni. A zene képezi a meghatározatlan tárgyiság legtisztább formáját Lukács szerint, mivel miközben itt a benső a lehető legmagasabb meghatározottságra törekszik, a külsőnek mint az érzelmek kiváltó indítékának teljes mértékig meghatározatlanságban kell maradnia. Természetesen a befogadás során, a zenei élményben itt is olyan „világ” teremődik, ahol nem különül el egymástól a benső és a külső. Miként írja: „A zene meghatározott tárgyiasságának lényege éppen az, hogy eleve megszünteti a pusztá egyediséget és a kopár általánosságot; a zene az igazi, világot átfogó, a világot helyesen tükröző, reá példaszerűen reagáló emberi bensőség valódi közepe. Ezért a valódi, neki valóban megfelelő meghatározatlan tárgyiasság szintén erre a középre törekszik: éppen mert a zene mozgásba hozza és önmagával egységben rendezi a legmélyebb emberi bensőséget, az egynemű közeg által életrekelte, a bensőséget a külsővel egyesítve kiegészítő meghatározatlan tárgyiasságnak szintén egy ilyen közép irányába kell törnie.”³⁵ A különösség itt tisztább alakban, de egyúttal átvittebb formában jelenik meg, mint más művészetekben.

A különösség Lukács esztétikájában értékhangsúlyos értelemben is közepe, ennek egyedi megvalósulása már korszakokhoz és szerzői stílusokhoz is kötődik: amíg például a klasszikus dráma szerinte a különösség felvételét az általános irányába tolja el, addig a modern dráma az egyediség felé.³⁶ Látható, hogy miközben Lukács történetileg dinamizálja a különösségről alkotott felfogását, ezzel párhuzamosan értékkülönbségeket is teremt a művek között.

34 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól. In Uő: *Válogatott esztétikai írásai*. Gondolat, Budapest, 1982, 193–320.

35 Uo. 234.

36 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága II*. Id. kiad., 237.

Angi esztétikai rendszerében is különös fontosságot kapnak a művészetek egymemű közegének sajátosságai, hiszen ő is ebből eredezteti a művészetek közti különbségeket, illetve a külső forma (a habitus) működését. A művészetek térbeli (látható) és időbeli (hallgató) sajátosságaiból származtatja azok tárgyias vagy fogalmi természetét, s mindkét vonatkozásban a zenét úgy értelmezi, mint ami a „legközvetítettebb közepet” képviseli, tehát a különösség (mint közvetítő közép) mindkét aspektus felől kitüntetett módon érvényesül benne. Miként megjegyzi: „Míg a képzőművészetek jelentésköreiben a konkrétabb tárgyi pólus, a költői irodalmi alkotásokban az absztraktabb pólus erősödik fel, addig a zenei jelentés jel- és tárgypólusai helyett közvetítőjüknek, az érzelmenek mint akcióközéppnek a struktúrája dinamizálódik.”³⁷ Bár egyetértőleg idézi Adornót, aki a kirojtosodás gondolatával arra világít rá, hogy a modern művészetben átjárhatóvá válnak a művészetek közti demarkációs vonalak, Angi nem számol azzal, hogy ez nemcsak a homogén közeg dinamizálását jelentheti, hanem egyenesen azok megszüntetését, miként azt Adorno elég határozottan jelzi.³⁸

Az érzelmi közvetítő közép

Bár Angi István a *Zene és affektivitás* című értekezésével szerzett doktori fokozatot 1965-ben,³⁹ ezt az értekezést teljes terjedelmében nem adja ki magyar nyelven, viszont a nyolcvanas évek közepén több olyan tanulmányt is közöl, amelyek az érzelmek működését, azok közvetítő szerepét állítják a középpontba. Ilyennek tekinthető *A művészi jelentés zeneisége*⁴⁰ című tanulmánya, illetve az *Érzelemesztétika* címen indított cikksorozat,⁴¹

37 Angi István: A művészi jelentés zeneisége. In Uő: *Értéktől jelentésig*. Id. kiad., 106.

38 Theodor W. Adorno: A művészet és a művészetek. In Uő: *A művészet és a művészetek*. Helikon, Budapest, 1998, 19–20.

39 Balogh Edgár (Szerk.): *Romániai magyar irodalmi lexikon I*. Kriterion, Bukarest, 1981, 41.

40 Angi István: A művészi jelentés zeneisége. *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, 1985 (29):1, 3–20. Újraközölt változata megtalálható későbbi tanulmánykötetében is, lásd Angi István: *Értéktől jelentésig*. Id. kiad., 83–112.

