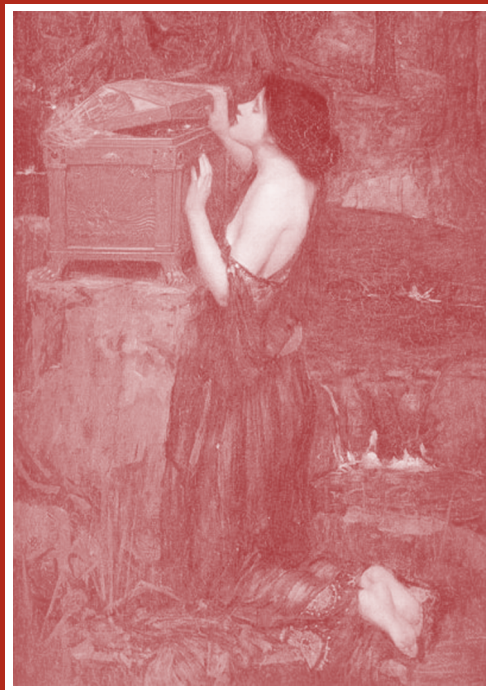


# Pandora Könyvek 1.



*Loboczky János*

## DIALÓGUSBAN LENNI

Hermeneutikai megközelítések

Loboczky János

Dialógusban lenni  
Hermeneutikai megközelítések

**Pandora Könyvek**

**1. kötet**

*Loboczky János*

**Dialógusban lenni**  
**Hermeneutikai megközelítések**

*Sorozatszerkesztő:*

Mózes Mihály

*Előkészületben:*

2. kötet:

*István Kertész*

Zur Sozialpolitik der Attaliden

3. kötet:

*Mózes Mihály*

Ausztrália története

Loboczky János

# **Dialógusban lenni**

## **Hermeneutikai megközelítések**



Líceum Kiadó  
Eger, 2006

*Lektorálta:*

Dr. Weiss János  
egyetemi tanár

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a mű bővített,  
illetve rövidített változata kiadásának jogát is.  
A kiadó hozzájárulása nélkül sem a teljes mű, sem annak része semmiféle formában  
(fotókópia, mikrofilm vagy más hordozó) nem sokszorosítható.

A borítón  
John William Waterhouse: *Pandora* (1896)  
című festményének részlete látható

ISSN: 1787-9671

A kiadásért felelős  
az Eszterházy Károly Főiskola rektora  
Megjelent az EKF Líceum Kiadó gondozásában  
Igazgató: Kis-Tóth Lajos  
Felelős szerkesztő: Zimányi Árpád  
Műszaki szerkesztő: Nagy Sándorné  
Borítóterv: Kormos Ágnes

Megjelent: 2006. május      Példányszám: 150  
Készítette: PR-editor Kft. Nyomdája, Eger  
Ügyvezető: Barcziné Harmat Szilvia

## Tartalomjegyzék

Bevezetés .....	9
A szépség szeretete, avagy a művészet megértése.....	17
A szép mint „ontológiai híd” a múlt és a ma művészete között Gadamer hermeneutikájában .....	19
A szépség szeretete avagy a művészet megértése – Platón és Gadamer .....	26
A kanti szép-fogalom gadameri perspektívából .....	32
Az allegória W. Benjamin és Gadamer művészetfelfogásában .....	39
Dekoratívitás és díszítőművészet Gadamer és Lukács művészetfilozófiájában.....	46
Esztétikai tapasztalat és horizont – a dialogicitás Gadamer és Jauss művészetfelfogásában.....	54
A mulandó örökkévalósága – beszélgetés a zenei szépről .....	66
A zene és a zenei Kierkegaard-nál – avagy tényleg az „egyetlen klasszikus remekmű”-e a Don Giovanni? .....	73
A művészet vége?! – reflexiók Hegel tézisééről .....	81
A művészet alkonypirja avagy a művészet vége? .....	89
Kisemmizte-e a filozófia a művészetet? (Megjegyzések Danto művészetértelmezéséhez Gadamer hermeneutikai nézőpontjából) ....	96
Hermeneutikai horizontok .....	103
Gadamer hermeneutikája mint a „szót értés” elmélete .....	105
A történelem értelmezése Gadamer hermeneutikájában .....	115
A nyelv kifejező ereje – hermeneutika és retorika Gadamer-nél .....	121
Gadamer hermeneutikai filozófiájának etikai vonatkozásai .....	131
Erény és művészet, avagy a költészet értéke – Platón és Gadamer .....	138
A modern hermeneutikai filozófia és az „esztétikai nevelés” új lehetőségei .....	148
Filozófia és vallás a fiatal Kőlcsey gondolkodásában .....	153
Műfajelmélet és életfilozófia – Megjegyzések a fiatal Lukács drámafelfogásához.....	160
A bűn és a démoni Bartók zenéjében .....	168
A tanulmányok eredeti forrása.....	175



