

mint egyébként a *Merre jársz* sem. Mindkét regény szép, takarékos, életszagú, megélt, érzékletes. Bourdeaut könyvében szomorú lesz a vég, az egész valahogy mégsem szomorú, hanem boldog, felemelő, igazi. „– *Megesküszik az angyalok előtt, hogy utánam jön bárhová, de tényleg bárhová? / – Igen, bárhová, tényleg bárhová!*” (155.) Ez az utolsó replika, valójában az első, egy távoli múlt távoli jövője.

Ha jóslatokat kellene megfogalmaznom, szinte azt mondanám, a követke-

ző időszak nagy regényei 200 oldal alatt lesznek. A regény már régen nem az egész közösség műfaja, az újítások, amennyire látni lehet, lejártak, a vívódás pedig csak kivételes tehetségek esetében tart ki többszáz oldalon.

Ez azonban mindegy is. Olivier Bourdeaut és Robert Seethaler máris letettek valamit az asztalra, még hozzá olyasmit, ami reményre jogosítja fel az irodalom szerelmeseit, akárcsak Tótfalusi Ágnes és Blaschtk Éva makulátlan fordításai.

■ JEGYZETEK

1. Olivier Bourdeaut: *Merre jársz, Bojangles?* Magvető, Bp. 2017.
2. Robert Seethaler: *Egy egész élet.* Park, Bp. 2017.

EGY NARRATÍVA ZENEI KÉPE

Demeter Tamás: *A társadalom zenei képe. A magyar zeneesztétika szociológizáló hagyománya*

■ Demeter Tamás második könyvét (a továbbiakban: *Zenekönyv*) adja közre a magyar filozófia és, tegyük hozzá, a legáltalánosabb értelemben vett eszmetörténet szociológizáló hagyományának témakörében. Az új kötet címe – utalva ezzel a benne elemzett és a filozófiatörténet által kiaknázatlan szövegkorpuszra – Ujfalussy József 1962-es művének parafrazisa. Úgy gondolom, hogy a könyv tétje elsősorban filozófiai, és ismertetőmben főleg ezekre az aspektusokra koncentrálok; különösen egyre: a teljes koncepció egyik ismeretfilozófiai párhuzamára.¹

Az előzményül szolgáló, szép lassan egyfajta diskurzust is meghatározó könyvről² jelen folyóirat számára jómagam is írtam recenziót (2012. 2. sz.). Erre, illetve számos többi kritikára ugyanitt (2015. 6. sz.) a szerző részéről is érkezett részletes reflexió. Ezek tükrében a könyv bírálatainak két jellegzetes típusa mindenképpen van (nem zárva ki persze a továbbiak lehetőségét).

Az egyik (a) szerint a szociológiai faktor megjelenése a reflektált filozófiai

szerzők esetében trivialis, hiszen ki tagadná a társadalmi formációknak mint az ismeretszerzés figyelmet érdemlő forrásainak és szűrőinek jelenlétét bármely tudásra irányuló erőfeszítésben? Ebben az esetben a szociológizáló aspektus magyar kontextusbeli *distinktiv* voltáról szóló tézis nem állja meg a helyét. Hiszen a legtágabb értelemben vett „szociológizálás” minden komolyan vehető filozófusra igaz, legyen az bár magyar, avagy másnyelven. A másik (b) szerint pedig a magyar filozófia és eszmetörténet szociológizáló hagyományának Demeter által vázolt formája azért problematikus, mert jóval tágabb a korpusz, amelyet fel kellene ölelnie. Vagyis a szerzőt további olvasmányokhoz utalja.

Az első kritikával szemben felhozható, hogy itt nem az ismereti értékkel bíró aspektusok periodikus felmerüléséről és eltűnéséről van szó, amelyek fölött a szociológiai felvetéseknek előre biztosított diadalmas helye lenne. Csúpan arról, hogy ez egy erős gondolati szál, amelynek segítségével a 20. száza-

di magyar filozófiatörténet talán a legplauzibilisabb egységben mesélhető el. A második kritikára pedig maga a *Zenekönyv* a válasz.

