

Philosophie der Gegenwart - Simmel

Dr Georg Lukács

XI/6 Eintheilung: Begriff - Urtheil - Schluss /Oberflächlich/

Wir nehmen Urtheil-Schluss-Begriff weil der Begriff um verstanden zu werden, das ganze Durchgehen der Logik fordert.

Das Urtheil Die Erkenntniss verläuft in Wirklichkeit nicht immer in Urtheilen /Reaction gegen den Intellektualismus/ Wir kennen viele Dinge worüber wir keinen klaren, in ein Urtheil einfügbaren Begriff haben. Die Unverwächselbarkeit hängt nicht mit der logischen Ausdrückbarkeit zusammen. Mit den Verknüpfungen ist das ebenso. Man +kennt+ weiss sie nur; ohne wollen oder ~~kennen~~ ^{können} +ein B+ +ohne+ es in einer Form des Urtheils zu bringen. Kennen und Wissen ist der Keimzustand des Urtheil; die unmittelbare Erkenntnis der Dinge verläuft unter dem Spiegel des intellektuellen Bewusstseins /Man nannte sie Unbewusste Urtheile/ Aber die Vorstellung erhält erst auf einer gewissen Stufe die Form des Urtheils, wir haben also kein Recht das was vor dieser Schwelle liegt überhaupt Urtheil nennen. Z.b. Ein Mensch tritt ins Zimmer; wir wissen nichts von ihm ^m, wir sind aber in einer gewissen Weise gestimmt, ohne Fähig zu sein in der Form des Urtheils über ihn zu sprechen.

+Urtheilen+ Urtheil: ist in jedem Fall ein Abschluss des Erkenntnis Processes /Es kann natürlich als Ganzes weiterverwendet werden/

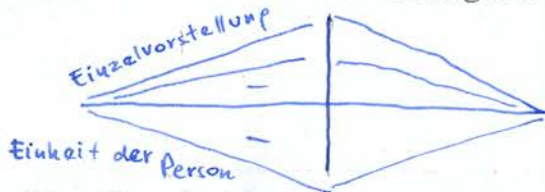
2 Die Form bei der das Vorstellen relativen Abschluss verhält // nennen wir Urtheil. Das Urtheil ist also die Form des intellektuellen Besitzes. /Wie der Besitz der Abschluss des Erwerben ist/ Der Besitz ist die Brücke zwischen dem isolierten Ich und dem gleichfalls isolierten nicht Ich; eine Auflösung der reinen subjectität des Ichs; ebenso der Objectivität des Dings. So ist das Urtheil

die Brücke zwischen der Seele und der Dinge, es ist ein Objectivieren, und +ich+ man kleidet das Ding in eine Form, in der +ich+ man es besitzen kann. Das besitzen bedeuten das ein Nicht-Ich, in die Sphaere des Ichs eingezogen wird /ohne sein Wesen zu verlieren/ Haben ist ein Zustand zwischen Ich und Nicht-Ich Die Mystiker sagen: "Gott haben; ganz haben aber bedeutet es sein" "Ist" ist also also eine Synthese von Objectivität und Subjectivität.

Drei Fragestellung 1/ die Psychologische 2/ die Logische 3/ die Erkenntnistheoretische Frage

XI/8 Psychologischer Sinn des Urtheils: eine Association von Vorstellungen. +Urtheil entweder+ Brücke in der ~~Mitte~~^{ke} eines associativen Vorgangs^s des dunklen Association-Knäuls und der klar auseinandergelegten Vorstellungen. - Es gibt aber Urtheile die nicht associativ sind z.B. $a + b^2 = a^2 + 2ab + b^2$ /Das ~~Produkt~~^{Prädikat} ist bereits im Subject enthalten/ - Es gibt gleichzeitig gebildete Vorstellungen³ die kein Urtheil bilden. Die Association besitzt //

nicht das^s Abgeschlossene des Urtheils. Es ist also noch eine andere Gesetzmässigkeit nötig. Die synthetische und analytische Fähigkeit der Seele bildet - sagt man - den Grund des Urtheilbildens. - Das Urtheil setzt beide Fähigkeiten voraus. +Wir haben+ Wir können Einheit nicht fassen, wir müssen sie auseinanderlegen; wir können sie also nur als ein zusammenströmen der Gegensätze vorstellen - +Das Urtheil spiegelt+ Die Einheit der Seele spiegelt sich in der Verbindung der Vorstellungen im Urtheil. Es ist eine organische Einheit der Vorstellungen.



Sie schiessen zusammen +ins^{+Ur+} ~~Urtheil~~^{Urtheil} in die Einheit des Urtheils

Die Vorstellung trägt in sich die Fähigkeit zur Einheit; als ob +wir+ alles was wir von Wahrheit erkennen könnten, ein Urtheil

wäre /Die Ahnung von einer Weltformel/

XI/9 Die lebendigkeit des Subjects im Urtheil wird +so+ ahndelnd vorgestellt so wie der Mensch sich selbst vorstellt. Wir können uns nur als Subject benennen. Der Mensch fühlt sich als ständig, und wechselhervorbringend im Wechsel der Dinge - das wird auf das Subject +übertragend+ übertragen; auf die Ausdrucksform des Er- // kennen /Einfühlungstheorie/ +H+ Die Activität der Seele - so wie die Einheit - streckt sich in die Dinge hinein. Wir zerlegen unser Leben in "ich" und alles was das "ich" + "macht" + tut also in weitem Sinne "sein". Panegoismus, "Ich" ist die Form +jeder+ aller Erkenntnis. Das ist der Sinn der Metaphysischen Theorie: es gibt nur "Ich" und "Gott". Ich = Form, Gott = Inhalt Von Form abgesehen gibt es nur eine undifferenzierte Allheit, den Inhalt schlecht thin.

Keine psychologische Erklärung erschöpft das Wesen des Urtheils weil es nur die Beziehung der Vorstellungen untereinander beschreiben kann. Das Urtheil aber handelt von Beziehung der Dingen, nicht der Vorstellungen. Die psychologischen Theorien erklären das Zustande kommen des Urtheils, nicht den Sinn !des! Urtheils.

Wir sind zwar in Vorstellungen befangen, aber die Vorstellung enthält den Sinn der Sachen und die Logik handelt vom Sein der Dingen. Der Sinn steht in der Mitte zwischen der Vorstellungen und des Objectiven Seins

Wie kann die Seele Wahrheit von den Dingen wissen?

Das Urtheil~~s~~ ist weder die Sache selbst noch ist es der subjectiv-psychologischer Vorgang, sondern der allgemein gültige Sinn, der in der Seele und in der objectiven Realität +selb+ gleichzeitig ist. /Hegels Idee/ +ist+ Die Vorstellung meint etwas was sie selber nicht // ist.

Welche Bedeutung oder Beziehung dieser Inhalte wird durch die Urtheilsform gegeben? Das ist die logische Frage.

Zwei Tatsachen: Der Umfang und der Inhalt der Bestandtheile. Unter Umfang verstehen wir alle Kategorien welche die Vorstellung enthält. Z.b Bei Palme, Dattelpalme, Kokospalme etc. Der Umfang ist desto grösser je mehr Dinge es gibt die verschieden zwar, aber dennoch so viel gemeinsames haben, dass sie sich in ihr vereinigen. +Die Art+ Der Umfang der Art wird also durch die Unterarten bestimmt; die einzel-exemplare bedeuten hier nichts /Das ist der Unterschied der Realität und Logik!/ Subsumption unter dem höheren Begriff - Der Sinn des Urtheils ist dass das Subject ist die Art, das Prädicat die Gattung ist z B Caesar überstreitet den Rubicon Es gibt unzählige die den Rubikon überschritten haben /Gattung/ Caesar ist nur ein Exemplar Subsumptions Theorie XVIII Jahrhundert. - Bedeutung Die Vorstellungen sind organisiert Die Inhalte der Welt sind aus der Isolierung erlöst. Jedem Inhalt wird seine Heimath gezeigt.

6 XI/13 Welche sachliche Beziehung stiftet die Urtheilsform zwischen Subject und Prädicat. Das Schema des Urtheils wäre: das Einzelne ist das Allgemeine /Hegel/ Kritik. Das Caesar Beispiel ist falsch. Dies ist ein ganz vereinzelter Fall /z.b. Eiche ist ein Baum hätte ohne // Subsumption keinen Sinn; wenn keine andere Bäume gäbe wäre: Die Eiche ist eine Eiche/ Hier jedoch ist es gleichgültig ob andere den Rubicon überschritten haben - Unterschied der Allgemeinheit - Ausdrückender und Historischer Sätze /Das XVIII-te unhistorische Jahrhundert bildete diese Theorie, das sich nicht für das Einzelne, Nichtwiederkommende interessierte. Rousseau, Kant/ - Urtheile wie z.b Es blitzt; ich leide sind ebenfalls nicht subsummierbar; Definitionen auch nicht +auch+ wo das Prädicat den gleichen Umfang hat wie das Subject

Werth der Subsumptionstheorie ist dass sie die Organisierbarkeit der Urtheile ermöglicht /Die Historischen bleiben Thatsachen/
Das Allgemeinere ist die Heimath des Speziellen

Eine andere Theorie geht vom Inhalt aus /Inhalt = Gesamtheit^{an} der Merkmale/ Das Wesen des Urtheils ist die Erkenntnis der inhaltlichen Identität zweier Vorstellungen. z B Einige Menschen sind schwarz Das wahre Subject /einige Menschen/ ist nicht der Allgemein-Begriff "Mensch" sondern einige Menschen "Einige Menschen" scheint zwar eine unbestimmte Zahl der Menschen, es ist aber nicht so. Man muss diejenigen wählen die schwarz sind; es hängt nicht von +mir+ uns ab. Caesar überschreitet den Rubikon. Nicht "Caesar" schlechthin ging über den Rubikon, sondern das Subject ist der Caesar, den das Prädicat meint, der, der den Rubicon überschreitet /Lotze/ Es ist weiterführbar: der Rubicon ist nur +gemeint+ in dem Augenblick // gemeint, wo Caesar darüber geht Also: C. geht über etwas worüber C. geht. Das Urtheil scheint ein "idem per idem" zu sein. Eine einheitliche Thatsache von zwei Seiten gesehen: +ist+ 1. Der Werth dieser Theorie liegt darin dass die Einheitlichkeit eines Vorganges im Urtheil gesetzt ist Wir brechen die Einheit "Neger" in "Mensen" !sic! und "Schwar" !sic! Das Urtheil giebt uns die einzige Möglichkeit diese - ungreifbare - Einheit darzustellen +"xxxxxx"+ Subject und Prädicat sind nicht identisch, sondern verschiedene Seiten ein und derselben Thatsache

XI/15 +Tiefere Sinn der Theorie+ Der Rubicon überschreitende Caesar ist noch mehr als der Überschreiter des Rubicons; warum würde ich ihn dann Caesar nennen? Im Subject liegen alle Qualitäten Caesar, seine früheren Erfolge. - Subject und Prädicat sind nicht identisch. Das einheitliche Geschehen wird in verschiedene Elemente zerlegt. Der Problematische Vorgang ist, dass +verschie-

dene+ wir einen einheitlich Act zerlegen können.

Die Urtheilsform bedeutet dass zusammenseiende Beziehungen, die ~~in~~ in Wirklichkeit eine einheitliche Thatsache bilden, organisiert werden. Wir organisieren sie, damit sie Erkenntnis bilden können. Wir machen, dass eine zum activen Subject und accidentellen - Die Einheit wird +zerlegt!+ in Elemente zerlegt und wieder hergestellt durch das Urtheil Das ist die Einheit des Urtheils, nicht die Identität von Subject und Prädicat.

8 Erkenntnistheoretische Bedeutung: Die Stellung des Urtheils im Erkennen? Was ist der Wahrheitswerth meiner Vorstellung dadurch // dass sie Urtheile werden?

Das Urtheil drückt aus, dass Subject und Prädicat objectiv zusammengehören. Es gibt aber Bloss-Subjective Aussagen, Aussagen über Möglichkeit. Dann aber ist gerade die Möglichkeit das Objective des Urtheils +was eine objectiv+; dass Aussagen einer Ungewissheit ist kein Ungewisses Aussagen. Kant unterscheidet: Der Stein ist schwer - Wenn ich den Stein trage, fühle ich den Druck der Schwere Das ertse !sic! wäre objectiv das zweite subjectiv. Er spricht vom Inhalt; wir vom Wahrheitsgehalt der Urtheilsform. Das zweite Urtheil spricht von mir /nicht vom Stein/ +eine+ etwas objectives aus. - Das Urtheil ist entweder wahr oder falsch. Empfindung und Einzel-Vorstellung können weder wahr noch falsch sein. Die Frage auch nicht; +bei+ Associationen ebenfalls nicht.

Wahr kann nur ein Urtheil sein /Der Sprachgebrauch ist +falsch+ schlecht: z b wahre Liebe, wahrer Patriotismus etc/

Psychologische Theorie, Wesen des Urtheils: wenn ein Wille, ein Glaube, ein Bejahungsmoment zu einem Inhaltlichen zutritt; Urtheil ist +Inhalt nur in x+ zu ^{gewissen (?)} wissen Vorstellungen Inhalt zwar innerlich, intellektuell /nicht praktisch!/ Jasagen /natürlich auch Nein!/
 11

Das Schulbeispiel: "dieser Baum ist schön" ist eigentlich kein Urtheil - denn ich urtheile ja nicht - sondern nur die Hülle eines Urtheils /Logisch ist kein Unterschied. Der Unterschied muss etwas Überlogisches, Überintellektuelles sein/ Das Urtheil hat // einen Wahrheitswerth der jenseits seiner logischen Form liegt

XI/16 +Das Urtheil entsteht als dass die+ Jedes Urtheil wird durch das Gefühl begleitet: "so wahr ich lebe". Eine Zugehörigkeit zu meinem Bewusstsein gibt einem Satz erst die Wahrheitsbedeutung. Formal ist ein Schulbeispiel von einem wirklichen Urtheil nicht zu unterscheiden "Ich bin" ist die erste, vielleicht die einzige Wahrheit. Das Gefühl dieser unbedingten Sicherheit strömt über in andere Inhalte

Das Problem ist jedoch hierdurch nicht gelöst. Warum gerade in der Urtheilsform +ist+ uns allein Wahrheit zugänglich ist? Woher die Beziehung gerade der Subject-Prädicat-Form und des Objectiven? - Unmittelbar nicht zu lösen. Berkeley: was wir Substanz nennen, ist zu denken als das Zusammen von verschiedenen +Dingen+ Bestimmungen Z.b. Substanz "Kirsche" kennen wir nur als roth etc. Das Sein ist also eine Summe von Eigenschaften, sonst existiert es nicht. +Eine Einzelsubjects ist die Relation von Bestimmungen die zusammen eine Einheit!+ Wenn ich die verschiedene Qualitäten der Kirsche separat denke, schweben sie sozusagen isoliert im Raum; sind unsubstanziell Die Eigenschaften bilden aber kein Nebeneinander sondern ein Ineinander; sie haben eine Form. Das Unterscheidet ein Ding und ein Nebeneinander von Eigenschaften. Das Wesen des Dinges wäre die Form der Wechselwirkung der Eigenschaften. Was die Substanz als Ding ist das vollzieht das Urtheil explicite. Kant: einen Gegenstand erkennen ist in der Mannigfaltigkeit seiner Eigenschaften eine Ordnung zu schaffen /quasi Kristallisation/ //

Einen Gegenstand bilden und erkennen ist +vielleicht+ dasselbe -
 Die Vorstellungselemente an sich ^{sind} ~~und~~ sind Reinspsychologische,
 subjective Wesen; diese Isoliertheit bedeutet dass sie entweder
 subjectiv oder ideell /kein Object bestimmend/ sind. In dem Mo-
 ment wo sie zusammenschliessen in der Urtheilsform verlieren sie
 die Isoliertheit oder Selbheit und bilden ein Object. Die Unend-
 lichkeit die jeder Begriff hat, wird durch den anderen begrenzt
 und fixiert +Geg+

Dass man ein Urtheil umdrehen kann, wird erst verständlich, wenn
 man das Urtheil als eine Wechselwirkung zweier Vorstellungen
 auffasst, wo jedes das andere um einen Drehpunkt ^{fixiert} ~~fixiert~~ !?!

Z b Der Baum ist schön: Unter dem existierenden ~~schönen~~ ^{als} Schönen gibt es
 Bäume. Objectivität ist nicht anderes ~~eine~~ Correlation von an sich
 nicht Objectiven Inhalten; es ist also eine Beziehungsform /das
 Urtheil/

Das ist die Zellenform der Relativität der Wahrheit, /Der landläu-
 fige Sinn der Relativität oberflächlich/ Es heisst - tiefer -
 Wahrheit ist eine Relation. Nicht der Inhalt der Wahrheit ist
 Relativ: die Form ist eine Relation.

Man kann das Falsche eines Inhaltes nur durch Erkennen des Wahren
 erkennen. Der Erkenntnistheoretische Sinn des Urtheils: die jen-
 seits von "Wahr" und Falsch existierende Elemente erhalten eine
 11 Form wo "Wahr" und Falsch einen Sinn hat //

XI/20 Arten des Urtheils. Verschieden Systeme; aber das logische
 Denken fügt sich keinem symmetrischen Systeme Auch das ideale
 Erkennen geht ins Unendliche und verträgt keine Grenzen /das war
 das letzte Refugium der Systematik/ nicht nur das thatsächliche.