*Rilke: Iniciálé*

*Add szépséged, s ha odadod,  
Ne számíts, ne nyisd szóra szádat.  
Te hallgatsz. De ő szól: vagyok.  
S ezernyi értelemben felragyog,  
Míg végül mindenre kiárad.*

*(Szabó Ede fordítása)*





# BEVEZETÉS

A tanulmánykötet a szerzőnek az utóbbi néhány évben megjelent írásainak válogatott gyűjteménye. A cím két kulcsszava, a dialógus és a hermeneutika, azt a gondolkodásmódot jelöli, amelyet a szerző alapvetően képvisel. Dialógus, tehát művek – filozófiai szövegek és műalkotások – lehetséges értelmezéseinek dialógusba állítása, egymásra reflektálása, valamint egy-egy „szöveggel” való értelmezői párbeszéd előhívása. Vagyis a hermeneutikai szemlélet az, amelyet a tanulmányok írója maga számára termékenynek gondol. A hermeneutika itt egyfelől Gadamernek a művészetről, a nyelvről és a történelemtől szóló bizonyos munkáinak az értelmezését, lehetséges továbbgondolását jelenti, másfelől néhány jelentős életmű – Lukács György, Kierkegaard, Hegel, Platón, Kant, Nietzsche, Bartók zenéje – egy-egy aspektusának, illetve művének vizsgálatát. Tehát nem egyetlen életmű – például a nyilvánvalónak látszó gadameri – minden részletre kiterjedő feldolgozásáról van szó. Sokkal inkább arról, amit a tervezett kötet két fejezetének címei jeleznek: egyrészt a művészetek világának jelentéséről és jelentőségéről, valamint a modern hermeneutikai vizsgálódásokban nagyon is fontos szerepet játszó olyan jelenségekről, mint a nyelv, a történelem, az erkölcsiség, a vallás. A kissé sokfelé elágazó témák láttán persze fel lehetne vetni a kérdést: nincs-e a szerzőnek valamilyen vezérfonala, amelynek segítségével egybefűzi a különböző tanulmányokat? A kérdésre a már megnevezett hermeneutikai megközelítésmód mellett a művészetek létmódjának gadameri faggatásához kapcsolódóan esztétikum és éthosz összefüggéseinek érzékeltetése a válasz.

Korábban megjelent könyvemben (A műalkotás: „a létben való gyarapodás” – a művészet „valósága” három huszadik századi művészetfilozófiában – Lukács György, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer. Akadémiai Kiadó, Bp. 1998.) az elemzett művészetfilozófiák elsősorban ontológiai jellegét hangsúlyoztam, különösképpen Heidegger és Gadamer esetében. Ez egyfelől a műalkotás létmódjának, a művészetek „antropológiai” bázisának a feltárását jelenti, másfelől a művészetek egzisztenciális kérdéséről való gondolkodást. Ez pedig ma is előhívja azt a bizonyos fokig hegeli kérdést, amelyet Heidegger A műalkotás eredete utószavában így fogalmaz meg: „a művészet lényeges és szükségszerű mód-e még, amelyben történeti jelenvalólétünk számára döntő igazság történik, vagy többé már nem az?”<sup>1</sup> Az itt olvasható írások továbbvizik ezt a szemléletet és kérdést, egy-egy konkrét részletre, például a zenére alkalmazva azt.

A „dialógusban lenni” kifejezés arra a gadameri alapállásra utal, amely szorosabb és tágabb értelemben egyaránt a párbeszéd kitüntetett fontosságát

