

BETŰK AZ ÁLTALÁNOSÍTÁS TÖRTÉNETÉBEN

Az általános — oksági viszonyán, törvényszerű mozgásformáin kívül nem ismer más létezési módot. Mert a kaotikus-cumulus létezés is általános és törvényszerű: a kaotikus létezése — kaotikus.

Általánosítás is létezik. Az általánosítás az emberi tevékenység minőségéhez tartozik: megismerés és alkotás. Alkotó megismerés: az általános megismerése, az általános megalkotása: a valóság általános létezésének megismerése.

Létezik az *egyes*. Mert létezik az általános; és létezik a *különös*, mert az egyes és az általános összefüggenek.

Az emberietlen valóságot mint struktúrát nem érdekli oksága, törvényeinek egyes, különös, általános megjelenései. Ember nélkül ezek mind csak „vanságos” léteзések.

Az emberiesített valóság struktúrái tudatosan általános struktúrák; felismert léteзések: maga az ember alkotta meg őket. Általánosítások, mert az egyes mindig egyénített egyes, a különös mindig sajátosan különös, az általános mindig egyetemesen általános.

Mind ezt már Platón is tudta, amikor a dolgok és ideák viszonyát általánosította: a diotimai démon¹ nem egyéb, mint az emberi dolgok és az isteni idea közvetítője, a se nem emberi, se nem isteni, a se nem jó, se nem szép, de a csúf sem, mint ahogyan a rossz sem: különös. És általa a platóni dolgok árnyékvilága egyénített érzelmekké, az ideák világa univerzális eszmékké általánosítódik, a társadalmi lét különöseben pedig az ideák kontrollja alatt az egyes dolgok érzelmi objektivációiból sorra megvalósulnak a különös érzelmek: etikaikailag az erényekben, esztétikaikailag a végső fokon mégiscsak megengedett műalkotásokban². Persze a valós léteзésben a sorrend a platónival szemben ontológiailag is, gnoszeológiailag is fordított, de a megszakítottság fázisai — az *egyes*, *különös*, *általános* — objektivált léteзnek, úgy is mint ontológiai elemek a valóságban, a társadalmi valóságban (implicit a művészi valóságban), és úgy is mint kategóriák — a művészetben és a tudományban.

Antropocentrikus viszonylatukban e kategóriák mindenképpen az emberi általánosító erő függvényei. Az általánosító erő pedig — a maga folytonosságában — a dinamikus tudat.

De a folytonosság dinamizmusát mindig csak a jelenkori erő hatásában érzékelhetjük, hiszen a múltból csak diszkrét mozzanataiban, a jövőből csak perspektívájában idézhető meg: vagy a már kiérlelt alkotásokban, vagy a még csak előrelátható eszmei vázákban.

Felvetődik a kérdés: vajon lehet-e a megszakított mozzanatok egymásutáni-ságából magát az általánosítás folytonosságát történelmileg rekonstruálni? Válaszunkban vallatóra fogjuk az *írást*, a *betű történetét*.

*

¹ Platón: *Lakoma. A Lakoma — a görög—latin próza mesterei* c. kötetből. Budapest, 1964. 82—83.

² Platón: *Az állam*. Budapest, 1968. III. könyv.

A legelső szobor maga az emberi test volt (Selva Raja Yesudian). Az első szótár a világ hangjaiból állott (Herder). A *Kíncskereső kisködmön* (Móra) gyermekhőse az első o betűt ajkaival lehelte-rajzolta a jégvirágosra fagyott ablaküvegre.

A legelső levél maga a levél *tárgya* volt: a kőkorszakbeli szomszéd „ajtaja” elé helyezett szakóca (munkárahívás) vagy a jóval későbbi, hadjáratok idején lóháton várkastélyról várkastélyra végighordozott lángoló kard (harcbáhvívás).

Az általánosítás első lépcsőfoka: az egyes azonosítása önmagával.

A legutolsó szobor a tér végtelensége (H. Moore), a legutolsó szótár a számítógép programja, a legutolsó betű pedig a kibernetikus keverőasztal terméke, a kód, amellyel információkat sifírozunk az egyre hatalmasodó redundanciák halma-zából.

Az általánosítás utolsó lépcsőfoka az egyetemes azonosítása a konkrétal.