41 Lásd Angi István: *Érzelemesztétika 1. Az a bizonyos közvetítő funkció. Korunk*, 1986:2, 129–132. Uő: *Érzelemesztétika 2. Az érzelmek dinamikája mint esztétikai minőség. Korunk*, 1986:7, 543–547. Uő: *Érzelemesztétika 3. Az erő iránya és a műalkotás. Korunk*, 1986:11, 844–848.

amelyek kissé átdolgozott változatban bekerülnek a későbbi *Zeneesztétikai előadások* első kötetébe.⁴²

Angi esztétikájában az érzelmeket állítja a középpontba, mint olyan minőségeket, amelyek képesek közvetíteni az eszmény és valóság között. Ez a gondolat alapvetően a hegeli esztétikára vezethető vissza. Hegel úgy gondolja, hogy a zene tulajdonképpeni feladatát akkor teljesíti be, ha a szellemi tartalmat a szubjektív bensőség elevevességében képes bemutatni, s ekképpen a meghatározott hangviszonyokkal különös érzések kifejezésévé válhat. A zenei kifejezés képes hangot adni a lélek vidámságának, derűjének, örvendezésének vagy tréfás kedvének, de ugyanúgy képes a félelemnek, szomorúságnak, bánatnak vagy fájdalomnak az árnyalatait és fokozatait kifejezni.⁴³ Lukács lényegében átveszi ezt az elgondolást, vagyis a művészi visszatükrözés elméletét a zenében az ábrázolt érzésekkel és indulatokkal magyarázza, de kiegészíti azzal, hogy a zenében nem pusztán a szubjektív bensőséghez kapcsolható érzelmek fejeződnek ki, hiszen ezek már mindig is a külsőre, vagyis a valóságra vonatkoznak, hiszen a belső mindig is a külső dialektikus meghatározottsága alatt áll. Lukács szerint a zenében egy megkettőzött mimézis érvényesül, mivel benne a valóságot tükröző érzések és indulatok sajátos, közvetett ábrázolása történik: „A zene akkor szerveződik önálló művészetté, ha az élet által kiváltott érzéseknek ez a mimézise, tehát a képmásnak ez a képmása képessé válik arra, hogy tulajdonképpeni tárgyát legbelső természetének megfelelően, tehát az ezt életre hívó indítékokhoz való közvetlen kötöttségétől elválasztva ábrázolja.”⁴⁴ Így a zenét egyszerre jellemzi mind egy magas fokú meghatározatlan tárgyiasság, hiszen az érzelmeket kiváltó indítékok nem kerülnek bemutatásra, s így azok elvesztik minden külső tárgyhoz kötöttségüket, és ugyanakkor egy erős meghatározottság, ami a belsőhöz, a megélt érzelmek sajátosságához és dinamikájához kapcsolódik. A zenei nyelvet éppen ezért az jellemzi Lukács szerint, hogy egyrészt eleve a minden partikuláris jelenségtől megfosztott tipikust formálja meg, másrészt az így kialakult különösség képviseli az általánosság megjelenítésének legmagasabb fokát.⁴⁵ A zene specifikus egynemű közegét az jellemzi, szemben a többi művészetekkel, amelyek az ember benső és külső világának konkrét tárgyiasságát tükrözi vissza, hogy „csak a felidézés közegeként létező lelki anyagot tisztít meg és emel fel a művészet

42 Angi István: *Zeneesztétikai előadások I.* Id. kiad., 88–146.

43 Vö. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Estztétikai előadások. III.* Akadémiai, Budapest, 1980, 115–116.

44 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága II.* Id. kiad., 340.

45 Uo. 341.

szférájába”,⁴⁶ de így is, a meghatározatlan tárgyiasság ellenére is megőrzi vonatkozását azon valóságra, amelyből származik.