Schema des Urtheil: S. ist P. Eine Art von Sätzen aber scheint die
 Form umzuwerfen: die Impersonalen Sätze /ohne Subject/ z.b. Es

blitzt; man tanzt /denn in jedem Sinne - psychologisch, logisch, erkenntnistheoretisch - besteht das Wesen des Urtheils in der Relation von Subject und Prädicat - Theorien: 1/ Die Urform des Urtheils; dass Aussprechen einer Thatsache, das noch nicht in das Stadium des Auseinand!er!gehns gekommen ist. - 2/ Reine Prädicats-Sätze: nur ein Vorgang, ohne Träger. - Beide halten einer genauen Analyse nicht stand Gegen die erste spricht dass ~~ein~~ in den Primitiven Sprachen +sich+ wenig Impersonales gibt. Gegen die zweite: Subjectslose Sätze gibt es nicht; es ist bloss eine sprachliche Ferflüchtigung !sic! des Subjects /ein rudimentär werden/ Ein Geschehen vollzieht sich so bedeutsam, dass man nach dem Subject /das ^{ja} immer +na!c!h+ hinter dem Prädicat steht/ gar nicht fragt: "es blitzt"; der Satz bekommt etwas unheimliches, ursachloses, erschreckendes. Manchmal ist dass "es" nur Vertreter eines folgenden Subjectes Oder es blitzt = dass was ich jetzt sehe ist ein Blitz Ferner hat man dass "es" aufgefasst als dem räumliche Umfasser des ~~A~~Satzes; es bereichert die übersetzbare Räumliche des Sprechen

Ein tiefere philosophische Speculation ^(knüpft) ~~hängt~~ sich an die Existenzial-
 12 al Sätze. "es ist ein Gott". In Wirklichkeit haben sie Subject und Prädicat sie // scheinen aber keines zu haben. Existenz kann kein Prädicat sein /höchstens in rein ideellen Sätzen/ In Wirklichkeit liegt die Sache anders, wurde aber nicht bemerkt /Interessante Versuche!/ Das Subject ist die ^{die} Vorstellung von Gott das Prädicat der ihr entsprechende Realität Also meiner Vorstellung entspricht +in+ der in der Realität existierende Gott. Ontologischer Gottes Beweis Aus der Vollkommenheit Gottes; er hat alle Eigenschaften, Schluss auf sein Dasein /Scholastik/

XI/22 Man kann die Existential Sätze nun so ^(deuten) denken: - der Sinn: "der gedachte Gott ist ein wirklicher Gott" Der Begriff Gottes bringt +die Existenz+ den Beweis der Existenz Gottes /Ontologischer Gottesbeweis/ Der Trugschluss ist leicht erkennbar /Kant/: durch der Existenz kommt dem Begriff nichts hinzu; die Existenz ist keine Eigenschaft der Dinge. Man +kann+ muss bei den Dingen mit all ihren Eigenschaften erst fragen ob sie existiert oder nicht. Die Wirklichkeit und der Begriff müssen dieselben Eigenschaften haben /z b eine gedachte und die wirkliche Ziege/ Nichtexistenz ist kein logischer Widerspruch, während qualitative Unterschiede es ja sind, "Gott ist nicht allmächtig" ist ein Widerspruch "Es giebt keinen Gott" ist kein Widerspruch

13 Wie ist das Denken zu dieser Irrung gekommen? - Das reine Erkennen hält sich in den blossen Qualitäten auf und kann von sich aus nie das "Sein" begreifen Wenn wir alle Zusammen- // hänge können, ^(t) müssen wir noch fragen: ist das Wirklich oder nicht? Wenn wir in einem einzigen Punkte das "Sein" wissen, ist unser Erkennen! so ^{ein} ~~angerichtet~~, dass für uns die Wirklichkeit bewiesen ist. Ist A so ist auch B. Das Erkennen kann uns nie das ^{Sein} garantieren /Immer: "wenn das ist, so ist das"/ Nur durch unmittelbare That gelangen wir zur Wirklichkeit. Wir haben nur Bruchstücke der Erkenntnis so dass wir +uns+ immer wieder an die Wirklichkeit anknüpfen müssen; hätten wir eine ideelle Kette der Erkenntnis, so würde ein solcher Punkt genügen.

Warum sollte dieser Punkt nicht der Höchste sein? Der tiefste Grund des ontologischen Gottbeweises ist die Sehnsucht die That der "Seins-setzung" an Gott zu vollbringen. Begriff und Sein fallen hier zusammen

Descartes ging davon aus, an allem zu zweifeln. Er stellt "ich denke" als fixen Punkt. Aus dem Denken der Gottes Begriff. Das Denken /das relative/ kann nicht das Absolute "Gott" aus sich selbst hervorbringen. Aus Gott wird die Welt deduziert /Ein Absolutes Wesen kann uns nicht belügen wollen/ Gott garantiert, dass +wir+ die mögliche Welt auch die wirkliche Welt /die Veracitas Gottes/ Das moderne Denken stellt das "Ich" als fixen Punkt auf Das "Ich" hat allein unmittelbare Existenz; es ist der Punkt von dem aus die Wirklichkeit begriffen werden kann. /Fichte/ Ob dies zur Garantie der Welt führen kann, ist vielleicht zweifelhaft. Das Ich das dies alles garantieren kann, ist jenseits des empirischen Ichs.

XI/23 Einzelne Urtheilsformen. Die Kantsche Eintheilung ist die zweckmässigste IV Kategorien I Quantität II Qualität III Relation IV Modalität

- I Quantität 1/ Allgemeine jedes S ist P
 2/ Partikulare einige S ist P
 3/ Einzelurtheile ein S ist P } Sämmtliche U.
- II Qualität 1/ Bejahend S ist P
 2/ Verneinend kein S ist +nicht+ P
 3/ Unendliche S ist nicht P /P ist zwar ausgeschlossen aber alle andere Möglichkeiten des S sind logisch frei. z b. der Himmel ist nicht blau. Logisch ist grün, roth etc möglich. Das Verneinende Urtheil ist also sicher, das Unendliche nicht/
- III Relation 1/ Kategorisch S ist P /logisch von keiner Bedingung abhängig. z.b. Der Himmel ist nicht Blau
 2/ Hypothetisch Wenn S ist so ist P
 3/ Disjunctiv S ist entweder P oder Q /eine That der Seele; in der Wirklichkeit ist kein Gegenbild dafür. Es drückt

nur aus dass wir nicht wissen wie es sich in der Wirklichkeit verhält. Das "wenn" und das "oder" sind Werkzeuge der Seele zur mittelbaren Bewältigung der Realität. Es ist nur ein negatives
 15 Erkennen notwendig: S ist nicht Q. So wissen wir dass S P ist. //

IV Modalität 1/ Problematisch S ist vielleicht P

2/ Assertorisch wenn S nicht Q ist so ist es P

/Eine Thatsächlichkeit wird verkündigt/

3/ Apodiktisch S muss P sein

Das Wunderbare ist dass ich sagen kann S ist P, wo sowohl S wie P fixe, feststehende +Sachen+ Begriffe sind Die Verschiedene Arten der Copulierung /S und P stehen fest/ ist Aufgabe der Systemathik.

I Quantität man betrachtet heute die Eintheilung als unpraktisch.

+Wenn+ Denn wenn es nur ein einziges S giebt so kann man zwischen

Univer!s!al und Singular nicht unterschiden. Mit Partikular und

Universal steht es ebenso. /jede Induction hat immer die Form :

einige S sind P. Ob man das Recht hat jetzt zu sagen: alle /auch die

noch nicht untersuchten/ S sind P? Das ist das Problem der Induc-

tion/ Wenn wir nicht überzeugt wären dass ein Partikular Urtheil

rein innerlich sich zum Universal-Urtheil organisch auswachsen

könnte, ^{+würde+} würden wir die Welt nicht beherrschen können. Wir wären

immer im Wessen !sic! bef^{va}ngen. - Hier ist eine schwankende Gränze

z b. Der Mensch ist stärblich = alle Menschen sind sterblich

/Praktisch!/ Logisch: die notwendigkeit des Sterbens ist in

beiden Fällen anders. Im Singular-Urtheil ist es nur eine einma-

lige Verbindung der Begriffe; der Typus ist sterblich Das +gene-

relle^u universale Urtheil ist nur eine Summierung der Einzelbeo-

bachtungen; die Notwendigkeit ist im Urtheil nicht enthalten. Das

16 Singulare-Urtheil geht hier tiefer als das Universale // Parti-

kular Urtheile haben bedeutsamen Sinn

11 Wenn sie eine Ausnahme vom Universalen enthalten

21 " " " Universale Bedeutung vorbereiten

11 z b. einige Menschen sind blind. Die Menschen können blind werden /Allgemeine Möglichkeit/ Aber nur einige sind blind /die Mehrzahl ~~der Menschen~~ kann sehen/ - Ausnahme. Das ist gar nicht so selbstverständlich als es im ersten Augenblick aussieht - Die Partikulare Urtheilsform ist die Typische unserer Erkenntnis.

XI/27 Umkehrbarkeit der Urtheile /Convertieren/. z.b. Alle Eichen sind Bäume, Einige Bäume sind Eichen. Das Urtheil verliert von seiner Qualität /unreine Conversion/ Urtheil ist Einheit explicite. Symbol der unausdrückbaren Einheit. Die Darstellung dieser Einheit kann mit jedem Theil anfangen, da +von+ eine Wechselwirkung vorhanden ist. Das ist der Sinn der Conversion: jedes Urtheil muss umkehrbar sein. Das Verlieren der Qualität zeigt was das Denken rein aus eigenen Mitteln kann; z b Alle Menschen sind sinnlich vernünftige Wesen - einige +vernünftige+ sinnlich vernünftige Wesen sind Menschen. Hier trifft das rein Logische mit der Wirklichkeit nicht zusammen. Alle sinnlich vernünftige Wesen sind Menschen. Aber das Denken kann das aus sich aus nicht entscheiden.

17 Partikular Urtheil. An sich geringe Bedeutsamkeit Es wird nur dann bedeutend, wenn es implicite ausspricht was zwischen // "einige" und "alle" liegt. Das ist entweder 1/ nur einige S sind P, oder 2/ +wenigstens+ mindestens einige S sind P. Wichtigkeit: die Wahrscheinlichkeit der anderen S wird daraus geschlossen; ^{das} +die Gegensätze^{the}+ Wichtigkeit in der Wiederlegung vorschneller Schlüsse. Wenn einige S nicht P sind wird über alle etwas geschlossen, dass nämlich der Sinn von P nicht notwendig mit S verbunden ist - Unser eigentliches Gebiet ist das Partikular Urtheil Es

characterisiert die Menschen ob sie sagen: nur einige S sind P, oder mindestens einige S sind P. z.b. Analytisches und Synthetisches - Individualistisches und Pantheistisches Denken.

Das Singuläre Urtheil S ist P /Näherung an das Generelle/ Z b
Der Mensch ist sterblich ist generell. Aber "Mache dein Testament, denn der Mensch ist doch sterblich" hat eine individuelle Zuspitzung /es heisst dass "du bist sterblich"/ Es ist also generell und singulär zugleich Generell ist die die Form, der Sinn ist in der Spitze /in dem Individuellem/ in der es sich concentriert Ein tiefes Einswerden des Allgemeinen und des Einzelnen.

Eine andere wichtige Form ist, wo +es scheint die Einheit!+ ein S ist P /ohne die Einzigkeit zu bethonen/ Eine merkwürdig enge Verbindung zwischen S und P. Es wird bethont dass ein Theil des S genügt, die Verbindung herzustellen z. b. die theoretische Erkenntnis enthält eine Entschädigung für das Unzulängliche der ^{Praxis} (Basis) des Lebens. Sage ich aber: Eine einzige ganz sichere Wahrheit würde genügen etc. Die Beschränkung des S macht die Verbindung viel enger

18 +Früher+ Beim früherem // Beispiel wusste man nicht, wie viel und wasfür S genügt um die Verbindung herzustellen. Im zweiten Falle genügt dass S da ist. Die Theorie des Personalwerthes z b ist der Ausdruck dieser logischen Form +Für+ Nietzsche interessiert nur das höchste Exemplar der Menschheit, nicht wieviel Menschen es erreicht haben Die Menschheit hat die Höhe der Hochsten Exemplare erreicht

XI/29 Qualität - Das Verneinende Urtheil S ist nicht P. Eine neue Welt wird geschaffen jenseits der Wirklichkeit. Bejahung ist eine Begrenzung der Wirklichkeit. Ein Gott der die Wirklichkeit dächte, könnte nichts verneinendes denken. Negation kann nie in Sinnlichen Vorstellungen liegen. Man kann z b. nur sehn, dass ein Gegenstand blau ist, nicht aber dass er nicht gelb ist. Das kann

man bloss denken. Im Sinneseindruck ist weder ja, noch nein, bloss eine Thatsache. Kant: die Sinne irren nie, weil sie nie Urtheilen. Sie sind ein Zustand; Ja und Nein sind Beleuchtungen des Zustandes. - Wir bringen an das Blau das Gelb heran und sagen dann: Blau ist nicht Gelb. - Das Verneinen lässt sich nicht bestrei²

(beschreiben) ten +Es+ Sie ein Ursprünglicher, spontaner Act der Seele Kant: die Vorstellung von Verbindung kann nur das Subject producieren Verbindung giebt es ausserhalb der Seele nicht - Die Function ist ganz dieselbe ob sie Ja oder Nein ist, ob Synthesis oder Antithesis ist. Vom gleichgültigen Nebeneinander +Dinge+ oder Aus^(er)einander /Negation/ werden die Dinge in gleicher Weise hervorgehoben durch die // seelische Verbindung. Die Inhaltsbeziehung zwischen dem Urtheil und den Vorhergehenden ist beim Bejahen stärker; das ist aber der einzige Unterschied

19

Die Negation ist unanschaulich. Gegen des Sensualismus, denn, dass etwas nicht ist kann nicht durch die Sinne gegeben sein - Jedem verneinenden Act geht immer eine positive Vorstellung voran Weil von jedem Gegenstand eine Menge berechnete Verneinungen ausgehen z. b. von Blau - nicht Gelb, Grün, Roth etc. - Attraction zum Sceptizismus und Pessimismus. +Es ist immer leichter über etwas Nein+ Einem Dinge gegenüber giebt es immer viel mehr Verneinungs-Möglichkeiten als Bejahungs-Möglichkeiten - Ohne positive Chance wird nicht verneint, denn Verneinung ist ein Mittel gegen die Gefahr der Verwechslung; der Bejahung. Verneinung ist also nie unmittelbar; immer Reflexion - Man wollte +ihre+ Sie eine unmittelbare Wirklichkeiten erklären 1/ Im Sein giebt es zwar keine Verneinung, aber im Werden ja. Denn Werden heisst: dass Frühere hört auf, damit dass Spätere eintreten soll

XI/30 Die Verneinung ist die ureigenste That der Seele.

Die Veränderung wäre das Reale Gegenbild von "S ist nicht P".

Wir müssen Blau und Gelb in der Seele anein!an!derbringen um eine Synthesis und Antithesis zu bekommen; im Raum sind sie friedlich nebeneinander Keiner Sache kann der Raum genommen werden; Nur in der Seelischen (~~hinterher~~ ^{Einheiten}) stoßen sie sich ab - Die Theorie des
 20 Werdens // setzt einen gemeinschaftlichen Träger voraus der Blau abstosst um Gelb zu werden. Einheit des Substrates tritt an die Stelle der Einheit der Seele - Es ist nicht einzusehn warum das Nacheinander weniger positiv sei als das Nebeneinander. An die Stelle des einen positiven tritt ein anderes positives nicht aber ein negatives. Im "Gelb" ist keine Negation des "Blau" enthalten. Griechische Philosophie suchte das "Sein" das Dauernde Substanziell; das moderne ist Fluctionell +, die+ Nicht einmal Herakleitos kann das Werden als selbständig!e Kategorie fassen. Auch er will sie aus Sein und Nichtsein erklären. Auch er kann das Substanzielle nicht überwinden Er will z b. sagen Jugend und ~~Alter~~ sind ein Werdeprocess und sagt: Jugend und Alter sind eins. Er setzt das Werden aus Sein und Nichtsein zusammen - Das Werden ist aber Etwas das zwischen zwei Positiven steht; es ist nicht im Sein aufzulösen. Man könnte sagen: jede Verneinung setzt eine Erinnerung voraus. Die Dinge aber haben nur Gegenwart, keine Erinnerung oder Vergangenheit - Dass jemand nicht da ist, bedeutet nichts; dass wir denken er ist nicht da, ist eine positive Seelische Thatsache.

2/ Om!...?!

21

//

1907 I/15 Schlüsse Exactheit der Formeln. Technik: die beiden Sätz!e! müssen einen gemeinschaftlichen Theil haben. Von den Vier Glieder!n! /2 Subjecte 2 Prädicate/ existieren inhaltlich nur 3; der Mittelbegriff ist ^agemeinsam.

I Formel: das Subject des 1-ten und das Prädicat des 2-ten
is!t! das Mittelbegriff +S ist M+ M P

S M

S P

	Bejahend	Verneinend
Allgemein	a	e
Beson!ders!	i	o

a a a /barbara/

a i i /dari/

e a e /celarent/

z B keine metaphysische Theorie kann etc.
Der Matieralismus !sic! ist eine metaphysische Theorie.
Der Materialismus kann nicht etc.

e i o /ferio/

z B keine psychologische Hypothese ist unanfechtbar.
Veile Moraltheorien sind ps.Hypothesen.
" " " " nicht unanfechtbar. //

22

II Formel

P M

S M

S P

a o o Baroco

z B alle Berliner etc
Herr x thut es nicht
Herr x ist kein Berliner

/Sterile prämissen: Aus "a" und "i" ergiebt sich kein Schluss/

a e e Carnestres

alle Edeln Pferde haben etc.
Kein Berliner Droschkenpferd hat ^adies
~~ist~~ ist ein edles
" " " " Pferd

e a e /Umgekehrt!/

e i o /festino/

Kein tiefes Leid kann etc.