Az önmagával azonosított egyes és a konkrétal azonosított egyetemes az emberi általánosító erő fejlődéstörténetének alfája és ómegája. Magának az általánosító erőnek a történetét pedig a gondolkodás tükre őrzi: az írás története, az agyagtáblákon, papiruszokon szinte hiánytalanul fennmaradt és ma már meg is fejtett, talán egyetlen folytonos filiaációja műveltségünk történetének.

Persze a legnagyobb területet, a két pólus közötti mezőt a különös általánosítás struktúrái töltik ki. Ez a mi kutatásunk fő területe is: itt lehet megtalálni a megalkotott struktúrák egymásmellettségében és egymásutániségában a rajtuk fennakadt általánosító erőt, és újra folyammá oldani: visszavenni a tárgyaktól azt, ami az emberé, az erőt, és ismét új tárgyasításban vinni újabb értékek létrehozásáért. Ez az általánosító energia megmaradásának a története.

A megszüntetve-megőrzött struktúrák, az elrelativizált struktúrák rétegeinek a lebontása oldja majd folyammá a megszakítottságot, amint például Pliszceckaja az antik szobrokon megőrkített mozzanatok „megkoreografizálásából” oldja erővé az antik táncok mozgásait.

A megalkotott művészi struktúrák rétegeinek lebontása azonban eredménytelen kísérlet volna. Ezek a struktúrák ugyanis nem relativizálódnak, hanem egymás mellé rendeződnek: *intenzív totalítások* (Lukács György).

Az elrelativizálódott tudományos struktúrákból viszont aránytalanul kevés maradt fenn: az újabb rétegek nemcsak megszüntették, hanem feledtették is őket. Az egyes és többes szám közül például kikopott a kettes szám, a százaz számrendszer mellől a hatvanas; az ábrázolás egyeduralmát felváltja a jelzés, a tükrözést az expresszió, hogy a természettudományos tételek relativizálódásait most ne is említsük.

Az általánosítás történetét mégis a különös általánosítás struktúráiból tudjuk folyamattá újraoldani: a horizontálisan egymás mellé rendezett műalkotások szerkezeti állapotaiból és a vertikálisan egymás fölé emelkedő relativizálódott tudományos általánosítások struktúráiból.

Az általánosító erő története tehát a kultúra története, a felfedezések története, a tudományok története, a művészetek története.

•

Az előember a valóságot határozatlan egységnek fogta fel³. Szinkretikus tevékenysége kikülönböztethetetlenül fizikai és, szellemi is volt. Általánosító erejéből az *egyes* létrehozására teltt: nem megkülönböztetett, hanem *azonosított*. Mágikus

3. Herder, J. G.: *Über den Ursprung der Sprache*, in: *Werke in fünf Bänden*. Weimar, 1957. II. 79.

világképében a dialektika első láncszemét fedezhetjük fel: a kölcsönös összefüggéseket. „Minden hasonló hasonlót hoz létre“ — vallja a törzs varázslója az utánzó mágiában; „az, ami egyszer együvé tartozott, szétválása után is kapcsolatban marad“ — véli az átviteli mágiában⁴.

A határozatlan egységet éppen ez a gomolygón dialektikus hiszékenység jelentette: minden — minden volt; semmi sem volt semmi. Az egyes minden volt, mert a minden mindig közvetlenül az egyesbe csapott át.

Az átcsapás azonban újabb mozzanat az azonosság kezdeti dialektikájában: a határozatlan egység az előember aligtudatában lassan tagolódni kezd. Megjelenik az arkhimédészi pont felé gravitálódás vágya a *rámutatásban*. A hasonlóan belül felismerik az ugyanazt: önmaga-jelöléssel jelzik a tárgyat (szakóca, majd lángoló kard).

Az utolsó fázis az *azonos és véltazonos* illuzórikus összetévesztése volt. „A primitív mágia alapja az a hiedelem hogy a realitás ellenőrzése illuziójának a megeremtésével a realitás a valóságban ellenőrizhetővé válik“⁵. A rámutatást felváltja a véltazonos kimerítő jelenségi ábrázolása: az előember legmagasabb általánosítása a hasonlóság alapján az egyes felismerése volt a jelenségi illúzió valóságghú újraalkotásában.