Lássuk most mindezt kicsit részletesebben. A szerző álláspontja szerint a 20. századi magyar eszmetörténetben elméletalkotói stílusoktól és irányzatoktól, történeti korszakoktól és a kulturális termelés elemzésének iskoláitól függetlenül érvényre jut a szociológiai látásmód valamely formája. Jelen kötet leghangsúlyosabb állítása azonban mégis más. A szociológiai komponens nem azal tűnik ki a többi közül, hogy azok (az ismeretfilozófiai, metafizikai, racionális-argumentatív) fölé kerekedik, hanem azzal, hogy koroktól és irányzatoktól függetlenül is alkalmas a kritikai figyelem fenntartására (8.), vagy legalábbis „vonzza” az új elemzők tekintetét (12.). Magyarán: diszkutálható, és az is marad.

Ez a kis könyv hatodfél nyomdai íves terjedelmén túlmutató ambíciókat tükröz: egyrészt megpróbálja már évek óta ismert, egyszerre méltatott és vitatott narratíváját az esztétikai érték témakörére alkalmazni (55–141.). Másrészt pedig – ezen keresztül, de prozódialilag mindezt megelőzve – motivációit is finomabban hangolva adja elő, módszerét is több helyen pontosítja és teszi érthetőbbé (17–53.). Az esztétikai érték kérdésének hangsúlyos jelenléte a 20. századi magyar eszmetörténeti hagyományban Demeter olvasói számára sem újdonság. Az első könyvben, *A szociológizáló hagyományban* Lukács György és Hauser Arnold kapcsán már többször felmerült.³ Lukács *Irodalom-elmélet-tanulmánya*,⁴ *Heidelbergi művészetfilozófiája és esztétikája*, illetve Hauser Arnold kései szövegei mind annak a közös módszertani ívnek az állomásai, amely az esztétikai, szociológiai és ismeretértéket egymással párhuzamban látatja, miközben az egyiket a másik érdekében próbálja minimalizálni. A cél az, hogy miközben ezeket egymással párhuzamosan vagy éppen összefonódva tapasztaljuk, sőt (mint Lukácsnál látjuk) egymás nélkül értelmesebben nem is beszélhetünk róluk,⁵

megtanuljuk azokat a lehető legpontosabb elválasztani, hatáskörüket a legprecízebben kijelölni.

Demeter úgy megy túl az általános módszertani keret kibővítésén, hogy azt a magyar zeneesztétika hagyományának néhány jellegzetes életművére alkalmazza (Molnár Antal, Ujfalussy József, Maróthy János, Pernye András, Fodor Géza szövegeire). Úgy próbálja felmutatni az esztétikának az általa felépített rendszerben elfoglalt helyzetét, hogy egy ágazati esztétikát használati kontrollinstanciaként. A 20. századi magyar zeneesztétikát a tágabb értelemben vett szociologizáló hagyomány illusztrációjaként látatja, amelynek fejlődése „*pars pro toto* illusztrálja a hagyomány fejlődését” (13.).

A kísérlet véleményem szerint sikerrel jár. Nem csak azért, mert a szerző meggyőzően mutatja be, hogy a pozitívista, szellemtörténeti, marxista és (az ő kifejezését használva) posztmarxista periódusok közötti átmenet a zeneesztétikában szinte a legbárhonyosabb. A zeneesztétikai szerzők, a filozófusokkal összehasonlítva szokatlan összetartással, egymást méltatva csatlakoznak az új, de a méltatott kolléga által már nem követett uralkodó esztétikai eszmékhez és értékekhez (101–103, 143.), vagyis a nézeteltérések dacára meglátják az eltérő ideológiai kereten túl a közös kérdéseket és közösen ösztökélő problémákat.

Van azonban ennél lényegesebb indoka is a könyvtervezet sikerességének. A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyományának létezése mellett szól, hogy az ennek keretében alkotó szerzők előszeretettel nyúltak egy sajátos módszertani elvhez. Vagyis egyetemesen érvényes rájuk, hogy esztétikai (normatív) kérdéseket tesznek fel, és részben szociológiai (deskriptív) válaszokat adnak rájuk. Vagyis azt példázzák, hogy *hogyan lehet szociológiai választ adni nem ilyen természetű kérdésekre*.