A lukácsi elgondolással összhangban Angi is a zenében az érzelmek közvetítő szerepének tulajdonít jelentőséget: „Végül is a zene jeltárgyai maguk az érzelmek, és (szavakba áttéve) jelentése a derű, a félelem, a döbbenet és/vagy öröm, a döbbenet és/vagy remény, a félelem és a szánalom, a nevetés és ezek különböző árnyalatai.”⁴⁷ Lényeges különbség viszont az, hogy míg Lukács a különösségnek mint sajátos középnek tulajdonít olyan jelentőséget, amely minden ágazati művészetben megtalálható, csak más-más módon valósul meg, addig Angi az érzelmet mint az eszmény- és valóságpólus közvetítő közepét tételezi úgy, mint ami bármely művészetben megtalálható. Lényegében itt a zene partikuláris sajátosságait általánosítja akként, hogy általános esztétikai elv lépjen elő, miközben a művészeti ágak különbségeit az egynemű közegből eredezteti.

Az eszmény és valóság közötti közvetítés Angi szerint mind az alkotás, mind a befogadás során megtörténik, de azzal a megkötéssel, hogy a zenei műben nem közvetlen érzelmek jelennek meg, hanem csak azok közvetett, analóg formái, amelyek képesek felidézni vagy előidézni a befogadóban konkrét érzelmeket.⁴⁸ Ennek értelmében az érzelmek dialektikusan egymásba játszó minőségekre bonthatóak az emóció (közvetlen érzelem) és affektivitás (közvetett érzelem) viszonylatában. Miként a *Zeneesztétikai előadásokban* fogalmaz: „Az érzelmek affektivitásstádiuma megörökíti, az emócióstádium pedig kiváltja a valóság és az eszmény közötti konfrontációk dialektikus folyamatát.”⁴⁹ Egyszerűbben fogalmazva, míg a közvetlen emóciók a művészi alkotás során affektivitásokká kódolódnak, addig a műalkotás (és a benne kifejeződő esztétikai értékek) befogadása során ezek újra közvetlen érzelmekké alakulnak.

Miként Angi esztétikájában, ahol az érzelem mindig az eszményire, azaz emberi értékekre vonatkoztatott – tehát nem pusztán az érzelmek kielésére kerül a hangsúly, hanem az érzelmek közvetítő funkciójára a valóság és eszmény között –, úgy Lukács esztétikájában is a meghatározatlan tárgyiasság „meghatározottságot” ölt a befogadás aktusában, hiszen a mindenkori ember történeti-társadalmi világára vonatkoztatódik. Ugyanis Lukács szerint az érzelmek felszabadításának két módja lehetséges a zenében. Az egyik mód az, amikor az érzelmek kielése az elszigetelt individuum, a pusztá partikularitás felszabadítását, annak önmagával

46 Uo. 342.

47 Angi István: A művészi jelentés zeneisége. In Uő: *Értéktől jelentésig*. Id. kiad., 106.

48 Vö. Angi István: Az esztétikum viszonyfoglalmai. In Uő: *Értéktől jelentésig*. Id. kiad., 92.

49 Uo. 127.

való megbékélését szolgálja. Ez a tendencia, amely a tényleges katarzist lecseréli a „alantas-mámoros önfeledtségre”, a romantikus zene óta egyre csak erősödik, s ez érhető tetten a mind szélesebb tömegeket meghódító *rock and roll* népszerűségében is. Ezzel szemben az érzelmek katartikus felszabadításának az egyén és társadalom összefüggéseinek megéléséhez kell elvezetnie, átélhetővé kell tegye a magányosságra ítélt érzéseknek és az emberi nem harcának és reményeinek a rejtett kapcsolatát.⁵⁰ Ugyanis Lukács kései esztétikájának egyik sarkalatos pontját képezi a benső és a külső dialektikus meghatározottsága. Éppen a zenével kapcsolatban írja, hogy amit bensőségnek, léleknek nevezünk, az a társadalmi-történelmi fejlődés terméke, ahogyan fordítva, a bensőség önállósulása, azaz a zenében kifejeződő „világ” mint intenzív totalitás kihatással lehet az emberek társadalmi életére.⁵¹

Realizmus vagy avantgárd?