hangsúlyozza a filozófiai hagyományhoz, vagy a műalkotásokhoz való oda-fordulásában és a különböző Én – Te viszonyokban egyaránt. Ahogyan egy interjúban Gadamer megfogalmazta azzal összefüggésben, hogy milyen különbséget lát Heidegger és önmaga között a görög filozófiához való viszonyukban: „Kihívást mindenekelőtt az jelentett számomra, hogy Heidegger nem tekintette Platónat olyan jelentősnek, amilyenek én. Ez pedig egy kettőnk közötti egészen centrális különbséggel függ össze. Heidegger igen nagy gondolkodó volt, aki nézeteit hihetetlenül igézően tudta előadni. De tulajdonképpen nem volt dialogikus ember. Engem Platón azért izgatott, mert bizonyos módon támogatta azon hajlamomat, hogy mástól nyerjek gondolati inspirációt. A párbeszéd művésze révén.”<sup>2</sup> A párbeszéd művészetének legmélyebb értelme és jelentősége tehát a ’mástól nyerni gondolati inspirációt’ gesztusa. Ezért is nevezheti a „szerénység filozófiájá”-nak a hermeneutikát Gadamer, ami természetesen egyáltalán nem jelent pusztán gondolattalan hagyománykövetést. A modern tudományok haladás eszményével szemben nagyon is természetesnek tartja a filozófia klasszikusaival való termékeny dialógust, amelynek során – egy műalkotással való találkozáshoz hasonlóan – nem csupán mi faggatjuk a szöveget, hanem mintegy „kitesszük magunkat” a szövegben megszólaló értelemnek. Az *Igazság és módszer* bevezetőjében nem kis éllel éppen ezt fogalmazza meg: „Sokan talán a jelenkori filozofálás gyengeségének tartják, hogy saját esendő voltát bevallva lát hozzá klasszikus hagyományainak értelmezéséhez és feldolgozásához. De egész biztos, még nagyobb gyengeség, ha valaki elzárkózik az ilyen megmérettetés elől, és inkább önállóan bohóckodik. Hogy ezeknek a nagy gondolkodóknak a szövegeit megértve olyan igazságot ismerünk meg, melyet más úton nem lehet elérni, azt akkor is be kell vallanunk, ha ez elentmond a kutatás és a haladás mércéjének, mellyel a tudomány méri magát.”<sup>3</sup>

Visszatérve a szövegek „párbeszéd” révén történő gadameri felfogás idézett platóni inspirációjához, persze arra a sajátos paradoxonra is utalhathatunk, hogy Platón számára az írásbeliség tapasztalata éppen az új típusú, fogalmi filozofálás, s ezzel a metafizikai gondolkodás meghatározó alapját jelentette. Gadamer számára viszont az eleven beszédből való kiindulás a döntő mozzanat, a platóni dialógusok is ebben az értelemben nyújtanak impulzusokat. A szövegek megértése akkor igazán sikeres, ha mintegy sikerül visszafordítanunk élőbeszéddé, már csak azért is, mivel az írásosság révén az értelmet Gadamer szerint egyfajta önelidegenedés éri. A beszélgetést viszont épp az jellemzi, hogy „itt a nyelv a kérdésben és a válaszban, az adásban és az elfogadásban, az egymás mellett való elbeszélésben és az egymással való megegyezésben hajtja végre azt az értelemkommunikációt, melyet az írásos hagyomány vonatkozásában a hermeneutikának kell mesterségesen kidol-

goznia”<sup>4</sup>. Egy másik helyen pedig platóni ihletésre úgy fogalmaz, hogy a (filozófiai) „gondolkodás nem más, mint a lélek ezen állandó beszélgetése önmagával”<sup>5</sup>. Egyébként e tanulmány-gyűjtemény egyik írása (*Gadamer hermeneutikája mint a „szót értés” elmélete*) abban az értelemben is hangsúlyozza az így értett filozófiai hermeneutika jelentőségét, hogy a plurális értékeket valló democráciákban a politikai vitákban is lehetővé tehetné az egymás érveire valóban figyelő, azt mérlegelő toleráns magatartást.