Miért jó felvetés ez, azon túl, hogy narratív szálát nyújt a széttartó történeti anyag értelmezőjének? Ha akár felületesebb pillantást vetünk a művészet társadalmi beágyazottságát tárgyaló

szerzők (nagyrészt művészettörténészek és társadalomtörténészek) munkásságára, gyakran azt látjuk, hogy biztosabbak abban, hogy diszciplínájuknak miről *nem* kellene szólnia, mint hogy miről valójában. A művészet társadalomtörténésze inkább tudja, hogy milyen hibákat követtek el elődei, mint hogy miként kellene megvalósítani azt, ami kívánatos. Ez mutatkozik meg Timothy James Clarke híres négy „tabujában”,⁶ amelyek naiv metafizikusokként lepezik le a művészet társadalomtörténéseit, mint akik egyedül műalkotásokban kívánják közvetlenül jelen nem levő (társadalmi) erők érvényesülését kimutatni, miközben megfedkedznek magukról a műalkotásokról. De hasonlóképpen jár el Peter Burke is, amikor Hausert vagy Antal Frigvest kritizálja. Feszültséget érez az egyes műalkotások megközelíthetősége és a társadalmi háttér rejtett erőinek feltérképezése között. Az egyik túl speciális, a másik pedig túl általános, hogy egymásra lehessen olvasni őket. Antal módszerét egyenesen körben forgónak tartja: két azonos korszakban született műalkotás (Massaccio és Gentile Madonnáinak) éles stílusbeli különbségét megrendelőinek társadalmi beágyazottságából magyarázza. De ha kiderül, hogy ezek a megrendelők társadalmilag mégis nagyon hasonlóan voltak beágyazva, akkor az egyes osztályok finom rétegeinek elválasztása érdekében magukhoz a műalkotásokhoz és azok tematikus technikai aspektusaihoz fordul vissza.⁷

A *Zenekönyv*, ha jól értem, abban nyújt új perspektívát, hogy a művészet és társadalom viszonyának megközelítéseit egy Lukács György által kanonizált filozófiai kérdés (hogyan lehetségesek műalkotások?) és az erre adott kiegyensúlyozott válaszok történeteként mondja el. Bár a kérdés igénye egyetemes, a válaszok legtöbbször parciális-szociológiaiak, de mégis közelebb vannak az eredeti kérdés jobb és teljesebb megértéséhez: egyetemes értékekre kíváncsiak parciális és köztudottan kötött és efemer megnyilvánulásokban. Antal Frigyes és Hauser Arnold is eb-

ben a szellemben beszélnek a művészetéről, de ugyanez érvényes a már felsorolt zeneesztétikai szerzőkre is. Úgy akarnak megbirkózni az egyetemes normák/részleges alkotások paradoxonának feloldásával, hogy mind a normatív, mind a dekriptív oldal együttműködésének (144.) szükségességét állítják. Ezt úgy is meg lehetne fogalmazni (Carl Dahlhaus a *Zenekönyv* által is hangsúlyozott diagnózisára rímelve), hogy a zene szociológusai akkor tudnak igazán életképes társadalomtörténetet írni, ha „komolyan veszik a zenét” (vö. 10.).

Vegyünk egy példát. Antal Frigyes értelmzésének kulcsa (ahogy a teljes magyar esztétikai hagyomány egyik kulcsa) a *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika* felfogásának két kardinális gondolata, amelyeket rengeteget idéznek, de mégsem tudatosítják őket eléggé. Ez egyrészt a kanti ismeretelmélet és filozofálás legfontosabb kérdését visszahangozza, másrészt pedig a klasszikus fenomenológia egy a maga korában igencsak elterjedt eszméjét. A kanti ismeretelmélet tézise (1) a „műalkotások léteznek, hogyan lehetségesek?” mint minden művészetfilozófia alapkérdése, míg (2) a fenomenológiai esztétika gondolata: lélek és forma *korrelatívak*, vagyis nincsenek meg egymás nélkül; értsd: az élményösszességnek (*Erlebnis-ganzen*) kifejezésre, megnyilatkozásra van szüksége, és ennek a korrelációnak az eminens megtestesülése a „mű”, amely egyszerre tanúskodik a szerző élményeiről, illetve arról, hogy ezeknek milyen régi öröklött és korabeli új társadalmi igények között fogant formát tud adni. A „mű” a lélek-forma korreláció közvetítése révén kikerül a kommunikálhatatlan érzések világából, és alkalmassá teszi a szerzőt arra, hogy egy társadalmi folyamat részese legyen.