Ismeretes, hogy Lukács realizmuskonceptiója alapvetően a társadalmi lét és az egyéni mikrokozmosz olyan dialektikus szintézisére épül, amely magába foglalja úgy az élet totális szemléletét – ezt jelzi nála az „intenzív totalitás” fogalma –, mint a tipikus ábrázolási formát. *A művészet és az objektív igazság* című 1934-es szövegében Lukács meghatározó jelentőséget tulajdonít a műalkotás cselekményének, amely képes a formán keresztül felmutatni a társadalmi lét (világ) és tudat (ember) dialektikus viszonyát: „az emberi lét és a tudat dialektikája csak a cselekményen keresztül fejezhető ki, hogy csak a cselekvő emberen keresztül mutatható meg átélhető módon az ellentét objektív mivolta és aközött, aminek magát gondolja. Másként a költő mindenütt kénytelen volna az alakokat vagy úgy tekinteni, ahogyan azok maguk látják, tehát szubjektivitásuk korlátolt szemszögéből ábrázolni őket, vagy pedig az elképzelés és a lét közötti ellentétet csak állíthatná, de nem tehetné érzékien átélhetővé.”⁵² Tehát minél inkább képes az író a típusok és a cselekményvilág szoros összetartozásán keresztül feltárni a társadalmi fejlődés valódi hatóerőit, az emberiség számára fontos

50 Uo. 370–371.

51 Vö. Lukács György: *Az esztétikum sajátossága II.* Id. kiad., 344.

52 Lukács György: *A művészet és az objektív igazság.* In Uő: *Művészet és társadalom.* Id. kiad., 167.

történelmi-társadalmi együttállás lényegét, annál inkább képes lehet a realizmus magasabb fokát elérni.⁵³

A fentiek értelmében Lukács az avantgárd több alkotását is azért marasztalja el – Prousttól Kafkáig –, mert egy olyan világot alkotnak, ahol a hősök reális lehetősége fel sem merül, mivel a társadalmi valóságról leválva a lelki élet bensőségehez menekülnek, és nem reflektálnak arra, hogy ez az elkülönült tudat éppen a társadalomban tapasztalható eldologiasodás következtében jött létre. Joyce regényével kapcsolatban írja: „A modern polgári gondolkodás az objektív valóságot a közvetlen észleletek komplexumává oldja fel. Ezzel egyszermind az ember jellemét is feloldja, amennyiben az ember énjét az ilyen észleletek tiszta gyűjtőhelyévé teszi.”⁵⁴ Ezek a regények képtelenek egységében láttatni az ok-okozati összefüggéseket. Az avantgardista irodalom számára az ember „lényegéből fakadóan magányos, minden emberi és főként minden társadalmi viszonylatból kioldott – ontológiailag – ettől független létező egyén”.⁵⁵ Lukács azért ragaszkodik a polgári kultúra 19. századi alkotásaihoz, mivel az organikus szerveztséget felmutató klasszikus műszményben a fetiszizált társadalom ellenlábását látja. Miként Vajda Gábor írja: „Lukács nem vonja kétségbe, hogy a hanyatló polgárság tudatvilágát éppen a modern irodalom tükrözi. Mivel azonban ezt a tudatvilágot problematikusnak tartja, mert úgy véli, hogy a hanyatlás mellett és mögött egy új világ csirái jelentkeznek [...], ezért az ennek megfelelő irodalmat sem fogadhatja el.”⁵⁶ Lukács rendszerében a művészet defetiszizáló küldetése azért lehetséges, mert a mű felépítésében olyan organikus „világot” alkot, amely a valóságos meghatározások totalitásának zárt és lekerekített, konkrét és érzékletes képmásává válik.⁵⁷ Mivel a művek érzékletes világot tárnak a befogadó elé, képesek egyfelől helyreállítani a torzult tárgyiasságokat – szétrombolva a mindennapi élet és gondolkodás fétiseit –, másfelől pedig visszaállítják az ember méltóságát, a világban nemcsak az elfoglalt, hanem az őt megillető helyét is, hiszen a nagy művekben az ember megőrzésre érdemes lényegének felmutatására törekednek.⁵⁸ Látható, hogy Lukács a művészetnek inkább a tartalmi as-

53 Vö. Guido Oldrini: Lukács és az irodalom a kritikai irodalom elméletének fényében. In Takács Ádám – Pierre Rusch (szerk.): *Lukács György gondolkodása – jelenkori perspektívából*. Gondolat, Budapest, 2013, 102.