A következő fontos kérdés, amelyet a bevezetőben érintenünk kell, a '*filozófiai hermeneutika*' kifejezés értelme, illetve jelentése. Pontosabban az, hogy mi különbözteti meg a hermeneutika hagyományos fogalmától a filozófiai hermeneutikát, illetve ez utóbbi miként viszonyul a hermeneutikai tradícióhoz. Alapvetően egyet értek Fehér M. István megállapításával, hogy a hermeneutika mint szaktudomány és a hermeneutika mint filozófia körüli fogalmi elhatárolások nem vezethetnek „objektíve érvényes” meghatározásokhoz, ugyanakkor a modern hermeneutika lényegét érintő horizontokat nyitnak meg.<sup>6</sup> A filozófiai hermeneutika elnevezés mellett napjainkban gyakran felmerül – mint a kortárs filozófiák egyik fajtája – a *hermeneutikai filozófia* megnevezés is (pl. O. Pöggeler, G. Figal, J. Grondin). G. Figal egyik tanulmányában (*Philosophische Hermeneutik – hermeneutische Philosophie*) igen találóan és számomra meggyőzően világítja meg a két kifejezés egymáshoz való viszonyát. Az önmagát retorikailag értő hermeneutika nem létezhet dialektika nélkül, s amennyiben egyúttal valamiféle gyakorlati filozófia modelljeként értelmezi önmagát, úgy valamilyen elméleti filozófiára szorul rá: „Ennek a dialektikus vagy teoretikus kiegészítésnek a maga részéről a filozófiai hermeneutika [...] – mint hermeneutika – ugyancsak meg kell hogy feleljen. Nincs filozófiai hermeneutika hermeneutikai filozófia nélkül. [...] Hermeneutikai filozófia nélkül, mely teoretikus jellegű, a filozófiai hermeneutika végigvihetetlen marad.”<sup>7</sup> Úgy gondolom, Figal teljes joggal mutat rá, hogy ugyan Gadamer explicite egy filozófiai hermeneutika koncepciójára szorítkozott, de az *Igazság és módszerben* található kiindulópontok valamely hermeneutikai filozófia irányában. A harmadik résznek már a címe is – *A hermeneutika ontológiai fordulata a nyelv vezérfonalát követve* – ebbe az irányba mutat. Az mindenesetre világosan kiderül a főműből is, hogy Gadamer szakít a hermeneutika mint a „szellemtudományok módszertana” felfogással. Célja éppen nem a megértés és értelmezés valamifajta módszertanának a kidolgozása. Gadamer a megértés jelenségéről beszél, amely nem speciálisan módszertani kérdés: „A szövegek megértése és értelmezése nemcsak a tudomány ügye, hanem nyilvánvalóan hozzátartozik az egész emberi világtapasztalathoz.”<sup>8</sup> Emellett a második kiadáshoz írott előszóban egyértelműen kimondja, hogy igazi szándéka „fi-

lozófiai: a kérdés nem az, hogy mit teszünk, és mit kellene tennünk, hanem az, hogy akarásunkon és tevékenységünkön túl mi történik velünk.”<sup>9</sup>

Az itt egybegyűjtött írások jelentős része a műalkotás és a művészet elsősorban hermeneutikai-ontológiai értelmezéséhez kapcsolódik. Egy részük közvetlenül Gadamer hermeneutikai művészetfilozófiájának bizonyos kulcskérdéseivel foglalkozik, különös tekintettel a szép fogalmára, amelynek jelentőségét a német mester a kortárs esztétikai felfogásokkal szemben mondhatni provokatívan megújítja. Az első résznek ezért is adtam *A szépség szeretete, avagy a művészet megértése* címet. Egyfelől a klasszikus esztétikai hagyomány mozgósításával, illetve újraértelmezésével történik ez a megújítás, ami bizonyos értelemben tudatos visszalépést is jelent a kortárs esztétikai elméletek fogalmi hálójához képest; másfelől a klasszikus és a modern művészeti alkotásoknak az esztétikai formát tekintve egymástól többnyire radikálisan elütő, de „antropológiai bázisukat” tekintve mégis hasonló létmódjára rávilágítva. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy Gadamer számára az esztétikai tapasztalat hermeneutikai elemzése nem csupán egy újfajta műalkotás-elmélet számára nyújt fontos kiindulópontokat – hozzáátve, hogy ez is igen jelentős hozadéka –, hanem az egész filozófiai hermeneutika szemszögéből megalapozó jelleggel bír: „...hermeneutikai elméletemnek egyenesen a kiindulópontja volt, hogy a műalkotás kihívást jelent megértésünk számára, és pedig azért, mivel minden megfejtés elől újra és újra megvonja magát, a fogalom azonosságába való átültetésével szemben pedig egy soha le nem győzhető ellenállást fejt ki.”<sup>10</sup> A művészet különböző létvonalkozásainak az elemzése (lásd *A szép aktualitása* alcímét: *a művészet mint játék, szimbólum és ünnep*) Gadamernél nem csupán különböző tematikus tárgyakat jelent, hanem a hermeneutikai filozófia avagy filozófiai hermeneutika egész szemléletmódját láthatóvá teszi. A művészet szerepe Gadamernél – Heideggerhez hasonlóan – kitüntetetten egzisztenciális jelentőségű, hiszen az önmegértéshez, önmagunkkal való találkozáshoz vezet bennünket: „...aki a műalkotást tapasztalja, az ezt a tapasztalatot teljesen bevonja magába, s ez azt jelenti: bevonja önértelmezésének egészébe, melyben az jelent valamit a számára.”<sup>11</sup> A műalkotás megértése és értelmezése tehát nem ismeretelméleti perspektívában jelenik meg, hanem elsősorban ontológiai horizontban. A műalkotással való találkozás egyfajta megérintettséget jelent, Gadamer sokatmondó kifejezésével élve „létben való gyarapodást” (*Zuwachs an Sein*) hoz magával. Ebből az alapállásból azután természetesen következik, hogy Gadamer az esztétikai tudat autonómiáját „szubjektivizálásként” értelmezi, s ezt azért bírálja, mivel az esztétika így előzetesen feladja az igazságigényt, ennek következtében pedig „ontológiai zavarodottság” következik be az újkori esztétikában. A gadameri művészetfelfogást éppen azért szembesítettem olyan klasszikus és kortárs gondolkodókéval, mint *Platón, Kant, Hegel,*