Einige Menschen haben etc.

„ „ „ kein tiefes
Leid erlitten.

III. Formel M +S+ PM +P+ S

S P

I/17 a a i

Z.B. alle Menschen sind sterblich

„ „ haben eine Seele

Einige! Wesen die eine Seele haben sind sterblich

a i i

i a i

Z.B. Einige Novellen Kellers sind wunder-
schönAlle Novellen Kellers sind Schweize-
rischEinige Schweizerische Novellen sind
wunderschön

e a o

Z B Kein Edler ist rachsüchtig

Alle Edlen sind dankbar

Einige dankbare Menschen sind nicht
rachsüchtig

e i o

Z B +Kein religionsstifter hat

Einige religionsstifter haben keine+

Modus ponendo ponens

Z.B. wenn es Gott giebt werden die Sünden
bestraft

/Obersatz hypothetisch/

es gibt einen Gott

Alle Sünden werden bestraft

Modus ponendo tollens

23 Modus tollendo tollens //

z b P M Eine Prämisse muss verneinend sein sonst giebt es

S M keinen Schluss. Denn dass zwei Begriffe etwas

S M gemeinsames haben, daraus folgt für sie noch gar-

nichts weiteres /Sterile praemisse/

I/22 Der tiefere Sinn des Schlusses. Mit mathematischen Gleichungen
verglichen. Es ist aber nicht umzukehren, wie die Gleichnisse.

Zwischen Subject und Praedicat ist ein organisches Verhältniss,

nicht ein mechanisches, wie bei der Gleichung /Die Gleichung ist

ein Urtheil aber das Urtheil ist keine Gleichung/

Verbindung durch das Dritte. Die mathematische ist die einfachste, mechanischste.

+Was+auf die Art stimmt auf das Indi!viduum!+ Was der Art zukommt kommt dem Individuum zu. Hierarchische Ordnung zwischen Allgemeinen und Besondern. /Platos Ideen/ Enthält alle Inhalte - Metaphysische Bedeutung. Ideelle Verbindung von jedem Punkt mit jedem anderen.

I/25 Circulus vitiosus im syllogismus. Der Schlusssatz ist im Ober- und Untersatz ^{er}enthalten /dem Inhalte und Umfange nach/

ZB Die Römische Bürger waren vor Körperstrafe geschützt

Einige Christen waren Bürger von Rom also

„ „ „ vor Körperstrafe geschützt

24 Hier scheint +in+ +der+ im Schlusssatz etwas neues. //

Der Schlusssatz ist nicht im Obersatz enthalten! Enthält es nicht der Untersatz?

/Der Mensch ist dass sinnlich-vernünftige Wesen

Gaius ist ein Mensch

„ „ „ „ „ „ „

Der Untersatz enthält hier den Schluss/

+Einige+ +Etwas+ Wenn man den +Römischen+ Begriff des Römischen Bürger so auffasst, dass er - eo ipso - von Körperstrafe befreit etc. ist. So ist der Schlusssatz im Untersatz schon enthalten. Wenn man es nicht als+o+ so wesentlich auffasst /sie blieben z b auch römische Bürger wenn +auf sie+ das Gesetz suspendiert wäre/ so erweitert der Syllogismus unsere Erkenntniss

Im "Gaius" Beispiel. Der Obersatz ist eine inductive Wahrheit - er ist also nicht absolut nothwendig. Auch der Untersatz ist bloss inductiv. Wir wissen, dass er a, b, c etc. Eigenschaften der Men-

schen hat; dass er alle hat +ist+ können wir nicht sicher wissen
 Jede der Praemissen biergt ~~!sic!~~ nur Wahrscheinlichkeit, in ihnen
 ist der Schlusssatz nicht erhalten- Damit ist aber gerade die
 Strenge und Absolutheit des Syllogismus verloren.

25

Man muss entweder den circulus vitiosus lassen, oder die Praemissen
 in Wahrscheinlichkeit verwandeln. //

Die negative Sätze ~~kein~~ circulus vitiosus

Z b Evolutionismus und Pessimismus sind +unhaltbar+ unvereinbar

- Hartmann aber is!t! beides

Also sind Evolutionismus und Pessimismus wenigstens in einem
 Falle vereinbar

Der Inductions Schluss

I/31 Vollständig!e! Induction. - Die Gesamtheit ist das Inein!an!-
 der der Einzelnen Fälle; nicht ein Nebeneinander.

Aus dem Wissen die Erkenntniss dessen erlangen was wir nicht wissen.
 Wir beobachten eine Menge Objecte die S sind, die sind P Daraus
 schliessen wir dass auch die S welche wir nicht kennen auch P sind
 +Was giebt mir das Recht von einer Anzahl von Fällen etwas zu
 behaupten, auf Grund der Beobachtung einer Anzahl anderer Fälle?+
 Ein inductionsschluss ist nie denknotwendig. Die anderen Formen
~~Formen~~ anerzuerkennen kann man jemanden zwingen so dass ihm höchstens
 ein:"ich will nicht" entgegenstellen. Die Bereicherung der Erkenntnis
 durch die Induction - +den+ im Gegensatz zu anderen Formen - wird
 durch Mangel an Nothwendigkeit bezahlt.

26

Werth jeder Erkenntnis: 1/ Interesse am Inhalt 2/ Sicherheit des
 Erkenntn!s: Je sicherer die Erkenntnis ist desto mehr verliert
 sie an Interesse. Und umgekehrt. Das ist der Unterschied // deß^r
 Mathematischen - und Moralischen Wissenschaften. Diese Zweiheit
 spiegelt sich in den Formen des Syllogismus und der Induction

Rückführung der Induction auf das Causalgesetz. Unhaltbar, denn es setzt das voraus was wir wissen wollen. S, S_1, S_2, S_3 ist P . Frage, ob $S_n \dots S_n$ auch P ? +Die+ Wenn die Ursachen die $S \dots S_3$ hervor- gebracht haben, sich auch an $S_n \dots S_n$ finden wäre es richtig. Aber das kann man über S_n etc. nie mit völliger Sicherheit behaupten

Művészet: Sociológia

5 Sociológia csak szempont nem új thema, csak új oldalait mutatja ugyanazoknak a jelenségeknek, nem szabad tehát - hogy használható legyen - semmiféle tisztán artistikus megállapítással ellenkeznie. Czélszerűsége akkor volna megállapítva, ha lehet általa, azok megtartása mellett, magasabb, általánosabb synthesisekhez eljutni.

Művészet sociális volta 1/ művészet csak több ember között jön létre. Művészet: egy érzés közlése minimum még egy emberrel

2/ a művészet anyaga az élet /irodalom, festészet, szobrászat/

10 3/ a művészet sociálisan determinált lényekre hat. A hatás előfeltétele tehát, hogy a ható eszközök /tempo, rythmus, constructio/ az illető kultúrával összhangzásban legyenek

15 4/ a művészet feladatai sociálisan positive és negative determináltak /pl templom, monumentális festészet stb/ Ennek formai oldalai

5/ a forma sociális része /irodalom

6/ a művész érzései, gondolatai, kiinduló pontjai, problémái stb. sociológiailag determináltak

20 7/ Az előző művészet, a mibe belekapcsolódik sociológiailag determinált, mert az hogy mi hatott hogyan és milyen erősen, sociológiai tény és ez a művészet a mit ő készen talál, a mi positive vagy negative beleilleszkedik

Elválasztani formai hatás és associatív hatás. Itt még egy megkülönböztetést kell tenni t.i. az +a forma lény+ az erős művészi productum lényegéhez tartozik az associatiókat kiváló képesség /pl Oedipus/. Ezt talán elsődleges associationnak lehet nevezni, az előbbit másodlagos. Az előbbi tisztán formai problema, az utóbbi sociologiai.

Mi a forma ? Abstractio. Talán: a tipikus hatás eszközei. Mindegyesetre sokféle jelenségből /térben és időben elválasztottaknál/ az ismétlődőnek leírása. Negative: a nem associatív hatás. Pl. ott, a hol már nem hat ez, mert eleve megszűnt a lehetősége /pl madonnák vallástalanokra/ az associatív-nak kontrollálható A forma tehát csakegy módszertani postulatum: az állandó hatás magyarázata; az elnem évülés magyarázata. Mint értékkategóriák: a lezárttság, a tökéletes kifejezés örömrzetének aequivalense.

Ezzel összefüggésben: a művészettudomány számára csak azok introspectioi értékesek, a kiknek ez iránt is érzékük van Mert - a differentiatio itt is mint mindenütt lassan történik - és pl az irodalomban - a művészet lényege nem engedi meg, hogy valaha teljesen végbemenjen A forma pedig mint abstractio a csak művészt jelenti Az associatiók előidézte örömrzetekben lehetetlen el-

választani a művészet okozta öröm érzeteket az intellectu-
 alisaktól és az ethikaiaktól, ami épen a művészettudomány
 feladata.

A Milieutheoria kibővítése Ha valami ellen - művészi viszonyok

- 5 1. 7.pont - küzd a művész ezáltal is determinálva van művésze-
 tének egész iránya /hangsúlyok, kiemelések stb/ Ha nincs sem-
 mi /pl. 18 század - dráma/ az is sociologiai tény és determi-
 nálja egy művész +lét+ problémait /Alfieri/ Vagy pl. mai kor
 és a monumentalitás

- 10 Aesthetika: a művészi jelenségekben az állandóság törvény-
 szerűségeit keresi, sociologia a változások törvényszerűsé-
 geit művészettörténet a változások véletlenjeit és nem ismét-
 lődő egyéni sajátosságait

Az állandóság relatív fogalom. Nem metaphysikai. Czélszerűsége

- 15 1. fenn

Művészetsociologia számára a társadalmi /és philosophiai/
 jelenségeknek egészen új szempontok szerint való osztályo-
 zása szükséges. Pl. rythmus, tempe, polusek /concret - abstract,
 fix - problematikus, realis - irrealis, banalis - meglepő,
 20 megható - nevetséges stb/ elhelyezkedései és tartalmai;
 az élet és az intézmények érzéki volta; /vagy helyesebben a
 művészet által való megérzékelhetősége/ a világnézetek fel-
 építési módja /causalitás, teleologiai, hol vannak absolutumok,
 mik a fix pontok/ a világnézetek sociális ereje és elhelyez-

kedése, az emberek közötti érintkezések formái, /kb 2-9/
 Mindez külsőleg és belsőleg hat pl bizonyos társadalom mint
 külső determináló, a mi aztán hat csak ki a formára /Kamara-
 zene/, vagy direct belsőleg /intim dráma/ Módszer ebből a
 5 komplexumból minden művészetre, sőt műfajra mások és másként
 hatnak /ezért is fontos elválasztani őket egymástól/

Forma tulajdonképpen egy osztályozási szempont. Vannak pl
 megírott dolgok a mik hatnak - a hatás mindig egy nagy
 komplexuma a legkülönbözőbb érzéseknek - ezek közül kiválasztok
 10 egyet, egy olyat, ami nagyon különböző viszonyok között is meg-
 ismétlődik /pl Boccaccio és Maupassant/ ellenben tér és időben
 közelikben nincs meg, vagy legalább nincsen meg állandóan
 /Boccaccio és Petrarca/ és ezt a tipikus érzést nevezem a
 specifikus forma által előidézett érzésnek; e formát létrehozó
 15 szükségletnek azt - a már nem a konkrét esetben létrejött -
 érzést, a minek az egyik megnyilvánulása. Formának pedig azt,
 a mi legalkalmasabb épen ezt az érzést létrehozni. Itt az
 abstrahálásban tulajdonképpen csak egy lépéssel megyünk tovább
 mintha a "művészi"-ről egyáltalában beszélünk /mert minden
 20 műélvezésnek van intellektuális és etikai eleme is/ és nem
 abstrahálunk erősebben - mert ez is megvan a valóságban -
 mint bár-

mely természettudományi osztályozásnál. Ha pl az állatokat gerincesek- és gerinctelenekre osztjuk fel.

Írás amig nincs olyan exakt psychologia, mely azt a physiologiás processust le tudja írni, ami az emberekben művek hatása közben megtörténik, addig teljesen nélkülözhetetlen a művészi, a symbolikus írásmód művek hatásának leírásánál. Mivel az élmény művészileg történik, a leírás minél művészebb - ha a művészség igazán becsületes - annál igazabb és teljesebb /az hogy szebb az nem tudományos szempont/ De még kérdéses az is, hogy ha meglesz a psychophysiologiás aesthetika, hogy akkor nélkülözhetővé válik-e ez az írásmód. Mert - itt mindenki a saját élményeiről beszélhetvén csak - az +ilyen+ így leírt élmény sokkal inkább kritizálható, sokkal könnyebben összehethető a mások hasonló élményeivel, mint az ugy nevezett exact. Aesthetikai jelenségek szárazon tudományos leírása felesleges és a teljességet veszélyeztető abstractiókat tartalmaz.

Kérdések: Definiálni: mi az anyag?

meghatározni: mennyiben művésziek az ethikai és intellectuális mellékhatások? Vagy máskép: mennyiben aesthetikai kategoria egy mű associativ ereje? Még máskép: pontosan elválasztani egymástól az elsődleges

és másodlagos associációkat.

5 minden formánál historiai fogalomkritika Az
 eddigi formabeosztásoknak az a nagy hibájuk /inpraktikusak/
 mert nem igazán tipikus és mindig ismétlődő érzéskomplexumok
 10 alapján osztályoznak, hanem bizonytalan külső jelek alapján
 /ezért nagy fogalomzavarokat idéznek elő/ +A forma+ Az egész
 formátan egy pszichológiai hypothesisen alapszik: azon hogy
 /relative persze/ vannak állandó érzések, +állandó+ és ezzel
 összefüggésben állandó aesthetikai szükségletek. Tehát egy
 15 aestheticának első feladata meghatározni ezeket az élmény
 csoportosítási szempontokat és azután a meglevő historiai
 anyagból meghatározni próbálni, hogy ezeknek mi felel meg
 /itt persze kultúrába való beleélés kell, pl. más a komikum
 határa, más a meglepő előfeltétele más-más korban/. Nem azt,
 20 a mit eddig néztek, hogy hogyan nevezték el régen a dolgokat

Közönségnél is historiai és sociológiai fogalomkritika:
 annak meghatározása, hogy - az aesthetikai abstractio számára -
 kiknek művészi élményei nyújtanak használható anyagot az
 aesthetikának Persze a publikum is aesthetikai kategoria
 20 és ennek művészetre hatása szintén kutatókérdés. Feladat: mi volt
 minden korban a művészet számára számbajövő publicum és
 milyen volt ez a művészet

számára.

Divattörténet fontossága

Ad művészetről írás: Szükségképen metapherikus. Ennek nagy
veszedelme. Pl. egyes művészetek értékeinek kicserélése
5 pl. vers zeneisége, tájkép költőisége, +festő+ zene festő volta
/mindenütt mást jelent mint a maga művészetében. Nem azt,
hogy a vers igazán zenei, hanem valami - a zenével talán
/de csak talán és semmi esetre sem szükségszerű/ analog
szóművészeti hatást stb. Épenigy más területek kategóriái is
10 pl. logika a művészetben; világnézet stb.

Természethűség is egy ilyen metapherikus fogalom. Minden
művészet valami alapon rendezi a természetet /az hogy ott
rend van valószínűleg egyik alapja a művészi tetszésnek/
és egy teljesen felesleges szempont egybevetni a természet-
15 tel a kész művet 1/ mert ez csak időbeli kategória /t.i.
mindig csak a jelen természetérzéssel és látással lehet
egybevetni; arról hogy régen milyen volt, arról csak épen
ezeknek a műveknek alapján van fogalmunk Ez a látás pedig
- részben legalább - azoknak a képeknek a következménye is,
20 a miket vele össze akarunk hasonlítani/ Ez tehát legfeljebb
- egy nagyon problematikus értékű sociológiai kategória
2/ Mivel az - a priori /persze csak az egyes mű szempontjából,
nem transcendálisan/ felvett szempont, mindig csak
elrendezést adhat /elhatárolás, kezdet és vég, beosztás,
25 előtér - háttér stb/ és csak arról van szó hány és milyen
az elrendezés alapjául szolgáló szempont. Naturalistikusnak
azt szokták nevezni, a mely - a

tudomány analógiájára használnom ezt a kifejezést - melynek a teljes leírás fontosabb, mint az egyszerű és áttekinthető. Teljesség és egyszerűség összeegyeztetése ez minden stílusproblema lényege. Azért érthető a naturalizmusnak természetűségre törekvését acceptáló hit, mert sokszor nem sikerül egy gazdag naturalista, művészi tény anyagot áttekinthetően rendezni, mivel a természet lényege a nem rendezettség /az érzékelt természetről van szó, a művészet anyagáról, nem a fizikáéról - éppen így az itteni élet a közvetlenül érzékelt nem a szociológiai/ közelfekvő az a hit, mintha ez csakugyan közelebb lenne a természethez, mint a másik.

Meghatározni mi a szép? és mi a "művészi"?