Tehát a kantianus, valamint a fenomenológiai kérdésfelvetés (vagyis az alkotói szubjektivitás és társadalom korrelativitásának, elválaszthatatlanságának gondolata) az a két kulcs, amelyeket a magyar szociologizáló hagyomány képviselői kellő ügyességgel forgatnak. Ebben rejlik a dialektikus mozzanat is: az

esztétikai forma egyszerre merít abból a társadalomból, amelyben a mű keletkezett, és ezen keresztül alkalmassá teszi a művet arra, hogy egy társadalmi kontextusba visszakerüljön, miközben azt részben már megváltoztatta.

A vázolt koncepció félreértésének elkerülése végett le kell szögezni, hogy a szociológia, bármennyire is mutat ilyen tendenciákat, *nem első filozófia*. Demeter is utal erre (25.), és úgy jellemzi ezt, mint a szociológia „kényelmetlen” státuszát. Noha a műalkotások értéséhez hozzátartozik azok szociológiája, mégis vonakodnak azt bevonni az értelmezésbe. Mindezt azért, mert a szociológiai szemléletmód nagyon jellemző módon tudja eltorzítani a művészeti vagy episztemikus értékek megnyilvánulásait. Vagyis képesít arra, hogy a szociológiai szempontot az elemzők túlhangsúlyozzák, majd a többit erre redukálják. *A szociológizáló hagyományhoz képest újdonság, hogy a Zenekönyv már nagyobb teret ad az szociológiai módszer abuzív formáival szembeni történeti kritikáknak* (pl. Fülep Lajos kapcsán lásd 31–33.), és ezzel felhívja a figyelmet a hatáskörén gyakran túlterjeszkedő szociológia felemás státuszára. A művészetszociológia kényelmetlen helyzete is abból ered, hogy teljesen összefonódik a normatív-esztétikai diskurzussal. Ezzel a könyv egy olyan sajátosságot emel ki újból, amely a művészetszociológia magyar szakirodalmában régen képviseltette már magát, viszont az utóbbi időben mintha megfeledeztünk volna róla. Józsa Péter írta 1978-ban: „Az, hogy mi a művészet magában (akárcsak az, hogy mi a tudomány vagy a vallás magában), elvileg szociológián kívüli kérdés, de az egyedi jelenségeknek a művészet kategóriájában való besorolása szociológiai kérdés. Úgy is mondhatnánk, a szociológia nem arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi a művészet, mégis arra kapja.”⁸

Demeter azonban egyértelművé teszi, hogy az abúzusok leleplezésének nem szabad arra csábítania minket, hogy feladjuk a szociológiát mint rele-

váns beszédmódot, és alulértékeljük azt mint plauzibilis narratívát. Az, ahogyan Papp Zsolt diagnózisa (23–24.) az elemzésbe kerül, szintén ennek a gondolatnak az előadását készíti elő. Látzólag csak azt mutatja fel, hogy Kelet-Közép-Európa sajátos történelmi helyzetének köszönhetően melegágya volt a legkülönbözőbb pszichológizáló és szociológizáló kísérleteknek, hiszen a racionális érvelés – éppen e felemás történelmi fejlődésnek köszönhetően – gyakran „lerobbant”, és folytathatatlanak bizonyult. A diagnosztikussal szembeni heurisztikus olvasat szerint azonban: éppen azért van feltétlenül szükség egyfajta szociológiára, mert az észérvek diskurzusa bizonyos esetekben egyedül hatástalan és torz, de legalábbis egyoldalú eredményekre fog vezetni. *A Zenekönyv* ennek szellemében jár el, és tiszteletreméltó erőfeszítést tesz arra, hogy bemutassa, Molnár, Maróthy, Pernye vagy Ujfalussy (lásd különösképpen 76–79, 108, 116, 124, 144.) mennyire elkötelezettek voltak egy egymást kölcsönösen megtermékenyítő, de egymást be nem olvasztó esztétika és szociológia mellett. Kétségtelenül ezek a könyvnek a narratíva szempontjából talán leginkább összefüggő és legtermékenyebb részei.