*Jauss* vagy *Danto*, mivel az összehasonlításokból világosan láthatóvá válik Gadamer azon törekvése, hogy feltárja a különböző művészetelméletek nyilvánvaló vagy rejtett előfeltevéseit, tehát rákérdezzen alapjaikra. Egy olyan sajátos dialektika jegyében, amely bizonyos értelemben mégiscsak őrizni kívánja a művészetek autonómiáját, vagy pontosabban szólva mással nem helyettesíthető méltóságát, ugyanakkor az emberi létvonalatkozások egésze felől szemléli, tehát nem szorítkozik a „tisza esztétikum” vizsgálatára.

A művészetfilozófiai fejtegetésektől elválaszthatatlannak tartom a konkrét műalkotásokkal kapcsolatos értelmezéseket. Ezért is szerepelnek a válogatásban *Bartók* zenéjével, főleg színpadi műveivel és Mozart *Don Giovanni*jával foglalkozó írások, vagy éppen a nyitó tanulmányban Kurt Schwitters *Ursonate* című dadaista hangkölteményének rövid értelmezési kísérlete.

A szerző számára alapvetően mértékadó és meghatározó Gadamernek az a kiindulópontja, hogy a megértés jelenségét ne egyszerűen a tudományos módszer kérdésévé értelmezzék át: „Így a szellemtudományok olyan tapasztalásmódokkal kerülnek együvé, melyek kívül esnek a tudomány területén: a művészet tapasztalatával, a filozófia tapasztalatával és magának a történelemnek a tapasztalatával.”<sup>12</sup> E gondolatnak a jegyében is olvashatók itt azok az írások, amelyek a történelem gadameri értelmezésével foglalkoznak, valamint a műveltség vagy képzés (*Bildung*) humanista tradíciójának hermeneutikai jelentőségével. Egyrészt azt mondhatjuk, hogy a humanista vezérfogalmak jelentik nála azt a vezérfonalat, amelyek az esztétika kritikájának és a műalkotás ontológiájának mércéjéül szolgálnak. Másrészt a művészet és a történelem tapasztalatában Gadamernél alapvetően közös az, hogy a megértés egyik esetben sem helyezkedhet valamiféle fölényes tárgyismeret álláspontjára. Sokkal inkább arról van szó, hogy az, amivel a hagyományban és a művészetben találkozunk, „mond nekünk valamit”, „ami igazságként érvényesül, az igazi tapasztalat, azaz találkozás valamivel.”<sup>13</sup>

A gadameri filozófiai hermeneutika már többször hangsúlyozott vonása, hogy nem módszertan kíván lenni, hanem egyfajta világhoz való viszonyulás, pontosabban a *másik emberhez való viszonyulás univerzális aspektusa*. Bizonyos értelemben az arisztotelészi értelemben vett *phronézisz*, gyakorlati tudás, életbölcseesség, az emberek közösségi életében honos tudás. Ezért is tartottam fontosnak szemügyre venni Gadamer hermeneutikájának *etikai vonatkozásait*, külön is kitérve a platóni művészetfelfogás gadameri értelmezésének sokrétűségére, erény és művészet összefüggéseinek árnyalt elemzésére Platón kapcsán Gadamernél. Ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódik a hermeneutikának az esztétikai nevelésben kínálkozó alkalmazási lehetőségével foglalkozó tanulmány is.