Moder és stílus: valószínűleg szociológiai a különbség /de mi +an+ spontánul mint formai differentiát érzékeljük/ Kriteériuma a stílusnak - ez egyszerűen empirikus igazság - a fejleszthetőség /azt is lehetne mondani: ez a benne van a stílus fogalmában; egyéni stílus: contradictio in adjectum/ Minden művészet alapproblémái - az ugynevezett alapszükségletek - szociálisak és a megoldás lényege, elve, szociális. Talán: moder egy csak egyéni felelet valamire. Ha a /:stílusos:/ művész /Giotto/ felel valamire, lényegnek csak azzal a részével felel, ami másokkal közös - mint korának symboluma quasi - a moderes művész /Michelangelo, Rembrandt/ legegységibb részével, az-

zal, a mi kivüle másokban nincs meg. Talán: a művésznak csak "quandmème" szabad egyéníteni akarni /Kifejezésből eltüntetni minden dogmatikát!/

- A művészettudomány par excellence értékelő tudomány, még
 5 pedig nincsen része, a mely nem értékelné; a művészettel szemben való minden pszichológiai /és azzal összefüggő physiologiás/ processusban van értékelés. Más complexumokkal szemben való érzéseket lehet osztályozni megállapításra és értékelésre és a tudománynak rendesen az előbbi a +fela+ tárgya.
 10 +Az+ Aesthetikai érzés nincsen értékelés nélkül. Ha azt mondom valamiről, hogy sociológiai tény, egy oldalát dembertettam csak ki, - nem foglaltatik benne értékelés /t.i. nem mondom ezért róla, hogy az én vitalitásomat fekezza-e vagy nem, ami az essentiája az értékelésnek/ de ha valamiről azt
 15 mondom, hogy tárgya az aesthetikának, már azt mondtam, hogy hat rám /kellemesen, vagy kellemetlenül/ és csak annyiban lehet egyáltalában tárgya az aesthetikának, amennyiben így hat. Sociológiailag foglalkozhatunk olyan tényekkel, a miknek vitalitásunkra semmi közvetlen hatásuk sem lehet; aesthetikai szempontból ez lehetetlen, mert egész foglalkozásunk lényege abból áll, hogy a hatást leírjuk és elemeit czélszerűen abstraháljuk és csoportosítjuk. Az aesthetika nem küszöbölheti így ki

magából az értékelő elemet, csak arra szeritkozhatik, hogy a specialisan aesthetikai physiologiás processust elválassza többtől, leírja, ekait megnagyarázza. Más szóval: abstrahálja az igazán művészi értékelést. Az aesthetika így normativ tudomány.

Irodalom - Feszültség Minden mondat várakozás kielégítése és felcsigázása egyben, egyrészt megszüntet egy pár várt lehetőséget, másrészt felébreszt egy pár újat /minél több ebben a tekintetben annál gazdagabb a munka/ De minden műfajban más a várakozás Ez a várakozás /ez a szükséglet determinálta forma egy része/ határozza meg a feszültség egész nemét, erejét és minőségét.

A természethez visszatérés értelme A naturalismus lehetőleg minden fontos jelenséget felölelő ábrázolása a dolgeknek.

15 Akker merül fel a szükséglet utánna, ha

I az épen létező művészet sok dolgot nem volt hajlandó felvenni a művészet köréibe /a küszöb alacsonyabb lett/ és ennek megfelelően ki kell szélesíteni a művészet tárgyi köréit, a mit a más - rendszeren kissebb - complexumok felölelésére

20 létrejött eszközökkel nem lehetett

II ha azok a principiumok, a mi szerint az életet rendezték, amiket mint a jelenségek "lényegét" éreztek /a stilizálás principiumai/ megváltoztak, a miker is mindaz, ami régen "természetes" volt

most már nem az és fordítva Ha a természettel vetjük össze a delgekat és hiszünk az "utánzás" reálisan értelmes váltában, nem lehet soha eldönteni miért lenne a levegős festészet természetesebb mint a mindent részletező Mindakettő csak szempont, egyik sem valóság. És értékük kizárólag abban van, 5 ami ~~érzést~~ ki tud fejezni. Épen úgy a szaggatott beszéd /irodalom és színészetben/ semmivel sem "természetesebb" a folyékonynál, vagy akár a versesnél. Nem is igaz, vagy legalább is nem olyan általánosan nem, hogy az emberek /:mindig:/ 10 úgy beszélnek mint a naturalista drámákba, de érzésnuancekat, vibratioakat, jobban lehet így suggerálni, mint másképp elmendani Épen így vers és pathos.

Ad természetesség Naturalismus tulajdonképen semmi egyéb mint az élet gazdagságának a kifejezése /a teljes leírás/ 15 Hevesi /94-95 I/. A közvetlen beszéd hangtechnikailag nagyjából azt jelenti, hogy az alaphang a középhang legyen; ennek jelentősége tulajdonképen abban rejlik, hogy innen nagyobbak a modulációk lehetőségei. Ez csak úgy fordul elő az életben, mint a többiek, de a sokféleség+et+ rajta építve könnyebben 20 elérhető.

Kulbe /:Kritik der:/ Philosophie des Schönen /Geleitbrief: Mach, Jodl/

- Mit jelent a forma a művészeknek? Más szóval: csak a legjobban ható módszer a forma, a mit a művész - instinctive vagy tudatosan - annak alapján állapít meg, vagy pedig az ő számára is a legjobb kifejező-kategória-e? Hogy annak a precessusnak, a minnek kedvéért a művész alkot, ez a leg-tökéletesebb levezetése, vagy nem? Hogy pl. a végső formai tökélyre a művész csak a maga kifejezése érdekében törekszik vagy az aere perenniuság /hatási kategória/ kedvéért? Mellette szól, hogy az élmények /érzések és fogalmak/ munka közben bonyolódnak le, tisztázódnak, vezetődnek le és minél keményebb a munka /a forma tökéletessége/ annál intensivebben. Ellene: 1/ minden dilettantismus - mert ott ugyanaz a művészi kielégülés van /az alkotó szempontjából/ mint a megoldott művészetben
- 15 2/ az a gyakori tapasztalat, hogy sok élménynek +való+ nagyon erősen ható /mondhatni kathartikus/ elmondása, megakadályozza annak művészi feldolgozását
- 3/ sok művész a maga kifejezése ellen delgozik és témái közül épen a formai megoldás szempontjából választ subjectivitása ellenére /Schiller: Maltheser és Wallenstein, Flaubert/ Formai szempontokból +választanak témát+ választják ki azt, amit meg akarnak csinálni.
- 20 Ad 2/ pl. "Da ich nun weiss dass ich nie etwas fertig mache, wenn ich den Plan zur Arbeit nur irgend vertraut, oder jemanden offenbart habe, so will ich lieber mit dieser Mittheilung noch zurückhalten,"/ Goethe an Schiller 1797 apr. 28.
- 25 Reclam II 52/ Lehet, hogy kétféle művész van 1/ a ki tárgy

által quasi, szabadul meg attól a mitől akar - ennek a konkrét kidolgozás kell /Goethe/ 2/ olyan a kinek a forma az élménye /Hebbel, Maupassant/ ennek az egyes munkája kevésbé lyrikus, +míg a Goethe típusnál direkt fe+ a műfaj az,
 5 míg a Goethe típusnál az egyes munka az és a műfaj tudatos kiválasztás eredménye.

Világnézet aesthetikai jelentősége az irodalomban James azt mondja - Chesterton után, - hogy minden emberben a legfontosabb a világnézete, ezt a legfontosabb tudni róla /Pragmatismus 1.1/ Mi az aesthetikai jelentősége az irodalomban? Mert
 10 ha az irodalmat mint socialpsychologiai tényt vesszük, akkor kétségtelen döntő szerepe. De már itt kapcsolódik a formához, mert, a hatásnak - mivel az sohasem tisztán aesthetikai - egyik döntő eleme ez; mondhatni: a hatás előfeltétele: a mű-
 15 vész és a közönség világnézet közössége - A nagy suggestiv erejű munkák ezerféle interpretatioinak oka: a hatás - a nélkül hogy az illetők tudnák tisztán művészi, talán akaratuk ellenére is hat - meg akarják maguknak magyarázni a hatást /rendesen az a spontán érzés irodalommal szemben: azt szeretem, ahol az én
 20 örömeimet és szenvedéseimet fejezik ki/ és így azok közé a tények /mese, characterek stb/ !közé! ahol lehet és ahogy lehet beleprojiciálják a maguk világnézetét. Lehet, hogy az is irodalmi értékkategória hogy egy irodalmi műbe többfélet lehet projiciálni /ez az associatio problémához tartozik. Fontosabb
 25 1/ Alakot csak egy világnézetből lehet konstruálni t.i. egy világnézet - soha nem értendő itt systematikus philosophia, hanem az érzésformák, a felvevőképeség, az értékelésnek minden élmény-

- nyel szemben álló, +formát+ neki formát !adó! apriorija
 /ez természetesen csak az egyes élményre vonatkozik; csak
 pszichológiai vele szemben, nem metaphysikai/. Abból a végte-
 len ember- és természetlehetőségből a mit az élet nyujthatna,
 5 a világnézet határozza meg, hogy mi és mennyiben lesz és
 lehet művészi élmény; hogy az író milyen emberek, milyen
 sorsait milyeneknek érzi, sőt azt, hogy egyáltalában milyen
 embereket lát meg - ez!t! a világnézet határozza meg. Azt is
 persze, hogy milyeneket ítél milyen formákban kifejezhetőknak.
 10 Pl. hogy egy katastrophikus eset mikor lesz novella /vagy ballada/
 és mikor tragédia az teljesen világnézeti probléma /2. erről
 a mit Simmel mond a "Schwelle"-ről. Philosophie des Geldes 256-/
 A világnézet tehát az általános keret, a határ a miken belül
 minden művészi megtörténik. A művészi negatív meghatározója
 15 /Mellesleg: ilyen értelemben nagyon érdekes volna a világnézet-
 nek képzőművészeti és zenei kihatásait tanulmányozni Pld: dogma-
 tismus nélkül aligha képzelhető el monumentalitas; relativismus
 nélkül impressionismus, 1.pl: a pszichologia destruktív hatását
 a kompozícióra Firenzében. Giotto és Filippino Lippi/
 20 2/ Az emberek^e operáló irodalomban: a világnézet, a szereplő
 emberek világnézete /a mit 1. fenn, az íróé határoz meg/ motorikus
 eleme az írásműnek. Negative: bizonyos lehetőségeket kizár /pl
 Lessing vagy Shaw bizonyos emberei a tragediát/ Positive: csak
 bizonyos formák közt revelálódhatik meg /a mi talán nem is szorul
 25 bővebb magyarázatra/
 3/ a világnézet - az erőé - konstruktív tényező az egész kompozíció-
 ban. Minél inkább van kompozíció egy műfajban, annál +világ+ fonto-
 sabb a világnézet konstruktív része,

mert annál kevésbé empirikusak, annál tisztábban symbolikusak az alakok /reprezentálók, valamit jelentők/ és ez a symbolisálás csakis világnézeti alapon lehetséges. Ezért téves Paul Ernst az a feltevése /Weg zur Form 19-20 l./ hogy - ő persze csak

5 naturalistákról beszél ott - hogy a drámaírónak "genügte eine noch geringere geistige Kapazität" mert, ha igaz is hogy a regény minden részletéhez és egészének összehordásához nagyobb szellemi kapacitás kell, mint a drámáéhoz, ott a konstrukció egészen empirikus /ezért mondja joggal Ernst, hogy a regény nem

10 forma/ míg a drámának épen konstrukciója egészen világnézeti.

Forma és tartalom coexistáló fogalmak. Az egyik a másik nélkül el sem képzelhető +Miért? Talán,+ A legnagyobb "formátlanság" sem más mint vagy a /:formai:/ sikerülés hiánya, vagy pedig egy új forma keresése /az "in neue Form" Lenznél/ Miért? Való-

15 szinűleg azért mert a forma csak abstractio, csak abstrahálása +egy+ - és csak a szóhasználatban kizárólag művészetre szorítkozó - azoknak a tulajdonságoknak +a mik valami+ a miknek segítségével valamely jelenség művészi hatást tesz /ez persze csak a legtágabb meghatározás/. Ezek a tulajdonságok természetesen nem léteznek

20 concret tárgy nélkül sehol, hiszen csak azáltal lesz értelmük, hogy egy tárgy általuk művészileg hatóvá válik. Viszont a tárgyak sem képzelhetők el nélkülük, mert mihelyt valamely tárgyat művészileg élvezni kezdünk, ott vannak ezek a tulajdonságok. Így van ez a természet és az élet élvezésével is. De ott mindig tud-

25 juk, hogy ezeket a tulajdonságoka!t mi választjuk ki a jelenség sokféle és másokat is tartalmazó komplexumából /ez igen

gyakran persze öntudatlanul történik/ míg a művészetben ezek a tulajdonságok ki vannak emelve, outrirozva, tulozva, suggestivvé tevővé stilizálva. Tehát természet és művészet élvezése között talán csak az a különbség lenne, hogy +azt+ az utóbbiban a felvevő productiv munkája nincsen annyira megkönnyítve. /Primitiv emberek rendesen az erősen - vagy édeskésen - stilizált dolgokat jobban élvezik mint a discreten stilizálókat, a természetről nem is szólva/

10 "Denn von keinem Stile sei sein ihm eigenthümliches Raumbild, die Beschränkung jedes sinnlichen Verhältnisses zur Welt zu trennen" /Berchardt. Gespräch über Formen 10/

A characterproblémához Bizonyíték arra, hogy a művészi character-érzés metaphysikus a színház. Ott emberek lépnek fel és ezekről tudom, hogy emberek és ha nem áll be a művészi hatás azt mondom, hogy nem éreztem őket embereknek, nem láttam embert a szinpadon /azaz csak empirikusan appercipiáltam embereket nem metaphysikain/ Viszont embereknek éreztek /görög dráma, marionettek/ olyanokat, ahol empirice tudták hogy nem azok, vagy legalább is hogy az adott formában nem azok. Itt skálák vannak. Az ugy nevezett genre-alak, a charge talán az alsó határ /a hol az egység bár nem empirikus már de még mechanikus/ a character áll a közepén és !a! typus elevensége talán a legtisztább, az empiriától legmesszebb me-

taphysikai apperceptio /ez így persze banalitás!/

A character konceptio historiai fejlődése Talán analóg azzal,
 hogy a régi képzőművészet naturalistikusnak van elgondolva /egyip-
 tomi szobrok/ és a lehető legjobban stilizált Régi irodalom vo-
 5 násokból épít emberek!et! - tehát erősen stilizál - talán azért
 mert az egységet egészen kétségbevonhatatlannak érzi és az ele-
 venséget. Ugy valahogy a hogy a gyerekek egy pár vonás elég
 egy papíron hogy egy embert élőnek érezzen Az angol humour ez.
 Még Sterne-nél is így van /Traill/ "in a word I will draw my
 10 uncle Toby's character from his Hobby-Horse. /I 86/

Simmel érinti a character problémát. Es besteht so eine gegen-
 seitige Rechtfertigung der Oberflächenelemente wie zwischen den
 einzelnen Kurven einer Arabeske, nur viel komplizierter, aus un-
 endlich viel mehr hin- und hergehenden Beziehungen zusammengesetzt.
 15 Der unmittelbaren Wirklichkeit gegenüber sind wir oft nicht im-
 stande, diese wechselseitig erzeugten Notwendigkeiten zu begrei-
 fen /Aesthetik des Porträts. N.Fr.Presse/ Ist der Unterschied
 noch der der Realität und Notwendigkeit? Gibt es denn im Leben
 eine Notwendigkeit? Ist zu dem Begriff der Notwendigkeit nicht
 20 ein Standpunkt und also eine Stilisierung vonnöten? /Die Notwen-
 digkeit der Naturwissenschaft ist durchaus stilisiert/ Vielleicht
 weil Notwendigkeit nur unter der formalen Voraussetzung einer
 apriorischen Einheit möglich ist /sei die auch hypothetisch Phy-
 sik/. Und der Realität gegenüber - die eigene ausgenommen gibt
 25 es kein solches Apriori; die Einheit ist dort nur ein Postulat
 der praktischen Vernunft

Shaftesbury: Characteristics 1900. 21 sh
1869

Fr. H. Jacobi Werke 1812-1825

Überweg: Schiller als Historiker und Philosoph. Leipzig 1884

Karl Berger: Die Entstehung von Schillers Aesthetik. Weimar 1893

Hemsterhuys: Oeuvres Philosophiques Par 1712, 1869

Deutsch Leipzig 1782-1797, 1846-1850

W.v. Humboldt: Briefe an Fr. H. Jacobi /Niemeyer/ 3 M

Simmel: die Seele, soweit das Äussere ihr Symbol sein kann,
ist eben nichts, als der einheitliche Zusammenhang der Züge
/Ae.d.P./

A Lukács György hagyatékából előkerült fekete fedelű füzet két különböző időszak feljegyzéseit tartalmazza. Az első /sőt: elülső/ részben található Lukácsnak 1906. november 6. és 1907. január 31. között Berlinben, Georg Simmel Logik und Probleme der Philosophie der Gegenwart címmel meghirdetett előadásain készített - német nyelvű - jegyzetei /26 oldal/. A második részben /a füzetet megfordítva/ Lukács Művészet-sociologia címet viselő - magyar nyelvű - vázlata szerepel, mely hivatkozásai és az ifjúkori művekkel való összefüggései alapján 1908-1909-re datálható /17 számozott oldal/. Ehhez kapcsolódnak a következő két /számozatlan/ oldalon szereplő bejegyzések: bibliográfiai adatok a 18. oldalon /valószínűleg könyvkatalógus alapján, mert két műnél az ár is szerepel/, valamint egy idézet Simmelnek az "Aesthetik des Porträts" c. írásából /Neue Freie Presse, 1905. ápr. 22. ^(21. old.) a 19. lapon.