54 Lukács György: A művészi alakok szellemi arca. In *Uő: Művészet és társadalom*. Id. kiad., 196.

55 Lukács György: Az avantgardizmus világnézeti alapjai. In *Uő: Művészet és társadalom*. Id. kiad., 428.

56 Vajda Gábor: Lukács György realizmuselmélete. *Híd*, 1972:4. 590.

57 Vö. Lukács György: *Az esztétikum sajátossága I*. Id. kiad., 655.

58 Uo. 687.

pektusait emeli ki,⁵⁹ hiszen szerinte a világnak mint értelmes egésznek a megtapasztalása a befogadó számára felszólításként működhet társadalmi létének megváltoztatására. Ezért tulajdonít fontosságot a mű katartikus élményének is, mivel meglátásában a mindennapi élet fragmentáltságán való felülemelkedést szolgálja, s ennek következtében emberformáló ereje van.⁶⁰

Ezzel szemben Adorno azon az állásponton van, hogy a zene és társadalom közvetítettsége nem oldható fel pusztán egy olyan kauzális összefüggésrendszerben, mint amelyet a lukácsi tükrözés feltételez, inkább a mű technikájában, azaz a felhasznált anyag és annak kezelésében válik evidenssé.⁶¹ Az, hogy Adorno művészetfilozófiájában központi szerepet tulajdonít a technika, azaz az anyaghasználat tudatosításának, ez valószínűleg Walter Benjamin meglátásainak is köszönhető. Az 1934-es *Az alkotó mint termelő* című szövegében Benjamin így fogalmaz: „csak ha túllépünk a szellemi termelés folyamatának a polgári felfogás szerint megállapított elhatárolásain és elrendezésén, akkor lesz a termelés politikailag hatékony”,⁶² majd így folytatja: „[A művész] Munkája ugyanis sohasem csupán a termékekre irányul, hanem mindig és egyszersmind a termelés eszközeire is.”⁶³ A termelőeszközök átalakításán Benjamin lényegében a művész által használt formanyelv és az apparátus, a művészi intézményrendszer átalakítását érti, ez világosan látszik a Brecht-féle epikus színház gyakorlatának elemzéséből.⁶⁴

Lukáccsal ellentétben Adorno inkább arra hívja fel a figyelmet, hogy a mű formája hordozza az ideológiát, ezért kell lebontani a hagyományos formákat. Ha komolyan vesszük a zenei forma történelmi meghatározottságát, akkor szerinte nem térhetünk vissza a klasszikus műszményekhez. Mivel az új társadalmi berendezkedés új zenét követel, az új zenének a varázstalanítás lesz a feladata. Adorno szerint Schönberg éppen ezt tette a tizenkét hangú technika használatával: a zenei anyag varázstalanítását hajtotta végre azáltal, hogy megtisztította a zenét a széthullott organikus anyagtól, az idejétmúlt formáktól.⁶⁵ Szerinte a kései Schönberg-alkotások még tovább mennek ezen a pályán, s egyenesen művészetellenesség jellemzi őket. Ezek a fragmentált művek, amelyek a zárt művekkel vannak

59 Vö. Gyáni Gábor: Történelem és regény: a történelmi regény. *Tiszatáj*, 2004:4, 80.

60 Vajda Gábor: i. m., 585.

61 Theodor W. Adorno: Zene és társadalom közvetítettsége. Id. kiad., 341–344.

62 Walter Benjamin: *Az alkotó mint termelő*. In Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, 1980, 771.

63 Uo. 773.

64 Uo. 775–776.

65 Vö. Weiss János: *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*. Akadémiai, Budapest, 1995, 51.

szembeállítva, az elmagányosodott szubjektumot ábrázolják – a társadalom igazságát a társadalommal szemben –, akinek létezési közege a szenvedés, de ezt nem szenvedélyek felkeltésével éri el, hanem a „tudattalan, a sokk és a trauma testi rezdüléseit regisztrálja”⁶⁶