Az írás előtörténete tehát azt mutatja, hogy az általánosító erő első objektívációi a véltazonost ábrázoló formák, melyek magát az egyes valóságot jelentették: kezdetben a jelentő és a jelentés tárgyilag is azonos, később — véltazonos.

Itt a szimbólum és a metafora közös őseivel találkozunk a *jelentő* és a *jelentés* artikulálódásában. De még nem a különbség (szimbólum) a lényeges, hanem a hasonlóság (metafora). A törzsi tudat kollektív azonosítása érdekében, az egyéni erők maradéktalan közösségi összekapcsolása érdekében a jelenségi felismerés tökéletességében végigvitt ábrázolás elengedhetetlen.

Az átcsapás a neolitikumban jön létre, amikor a jelenségi tökéletes megidézést felváltja egy általánosítottabb geometrikus ábrázolás, amely a szimbolikus konvenciók jelenlétére utal — ezen keresztül pedig a kezdeti azonosító erő első elvonásaira is: a törzsi tudat közösségi megerősödésére, amely a konvenciók szimbolikus memorizálására és értelmezésére is képes. Természetesen már itt is az anyagi lét az, ami meghatározta és lehetővé tette ennek a tudati foknak a létezését. „A döntő, forradalmi lépés abban áll — mutatja ki Arnold Hauser —, hogy az ember többé már nem élödi módjára fogyasztja a természet ajándékait, hanem saját maga állítja elő őket... Kezdetét veszi a munka megszervezése, a tevékenységi körök elosztása, a foglalkozások különválása“⁶.

Az írás történetében is újabb mozzanat jelentkezik: a valóság és vélt valóság azonossága helyett a jelölt és a jelölő szimbolikus kapcsolata kerül előtérbe: a *rovásírás, a csomók fűzése, a kagylófűzés*.

Mindkét ősi szakaszra (paleolitikum, neolitikum) az érzelmi struktúrák megalkotása a jellemző. Az azonosság kötelezősége érzelmi pótlék volt a kevéske erők ökonómiájában. Az objektíváció eredménye is *érzelmi tárgy*: a rámutatással azonosított bölénytől az első (figuratív vagy geometrikus) bölény-barlangrajzig és így tovább. Az írás előtörténete egyben a szinkretikus cél megszületésének, a szerszámok létrejöttének és a gazdag-közvetlen kísérő érzelmek megerősödésének története is. „Írás“ volt a cél, az eszköz, az érzelem és főleg a létrehozott

4. Frazer, J. G.: *Az aranyág*. Budapest, 1965. 27., 43.

5. Thomson, G.: *Aischylos és Athén*. Budapest, 1958. 21.

6. Hauser, A.: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. Budapest, 1968. I. 11—12.

tárgy, mert valamennyi ábrázoló erejének egyetlen értékes létezési módja a kollektív és maradéktalan közlés volt.

De nemcsak a térbeli ábrázolás volt közlés; közlés volt az emberi gesztus is: a tárgynak felfogott emberi test plaszticitása nem önkifejezés még, hanem a vélt valódit helyettesítő ábrázoló mozgás. A törzsi szinten azonosított érzelmek, célok a ritmikusan összehangolt gesztusokban, táncban, mozgásban magát a reálisan véghezvitt cselekedeteket „pantomimizálták“ a vadászat, a harc, a vetés, aratás szertartásaiban. Mert a kifejező mozgás ambivalenciája — a cselekvésre való előkészítés és a jelzés⁷ — már ezen a fokon messze meghaladja az állati expresszivitás gesztus-tartalmát: a törzsi élet megkövetelte a közösségi cselekvésre való előkészítést, ez pedig, különösen kezdetben, csak kollektív közléssel, ábrázoló gesztussal volt lehetséges. Persze később — hasonlóan a neolitikum geometrikus ábráihoz — az emberi ábrázoló gesztusok is átcsaptak szimbolikus jelzésekbe, amelyek megint csak a már fejlett törzsi tudat konvenciókészségét igazolták. Innen ugyan még évezredes az út az egyéni-szubjektív expressziók felé, de mégis innen indul el.