Georg Simmel az 1906/07-es téli szemeszterben heti három órában tartotta említett előadását a berlini egyetemen. A 63. terem 96. székén ülő Dr. Georg Lukács folyamatosan látogatta az előadásokat november 30-ig /nov. 6., 8., 9., 13., 15., 16., 20., 22., 23., 27., 29. és 30./ - az első tizenkét előadás jegyzetei tehát összefüggő szövegeket alkotnak. A jegyzetek ezután a négy januári előadás anyagát rögzítik /1907. jan. 15., 22., 25. és 31./, majd megszakadnak.

Az előadás témája sem Simmel, sem Lukács munkásságában nem játszott különösebb szerepet. Ezért részletesebben csak az első hat előadás tartalmát ismertetem, mivel ezek kapcsolódnak Simmelnek azidáig megjelent ismeretelméleti könyveihez, írásaihoz / Die Probleme der Geschichtsphilosophie, 1892 és 1905; Über eine Beziehung der Selektionstheorie zur Erkenntnistheorie, 1895/ s néhány olyan fogalmat is alkalmaznak, amely a fiatal Lukács, illetve a Vasárnapi Kör tagjai a tizedes évekbeli írásaiban is felbukkan /küzöb, hid, az egység mint az ellentétek kölcsönhatása, az igazság mint reláció/.

Ugyanebben a szemeszterben Simmel kulturfilozófiai és szociológiai előadást valamint művészetfilozófiai gyakorlatot is tartott. Lukács feltehetően ezek valamelyikét is látogatta; ilyen jegyzetei sajnos, még nem kerültek elő.

A logikai előadások az ítéletek vizsgálatával kezdődnek, mivel - Simmel szerint - a tradicionális fogalom - ítélet - következtetés tárgyalási sorrend felületes, hiszen a fogalomhoz való elérkezés a logika egészét előfeltételezi. A megismerés a dolgokkal való ismeretségből fakadó képzetek, illetve - egy bizonyos küszöbön felül - ítéletek formájában megy végbe. Ítéletnek azt a formát nevezzük, amelyben a képzetalkotás viszonylagos lezárást nyer. Az ítélet: hid a lélek és a dolgok között, mert a dolgokat olyan formában objektiválja, melyben azokat az Én birtekelhatja, önnön szférájába vonhatja a Nem-ént. A birás /intellektuális birteklás/ egy - az Én és Nem-én - közti állapot, objektivitás és szubjektivitás szintézise, melyet a "van" cepula jelöl.

Simmel az ítéletek értelmezésének három módját sorolja fel az első előadás végén: a pszichológiai, a logikai és az ismeretelméleti.

A 2. előadás az ítéletek pszichológiai értelmezésével foglalkozik, miszerint azok képzetek asszociációt jelentik, aminek alapja a lélek szintetikus és analitikus képessége. Simmel ellenvetése ezzel a felfogással szemben: léteznek nem asszociatív típusú ítéletek is, pl. matematikai képletek, valamint olyan képzetek is, melyek nem rendelkeznek az ítélet lezárttságával, nem alkotnak ítéletet. Szerinte az ítélet a képzetek organikus egysége, mely úgy jön létre, hogy a számunkra közvetlenül meg nem ragadható egységet felbontva, azt mint ellentétek egymásbaáramlását képzeljük el. Az egységteremtés képességét a képzelőerő herdezza, mely egy világformula sejtésén alapul.

Ez a gondolatmenet folytatódik a 3. előadáson, miszerint nemcsak az egység, de a cselekvés képzetek is bekerül az ítéletekbe. A gondolkodó ember saját állandóságának és változásokat kiváltó tevékenységének, önnön eleveniségének a képzetét vetíti rá az ítélet alanyára; a jelenségeket felbontja egy Én-re és arra, amit ez az Én tesz.

Simmel a pszichológiai elméletnek azt a fogyatékosságát hangsúlyozza, hogy az ítéleteket csak mint képzetek összekapcsolódását, egymással alkotott viszonyait írja le, tehát csak keletkezésüket tárja fel, de értelmüket már nem magyarázza meg. Az ítéletek ugyanis a dolgok és nem a képzetek viszonyaival foglalkoznak: a képzetek a dolgok jelentését is magukba foglalják. A logika tárgyalja a dolgok létét; a jelentés viszont az objektív lét és a képzetek között helyezkedik el. Az ítélet tehát sem nem a dolog maga, sem nem pusztán szubjektív, pszichikai folyamat, hanem az az általánosan érvényes értelem, mely - mint a hegeli eszme - egyszerre van meg a lélekben és az objektív valóságban. A logikai kérdésfeltevés a képzettartalmaknak az ítélet formájában szereplő viszonyára, jelentésére irányul. Ehhez meg kell különböztetni a képzetek tartalmát és terjedelmét /faj és egyed, szubszumpció/.

A 4. előadás szubjektumnak és predikátumnak az ítéletben alkotott viszonyával, az általános kijelentések és a történeti kijelentések különbségével, a szubszumpciót kizáró esetekkel foglalkozik.

Az 5. előadás - az előző fejtegetéseket folytatva - leszögezi, hogy az ítélet egységét nem szubjektum és predikátum azonossága, hanem a - valóságban egységes tényállást alkotó - viszonyok ismeretét lehetővé tevő egységgé szervezése jelenti. Ezután rátér az ítéletek harmadik - ismeretelméleti - megközelítésének a tárgyalására. Az ítéleteknek a megismerésben játszott szerepét és igazságértékét elemzi. Megkülönbözteti a logikai ítéleteket és az ítélet burkában fellépő értékelő kijelentéseket.

A 6. előadás az ítéletek igazságát vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy az ítélet két képzet kölcsönhatása, tehát az objektivitás /az ismeret objektivitása/ viszonyforma: önmagukban nem objektív tartalmak korrelációja. Így az igazság relatív, nem abban az értelemben, hogy a tartalma viszonylagos, hanem abban, hogy a formája reláció. Az ítéletek ismeretelméleti jelentősége abban rejlik, hogy az igaz/hamis tartományon kívül fekvő elemeket olyan formára hozzák, melyben már értelmes igaz és hamis megkülönböztetése.

A 7. előadás az ítéletek fajtaival foglalkozik, az S est P speciális eseteivel / személytelen mondatok, tiszta predikátummondatok, egzisztencia-kijelentések/ és az ontológiai istenbizonyíték problémájával. Az utóbbi témát folytatja a 8. előadás.

A 9. előadás tér rá az ítéletek /kanti/ osztályozására: mennyiség, minőség, reláció és modalitás kategóriáira, s részletesen a mennyiséget tárgyalja. Ez folytatódik a 10. előadáson, a 11. pedig a minőséggel foglalkozik.

Itt szakad meg a szöveg folytonossága, majd a négy januári előadáson készített jegyzetek következnek a következtetések fajtaírói, a szillogizmusekról és az indukcióról.

A Művészet-sociológia címet viselő vázlat A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében c. pályamű /1907/ és 1909-ben átdolgozott változata, A modern dráma fejlődésének története között íródhatott, a legvalószínűbb az, hogy 1909-ben. A terminus post quem-et a kéziratban hivatkozott Hevesi Sándor-könyv, "A színjátszás művészete"/Budapest, 1908/ adja meg. A későbbi datálás azért zárható ki, mert az 1910. első hónapjaiban írt Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez c., az Alexander Bernát emlékkönyvben megjelent tanulmány nyilvánvalóan támaszkodik erre a vázlatra, ugyanakkor olyan szempontokat is tartalmaz, amelyek logikailag szorosan kapcsolódnak a vázlat koncepciójához, de csak 1910-től kezdve játszanak mind fontosabb szerepet Lukács esztétikai elméletében / az adekvát és nem adekvát hatás ill. a félreértés problémája, a művilágot a valóságtól elválasztó szakadék, az élmény kioldozott fogalma stb./. Ráadásul a vázlat 16-17 oldalán

tárgyalt probléma - az irodalmi hős ábrázolásának típusai - kitüntetett szerepet játszik az 1909. augusztusa és októbere között megírt Beszélgetés Laurence Sterne-ről c. dialógus-eszében s a vázlat éppen egy Sterne-hős, Toby Shandy figuráját hozza fel példaként a karakter fogalmának megvilágítására.

"Sok a dolgom

1/ beszéltem a Galileiben 'Új művészetről', aztán megírtam és kiadom a Nyugatban

2/ Írok Kaffka M. Novelláiról

3/ Előadás Shakespeare matiné /Beaumont-Fletcher/

4/ Alexander emlékkönyvbe /60-ik születésnapjára/ egy nagy cikket. Az irodalomtörténet elmélete /Igaz! Jegyzetfüzeteimet okvetlenül küldd el mindet!/ Ez elég lenne."- írta Lukács Berlinbe Pepper Leónak 1910. január 18-án. A jegyzetfüzetek említése is megerősíti azt a feltételezést, hogy Lukács korábbi feljegyzéseire támaszkodva írta a Megjegyzéseket, melynek bevezető serei ilymódon szószerint vonatkoztathatók a tanulmány megírásának körülményeire: "Ezeknek a megjegyzéseknek rendezésére az a megtisztelő felszólítás adott alkalmat, mely nekem is lehetővé tette, hogy ebben az ünneplésben - bármily szerény mértékben is - részt vehessek. Ezek a megjegyzések a magam munkája közben érzett nehézségeknek és esetleges megoldásaiknak vázolásai; összegyűjtésük csak alkalmyszerű, és - érzem - nagyon is távol áll még egy számomra elérhető véglegességtől is."

A kéziratban vázolt esztétikai és művészetszociológiai koncepció mindenképpen figyelmet érdemel. Nemcsak azért, mert folytat és elmélyít bizonyos korábbi és egyidejű írásokban /A dráma formája, Gauguin, Az utak elváltak, Esztétikai kultúra, Beszélgetés Laurence Sterne-ről, valamint a "Modern dráma" bevezetésének két változata/ megfogalmazott művészetelméleti gondolatokat, hanem azért is, mert olyan szempontokat is felvet, amelyek csak később - a Heidelbergi művészetfilozófiában, Az eszté-

tikum sajátosságában - nyertek kifejtést, vagy többé egyáltalán nem merültek föl Lukács írásaiban. Az utóbbi csoportba tartozik a differenciálódás - a későbbi kifejezéssel: "a művészet szabadságharca" - elvi korlátjának kérdése az irodalmi művek esetében; valamint az esztétikai szükségletekből levezethető művészi forma egyik összetevőjét alkotó, műfajspecifikus vázakezési horizont fogalmának a körülírása /a kézirat 10. oldalán/, mely csak a hetvenes években került a művészetelméleti kutatások középpontjába. Az itt felvetett gondolat tudtommal csak az egyes művek strukturájának és hatásmechanizmusának elemzésében bukkan fel újra Lukácsnál az intenció fogalmával kapcsolatban.

1910. decemberében Lukács ezt írta egyik levelében: "Simmel, aki seha olyan rendes nem volt hozzám, mint most /legutóbb több mint két órát kellett eltöltenem nála/, nagyon keveset nyújt nekem; amit tanulhattam tőle, azt már megtanultam." /Lukács György levelezése. Bp. 1981, 134. levél/. A Művészet-szociológia viszont arról tanuskodik - Lukács valamennyi írása közül a legerőteljesebben -, hogy mennyit és mit tanult Simmeltől. Ez nem annyira a konkrét hivatkozásokban nyilvánul meg, hiszen arra még az Ontológia is nyújt példát. Hanem:

1. az a priori formák simmeli elméletének a művészetre való alkalmazásában,
2. forma és tartalom módszertani megfontelésekből fakadó elválasztásában,
3. a művészet-szociológiának a formális szociológia modelljét követő felépítésében és
4. a társadalomtudományi módszereket illető elvekben.

1. A természet- és társadalomtudományok mint tényleíró és normatív tudományok megkülönböztetése - a rickerti nemetetikai/ideografikus felosztással szemben - Simmel ismeretelméletét követi, ahogyan az a Philosophie des Geldes bevezetésében, a Die Probleme der Geschichtsphilosophie második kiadásában, majd a Soziologie első fejezetében kifejtést nyert. Ebből a szempontból a legfontosabb az érzékek és a gondolkodás számára adott anyag a priori

elvek szerinti formálásáról szóló tanítás, melyet már Simmel sem csak a tudományos megismerésre nézve tartott érvényesnek, hanem a művészeti alkotófolyamatra is kiterjesztett. Az a priori "csak azon benső energiák megfogalmazása, melyek ... az adott érzéki anyagon végrehajtják az ismeretté formálást" /Die Probleme der Geschichtsphilosophie, 1905, 7. o. /; az a priori egy bizonyos nézőpont, "melyre megismerésünknek szüksége van a számára kielégítő kép megformálásához" /id.m., 46. o. /. A meghatározott nézőpontból fakadó elvek szerinti formálásnak a művészet jelenti az egyik szélső esetét, lévén ott a legnagyobb az alakítás szabadsága, mozgástere. De a társadalomtudományi és a művészeti formaadás különbsége csak fokozati. A másik szélsőséget talán az eseménytörténet képviseli /Simmel az egyháztörténetet hozza fel példaként/. A kettő között elhelyezkedő művészettudomány és -történet "a szubjektív szintézis sokkal spontánabb működését" követeli meg, mint a történetírás, a művészettörténeti leírásban "szekkal nagyobb az alkotó konstrukció, az a priori ható kategória részaránya" /id.m., 48. o. /. Mivel a történetírás tárgya a szellem mint individualitás, csak egy másik individualitás számára felfogható /id.m., 53. o. /. Tehát az élményszerűség, a meghatározott nézőpontból való konstruálás a társadalomtudományoknak szükségszerű sajátossága.

Ezek az elvek visszhangzanak Lukácsnál a művész világnézetének a műalkotások pszichológiai a priorijaként való értelmezésében /13/25-14/9/. A világnézet nem a rendszeres filozófia értelmében szerepel, hanem mint az érzés, észlelés, értékelés "minden élménnyel szembenálló, neki formát adó apriorija" /13/27-14/1/.

2. "Forma és tartalom coexistáló fogalmak. Az egyik a másik nélkül el sem képzelhető." /15/11-12/. A tudományos elvonatkoztatás mégis különválasztja e kettőt s a formát mint a jelenségek különös tulajdonságainak és funkcionális kapcsolódásainak a foglalatát elemzi. A művészeti forma "csak absztrakció,

absztrahálása ... azoknak a tulajdonságoknak, amiknek segítségével valamely jelenség művészi hatást tesz." /15/15-18/ Simmel történetfilozófiájának és szociológiájának is módszertani alapelve ez az absztrakció, melyet a Művészet-sociologia végrehajt. Heurisztikus értékét a Megjegyzések így összegzi majd: "A forma az igazán speciális az irodalomban; a forma az irodalomból nyerhető egyetlen fogalom, amelynek segítségével külső és belső életének összefüggéseire eljuthatunk." /Ifjúkori művek, 393.o./. S ez akkor is igaz, ha tudatosan a művész csak kifejezésbeli és technikai problémákkal viaskodik, a befogadó pedig tartalmakat észlel. A formaadás tudattalan meghatározói és összetevői - akár az egyéni automatizmusok /Morelli, majd Freud/, akár pedig a világnézeti strukturáltság szintjén /Hausenstein/ - a századforduló körüli évtizedekben váltak a művészetelméleti kutatások egyik hangsúlyos kérdésévé. Olyan világos megfigyeléseikre azonban, mint Lukácsnál, ekkor még sehol sem került sor. Ez a világosság feltehetően összefügg azokkal, hogy Lukács művészet-sociológiája nem a Saint-Simon-i elmélet általánosságaira támaszkodott, mint a Hausensteiné, hanem Simmel szociológiájára, melyben az egyetemes vagy esetleges tartalmak történeti és társadalmi konkrétságát éppen a meghatározott formákban való fellépésük teremti meg.

3. A formális szociológia simmeli alapvetését követi Lukács, amikor leszögezi, hogy a szociológiának nincs különös, saját tárgya, csak sajátos szemléletmódja, mely az ismert jelenségek újfajta csoportosításával nyer ismereteket. Simmel szerint a társadalom fogalma nem a társadalmi jelenségek külsődleges összefoglaló elnevezése, hanem újtipusú absztrakció, mely megalapozhatja a szociológia tudományát mint a társadalmi és történeti jelenségek szemléletének új módszerét. A társadalmi jelenségek valósága a különféle tartalmak /anyag/ társadalmi/társadalmasult formákban való létezése. A tartalmak vizsgálata a történelem, a jog, az eszté-

tika stb. tárgya, a szociológia specifikumát nem a témája, hanem a szemlélete, különös szempontja adja. Feladata a társadalmassulás formáinak a meghatározása, rendezése, pszichológiai megalapozása, történeti kifejtése /Soziologie. Leipzig 1908,1-9.e./. Hasenlőképpen építi fel Lukács a művészetszociológiát:

- a társadalm, a társadalmassulási formák analógiájára kezeli a forma fogalmát;
- hangsulyozza, hogy a művészetszociológia csak új szempontot, de nem új témát képvisel a művészet vizsgálatában; konkrétan: a művészeti változások törvényszerűségeit kutatja;
- a művészetszociológia feladatát úgy határozza meg, hogy ennek az új tudománynak új szempontok szerint kell csoportosítania, rendszereznie a művészeti jelenségeket és sajátosságait az interperszonális érintkezés formáival, a világnézetek struktúrájával, társadalmi elhelyezkedésével kell megvilágítani, valamint meg kell kísérelnie e formák pszichológiai és történeti esztályozását /3/16-5/2/.