Míg Lukács úgy gondolja, hogy a művészetnek nem szabad lera-gadnia olyan ábrázolási formáknál, amelyek a modern társadalom elidegenítését közvetítik, hanem szerves formára, intenzív totalitásra kell törekednie, addig Adorno ebben a rész és az egész harmóniáját ismeri fel, és mint látszatot leplezi le. Szerinte éppen a rész és egész organikus kapcsolata hordozza az ideológiát, a műveken túlmutató olyan (metafizikai) értelmet, amely legitimálja a fennálló társadalmi berendezkedést. Erre az adornói problematikára világít rá Peter Bürger is az avantgárdról írt kitűnő könyvében: „Minden olyan kísérlet, amely szerves módon önmagába zárt műveket kíván létrehozni (Lukács ezt realistának nevezi), Adorno számára nemcsak a művészeti technikáknak egy már magunk mögött hagyott szintjére való visszaesést jelent, hanem ráadásul ideológiailag is gyanús. A jelen társadalmi ellentmondásainak feltárása helyett, még ha explicit tartalmával valami egészen mást akar is, a szerves mű már csak formája révén is egy tökéletes világ illúzióját sugallná.”⁶⁷

Adorno szerint a hagyományos formával való szakítás képezi az alapját a művészeti ágak kirojtosodásának, egynemű közegük felrobbantásának is, hiszen annak a folyamatnak a szükségszerű következményei, hogy a művészek az esztétikumon kívüli realitás felé fordulnak – miként szerinte ez már a dadaista kollázsban vagy a filmben is megjelenik. Ezzel már nem a valóság leképezésének szerves formáit teremtik meg, hanem a bemutatásnak, a mimézisnek az ellentétét. Miként a kései, 1973-ban megjelent *A művészet és a művészetek* esszéjében megfogalmazza: „Az új művészet története nagymertekben a metafizikai értelem elvesztésének megmásíthatatlan logika szerint végbemenő története. [...] Amíg a művészet így vagy úgy képmásnak számított, összefüggésrendje a szükségszerűség látszata révén értelmesnek nyilvánította s így igazolta a leképezendőt, bármily tragikus véget ért is, bármennyire rútnak bizonyult is. Az esztétikai értelem menesztése ezért jár ma együtt a műalkotások külső es belső képszerűségének menesztésével.”⁶⁸ Peter Bürger szerint Adorno és Lukács szemléletében alapvetően két, egymással kibékíthetetlen kultúraelmélet áll egymással szemben: „Adorno, aki nemcsak végérvényesnek tartja a későkapitalizmust, de a történelmi tapasztalatok alapján a szocializmusba

66 Idézi Weiss János. Uo. 81.

67 Peter Bürger: *Az avantgarde elmélete*. Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2010, 104.

68 Theodor W. Adorno: *A művészet és a művészetek*. In Uő: *A művészet és a művészetek*. Id. kiad., 19–20.

vetett reményeket is megcáfolva látja, az avantgarde művészetet radikális, a fennálló rendszerrel való mindenféle hamis kibékülés ellen tiltakozó s ezáltal az egyetlen történelmileg legitim művészetnek értelmezi. Lukács viszont elítéli az avantgarde művészetet, bár tiltakozó jellegét elismeri, de ez a tiltakozás szerinte absztrakt marad, mivel nélkülözi a történelmi perspektívákat s vak a valóságos, a kapitalizmus legyőzésére irányuló erőkkal szemben.”⁶⁹