Itt még minden előremutató általánosítás. Az ábrázolás nem kanonizálás, hanem a cél irányában történő haladás. A harci kultuszok „szereplői“ szinte észrevétlenül mennek át a reális harc hőseinek valós minőségébe⁸. A visszatekintés is jövőalkotás, és nem múltba merevedés: miként a számszám célfunkcióinak többszöri ismétlésével alakul ki a cél, akként a gondolatok is a többszöri tevékenység gazdaságosan megrövidített tapasztalatai, elvonásai stb.

*

Az írás tulajdonképpeni megjelenése egybeesik a véltazonos általánosításával. Az általánosító erő itt a hasonlítást hasonlóvá formálássá emeli. A rámutatással körülhatárolt egyest felváltja a mása, a reprodukált egyes: „a képmás“.

Az újraalkotott azonosságok ábrázoló formái, gesztusai és jelzései mindinkább megerősödő ábrázoló formák, gesztusok, jelzések. Az azonossal való kapcsolatuk pedig az összehasonlíthatóságról a felcserélhetőség viszonyára emelkedik: a valóságot helyettesítheti a valóság képe. A reprodukált egyes már nem az egyes mása, hanem fokozatosan más, mint az egyes: több nála. A hasonlóság átcsap különbségébe: a többlet különbségébe. A reprodukció a másolt egyes pontos jelenségi ábrázolása mellett az ember számára lényeges vonások felsűrítését is hordozza: általánosítottabb a csak megjelölt reális egyesnél. A különbség: a felcserélhetőség alapján létrehozott tárgy, mely már több, mint valós forrása: *különös tárgy*.

Az írás e különös tárgyakat, az általánosító erő eme különös objektíváldásait a *piktogrammokban*, a *képirásban* rögzítette. A piktogrammák mint „folyékony reliefek“ és a képzőművészeti általánosítás közössége elvitathatatlan. Funkciójuk különbözősége éppen ezért nem a jel, hanem a jelzés különbsége. A piktogrammák miniatúráit századokkal megelőzik a festészet, domborművészet alkotásai. Egyik is, másik is képi jel. Információik azonban különbözőek: a képzőművészetet esztétikai mondanivalót, az írásé önmagában szenvtelen kommunikációt hordoz. Természetesen e jelzések tartalma hamarabb vonódott el absztrakt gondolatokká, mint formája. Ezért a képzőművészeti képekkel szemben a piktogrammák egyre inkább elvont tartalmak képi figuratív konkretizálásai, amelyekben a lényeg és szerkezet feszültsége „stiláris“ leegyszerűsödéshez vezet: a képzőművészetben vég-

7. Darwin, Ch.: *Az ember és az állat érzelmeinek kifejezése*. Budapest, 1963. 18., 28—29., 45., 55.

8. Thomson, G.: *i. m.*, 21—22.

bement geometrikus elvonódás-stilizálódás az írásban a jelek sematizálásában ismétlődik és rögzítődik. A piktogrammákat *ideogrammák* váltják fel, amelyekben a képi külső gazdaságossága a gondolatot már különös elvontságában hordozza: ugyanaz a jel jelenthet például házat, palotát, viskót — az adott összefüggésrendszernek megfelelően. (A művészi általánosításban ez majd más strukturális szinten a *téma-eszme* dialektikájában az összehasonlító művészettörténet egyik alapproblémájává válik.)

A kezdeti képi jelek „eleveisége“ a különös egyénitetséget jelenti: a kezdeti különös még az „életrekelő“ véltazonost jelenti. A mai filmszalagnak megfelelően az egykori domborművek, panoramikus festmények magát a cselekményt eleve-
nítik meg: a vadászni induló fáraót, magát a vadászatot, a diadalmas hazatérést stb. A festmények jelentése a teret (vagy a tér látszatát) itt még idővé, folyamattá oldja. Itt még a kezdeti szinkretikus ábrázolás utolsó rezdüléseit fedezhetjük fel.