4. Simmel szerint az intuición nélkülözhetetlen a megértés folyamatában. Az intuición sem nem spekuláció, sem nem valamiféle misztikus adottság, hanem társadalmassult egyén miveltunkból fakadó gyakorlati készség, melynek normái utólag - az eredmények felől - tudatosíthatók és racionálisan megokelt ismeretekhez vezetnek. /Soziologie,12.e./ Az intuición szerepe csak nő a műalkotások megértésében és értelmezésében. A művészet elméletének ezért Lukács szerint a saját élményekből kell kiindulnia, hiszen csak ezek leírása tartalmazhat ellenőrizhető kijelentéseket / 5/3-16 /. Ugyanakkor kerülni kell - e szükségképpen metaferikus beszédmódban - az egyes művészeti ágak vagy tudományos területek sajátosságainak, terminológiájának analogizáló egymásra vetítését. / 7/3-10 /

Simmel filozófiájának recepcióját bizonyítja több kategóriájának, s főleg a differenciálódás fogalmának az átvétele és értelmezése is. Simmel szerint az egyes tevékenységi szférák, szellemi objektívációk fokozatos differenciálódás során váltak ki a kezdetben egységes életvalóságból, anélkül hogy abban felszámolódtak volna a feléjük mutató kezdemények; másrészt e sajátos szférák történeti fejlődését is az egyre erőteljesebb differenciálódás /belső tagelődés és növekvő autonómia/ jellemzi. /pl. Philosophie des Geldes/

Lukács is kiemeli a differenciálódás általános történelmi tendenciaként való meglétét / 2/17-19 / és a differenciálódott formának a valóságba ágyazódó kezdeteivel megőrzött kapcsolatot. / 4/21 /

Művészetszociológiai koncepciója kidolgozásában Lukács elsősorban Simmel történetfilozófiai és szociológiai írásaira támaszkodott. A stílus jelenségének kiemelt tárgyalása, stílus és világnézet összefüggésének hangsúlyozása, a naturalizmus világnézeti kritikája, valamint a képzőművészeti példák megválogatása Fülep Lajos hatását is sejtetik. A kéziratban szereplő szakirodalmi utalásoknak - úgy tűnik - a koncepció kidolgozása szempontjából nem nincs különösebb jelentősége /James, Traill, Hevesi, Ernst, Lenz, Kulke, Berchardt/. Talán csak Berchardt említése érdemel figyelmet, akinek Lukács által idézett 1905-ös dialógusa feltehetően a Beszélgetés Laurence Sterne-ről közvetlen mintaképe volt.

A Művészet-sociológiában körvenalazódó elméletet

- /1/ az esztétikum mibenlétére és létrejöttére,
- /2/ a művész tevékenységére,
- /3/ az esztétikai élményre, valamint
- /4/ a forma centrális fogalmára vonatkozó kijelentések rendezésével mutatom be.

1. Az esztétikum és az esztétika

Lukács abból indul ki, hogy bizonyos "relative állandó" emberi érzések azok, amelyek a "relative állandó" esztétikai szükségletek kialakulásához vezetnek. Az esztétikai szükségleteket sajátos típusú élmények elégíthetik ki, a különböző szükségleteknek különböző élménycsepertek felelnek meg. Az esztétika tárgyává tehát azáltal lesz bármi, hogy ilyen élmény forrása lett, hogy így hat. Ha egy táj látványa esztétikai élvezetet okoz, akkor ennek kiváltója az a természetben meglátott rendezettség, melyet valójában a szemlélő formaadó aktivitása teremtett meg benne. Már a - műveltség-től is függő - esztétikai beállítódás is kiemeli, rendezi az élet, a természeti látvány, a lelki tartalmak bizonyos vonásait. A művészi megformálás viszont - melynek anyaga az átélt természet vagy élet - e vonásokat a műalkotás szuggesztív tulajdonságaivá stilizálja s így meghatározott érzéseket kiváltó /"ható"/ formákat teremt.

A művészi megformálás - a műhöz képest a priori szempontból való - rendezés, melynek eredményeképp kibontakoznak a mű általános szerkezeti vonásai /az "elrendezés": tértagolás, beosztás, kezdet és vég, keret, határok/. Az elrendezés a priori szempontjai részben /a/ a mindenkeri kerstilusban adottak /ami e szempontok bizonyos mennyiségben és minőségben való meglétét jelenti/, /b/ részben - ezzel szorosan összefonódva - az alkotó világnézetéből /látásmódjából, értéktételeiből/ fakadnak, végül pedig /c/ a hatásra törekvésből, mely egy-egy élménytípus kiváltására meghatározott - a kulturális és történeti kontextustól is függő - művészi eszközöket igényel.

/a/ A stilus mindig per definitionem kor- vagy legalábbis csoportstilus. Fogalma feltételezi, hogy nem pusztán egyéni alakítási mód, hanem az anyag olyan rendezési elveinek az összessége, melyek átadhatók és továbbfejleszthető formaadást alapeznek meg. A stilus elvei a jelenségeknek a csoport szemszögéből felfogott lényegét emelik ki és jelenítik meg. A stilus ezáltal lehet szimbóluma korának, benne fogalmazódik meg az, ami az adott közösség számára "természetes". Ezért a "stiluses" művész - szemben a moderossal - a művészi problémákra "lényének csak azzal a részével felel, ami másokkal közös - mert korának szimbóluma kvázi" / 8/22-24 /. A moderos művész csak önmagából merít, csak egyéni feleleteket adhat. A klasszikus "egyszerű természetutánczás - moder - stilus" hármasság /Goethe/ itt "naturalizmus - moder - stilus" sorozataként szerepel. A naturalizmus lehetőleg minden fontos jelenséget fel akar ölelni, vagyis "utánczásra", teljes leírásra törekszik - a rendező, egyszerűsítő elvek /vélt/ kizárásával; a stilus lényegét viszont éppen teljesség és egyszerűség összeegyeztetése adja; ezáltal képes érzések kifejezésére, ami egyben értékét is méri. Tárgyilagos ábrázolás és stilizáció, avagy empiria és szimbolizmus aránya nemcsak stilusenként /pl. Cervantes ill. Sterne/ és műfajenként /pl. regény ill. dráma/ változó, de egyetlen művön belül is különböző mértékben érvényesülhet /"charge - karakter - eleven típus" hármassága, mely az egyénítés különböző fokozatait képviseli/.

/b/ Az alkotó világnézete határozza meg, hogy a jelenségek tömegéből mit lát meg, mit érez át, azt milyen formában itéli kifejezhetőnek - vagyis hogy a lehetőségek végtelenjéből mi lehet művészi élménye tárgya. A világnézet ilyen módon a stilisztikai, műfaji és formai lehetőségek közül is szelektál /a forma itt a művészi eszközök értelmében szerepel/. A pszichologizmus pl. kizárja a monumentális kompozíciót, a tragédiát, de relativizmusa kedvez az impresszionista ábrázolásnak; a dogmatizmus

monumentalitást /templom, eposz, freskó/ igényel. Ha a világnézet nem válik a mű strukturáló elvévé, akkor a művész nem képes szimbólumok teremtésére, pl. drámai formában való alkotásra sem.

/c/ A szándékelt hatás, a címzett közönség határozza meg, milyen eszközökkel él a művész. A hatást kiváltó formai eszközök /konstrukció, tempó, ritmus/ és tartalmi mezzanatok /pl. a tragikum- vagy komikum-érzékenység küszöbe/ kulturális kontextusban érvényesülnek, tehát a hatás előfeltételezi a befogadók kulturájának és az alkotói eszközöknek az összhangját. Ezenfelül a művésznak a közönség stilisztikai és műfaji várakezései is számolnia kell. A műalkotások hatása sehasem tisztán művészi - azaz formai, hanem etikai és intellektuális elemekkel fonódik össze; a hatás mindig egy "nagy komplexuma a legkülönbözőbb érzéseknek" / 4/8-9 /. Mivel sehasem tisztán esztétikai, ezért létrejöttenek "egyik döntő eleme", előfeltétele a művész és közönsége világnézeti közössége / 13/13-15 /. A művészetet létrehívó "alapszükségletek" ugyanis társadalmiak, következésképpen "a megoldás lényege, elve" is társadalmi / 8/19-20 /. Ez teremti meg - ha nem is szavatolja - annak esélyét, hogy a művész a szándékelt hatást váltja ki közönségéből, valamint ebből adódik, hogy problémái a közönség problémái is.

Az esztétika feladata a hatás leírása, abból "az igazán művészi értékelés" elvonatkoztatása s ezeknek a művészi /= formai/ elemeknek a rendszerezése, összekapcsolás az esztétikai élményszükségletekkel. Elvben lehetséges ugyan egzakt, pszichofiziológiai reakciókat mérő esztétika is, de ha létezne, akkor sem volna képes az esztétikai jelenségek objektív megragadására, mert a műélvezet lényegéhez tartozik az élményszerűség, az értékelés. Az esztétikai jelenségek "szárazon tudományos leírása felesleges és a teljességet veszélyeztető absztrakciókat" eredményez /5.o./. Az objektivitást az esztétikában csak a személyes élmény szubjektív általánossága közelítheti meg, mely sosem nélkülözheti az értékelő mezzanatot. Az esztétika ezért normatív tudomány.

2. A művész

Az alkotó tevékenységének leírásában Lukács négy mezzanatot emel ki:

- /a/ látásmódja társadalmi meghatározottságát,
- /b/ a rendelkezésére álló alakításai lehetőségeinek a mindenkori Művészi viszonyoktól való függését,
- /c/ a feladatoknak és a címzett közönségnek az alkotófolyamatra gyakorolt hatását,
- /d/ a művész alkotta, indítékai és a választott kifejezési formák közötti kapcsolat típusait /s ennek alapján a művészek típusait/.

A művelődéstudomány megalapozottan vallja - mondja Lukács -, hogy a művész társadalmi lény, tehát érzéseit, gondolatait, kiindulópontjait, problémáit, egész világlátását társadalmi adottságaiból meríti. Nem számol viszont eléggé a művész állásfoglalásának a szerepével, azzal, hogy a művész mindig többé-kevésbé tudatosan követi vagy veti el a mindenkori "készen talált művészetet", küzd valami ellen, vagy újat terem. Az adott művészi viszonyokban lecsapódó tradícióhoz való pozitív vagy negatív igazodás szabja meg, melyek lesznek főbb problémái, milyen lesz művészetének "egész iránya".

A társadalom pozitív és negatív irányban egyaránt körülhatárolja a művész feladatait. Hol monumentális művészetet igényel, hol pedig, ellenkezőleg, kamarazenét és intim drámát.

A közönség nemcsak szociológiai, hanem esztétikai kategória is abban az értelemben, hogy reakcióival nagymértékben befolyásolja, milyen eszközökkel, milyen hatások elérésére törekedjenek a művészek. A közönség ítélete tendenciálisan konzervatív, de a divat változásával hullámozik is. A művészet-szociológiában ezért fontos szerep hárul a divattörténetre is.

Az alkotásnak több indítéka is lehet, ezek megléte és részaránya kerengként és egyénenként változik: az önkifejezés, a közlés, a feszültséglevezetés, a tökéletes forma - az egyetemes hatás - keresése. Egyes művészeknél a feszültséglevezetés

a problémától való megszabadulás mezzanata van tulsulyban. Ezt nevezi Lukács lírikus, goethe-i típusnak: itt a tárgy konkrét kidelgezése a tőle való lírikus megszabadulás, az önkifejezés utja, mely tudatosan választ műfajt, a problémához mért formát. A másik típusnál nem a probléma, hanem a formaélmény a meghatározó /pl. Hebbel tragikus szemlélete/ s a formához keresett téma az önkifejezésnek akadályává is válhat /Schiller, Flaubert/. A lírikus jelleg, a személyes kifejezés ennél a típusnál nem az egyes művekben, hanem az alkotások összességében, az életműben érvényesül.

3. Az esztétikai élmény

Lukács szerint a művek összetett hatásának két fő mezzanata van: a témához, az erőteljes tartalomhoz kapcsolódó intellektuális és etikai asszociációk /ezeket nevezi elsődleges asszociációknak/ és a forma által kiváltott, tisztán művészeti hatás /ezek a másodlagos asszociációk/. A forma hatása jól megfigyelhető és ellenőrizhető olyan alkotásoknál, amelyeknek eredeti tartalma elvesztette aktualitását, közlésjellegét. Ilyenek például a Madonna-ábrázolások a vallástalanak szemében: a beállló formai hatás önmagában, az elsődleges asszociációk támogatása nélkül érvényesül. De a nagy műveknek akkor is van tartalmi hatásuk, ha már megszűnt az alkotó és a befogadók világnézeti közössége. A kialakult feszültséget a műélvezők úgy oldják fel, hogy a mű rájuk gyakorolt hatását saját világnézetük belevetítésével igazolják. Így születik a nagy művek számtalan, különféle értelmezése; jogosan vetődik fel ezért a kérdés, vajon mennyiben méri egy műalkotás értékét a hozzá kapcsolható asszociációk, projekciók, a lehetséges interpretációk száma és mélysége.

4. A forma

"A forma - aktivitás, a forma - centrális fogalom; igaz is, nem is, sokat mond és mégis keveset. Oly általánosságban jelenik meg a forma fogalma, hogy már egészen üresnek látszik. Azt hiszem, nem szabad fétsit csinálni semmiből, a formafogalomból sem" - írta Alexander Bernát Lukácsnak 1910-ben /Lukács György levelezése.Bp. 1981,100.levél/. A forma fogalma a Művészet-sociológiában is számos összefüggésben szerepel. Az alábbiakban ezeket próbálok csoportosítani.

A művészeti forma megragadása absztrakció és esztályozás útján történik. Az absztrakció térben és időben elválasztott jelenségek megismétlődő vonásait emeli ki. Nem nagyobb fokú ez az absztrakció annál, mint amit a természettudományos morfológia hajt végre, mivel csak a valóságban is meglévő tulajdonságok alapján esztályoz. A Lukács javasolta formatan specifikuma, hogy nem a művek külsődleges jegyeiből indul ki, mint a hagyományos poétikák, hanem a befogadóra gyakorolt hatásukból, a műalkotás élményéből. Az esztétika módszere: "hogy a hatást leírjuk és elemeit célszerűen abstraháljuk és csoportosítjuk" / 9/21-22 /. A művek kiváltotta élményből kiválasztjuk a tisztán esztétikai érzéseket, s ezek fellépését meghatározott formák hatásának tulajdonítjuk. Így jutunk el az élménytől a művészi formához mint az esztétikai élmény magyarázó elvéhez és tárgyhöz. A specifikus formákból az őket létrehozó érzelmi szükségletekre következtethetünk: az alkotók önkifejezési szükségletére és a befogadónak a rend, a zárt világ, a tökéletes kifejezés iránti igényére. Ez a formatan arra a pszichológiai hipotézisre épül, miszerint léteznek relative állandó esztétikai érzések és esztétikai szükségletek.

A művészi forma nemcsak a tudományos absztrakció termékeként adott. Az egész esztétika arra a módszertani posztulátumra támaszkodik, hogy a forma a művek valóságosan létező sajátossága, méghez az a komponensük, amely a "relative állandó" hatásukat, el nem evülésukat biztosítja. Az absztrakció valóságosan létező tulajdonságokat emel ki, ráadásul olyanokat, amelyek már a művekben is hangsúlyos tulajdonságok. A művészeti forma absztra-

hálását az különbözteti meg a természet és az élet élvezetét előidéző tulajdonságok meghatározásától, hogy ez utóbbiak esetében "mindig tudjuk, hogy ezeket a tulajdonságokat kiválasztjuk ki a jelenség sokféle és másikat is tartalmazó komplexumból ... míg a művészetben ezek a tulajdonságok ki vannak emelve, outrírozva, tülözve, suggestivvé tevővé stilizálva."

/15/25-16/3 /

A művészeti élményből a következő absztrakciókkal jutunk el a művészi formához. Először is elvonatkoztatunk az élmény intellektuális és etikai elemeitől, s a műből csak azokat a tulajdonságokat emeljük ki, melyeknek "segítségével művészi valamilyen jelenség művészi hatást tesz" / 15/18 /. Ennek során elvonatkoztatunk a tartalomtól, neha tudjuk, hogy művészi hatást kiváltó tulajdonságok "természetesen nem léteznek konkrét tárgy nélkül sehol, hiszen csak azáltal lesz értelmük, hogy egy tárgy általuk művészileg hatóvá válik." / 15/19-21 / Elvonatkoztatunk a műalkotást strukturáló és benne feltáruló világnézettől, neha tudjuk, hogy az "kapcsolódik a formához, mert a hatásnak... egyik döntő eleme" / 13/12-14 /. A művészi forma által kiváltott hatás elkülönítését további megszerítések alkalmazásával így jelölhetjük meg: Csak a tipikus, relative állandó és intenzív hatás - vagyis a műalkotásoknak genezisüket túlélő érvénye - tekinthető igazán a forma teljesítményének.

A Megjegyzésekben a forma már explicit úgy szerepel mint a művészetet társadalmi tényé tevő principium. Mivel ez a tanulmány a vázlat gondolataihoz legszorosabban kapcsolódó Lukács-írás, a szöveg jegyzeteiben elsősorban e kettő koncepcionalis és kifejezésbeli közelségét kívántam dokumentálni. A Megjegyzéseket az Ifjúkeri művekből /Bp. 1977/ idézem. ▼

Jegyzetek

/ a számozás a kéziratoldalt, majd a /-jel után a sorszámot jelzi /

1/1-5 "az irodalom - mint 'irodalem', mint az esztétika törvényeinek alávetett jelenség, tehát ennek törvényeit megtartva, legfeljebb kiegészítve, kibővítve és elmélyítve őket - szociális jelenség. És a kérdés az: milyen új szempontokat, ténykonstituáló egységeket, összefüggéseket nyerhetünk ennek a szempontnak segítségével, és azok mennyiben lehetnek értékesek?" /M 391/

"Az irodalomtörténet szintézise, új, organikus egységben egyesítése a szociológiának és az esztétikának." /M 385/

1/6-7 "Az irodalom ténye /akármik lennének is létrejöttének pszichológiai okai/: közlés. A költő bizonyos érzéseket, gondolatokat, értékeléseket stb. /mondjuk talán itt és később, a rövidség kedvéért: élményeket/ közöl más emberekkel." /M 391/

1/8-9 "maga ez az anyag is szociálisan determinált: az élet; vagy bátran mondhatnám: a mai élet," /M 395/. Az egyes művészeti ágak felsorolása zárójelk között feltehetően arra vonatkozik, hogy az életből mint anyagból mindegyik sajátosságainak megfelelően szelektál, amint erre Lukács A dráma formájában /1906/ utalt /Ifjúkori művek, 106.o./.