A szintézisteremtés igénye

Angi István nem foglal állást a művészet elköteleződéséről kibontakozó lukácsi és adornói vitában, de jelzi a közvetítés lehetőségét. Korai szövegeiben még elszórtan megjelenik néhány olyan gondolat, amely a szocialista művészet szerepét emeli ki,⁷⁰ de ezek a megjegyzések a kor ideológiai nyomására is születhettek, hiszen később nem erősíti meg ezeket, s így kimaradnak a gondolkodásából. A művészet olyan irányú elköteleződése, mint ami Lukács vagy Adorno művészetfilozófiai megközelítéseinek alapvető indíttatását jelenti, nem kerül szóba Angi esztétikájában. Velük szemben Angi inkább egy immanens esztétika kidolgozására törekszik, amelyben nem kapnak helyet az esztétikumon túlmutatató kérdések. Ha felveti is azt a kérdést, hogy miben áll a zene és társadalom közvetítettsége, ezt Lukács nyomán⁷¹ az érzelmek kifejeződésének tulajdonítja, de pusztán formálisan kezeli: az érzelmeknek azért képesek a közvetítésre, mivel azok működésére nézve a valóság és a zene (művészet) között analógiát

69 Peter Bürger: i. m., 106.

70 Például egyetértőleg idéz Maróthy János *Zene és polgár, zene és proletár* (Akadémiai, Budapest, 1966) című könyvéből olyan gondolatokat, amelyek a szocialista realizmus és a népzene szintéziséből létrejövő „munkás népzene” tulajdonít az egyén és társadalom (affektus és ethosz) vonatkozásában egy új egyensúlyt megvalósítani képes funkciót (Vö. Angi István: Esztétikum- vagy esztétikatörténet. In *Uő: Zene és esztétika*. Id. kiad., 100–101.).

71 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága II*. Id. kiad., 150–151. Bár Adorno sem tagadja, hogy az adekvát zenei hallgatás – amelyet ő a zenei formára irányuló strukturális zenehallgatásnak nevez – feltételezi az affektív birtokbavételt, mégsem rendeli alá a zene szerepét az érzelmek közvetítésének, mert szerinte akkor nem magukat a műveket értenénk meg, hanem a mű pusztán az érzelmek kiélésére irányuló ösztöntörékvés eszköze lenne, amely már a giccs irányába mutat. Vö. Theodor W. Adorno: Fétisjelleg a zenében és a zenei hallgatás regressziója. In *Uő: A művészet és a művészetek*. Id. kiad., 313–314.

feltételez. Mint írja: „a zene életéből és átéléséből a valós élet megértése és megérzése következik. Vagyis nem pusztá tükrözésről van szó, hanem azonos ontikai modell hasonló konkretizációjáról a világban és a zene világában.”⁷² Inkább egy olyan hermeneutikai megközelítés érvényesül itt, amely azt emeli ki, hogy a művészet az érzelmek közvetítésének köszönhetően az emberi lét újraéléséhez és megértéséhez vezethet, de ez csak azért lehetséges, mivel az érzelmek az előkészítés-feszültség-oldás dinamikájára épülnek mindkét szféra esetében.⁷³

Angi esztétikai rendszere inkább a szintézis jegyében születik, s ilyen értelemben hegeli alapvetésű,⁷⁴ hiszen megpróbálja, ha nem is összehétközíteni, de legalább dialektikus módon szemlélni a klasszikus és az avantgárd művészet viszonyát, ahol a kettő közti átjárást (azaz dialektikus közvetítést) a közös szervezőelv, az eszmény művészi valósággá formálása teszi lehetővé. Az ilyen szintézisre való törekvés persze csak azon az áron lehetséges, hogy nem tulajdonít különösebb jelentőséget az esztétikai szférán túlmutató művészi elköteleződésnek, így a korai avantgárd harcoss törekvései, radikális változatai sem kapnak helyet ebben a rendszerben.⁷⁵ Nagy valószínűséggel a két gondolkodó iránti szimpátiába Anginál az is belejátszik, hogy hogyan viszonyultak Bartók Béla zenéjéhez, hiszen Angi az avantgárd terén is inkább a bartóki megoldásokat szorgalmazza. Míg Lukács csak elismerően beszélt Bartók azon törekvéséről, hogy a népzenei motívumokat beépíti a zene egyetemes formanyelvébe, addig Adorno ezt fenntartással kezelte, s ezen az alapon megkérdőjelezte a

72 Angi István: A művészi jelentés zeneisége. In Uő: *Értéktől jelentésig*. Id. kiad., 89–90.

73 Angi István: A művészi jelentés zeneisége. In Uő: *Értéktől jelentésig*. Id. kiad., 92.

74 Angi már egyik korai esszéjében azért bírálja Adornót, mert nem hajlandó elfogadni – sem a hegeli rendszerben, sem a bartóki életműben – a tézis és antitézis közvetítésének lehetőségét. Vö. Angi István: A bartóki életmű egysége. In Uő: *Zene és esztétika*. Id. kiad., 10. Ezzel összhangban Lukács esztétikáját hegeli indíttatásúnak tartja, mert szintézisre törekszik, míg Adorno megközelítését kantianusnak nevezi, mivel megmarad a tézisek antinómiájánál. Vö. Angi István: Két kategóriarendszer margójára. In Uő: *Zene és esztétika*. Id. kiad., 124–126.