Végezetül fontosnak tartok megtenni egy kritikai megjegyzést. A szociológizáló esztétika narratíváját, úgy gondolom, jobban meg tudná világítani az a globális ismeretfilozófiai elköteleződés, amelyet Demeter könyvének főhőseinél több helyen azonosítani látszik, majd mindegyre félbehagyja. A „világnézet” fogalmának elemzése és Lukács alapkérdése (hogyan lehetséges?) kapcsán felmerül a teljes elméleti vehikulum kanti és újkantiánus jellege (pl. 27, 28.).⁹ A világnézet sem uralkodó nézetek szintézise, hanem az a bonyolult, a priori szemléleti keret, amely egy adott kor distinktív vonásainak észlelését lehetővé teszi, ahogyan azt Lukács egyik fiatalabb kortársa, Fogarasi Béla, a későbbi marxista is hangsúlyozta.¹⁰

A fiatal Lukács által is vallott idioszinkretikus kantianizmusnak¹¹ (sajá-

tos tárgyiságok, például a műalkotások léteznek, meg kell vizsgálni, hogy *hogyan lehetségesek?*) nem csak a transzcendentális, lehetőségfeltételekre irányuló kérdés-válasz struktúra tekintetében van jól beazonosítható szociológiai értelme. Tehát nem csak aszerint artikulálható, hogy miként adhatóak szociológiai válaszok alapvetően nem szociológiai kérdésekre. Van ugyanis mindennek egy jól elkülöníthető ismeretfilozófiai vonatkozása. A megismerés különböző forrásokból táplálkozik, és ezeknek csak egyike a társadalom, pontosabban az eszmék legtágabb értelemben vett közösségi termelése, társas jelenléte, elfogadása vagy éppen elvetése. Ide köthető annak a problémának a tárgyalása is, hogy mindez hogyan függ össze a megismerés többi forrásával, illetve azok hogyan működnek együtt egymással.

Ha a korai Lukács és köreinek háza táján szétnézünk, megállapíthatjuk, hogy ennek az összefüggésnek egy sajátos formáját többen azonosítják. Az emberi megismerés különböző források együttes használatára van utalva, mivel csak az érzékeit, csak a konceptuális eszközeit (amelyek egyszerűsmind annak normatív aspektusát is felmutatják) és csak a közösségi tapasztalatait nem foghatja fel egyedül irányadóként. Mikor az egyik által szállítható információk szegényesek, mégis kénytelen a többi által megszerezhetővel pótolni a hiányt. Ez teljesen természetes velejárója az emberi megismerés működésének, és ugyanakkor roppant hatékony is: így vagyunk képesek olyan dolgokról értelmesen beszélni, amelyekről közvetlen érzéki tapasztalatunk nincs, hiszen ilyenkor a fogalmi-normatív eszközökhöz folyamodhatunk, társas tapasztalatokra apellálhatunk. A probléma akkor keletkezik, amikor úgy döntünk, hogy bár érdemes lenne törekedünk a hiányzó ismeretforrás visszaállítására, tartósan megelégszünk annak helyettesítőivel, és csak normatív eszmékhez vagy a társas

megismerés eredményeihez fordulunk. Ezekben az esetekben, ha például műalkotásokról igyekszünk ismereteket szerezni, eljutunk egy reduktív módon esztétizáló vagy szociologizáló megközelítésmódhoz. A korai Lukács ezeket a megismerő közösségeket nevezte esztétikai kultúráknak.¹² A korai Mannheim Károly ebből eredeztette a számára kortárs szellemtudományos beszédmód néhány alapvető filozófiai problémáját,¹³ és ez alapján rekonstruálta az esztétikai két szakuticájának Hauser Arnold által is tolmácsolt leírását.¹⁴ Ehhez lenne köthető továbbá az a rendszerelméleti, a tudás elkülönült rendszereinek keletkezéséről és ezek kapcsolatáról szóló elméletalkotás (Zalai Béla révén), amelyhez hatástörténetileg kimutatható módon köze volt a fiatal Lukácsnak és társaságának. Továbbá a szociológia és a pszichológia túlkapásainak kritikája jelölte ki azt az erőteret, amelyben a pozitivist szociológia magyar nyelvterületen kibontakozó kritikája megerősödött (Jászi Oszkár, Somló Bódog és mások ellenében). Ez a fajta, kantianus alapokon szerveződő egyensúlykeresés igen jó keretet adhat a szélsőséges álláspontokkal szembeni kritikai figyelem, illetve annak értelmezéséhez, hogy a magyar eszmetörténet főszereplőinek (hívják bár Hausernek vagy Molnárnak) miért volt mindeközben olyannyira erős a szintetikus művek létrehozására irányuló akarata.