A válogatás második részének azért adtam a *hermeneutikai horizontok* címet, mert itt a gadameri hermeneutikának az előbb már jelzett aspektusai-  
val (a történelem megértése és értelmezése, hermeneutika és retorika, a 'Bildung' fogalma, etikai vonatkozások) foglalkozó tanulmányok mellett egymástól nagyon is különböző gondolkodók, illetve alkotók (*Bartók, Lukács, Kölcsey*) néhány, filozófiai szempontból is releváns műveihez kapcsolódó írások szerepelnek. Ezekben a szövegekben mintegy a filozófiai hermeneutika alkalmazására tettem kísérletet a gadameri megértés-értelmezés-alkalmazás együvé tartozásának szellemében. Ehhez természetesen kapcsolódik a „horizontra szert tenni” igénye is: „Horizontra szert tenni mindig azt jelenti, hogy képessé válunk messzebb látni a közelinél és a túl közelinél, de nem azért, hogy eltekintsünk önmagunktól, hanem hogy egy nagyobb egészben és helyesebb arányokban jobban lássuk a dolgokat.”<sup>14</sup> Kölcsey néhány értekező prózai munkájával való foglalkozás számomra éppen azért volt tanulságos, mert egy olyan alkotó művész és gondolkodó szellemi horizontjához próbáltam közelebb kerülni, akinél művészet, vallás, filozófia és történelem különbségeik ellenére sem állnak éles ellentétben egymással. Inkább arról van szó nála, hogy az eleven humanista hagyomány jegyében ezek az emberi gondolkodás és alkotás egymást is keresztező dimenziói.

Az írások elé bevezetőül még a következőket tartom fontosnak megjegyezni. Az itt szereplő tanulmányokat többségükben az eredeti megjelenésükhöz képest kissé átdolgoztam. Azt sem titkolom, hogy e munkák jelentős részének előzménye különböző konferenciákon elhangzott előadás volt. Úgy gondolom, a tanulmányok írója ezzel is a gadameri hermeneutika egyik alapvető irányultságához kívánt hű maradni, nevezetesen az *élőbeszéd*, a *beszélgetés* kitüntetett voltához: „A nyelv rejtélyét a beszélgetés felől próbáljuk megközelíteni. Ez a beszélgetés mi magunk vagyunk.”<sup>15</sup> Gadamer a filozófiát magát is a beszélgetéshez hasonlítja: miként a beszélgetés állandó önmeghaladás a másik válasza révén, a filozófia saját fogalmainak az állandó önmeghaladása.<sup>16</sup>

A válogatás többi írásától leginkább elütő, a zenei szépről szóló dialógus mindezek fényében műfaját tekintve egyfajta tisztelgés is Platón és Gadamer – a szerzőt mélyen inspiráló – öröksége előtt.

### Jegyzetek:

1. Heidegger: A műalkotás eredete. Ford.: Bacsó Béla. Európa, Bp. 1988. 122.
2. „Művészet, amely szerint nem lehet igazunk.” Interjú H.-G. Gadamerrel. Ford.: Krémer Sándor. Gondolat-Jel. 1992/II. 19.
3. H.-G. Gadamer: Igazság és módszer. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp. 1984. 22.
4. I. m. 258. A kérdéshez fontos alapvetéseket fogalmaz meg Fehér M. István: Szóbeliség, írásbeliség, hagyomány – a kommunikáció filozófiája és a hermeneutika című tanulmánya. Pro Philosophia Füzetek. 2005/41. 3-57.
5. Gadamer: Philosophie und Literatur. In: Gesammelte Werke, 8. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen. 1993. 257: „Denken ist dieses ständige Gespräch der Seele mit sich selbst.”
6. Lásd Fehér M. István: Létezik-e „a” hermeneutika? In: Hermeneutikai tanulmányok I. L'Harmattan, Bp. 2001. 49-103.
7. G. Figal: Philosophische Hermeneutik – hermeneutische Philosophie. In: Hermeneutische Wege. Hans-Georg Gadamer zum Hundersten. Szerk.: G. Figal, J. Grondin, D. Schmidt. Mohr Siebeck, Tübingen. 2000. 341.
8. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 21.
9. I. m. 11.
10. Gadamer: Fenomenológia és dialektika között – önkritika – kísérlet. Ford.: Tiszóczy Tamás. Vulgo, 2000/3-5. 8.
11. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 13.
12. I. m. 21.
13. I. m. 338.
14. I. m. 216.
15. I. m. 264.
16. Lásd Gadamer: Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache. In: GW 8, 430.: „Philosophieren ist vielmehr eine beständige Selbstüberholung aller ihrer Begriffe, wie ein Gespräch eine ständige Selbstüberholung durch die Antwort des Anderen ist.”