Az írott vagy rajzolt *plasztikusan különös általánosítás* — akár egyénitetten (naturalisztikusan), akár közvetettebben (vázlatosan), de még ábrázolás: érzékszerveinknek szól, térben is, időben is érzékletet alakítunk ki róla. Ugyanakkor a dinamikus művészetek ideogrammai a különös ábrázolás egy másik formáját is létrehozzák: a valóság és konvencionális jelének a viszonyát. Ez a *dinamikusan különös általánosítás* a rögtöni érzékelésen túl, a mozzanatok egymásutániségában, már képzeti szintet hoz létre: az ősi (és mai) pantomimok képzeit, amelyek az indián homokrajzok tűnékenységéhez hasonlóan „belerajzolják“ a levegő téri közegébe a valóság képét. És valószínű, hogy a szonoris képzetek premuzikális lenyomatai is figuratív ábrák voltak, különösen az ősi kultuszokban, amelyek aztán a balettmozdulatokhoz hasonlóan, exteriorizált bensőkké vonódtak el: expressziókká. Persze hosszú volt ez az út a fűrészfű hangjától a lant szublimált hangzásáig, a szél süvítésétől a fuvola regisztereibe foglalt hangzásokig a zene kialakulásában⁹.

Így tehát a dinamikus művészet kezdeti ábrázoló gesztusai, a figuratív különösen megnyilvánuló látható vagy hallható kifejező mozgásoknak a tartalmát, a *valóság és képe* viszonyt a stilizálódás során a *valóság és jele* viszonyává vonják el.

Az írás történetében a már ideogrammákká absztrahált hieroglifák külsőleg is elvonódnak: a lenyomatok (ábrák) jelekké válnak. Így a képírást, ideogrammát felváltja a jelírás: *ékirás, szóírás*. Persze az egyezményes jelek elterjedése még sokáig megköveteli a felismerhetőséget is. Ezért az ékirás szimbólumai mellé még sokáig egy-egy hieroglifát is beiktatnak a jelentés biztonsága miatt (ideogrammikus definitívumok). Itt az általánosítás az írást ábrázolva magyarázza; de megtaláljuk ennek a strukturának a fordítottját is: a művészi általánosítást írással szoktuk magyarázni (a műalkotás, kép, zenemű „címe“ stb.).

Az új konvenciókkal a szimbólumok olyan formája jelenik meg, amely stilizáltságának elvontságában már nem az egyes valóság jelenségi egészét, hanem csak annak „nyomatát“, vonalait, irányát, elemi formáit idézi. Ezek a szimbólumok is szervesen kapcsolatban vannak a művészi expresszív formák kidolgozásával. Így a zenei hangok, a költői szóképek, a balettmozdulatok is szimbólumrendszeret alkotnak. De míg a művészi szimbólumrendszerek jelezései érzelmileg szimbolikus metaforákká objektívalódnak¹⁰, az írás szimbólumai végig megtanulásra váró konvenciók maradnak. A dallam, a táncmozgás, a költői intonáció a korabeli életérzés

9. Lucretius, T. C.: *A dolgok természetéről*. Bukarest, 1957. 105—107.

10. Vianu, T.: *A metafora kérdéseiről és egyéb tanulmányok*. Bukarest, 1967. 97.

többé-kevésbé „objektív“ kifejezőjévé, és így az egyéni-közös érzelem művészi általánosításává válik, az írás pedig, túl az életérzés különös létezési fokán, egyetemes általánosítássá vonódik el.

Míg tehát az ékírás, szóírás konvenciói mindinkább absztrakt szimbólumok, addig az expresszív mozgásokból létrejött művészi kifejezőeszközök az esztétikum tükröződései, a művészi valóság belső ábrázolásai, amelyek a legelvontabb expressziók esetében is a képi-különös általánosítást idézik. Még a zenében is. Schweitzer jegyzi meg, mennyire szeretett Bach képekben gondolkodni¹¹. A legelvontabb liturgikus szöveget is rajzban látta — írja róla Lendvai. „Amikor a h-moll misében a »pleni sunt coeli et terra gloria eius« szövegéhez nyúl; az »ég« szót önkéntelenül is magasba, a »földet« mélybe helyezi; a »gloria« szóval egy kötelező díszítést, barokk cikornyát ír le, s az egész dallamot úgy építi fel, hogy hangjai »töltesér« alakban rendeződjenek — hogy e zenei kozmosz középpontjába helyezhesse el az »eius« szót.“¹² Tehát megjelenik a lelki tevékenység különös általánosításában a zenei tér, zenei idő, a tánc téri közege, a költészeti kifejezések plaszticitása: egy új, művészi valóság világa. Ez azonban már az egyetemessé elvont fogalmak általános fokát tételezi fel, vagy úgy mint a zene és tánc affektív-intellektuális metaforáinak kontrollját, vagy úgy mint az ebből a szintből a szövekek különös szintjére „visszaváltó“ költészeti általánosítás potenciálját.