1/9-10 "egy társadalomban élő, tehát társadalmi hatásoknak alá-
1/17-18 vetett embertől megy ez a közlés szintén társadalmi hatások alatt élő emberek felé." /M 391/

1/10-12 "bizonyos tényeket és bizonyos kapcsolataikat az emberek különböző idők különböző társadalmi viszonyainak megfelelően különböző módokon innerválnak vagy nem innerválnak. Tehát a hatás

lehetőségeinek legalább keretei szociálisan meghatározottak;"
/M 391-2/

1/19-22 "Hogy egy író fellépésekor vagy pályája bármely részén milyen uralkodó mai és elevennek fennmaradt irodalommal találja szemben magát, ami valamiképpen hat rá, az - legnagyobbbrészt - szociológiai hatások következménye." "szociális kérdés... hogy mely hatások oly erősek, hogy velük szemben állást kell foglalni valahogyan; hogy talál-e egy író valamit, amit folytathat, vagy egyedül áll, vagy küzdeni fog a fennálló ellen: csupa olyan pont, ami igen mélyen - talán a legmélyén - szociológiai kérdés." /M 392/

2/1-6 "ha sikerült már a constructió, feleslegessé vált a világnézet, azaz a dráma szerkezeténél fogva hat már csak. ... a néző a forma okozta nagy impressiók hatása alatt a maga meglátásainak megfelelő, az író eredeti látásától bizonyára különböző világnézetet vetít a szükségszerűen hatott történések mögé. Az Oedipeus király hatása talán a legnagyobb példa erre;" /A dráma formája, Klny Budapesti Szemle, 1909, 14. e. /

2/7-14 "A mi szempontunk tehát a forma és a hatás kölcsönösen egymást befolyásoló viszonylatainak vizsgálata." /M 399/ - "A hatás oldaláról nézven most ezt a kérdést, az elavulás fogalmához jutunk el. ... Minden hatás, ami nem a formán alapszik, megszűnik idővel /a munka elavul/, mert megszűnik idő múltával az a közösség, ami annak idején a hatás alapja volt; a formát megalapozó érzések, lelki konstrukciók, élménysémák a legállandóbbak, az egyedüliek, amikben van igazi állandóság." /M 406/

2/17-19: Simmel differenciálódás-elméletének átvétele, vö. még: "A művészetek legprimitívebb körében egyes érzékek szerint jönnek lét-

re a formák, válnak el egymástól a művészetek, és a fejlődés itt is - úgy, mint mindenütt - a differenciálódás."/ A dráma formája /1906/, Ifjúkori művek, 106. o./

2/19-20 "Ez az itt felállított 'forma'-fogalom az esztétikának lehet fogalma csak, mely az egyes embert és azt a munkát, aminek rá való hatását tanulmányozni akarja, kiveszi a történelmi és társadalmi élet szövevényéből, és a munkát állítja szembe az emberrel; minden időhöz kapcsolt kategóriát mint zavaró elemet kihagyva." /M 390/

2/20-3/3 "Az irodalomtörténet számára azonban a hatás éppen úgy a maga teljességében és egészében tény, mint a szociológiában, de megvan a lehetőség minőségi különbséget tenni a különböző hatások között, osztályozni őket, értékelni, megállapítani a különböző fajtájú hatások különböző intenzitásait, az eredőként nyert egységes hatásból kiemelni a különböző komponensek erejét és irányát, egymásra való kölcsönös befolyásukat és irányukat." /M 402/

3/4-9 "Mert a milió fogalmának nagyon felületes és szűk alkalmazása az, mely csak a hozzásimulást veszi hatásnak: a küzdelem a milió ellen éppen úgy milióhatás, // mint a beléelváadás; az izoláltan-állás éppen úgy szociológiai tény, mint a divattól felkapottság." /M 392-3/ - "Minden nagy drámaíróról tudjuk, hogy nagy drámai virágkerek centrumában érkezett, hogy erős stílusösszefüggésben volt elődjeivel és sok utód folytatta munkáját, hogy csak primus inter pares volt egy nagy egyéniségekben gazdag időben. /Alfieri talán az egyetlen kivétel./ Már ez a körülmény is elég lenne talán, hogy ezeket a találkozásokat ...

ne tekintsük véletleneknek, hanem mélyebb, az egyéni tehetségeken túlmenő okaikat keressük: a sociologiaikat." /A dráma formája Klay. Bp.Szle 1909,27.e./ - "Az esztétikai kultúra kiviszi a felületre a művészet hatáslehetőségeit. Elavultnak érez minden monumentalitást; időszerűtlennek, modern emberhez nem méltónak mondja a tragédiát,...És amerre járt, ott nincsen építészet, nincsen tragédia, nincsen filozófia, nincsen monumentális festészet nincsen igazi epika." /Esztétikai kultúra 1910,Ifjúkeri művek,427.e./

3/10-13 "Ez /-esztétika/ csak az állandót keresi azokban a jelenségekben, amiket irodalmiaknak szoktunk nevezni, az /-szociológia/ csak a változások leírását és azok okait." /M 385/ - "a szociológia már magában véve is törvényszerűségekre törekszik, és típusokat, megismétlődéseket keres," /M 386/

3/16-4/4 "De éppen ezért fontos itt a formának, vagy helyesebben az anyagot megformálás processzusának, szociológiai meghatározottsága. Ha most már ebben a relációban vizsgáljuk a formát /és ezzel nem akarjuk definiálni, csak működésének egy folyamatát, egy nézőpontból való leírását és analizisét adni/, akkor azt találjuk: a forma az, ami egy műben zárt egészzé rendezi a neki anyagul adott életet, ami megszabja annak tempóját, ritmusát, fluktuációját, sűrűségét és hígágát, keménységeit és lágyságait; ami hangsúlyokat ad fontosnak érzékelteknek, és eltávolít kevésbé fontosakat; ami előtérbe és háttérbe rendezi el a dolgokat, és ezen belül csoportosítja őket. A forma azonban esztétikai kategória, tehát - egy konkrét idővel szemben - időn kívül, nem historikus, nem szociológiai, és felmerül az a kérdés, hogy az élet mint anyag mit nyújt a

forma lényegéből következő követelések számára, és hogyan alkalmazkodik hozzájuk. Hogy azon lezárttsági, megérzékitettségi stb. posztulátumokkal, amik például minden drámai forma /és így drámairói látás/ szükségszerű következményei, milyen viszonyban van egy korszak egész élete. Itt van az első eldöntően fontos egyesülése esztétikai és szociológiai kategóriáknak. A szociológia mint, Simmel szerint, a 'Formen der Vergesellschaftung' tudománya meghatározza az emberek érzés- és gondolatvilágában, egymással való érintkezésében stb. gazdasági és társadalmi viszonyaik létrehozta módját a tempóknak, hangsúlyoknak, ritmuseknek; azt, hogy az érzéki és nem-érzéki elemek, a biztonságok és a bizonytalanságok hogyan váltakoznak, és pólusaik hogyan helyeződnek el; egyszóval // mindazt, amit a marxizmus ideológiának szokott nevezni, és amit mi az irodalom számára számba jövő életnek ismertünk meg. És hogy egy ilyen szociológia - bár kevés van még belőle - nem utópia, éppen a Simmel szociológiai munkái, elsősorban a Philosophie des Geldes igazolják."

/M 395-6/

4/7-17 "ha lelkiismeretesen vizsgálom és pontosan vizsgálom a magam esztétikai értékeléseit /ha nem tételezek fel semmi határozott kategóriát vagy objektív kritériumot, ami lefolyásukat szabályozná/, empirikusan is rá kell jönnöm, hogy vannak a jelenségeknek bizonyos viszonylatai, amik állandóan bizonyos érzésreakciókat, értékeléseket hoznak létre bennünk. Ezek a viszonylatok a formák." /M 389/

5/3-16 "Az írodalomtörténet alapfogalmai élményi, szubjektív élményi természetűek, és ezt a természetüket nem lehet egészen eltüntetni. Minden igyekezet 'objektivakká' tenni őket, ezt eltávolítván belőlük, az ellenkező eredményhez vezet, mint szándékuk: elvesztik élmény-természetüket, az igaz, kipusztul belőlük a friss közvetlenség, az egyéniség minden szuggesztivitása, de ami megmaradt, megszáradt szubjektivitás lesz csupán, és nem objektívabb a közvetlennél. Sőt éppen tudományos használhatóságuk, közölhetőségük csökken, mert egyrészt nem képesek éppen azt a dolgot közölni, amiről szólnak, és így ellenőrizhetetlenné válik maga az állítás, amit más tudományok például számokkal, adatokkal stb. érnek el, másrészt pedig nem képesek még így sem azt a nagy általánosságot megadni neki, aminek a 'szubjektív' csak része volt." /M 419/ - "mit értünk 'igaz'-nak régi írodalomról szóló írásokban? Azokat a villanásszerű megismeréseket, amik egy intuíció erejével világítanak bele egy ember vagy egy kérdés lényegébe, és nem a szigorú, 'fogalmi', 'tudományos' megállapításokat;" /M 420/

5/17 A modern dráma fejlődésének története nyújt majd definíciót /1909/: "egy kornak egész külső és élete, " /Bp., 1978, 19. o. /

6/16-22 "a szociológia törvényeinek van alávetve annak a közönségnek nagysága, minősége, belső és külső struktúrája, amelynek a közlés szól, amelynek innervációképessége tehát a hatások lehetőségét meghatározza." /M 392/ - "De amennyire szociológiailag meghatározott a képzelte hatás, oly nagy az esztétikai jelentősége a nyilvánvalóan szociológiai jellegű tényleges hatásnak. A beálló vagy be nem álló hatás visszahat a következő alkotásokra,..." /M 398/

7/22-26 "A formák, bizenyes formákkal együttjáró élet- és lélekklátási posztulátumok a priorik lesznek így igen sokszor a költők életében élményeikkel szemben. Tudom: ezt a szempontot nemigen alkalmazták eddig az irodalommal szemben, és alkalmazása sok nehézséggel is jár;" /22 M 393/

8/14-9/1 "a stilus speciális kategória; a stilus, mint mondtuk, a győzelmes, a ható forma, és most hozzátehetjük, az adekvát módon ható forma. A stilus tehát kifejezési szintézise egyfelől az absztrakt, formai posztulátumoknak, a korhangulatoknak, a kor nyújtotta kifejezési lehetőségeknek, és másfelől a művész egyéni élményeinek, egyéni kifejezési képességeinek. Stilus tehát csak közösségen belül képzelhető el; a stilus legegyszerűbb gyakorlati meghatározása talán ez: a folytatható formai megoldás. A folytatás itt nem utánpótlást jelent, hanem az előbb vázalt közösséget a kifejezések alapjainak és utjainak. Ahol ez - egyéni vagy korpszichológiai okokból hiányzik, ott a művész kizárólag önmagából, legszemélyesebb képességeiből és hiányosságaiból kénytelen 'stilusát' megteremtteni, mely stilus tehát elválaszthatatlanul hozzá van kötve az ő fizikai sajátosságaihoz, és így nem fejleszthető, nem folytatható. Ez // a moder; modert és stilust tulajdonképpen csak ez a - szociológiai - különbség választja el egymástól," /M 405-6/ - vö. Fülep Lajos: Új művészi stilus/1908.márc-ápr./: "A művészi egyéniség magára épített külön világa s a stilus általános érvénye keresik az egyensúlyt, a harmóniát. Stilust, mely általános érvényű, egy ember sohasem csinált. Az emberek összességéből és hosszú időkből hajt ki, nő és fejlődik. A kiemelkedő egyéniségek azonban... nem érik és nem érhetik be kizárólag egyéni voltuk reprezentálásával. ... Nekünk mindnyájunknak alig van egyetlen közös akaratunk, közös érzésünk, közös tö-

rekvésünk. Hol kezdjen /az egyén/, mibe kapcsolódjék, mit felytat? Előtte semmi, utána semmi, körötte semmi. Mindent magának kell megteremtene, neki kell kezdenie, keresztül-vinnie művészete legelemibb elemeitől föl a harmóniáig. ... Az egyiptomi és a görög művész egy egész nép erőit élte föl, benne nem egy egyéniség delgozott, hanem rajta keresztül, ővele delgozott egy egész nép minden erejével,..." /A művészet ferradalmától a nagy ferradalemig. Bp. 1974, 497. o. /

9/4-10 "Amióta történelmi tudományokat külön akarják választani a természettudományoktól, az értékelés kérdése mindig nagy szerepet játszott megalapozásukban. De ... azt hiszem, hogy az irodalommal /és természetesen más művészetekkel/ foglalkozó tudományok itt külön helyet foglalnak el a legtöbb egyéb tudománnyal szemben. Az irodalomban tudniillik nem választható el seha, még a legprimitívbb elemekre visszamenő vizsgálat alkalmával sem, az // észrevevés, a tudomásulvevés, a ténymegállapítás az értékeléstől. Az esztétikai értékelés által válik csak egy bármilyen jelenség a művészettudomány tárgyává. ... Nem értékeltirodalom, értékeléstől független irodalom nem létezik, és nem is képzelhető el. ... ha valami írást elolvassva bizonyos külső jelek alapján megállapítjuk, hogy ezekben hasonlít a drámai érzéseket kiváltó írásokhoz, anélkül hogy bennünk hasonlókat volna képes felidézni, ezzel is értékeltünk - ha negatív értelemben is." /M 387-8/

9/13 -14 "A művészi alkotásokból kiérezhető életenergiának a mi lényünk centrumára való hatásából /értékelünk/, és ezen kívül nincsen semmi igazi mértékünk, semmi, ami ezt az értékelésnek nevezett processzusát a lelki reakciónak megkezdít-

hatná és irányíthatná."- vö. "És nincsen forma, ugye, amit ne lehetne egy ilyen egészen végső, egészen primitív fenségű és egyszerűségű érzésig visszavinni; aminek minden sajátosságát - ... - ne lehetne ennek az érzésnek sajátosságaiból levezetni. És minden ilyen érzés ... a mi erőnknek, a világ gazdagságának érzése, tonicum, mint Nietzsche mondaná." / Beszélgetés Laurence Sterne-ről /1909/, Ifjúkori művek, 375.ö./

9/22-10/5 "Az esztétika csak az esztétikai hatással foglalkozhatik, egy absztraktummal, valami a lelki élet egészéből kiragadottal, ami - úgy, ahogy az esztétika, módszertanának szükségszerű következményeként, tehát helyesen és gyümölcsözően meghatározza és alkalmazza - a valóságban sehol sem létezik. Az esztétika /még a legempirikusabb, 'kísérletibb' is/ izolálja az esztétikai hatást a mellékhatásoktól, amik nélkül pedig az nem lép fel soha," /M 402/

11/15-20 Az utalás Hevesi Sándor: A színjátszás művészete /Bp., 1908/ c. könyvére vonatkozik: "A hang modulációi körül nagy bajok vannak a színpadon, mert a színészek egy igen nagy része fonákul műveli ki a hangját,... fölvesznek egy hangot, mely nem az ő természetes középhangjaiknak egy felső vagy alsó modulációja, hanem egy ugynevezett gégehang, amely ... erőltetett, csinált, mesterkelt és modulációkra éppenséggel nem alkalmas. A hang modulálásának lehetősége ugyanis a hang három fekvésének // természetes váltakezésében rejlik. Már most vannak színészek, akik alaphangjukat, mely mindenkinél a hang középfekvése, áthelyezik a mélybe vagy a magasba. ... lassankint a szokás révén 'természetes'!/ hangjukká válik, de természetesen nagyon messzire esik a természetességtől. ... A középhang mindig a legformálhatóbb, mindenmű modulációra alkalmas, vagy legalább is alkalmassá tehető,"

11/21-22: Kulbe= Eduard Kulke: Kritik und Philosophie des Schönen. 1906. Kulke könyvéhez Ernst Mach/1838-1914/ és Friedrich Jedl /1849-1914/, mindketten a bécsi egyetem tanárai irtak előszót. Mach mintegy 5 oldalat Kulke életéről, Jedl pedig 2 oldalat a munkásságáról. /Miután a könyv Magyarországon nem hozzáférhető, egyelőre nem tudtam megállapítani, miért került ez a hivatkozás a feljegyzésekbe.