A történetmondásnak ez sem lenne megvetendő módja. Csakhogy, való igaz, ez egy másik történet lenne, amelyet jelen könyv írója nem kívánt elmesélni. Sokkal inkább igyekezett megfelelni annak a részben tudatos, részben öntudatlan ambíciójának, hogy a magyar filozófia szociologizáló hagyományának rendszerezőjeként, árnyalatainak leírójaként magának is jól megérdemelt helyet vívjon ki a szociológiai szemléletmód mindegyre gyarapodó értelmezői közösségében.

Zuh Deodáth

■ JEGYZETEK

1. Ugyanakkor a könyv egyik filozófiailag leggazdagabb része az, amely a zene nem-fogalmi természetéről szóló koncepciók sajátosságait tárgyalja (67–71). Erről az aspektusról itt most nem lesz szó.
2. Lásd Demeter Tamás: *A szociológizáló hagyomány*. A magyar filozófia egységes narratívája a 20. században. Századvég, Bp., 2011.
3. Lásd uo. 135–154.
4. Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez, in: Dénes Lajos (szerk.): *Dolgozatok a modernfilozófia köréből. Emlékkönyv Alexander Bernát hatvanadik születése napjára* [= Alexander Emlékkönyv]. Bp., 1910. 389–421. Újraközölve in: Lukács György: *Ifjúkori művek*. Magvető, Bp., 1977. 422–437.
5. „A kozmikus folyton belejátszik a történelmibe [...]. A tiszta irodalomtörténet keresztülvihetetlen, gyakorlatba át nem tehető absztrakció. [...] Mindez talán elég az esztétikai és szociológiai nézőpontok külön-külön való alkalmazásának elégtelenségeiről meggyőzni és a szintetikus módszert kívánatosnak feltüntetni.” (Lukács György: i. m. 393.) Ennek a perspektívájából teszi Lukács itt is (*A modern dráma fejlődésének története* bevezetője mellett) azt a meglehetősen paradoxnak tetsző állítást, hogy „a forma az igazán szociális az irodalomban” (uo. 395.), mert egyszerre érvényesül benne az, ami társadalmilag rezonál, és az, amire az alkotó mint alkotó személy képes. Ezen túl az értelmezői kvalitásokon múlik, hogy ezek egymáshoz való viszonyáról a történész, kritikus vagy elméletalkotó miket állapít meg.
6. Timothy James Clark: *Image of the People*. Gustave Courbet and the 1848 French Revolution. University of California Press, 1972. 9–20.
7. Peter Burke: *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*. Princeton University Press, 1972. 36. Magyarul: *Az olasz reneszánsz*. Osiris–Századvég, Bp., 1994. 45.
8. Józsa Péter: *Mi a művészetszociológia és hol tart ma?* In: Uő (szerk.): *Művészetszociológia*. Válogatott tanulmányok. Mezőgazdasági, és Jogi Könyvkiadó, Bp., 1978. 11.
9. Ehhez lásd még Demeter Tamás: i. m. 94–101.
10. „[Világnézet]en Németországban divattá vált egy filozófiai egyveleget érteni, ami félig esztétika, félig vallás és tulajdonképpen egyik sem, addig e fogalom igazi értelme az egész világnak egy szempontból való nézése.” Fogarasi Béla: *Konzervatív és progresszív idealizmus*. Huszadik Század 1918. 1. sz. 202.
11. Márkus György kifejezése. Lásd *Life and the Soul: The Young Lukács and the Problem of Culture*. In: Uő: *Culture, Science, Society*. Brill, Leiden, 2011. 534. A magyar változat (in: Lukács György: *A lélek és a formák*. Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, Bp., 1997) vonatkozó megfogalmazása (243.) kevésbé karakteres.
12. *Esztétikai kultúra*. Renaissance 1910. I. 2. 123–136, illetve: Uő: *Ifjúkori művek*. 422–437.
13. Mannheim Károly: *Lélek és kultúra*. In: Karádi Éva – Vezér Erzsébet: *A Vasárnapi Kör*. Dokumentumok. Gondolat, Bp., 1980. 194.: „Az esztétikai inadekvát nézés nem kárhóztatható valami, mert az ember tehetségének egyik legérdekesebbike, s mint ilyennek kell hogy tudománya is legyen, mert azt végső szerkezetében nyomon követi; csak az esztétikai kultúrák kárhóztathatóak, melyek az embernek ezt a különös képességét a többi különös képesség és az életre intencionáltság rovására kizárólagosítják.”
14. Uo. A dilettantizmusról és az epigonizmusról van szó.