Az írás konvencionális lenyomatai jelekké vonódnak el: miként a szavak, az írás is egyszerre lesz lenyomat és jel¹³. Az írott jel kialakítása a különös általánosítás eredménye: a névszók mellé bejelölt igék a hieratikus írás további elvonását, „dramatizálását“, dinamizálását követelték meg; a cselekmény rögzítése a rögzítés cselekményesítését kéri, és megjelenik a rajzolt történes; ennek kezdeti pantomim-piktogrammái szintén interiorizálódnak a közösen elfogadott és leegyszerűsített szimbólumrendszerekben. Az ékírás formája a jelölt valóság általánosított szintjét tartalmilag is magasabb fokra emeli: az új szimbólumok már szavakat (fonémákat és nem a szavak konkrét képét), majd egyenesen fogalmakat jelölnek. Az átmenetek egyidejűleg léteznek: az ékírás szimultán létezett mint szóírás, mint szótagírás és mint hangírás is¹⁴.

*

A folytonosság tehát az egyetemes elvonás felé is töretlen: az ideogrammi-
kust írást felváltotta a szóírás, a szóírást a szótagírás, emezt pedig az alfabetikus írás. A szóírás az egyetemes általánosítás alsó síkján mozog: a szó és a jel azonosítása a jelek számát a szótári szókészlet mennyiségi szintjére emeli. A szó-jelek szét-töredezése (vagy még inkább: az egytagú szavak aktív vizsgálása) újabb jelkombinációkat eredményezett, és egyben az általánosítás újabb formáját, a szótagírást hozta létre. Majd a fonetikus jelek, a betűk rendszerei az írás klasszikus értelemben vett legnagyobb elvonását jelentik. Persze a számítógépek kód-világa, az alig néhány jelre redukálható matematikai nyelv általánosításai, az információ sáfre-
jei azok, amelyek az általánosítás mai legmagasabb szintjét jelentik. Itt már ember és gép lényege közösen származtatják az általánosító erőt. De ez az erő nemcsak a beláthatatlan mikro- és makrokozmosz világát teszi érzékelhetővé, hanem kapcsolni tudja az újabb és újabb gondolatokat egy „kibernetikus különös“ általánosításához is, amit a modern művészet az episztemológiai metaforákkal próbál

11. Schweitzer, A.: *Johann Sebastian Bach*. Leipzig, 1963. 403—405.

12. Lendvai, E.: *Bartók költői világa*. Budapest, 1971. 125.

13. Humboldt, W. v.: *Über das vergleichende Sprachstudium*. Leipzig. é. n., 22.

14. Lipin, L.—Belov, A.: *Cârțile de lut*. București, 1962. 82.

esztétikaivá alakítani¹⁵. Mert maga az egyetemes általánosítás is része a művészi általánosításnak. És itt nemcsak az eszmei mondanivaló egyetemességére gondolunk — amely nélkül a műalkotás elveszítené érvényességi körét és relativizálódna¹⁶ —, hanem a művészi általánosítás mozzanatainak a dialektikájára is: a dinamikus művészetek és különösen a zene művészi közléseikben következetesen az egyetemes irányába haladnak. Sajátosságuk pedig az, hogy sohasem érik el a fogalmi közlés szentviten „objektív” határát.

Ugyanakkor a fogalmi általánosítás szintjéről a visszaút a különös felé éppen annyira nyitott, mint — láttuk — az egyes felől volt a különös felé: a fogalmakká elvonódott gondolatok szóképekké partikularizálódhatnak újra, vagy még egyszerűbben, a nyelv metaforikus szintjét reaktivizálják; úgyszintén a hangsorokba elvonódott zenei funkciók is melosszá elevenednek fel újra, amint a stilizált gesztusok is vizuális „intonációvá” rendeződnek a táncban. Mert a művészi általánosítás számára az elvont fogalom, a zenei vagy tánc-intonáció önmagukban pusztán létezők — esztétikai valósággá csupán partikularizálódásuk révén válhatnak a „visszacsatolt szóképekben”, a „vezérelt affektivitásokban”, a tánc, a zene metaforáiban.