12/1-6 "De minden alkotás emellett egy személyiségnek megnyilvánulása, mégpedig nemcsak az alapját képező élményben, hanem az azt egyszerre kifejező és eltakaró formában, mely csak az élményhez képest objektív valami, magában véve éppen annyira hasonlíthatatlan és irracionális személyiségmegnyilvánulás, mint az, sőt talán még erősebben. A lelki élet történetének minden, a Windelband kísérletéhez hasonló tárgyalásával szemben azt lehet felhozni, hogy nincsen olyan filozófiai rendszer / és irodalmi alkotás még kevésbé/, amely egészen és kizárólag 'probléma' lenne, megoldása valami /természetesen filozofikus és művészi/ 'feladatnak', és ne volna emellett vagy éppen ebben, egy különös, érdekes, senkihez a világban nem hasonlítható egyéniség mély és különálló megnyilvánulása." /M 414/

12/9-12 "az alkotó öntudatát a legtöbbször technikai kérdések, technikai nehézségek leküzdései töltik meg, vagy élményeinek kifejezését keresi." /M 393/

13/7-10 William James: Der Pragmatismus /übersetzt v. W. Jerusalem/
Erste Vorlesung: Das gegenwärtige Dilemma in der Philosophie -
"Chesteren sagt in der Vorrede zu seinen unter dem Titel 'Hercics' /'Ketzer'/ gesammelten Abhandlungen Folgendes: 'Es gibt

Leute, - und ich gehöre zu ihnen - die glauben, das praktisch bedeutsamste Ding an einem Menschen sei seine Weltanschauung. Für eine Wirtin, die einen Mieter ins Auge fasst, ist es zwar wichtig, dass sie sein Einkommen kenne, noch wichtiger ist es für sie, dass sie seine Philosophie kenne. Für einen Feldherrn, der einen Feind zu bekämpfen hat, ist es zwar wichtig, dass er die Truppenzahl des Feindes kenne, aber noch wichtiger ist es für ihn, dass er die Philosophie des Feindes kenne. Ja es ist nach meiner Überzeugung gar nicht die Frage, ob die Weltanschauung eines Menschen auf seine Umgebung einen Einfluss ausübt, es fragt sich vielmehr, ob überhaupt etwas anderes als die Weltanschauung einen solchen Einfluss ausübt." Ich denke an dieser Sache so wie Chesterton. Ich weiss, dass jeder von Ihnen, meine Damen und Herren, seine Philosophie hat und dass es das Interessanteste und Wichtigste an Ihnen ist, inwiefern diese Philosophie den Gesichtswinkel bestimmt, unter dem Sie Ihre verschiedenen Welten betrachten." /1. Auflage?Leipzig 1907; magyarul a Pragmatizmus kötetben: Gondolat, 1981, 122.o./

13/14-15 vö. "Természetes persze, hogy a hatás előfeltétele itt is az, hogy olvasó és író között legyen valami minél nagyobb - érzelmi vagy értelmi - közös terület." /A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében. Bp. 1980, 19.o./

13/15-24 "A nagy formák szuggesztív ereje talán elsősorban ebben van: amit zártságuk, tökéletességük és mindent összefogásuk által a felvevőben felébresztteni képesek. Természetesen annak saját élményeit, de ezeket is relációba hozva a formából következőkkel, és már többé nem szükségszerű összefüggésben azekkel, amik ezt a formát létrehozták. A nagy

Reize, welche unterhalb derselben bleiben, gar nicht als ökonomische empfunden werden. Dies ist wohl eine Erscheinung, die allen höheren Gebieten gemeinsam ist. Denn diese entstehen doch, indem sonst schon vorhandene und merkbare Elemente zu einer neuen Form zusammengehen und dadurch zu einer Bedeutung erheben werden, die sie bisher nicht kannten;; so werden die Dinge zu Gegenständen des Rechts, des ästhetischen Genusses, der philosophischen Betrachtung - Dinge, deren längst bekanntem Inhalt so eine neue Seite zuwächst. Dazu aber, dass dies geschieht, wird in vielen Fällen ein bestimmtes Quantum solcher Elemente vorausgesetzt; bleiben sie unterhalb desselben, so steigen sie nicht zu den höheren und relativ schwer reizbaren Schichten des Bewusstseins auf, in denen jene Kategorien wohnen. So mögen z.B. gewisse Farben oder Farbenkompositionen mit voller Deutlichkeit wahrgenommen werden - aber ein ästhetisches Gefallen erregen sie doch nicht, wenn die von ihnen eingenommenen Flächen nicht eine erheblichere Ausdehnung haben; vorher sind es einfache Thatsächlichkeiten, die zwar die Schwelle des sinnlichen Bewusstseins, aber nicht die des ästhetischen überschreiten. Noch höher hinauf liegt vielleicht die Schwelle des philosophischen Bewusstseins. Dieselben Erscheinungen, die in minimaler Quantität zu den verfließenden Gleichgültigkeiten des Tages gehören, in etwas höherer vielleicht ästhetische Aufmerksamkeit auf sich ziehen, können in gealtigen und erregenden Dimensionen zu Gegenständen philosophischer oder religiöser Reflexion werden. Ähnlich hat auch das Gefühl des Tragischen eine Quantitätsschwelle. Vielerlei Widersprüche, Unzulänglichkeiten, Enttäuschungen, die als // Einzelheiten täglichen Lebens gleichgültig sind oder sogar einen humeristischen Zug haben, gewinnen ein tragisches und tief beängstigendes Wesen, sobald wir ihre ungeheure Verbreitung, die Unvermeidlichkeit

formáknak a fennmaradásra az ad erőt, hogy végső emberi vonatkozások sémáit adják, illetve képesek szuggerálni; mely sémák, mert a séma állandóbb a tartalmaknál, más időkben, más emberek között más tartalmakkal telnek meg. A világirodalom minden igazi nagy alkotását, olyant, amely évszázadokon át fennmaradt, minden időben másképpen magyarázták az emberek - és éppen ezért maradhatott fenn." /M 413/

13/25-14/9 "Minden forma értékelése az életnek, ítéletmondás az élet felett, és ezt az erejét és hatalmát onnan meríti, hogy legmélyebb alapjaiban mindig világnézet. Ha bármelyik formát végső lelki gyökeréig analizáljuk, a világnézethez kell megérkeznünk. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az irodalom egy világnézet kifejezésére jött létre, még kevésbé azt, hogy minden forma csak egy világnézetet képes kifejezni, hanem csak annyit, hogy minden forma eredeti és egységes, világot elrendező erejét az alapját képező világnézettől kapja." /M 396/ - vö. A drámában "megköveteljük a szereplő személyek és a megtörténések helyének és idejének és minden más külső és belső körülményének szoros és kényszerű összefüggését. Ezt az összefüggést pedig csak világnézet hozhatja létre, csak az - ha elég gazdag és mély hozzá persze - gondoskedhatik már előre is arról, hogy mindezek a szükségszerűségek meglegyenek a drámában és meg is lesznek, ha t.i. megvannak az író világnézetében." /A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében, id.kiad., 26.e./

14/10-13 "Es scheint eine freilich nach dem Vermögen und dem Temperament des Subjekts sehr verschieden liegende Schwelle des ökonomischen Bewusstseins zu geben, derart, dass ökonomische

ihrer Wiederholung, die Färbung nicht nur dieses, sondern jedes Tages durch sie uns zum Bewusstsein bringen." /Georg Simmel: Philosophie des Geldes. Leipzig 1900, 256-7. //

14/27-15/3 vö. "Az elbeszélés univerzalitása extenzív; a drámáé intenzív. Az elbeszélésnek tartalma adja meg az egyetemességet; a drámának formája. Ez a világ képét tárja elénk; az szimbólumát. Ez leírja a világot; az stilizálja." /A dráma formája, 1906; Ifjúkori művek, 107. // - "Annak a törvényszerűségnek, ... aminek a drámában uralkodnia kell, alapja nem lehet más, mint az író világnézete"... /A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében, id. kiad., 25. //

15/3-10 "Der Roman wird ~~mit~~ stets Halbkunst bleiben, weil ihm der Zwang zur Form fehlt. Hier war also das Unglück nicht so schlimm; es handelte sich lediglich um eine Mode, welche den Ansprüchen der Zeit entsprach. Aber die modernen Kunstprinzipien drangen vom Roman auch in das Drama. Hier sind die Deutschen voraufgegangen.

Handelte es sich für die Kunst nur um die Ziele, welche durch das Zitat aus Gentscharew präzisiert sind, so war offenbar das Ideal der Kunst eine ganz exakte Reproduktion der Natur." /19.9. //

Wer früher dramatisch gearbeitet hatte, war doch immer auf die Frage gestossen: Was wirkt denn? Und um die dramatische Wirkung drehte sich alle Praxis und Theorie des Theaters. Jetzt fand man sich sehr einfach mit dieser Frage ab; ein Kritiker der Richtung erklärte: Was auf der Bühne wirkt, ist dramatisch /Paul Schlenker in seiner Hauptmannbiographie/.

Schon der naturalistische Romancier konnte mit einem recht niedrigen geistigen Niveau auskommen. Seine Philosophie // brauchte

nicht weiter zu gehen als bis zu Milieu und Vererbung. Aber wenigstens musste er doch einen grossen, umfassenden Blick haben, um einen ganzen Milieuzusammenhang herauszusehen. Bei den besten Romanen Zolas kann man diesen Blick wirklich bewundern. Für den naturalistischen Dramatiker genügte eine noch geringere geistige Kapazität. Er hatte ja nicht durch die Auswahl der Zusammenhänge seine Geschichte begreiflich und in etwas tieferem Sinn verständlich zu machen; er gab einfach seinen Ausschnitt aus dem Leben in Form von Gesprächen und ausführlichen Regie-bemerkungen; seine produktive Tätigkeit beschränkte sich auf die blosse Arrangierung der Vorgänge." / 20-21.e.; Paul Ernst: "Das Drama und die moderne Weltanschauung", 1898 in: Der Weg zur Form. Berlin 1906 ; az idézet oldalszámai a 2., 1915-ös kiadás szerint/

15/11-14 "nincsen irodalmi jelenség forma nélkül. A forma fogalmának - az irodalmi jelenségek körén belül - nincsen azt kizáró ellentéte, csak fekezatai; amit a kritika és az irodalomtörténet a gyakorlatban 'formátlan' székelt nevezni, az legfeljebb rosszul vagy szerencsétlenül megformált lehet." /M 389/ -
- vö. "Csak az irodalomban nem igen hajlandók az emberek forma és tartalom elválaszthatatlan, monistikus összefüggését megérteni, mert itt ezek az elemek kevésbé vannak a felszínen," /A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében, id.kiad., 38.e./

15/14 az "in neue Form" Lenznél = vagy: "innere Form"; valószínűleg a dráma és a színház kérdéseit többiben is tárgyaló Jakob Michael Reinhold Lenzről /1751-1792/, a drámaíróról van szó. A hivatkozás forrását nem sikerült azonosítanom. Tanulmányában, előadásában mindenesetre olyan gondolatokat fogalmazott meg,

melyek Lukács drámaelméletében is jelentős szerephez jutnak, pl. a költő álláspontjának, világnézetének a drámai formát meghatározó szerepéről: "Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen beliebten, was aber, mit ihrer Erlaubnis, nichts als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt - und dann muss er sie verbinden." /Gesammelte Schriften, IV., Berlin 1909, 254.o.: "Anmerkungen übers Theater"/

15/23-16/8 "Mert a megformálás és így a forma egyik alapvető principiuma - ha öntudatlanul is - fontos eleme az alkotások élvezésének is: az egység, az egységes nézőpont, ha csak pillanatnyilag is, valamivel szemben. Hogy még a természet vagy egy más, élő ember lényének élvezése és átélése ezzel függ össze, az világos; az a villanásszerű, intuitív megismerése ez valami összefüggésének, összetartozásának, rejtélyességének és mégis átérthetőségének: egységének. És hogy a művészettel szemben ez nemcsak az alkotó szempontja anyagával, hanem az élvezőé is az alkotással, azt talán a töredékek élvezése világítja meg a legjobban. A töredék nem egység, az bizonyos, mert azoknak a hatáslehetőségeknél komplexumból, amelyeknek teljes lezártsága és kiegyensúlyozottsága éppen az egységet teszi, sok és fontos elem egyszerűen hiányzik. És mégis egységesnek látjuk, és látásunkkal meghamisítjuk, lekerekítjük letört részeit, új komponenseket viszünk bele a meglevőkbe, csak hogy egységet bírjunk teremteni."

/M 394/

16/9-11 Az idézet Rudolf Borchardt 1901-ben írott és 1905-ben megjelent ~~Gespräch~~ Das Gespräch über Formen c. platóni dialógusából való, melyet Borchardt /1877-1945/ előszóként illesztett Lysis-

ferditása elé. Berchardt a George-kör tagja, Hofmannsthal barátja volt; a dialógus főleg a ferdítés reménytelenségéről, az értelemnek az eredeti nyelvi formához kötöttségéről szól. Ezzel kapcsolatban hangzik el az idézett mondat is: "Nibelungen im Verse der Ilias, mit ionischer Geste seien so unmöglich und abminabel wie Pelygnet im Helbeinschen Linienholzschnitt oder Euphronies als Miniatur in einer Handschrift der Eneit. Denn von keinem Stile sei sein ihm eigentümliches Raumbild, die Beschränkung jedes sinnlichen Verhältnisses zur Welt zu trennen..." /335/

A párbeszéd - mely két fiatal filológus között zajlik egyikük dolgozószobájában egy szeptemberi délutánon - a "Beszélgetés Laurence Sterne-ről" ösztönzője lehetett. Nemcsak a formai megoldás szempontjából; Berchardt fő állításai szintén tartalom és forma kapcsolatáról, az érzéki forma és az etikai magatartás összefüggéséről szólnak, pl.: "In jedem Kunstwerke ist das Sinnliche // primär, nicht das Sittliche, und die sittliche Metempsychose, in der das Sinnliche im Kunstwerke sich ausspricht, ist immer noch sinnlich in der Farbe und im tiefsten Grunde. Was der Pöbel Form nennt, ist Inhalt, was er Inhalt nennt, Resultat einer Formung, entstanden unter dem Hinzutreten des Elements einer Arbeit, eines Bewältigen- und Lenkenwollens,..." /347-8/ A Lukács-esszé Vincéje is mondhatná, amit Berchardtnál a tanítvány-szerepet játszó Harry, "dass es keine Formen gibt, die nicht an sich Inhalt wären. Wer Formen fühlt, ist ein Liebender..." /349/. /R. Berchardt: Gesammelte Schriften. Press I., Stuttgart 1957/

16/12-17/10 A dráma maszkoszerű, merev és semiatikus /charge/ valamint karakter-figuráiról vö. A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében, id.kiad. 83., 86-7. és 214.e./; az irodalmi hősök stilizáló avagy atmoszférikus ábrázolása különbségével részletesebben, de ugyanezt a gondolatmenetet kifejtve szól a Beszél-

getés Laurence Sterne-ről /1909/: Cervantes hősei még nem karakterek; "alakjaiban van valami maszkyszerű: az egyik magas és a másik alacsony, az egyik sovány és a másik kövér, és midégyiknek ilyen volta abszolút és az ellenkezőjét eleve kizáró. ... a relativizmus, a mindennek ingása még csak az életben van, a kalandokban. és az emberek töretlenek még egészen. Egységes a gesztusuk az élettel szemben, maszkyszerű a jellemük, és a különböző emberek között még nincsen semmi közösség, és így az érintkezésnek semmi lehetősége." /Ifjúkori művek, 358.e./ - A szélső pólusok közötti skáláról: "csak a fogalmakban van ugrás az arc és a maszk között; a valóságban pólusok ezek, és nem lehet seha az egyikből a másikba való átmenés helyét pontosan meghatározni." /i.m., 364.e./

Ezek a /Pepper Leót megszemélyesítő/ Vince szavai, a későreneszánsz művészetelmélet "humeur"-fogalmával a kapcsolatot Máté /-Lukács/ hozza be a beszélgetésbe: "Egy angol irodalomtörténésznel azt olvastam valamikor, hogy Sterne a 'humeur' szót még a régi értelemben is használja - az Erzsébet kor szóhasználatának értelmében. És csakugyan, mi más minden egyes alakjában a vakság és hóbert örök melódiája, a 'Hobby Horse', mint a Ben Jonson alakjainak 'humeur'-ja? Az az állandó tulajdonsága az embernek, ami oly erővel vonul végig tettein, hogy szinte megszűnik tulajdonsága lenni, hogy úgy hat már az egész ember, mintha minden életmegnyilvánulása ennek a 'humeur'-jának lenne tulajdonsága csupán. Egy tulajdonság, amit nem az ember visel magán, de ami őt viszi magával // mindenüvé. Azt is mondhatnánk: a 'humeur' maszk, ami az élet és a színjáték ősi, még egészen allegóriászerű tipikusságából fennmaradt. Az a jelzés, amivel egy ember egész lényé egy felírásba, egy epigrammába volt beleszerítva, és ő nem léphetett ki belőle egy percre sem - amíg a színjáték tartott." /i.m., 363-4/

17/9 Traill = Henry Duff Traill /ed./: Social England. 6 vol.
London 1896-1902. A Traill szerkesztette kötetekben George Saintsbury írta az iredalomtörténeti fejezeteket. Feltehetően ő a dialógusban említett "angel iredalomtörténész", a humeur-ra való utalás mindenestere a Traill-féle kötetekben nem fordul elő.

17/9-10 A Sterne-idézet eredeti tipográfiával: "in a word, I will draw my uncle Toby's character from his HOBBY-HORSE." Az idézett mondat az első rész 23. fejezetének utolsó mondata; Lukácsnál az I 86 megjelölés szerepel, lehet, hogy a dialógusban emlegetett 1808. évi kiadás más számozással élt.

17/11-26 Simmel Aesthetik des Porträts c. írása a Neue Freie Presse 1905. április 22-i számában jelent meg ~~megf. másolatát még nem sikerült megszerezni /Magyarországon nem hozzáférhető/.~~
~~Ezért egyelőre az sem megállapítható, vajon a 17-27 sorban az idézett tanulmány további részlete avagy Lukács német nyelven hozzáfűzött reflexiói olvashatók.~~

17/11-17. Neue Freie Presse, 1905. IV. 22., 20. old.

17/17-26. Lukács szövege