**A SZÉPSÉG SZERETETE, AVAGY  
A MŰVÉSZET MEGÉRTÉSE**



## A SZÉP MINT „ONTOLÓGIAI HÍD” A MÚLT ÉS A MA MŰVÉSZETE KÖZÖTT GADAMER HERMENEUTIKÁJÁBAN

„A műalkotásban maradandó, tartós képződménnyé változik az, ami még nem egy képződmény zárt összefüggésében van jelen, hanem tovaáramlik, úgyhogy amikor az ilyen képződményekbe belenövünk, egyben túlnövünk önmagunkon.”<sup>1</sup>

Bevezetesként Gadamer sorait idéztem *A szép aktualitása* című írásának végéről, ahol mintegy összefoglalja a művészet lényegéről, illetve létmódjáról szóló fejtegetéseit. Gadamer itt a műalkotásnak azt a felemelő sajátosságát emeli ki, hogy a vele való találkozáskor nem csak „belenövünk” a bennünket „megszólító” műbe, hanem egyúttal „túlnövünk önmagunkon”, vagyis a műalkotás, hogy Gadamer egy másik jellegzetes kifejezésével éljek, a lét, a *mi létünk* számára „gyarapodást” hozó dolog. Nem leképezés, elvalótlanítás, látszat, illúzió, vagy éppen varázslat. Éppen az a kitüntetett ontológiai státusza a műalkotásnak, hogy nem valamiféle másodlagos valóság, hanem a természeti létezőkhöz hasonlóan „kifejlésként”, „teremtődő természetként” megy végbe. Mindezeket a szempontokat azért bocsátottam előre, mert számomra a gadameri művészetfelfogás egyik legdöntőbb sajátossága az ontológiai aspektus. A 20. századi esztétikák művészet–fogalmi jórészt a művészetek lehető legnagyobb fokú autonómiáját hangsúlyozzák (pl. a fenomenológia vagy a strukturalizmus), Gadamer megközelítése ezzel szemben már–már provokálóan konzervatívnak tűnhet, amikor a műalkotás létmódjáról beszél. Pontosabban amikor a műalkotás létmódját az emberi létezés más tevékenységformáival (pl. játék, ünnep) veti egybe.

Gyakran hangoztatott felvetés Gadamer művészetelméletével kapcsolatban, hogy valójában csak a hagyományos, klasszikus művészetekre érvényes, a modern avantgárd alkotásokhoz viszont nem nyújt támpontokat. Itt többek között éppen arra kívánok rávilágítani, hogy Gadamer a *szép* tradicionális fogalmának mozgósításával elsősorban arra világít rá, hogy a *múlt* és a *ma* művészete között nem pusztán szakadék van, hanem a szakadék fölött átívelő „híd” is, ami azért minden bizonnyal csak nehéz átjárást biztosító „függőhíd”.

A szép fogalma ma is ambivalens szituációban nyilvánul meg. Egyfelől az emberi test szépségének, világunk architektonikus megformálásának, az életterünk tárgyaiban megnyilvánuló szép külső (legyen szó az ipari formatervezésről vagy a díszítőművészetről) valóságos kultusza ötlük a szemünkbe. Másfelől azt láthatjuk, hogy a *szépnek* mint esztétikai kategóriának a

használata a különböző művészetelméletekben, illetve a művészetkritikában is bizonytalanná vált.

Messzire vezetne ennek a helyzetnek az okait részletesen bemutatni. Néhány mozzanatra azonban érdemes utalni. A modern művészetek egy jelentős része éppen azzal az igénnyel lépett fel, hogy feldúlja, szétrombolja a hagyományos, harmonikus szépségeszményt. A szép hangzás, látvány, idillikus vagy emelkedett leírások helyett a kifejezetten sokkoló, gyakran visszataszító jelenetek, képek jelennek meg.

Ugyanakkor az életnek az előbb jelzett esztétizálódása a művészet küldetését kérdőjelezi meg. A szép ilyenfajta túlbujánzása hazugsággá változtat mindent, ami „szépen” megformált. Adorno még Bartók zenéjét is azért marasztalja el, mert szerinte utolsó műveiben kompromisszumot köt a fennálló világgal, ezért „békél meg” a tonális zenével. E felfogás szerint a művészet legyen leleplező, mutassa be a modern civilizáció rútságát, elidegenült valóságát.

Másfelől viszont az élet esztétizálódásának az előbb már jelzett folyamatát élhetjük át az építészettől a reklámokig. A modern látványkultúra vonzza a tekintetet, szemlélődésre hív, nem a belefeledkezésre. E kettős tendencia következménye azután az esztétikai érzékenység sorvadása. A művészetkritikus gyakran bizalmatlanul, fanyalogva fogadja a tradicionális értelemben vett szépség felbukkanását valamely mai műben. A modern látványkultúra átlagfogyasztója ezzel szemben éppen a szép, pontosabban a kellemes környezet képi hatásának büvkörében élve nem veszi észre a szépség valódi mélységét, összetettségét.