*

Válaszunk a feltett kérdésre:

— a gondolati struktúrák egymásutánosságát az írás történetével tett párhuzam történelmi sorrenddé emeli: az egyes—különös—általános fokai mind a lét, mind a tudat időrendi egymásutánosságát is jelentik;

— az egyes és általános összefüggései a mennyiségi arányok létezését feltételezik fel: az általánosításhoz az egyesek mennyiségi determinálására volt szükség;

— az egyes minőségei: az azonosság, a véltazonosság és a mindinkább távolodó hasonlóság, amely új minőséghez, a különöshöz vezet;

— a különös minősége a hasonlóságtól a különbségek felé visz: az átcsapásokban gondolatilag az eszmény és a valóság sajátos összefüggéseit származtatja a művészi és általában az esztétikai általánosításban;

— formailag pedig megalkotja az egyes mását az eltávolodó hasonlóság dinamizmusában;

— ez a képmás kezdetben hűen ábrázolja szemnek, fülnek térben és időben az egyesben zárt jelentést azzal együtt, amit „hozzá” általánosított;

— később az ábrázolás hűsége gyengül, és erősödik a jelentés gazdagsága: a képmás elvonódik;

— a képmást a valósághoz való viszonyában a jel váltja fel, amely a belső jelentés expressziója a külső tárgyról vagy a külső tárgy ürügyén, később külső tárgy nélkül;

— a jel expresszivitásában a művészi tevékenység eszköze;

— a jel végül „kinövi” expresszivitását és objektív kommunikációs eszközzé válik;

— automatizációs, információs, kibernetikai struktúrák összetevőjévé válik, de ahonnan

— újra felveheti az esztétikum partikularitásait is.

Az egyes—különös—általános koordinátái végső fokon „episztemológiai rácsot” alkotnak, amelyet elemzéseink során ráilleszhetünk minden korszak egyidejű viszonyaira is.

15. Eco, Umberto: *Opera deschişă*. Bucureşti, 1969. 152.

16. Lukács György: *A különösség mint esztétikai kategória*. Budapest, 1957. 193.

A tudományban ez a rács az igazságok elrelativizálódását mutatja ki: történelmi kuriózumokat fog megjelölni. Az egyetemes mindig az új általános lesz, mert a régi mindig partikularizálódik, és mint ilyen múltbeli érték gyakran jelenkori esztétikai töltést kap (lásd: megmosolyogható múlt, borzalmas múlt, fenéges múlt stb.), néha pedig kimerült, pangó koordinátává degradálódik.

A művészetben ez a rács az eszmék szimultaneizmusát, harcát fogja kimutatni, amelyben az érték állandó mértéke az esztétikai. Itt nem relativizálódás, hanem újabb és újabb genezis a mozgás formája az egyetemesen általános eszmény művészi konkretizálódása a hagyomány és újítás állandó dialektikájában.

Ma az episztemológián belül gyakran beszélnek filozófiai tradíciókról, a tudás szociológiájáról, a tudomány szociológiájáról, tudománytörténetről, tudománypszichológiáról. Úgy véljük, az episztemológiának ma ezeken kívül még két mozzanatra kell felfigyelnie:

Elsősorban tovább kell szélesíteni a kört. Így az a meghatározás, miszerint „az általános episztemológia a tudományos ismeretek termelését tanulmányozza minden aspektusban”¹⁷, kiegészítésre szorul. Hozzá kell tenni: az episztemológiának minden ismeret, így a művészi ismeretek termelését is tanulmányoznia kell.

Másodsorban, egy ilyen episztemológiai átfogó elemzés keresztmetszete az egyes—különös—általános elvonás története kellene hogy legyen, amelyhez a diszkrét mozzanatok a művészet, a tudomány történetében, a folytonosságot pedig a betű, az írás történetében véltük felfedezni. Mert folytonosságában az emberi általánosító erő minden korban termelt művészi és tudományos struktúrákat is, amelyek között a határvonal egyszer a hasonlóság, máskor a különbség jegyében húzódott; ma talán mindkettőben egyszerre.

17. *Valóság*, 1971. 10. 127—128.

Kabán József: Egy légy halála