75 Talán éppen az adornói meglátásoknak köszönhetően. Ugyanis Adorno amellett érvel, hogy az avantgárd nem csak az ágazati művészetek történetileg kialakult egynemű közegek törvényszerűségeit kezdi ki, hanem ellehetetleníti a heterogén művészetek egységes elvre való visszavezetését is, s ilyen értelemben az általános esztétika lehetőségét is felszámolja, hiszen a művészet eszméje a maga pozitívításában nem ragadható meg, csakis a művészetek sokfélesége és heterogenitása negációjaként, hiszen minden művészet másképp valósítja meg saját művészetjellegét. Vö. Theodor W. Adorno: A művészet és a művészetek. In Uő: *A művészet és a művészetek*. Id. kiad., 19.

kései Bartók művek hitelességét, mivel szerinte bármiféle kapcsolat a népzenevel kacérkodást jelent a nemzeti eszmékkel.⁷⁶

Angi szerint a bartóki zene nagysága abban a szintézisteremtésben érhető tetten, amely az avantgárd groteszkje és a közvetlen érzelmeket megidéző népdal között teremődik meg: „a bartóki zene hitelességét nem az avantgarde-szemlélet, hanem a népzenevel vállalt közösség biztosítja. Ez a közösségtudat váltja meg Bartókot a magányosság közösségétől, a szorongástól »óvó« traumatikus zene sokk-élményétől, de az illuzórikusan idillikus romantika anakronizmusától is. [...] Bartók a romantikusan ügybuzgó nemzeti zenén túl, s éppen az avantgarde művészet logikájával talál rá a valóban hamisítatlan régire: a parasztdalra.”⁷⁷ Az efféle szintézisteremtés igénye már Lukácsnál megfogalmazódik. A *Különösség* című művében arra hívja fel a figyelmet, hogy minden műalkotás számára mindig csak egy konkrét és történetileg-társadalmilag meghatározott valóság lehet az ábrázolás tárgya, nem valamiféle „általános emberi”. Miként megjegyzi: „Az olyan művészet, amely objektíve át akarná ugrani nemzeti alapjait, társadalmának osztályszerkezetét, az osztályharcnak benne elért fokát, szubjektíve a szerző állásfoglalását e kérdésekkel szemben, ezzel mint művészet szükségképpen megsemmisítené önmagát.”⁷⁸ Mivel ebbe a konkrét társadalmi meghatározottságba a szociokulturális környezet is belejátszik, ezért lehetséges az, hogy Bartók *Cantata profana* című művét Lukács úgy értelmezi, mint amiben a mai ember létezésének elutasításában egy igazibb emberi hang csendül fel.⁷⁹ Angi munkásságában gyakran tetten érhető ennek az „igazibb” emberi hangnak a keresése, és nemcsak akkor, amikor Bartók műveit elemzi, hanem Szervátiusz Jenő szobrászatának értelmezésében is.⁸⁰

76 Vö. Zoltai Dénes: Adorno és a zenefilozófia negativitása. In: Theodor W. Adorno: *Zene, filozófia, társadalom*. Gondolat, Budapest, 1970, 30.

77 Angi István: A bartóki életmű egysége. In Uő: *Zene és esztétika*. Id. kiad., 13.

78 Lukács György: Részletek a *Különösség* című műből. In Uő: *Művészet és társadalom*. Id. kiad., 415.

79 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága II*. Id. kiad., 366.

80 Angi István: Képzőművészeti metaforák: Szervátiusz Jenő. In Uő: *Értéktől jelentésig*. Id. kiad., 254–280.