*Heidegger* és az ő nyomdokain is *Gadamer* a *szépet*, bizonyos értelemben visszanyúlva az antik hagyományhoz, ontológiai kategóriaként értelmezik. Náluk tulajdonképpen a megértést vezérlő igazság kérdése „tárul fel” a művészet megragadása révén.

Ezt a megközelítést napjaink esztétikai vitáiban gyakran éri az a vád, hogy veszélyezteti a művészet autonómiáját. Egyik írásában például *Rüdiger Bubner* hangsúlyozta, hogy a gadameri hermeneutikában „a művészet ismét csak egy elsősorban a filozófia által meghatározott szemszögből jelenik meg, amennyiben ugyanis egy eredendően nem a művészetben otthonos kérdést vetítenek rá a művészetre”.<sup>2</sup>

Bubner szerint az esztétikát így a heteronómia veszélye fenyegeti. Ezzel szemben ő a modern művészet tapasztalatai alapján is a *kanti esztétika* aktualitását veti fel.

Véleményem szerint e jogosnak látszó ellenvetések sem szüntetik meg *Gadamer* hermeneutikai fordulatának érvényességét a művészet szférájában. Éppen azért nem, mert *Gadamer* is szembenéz a modern művészetek hagyomány-rombolásával, csak ezt a kérdést a klasszikus filozófiai-esztétikai

örökség mozgósításával kapcsolja össze. Pontosabban arról van szó, hogy Gadamer a *művészet antropológiai bázisának* elemzésével kísérel meg új legitimitációt adni ennek az emberi tevékenységnek.

Gadamer szépről szóló fejtegetései<sup>3</sup> ahhoz a következtetéshez vezetnek, hogy a szép megjelenésének és a megértés létmódjának egyaránt eseményjellege van. Az öröklött értelem tapasztalata pedig abban a közvetlenségben részeseül, mint a *szép* tapasztalata. A *szép* ugyanis először anélkül fog meg bennünket, hogy beleilleszkedne orientációink és értékeléseink egészébe.

A szép tehát olyan univerzális művészetfilozófiai kifejezés Gadamernél, amely végső soron a műalkotások létmódjában (a művészet mint játék, szimbólum és ünnep) nyilvánul meg. Ennyiben a művészet fogalmának az újradefiniálására való törekvések sorába illeszkedik Gadamer „művészetantropológiája” is.

Gadamer analízise szakít mindenfajta nominalista előítélettel, művészet és valóság éles szembeállításával. Ebben az összefüggésben teljesen irrelevánssá válnak az olyan fogalmak, mint *az utánzás, a látszat, az elvalótlanítás, az illúzió, a varázslat, az álom*. Ezek ugyanis az esztétikai léttől különböző „igazi” létre való vonatkozást tételeznek fel. Így azután az esztétika ontológiai meghatározását leszűkítették az esztétikai látszat fogalmára.

Gadamer az univerzalizáló természettudományos ismereteszeménnyel szemben az esztétikai tapasztalatot kívánja visszahelyezni saját jogaiba. A döntő lökést számára az a fenomenológiából kinövő heideggeri felfogás jelentette, amely a lét igazságára kérdezett rá. Gadamer a művészet tapasztalatára kérdez rá az esztétikai tudat egyfajta destrukciójának a szemszögéből: „Nem azt kérdezzük a művészet tapasztalatától, *hogy minek gondolja magát, hanem azt, hogy mi a valóságban* (kiemelés L. J.), és mi az igazsága akkor is, ha ő maga nem tudja, hogy micsoda, és nem tudja megmondani, hogy mit tud.”<sup>4</sup>

Az esztétikai tapasztalat egyik lényegi vonása, hogy valódi igazságnak tekinti azt, amit tapasztal. Gadamer ezért nem fogadja el az előbb említett fogalmakat, hiszen azokban a valóságra való ráébredés mozzanata rejlik. Így az esztétikum csak látszat lehetne, amelyből hiányozna az igazságérvény. A művészi képzelet nem illuzórikus képeket hoz létre, hanem az emberi szabad teremtőerő egyik megnyilvánulása. Ahogyan *Lévinas* is írja: „A vers vagy a festmény elmond valamit ott, ahol a mindennapi nyelv lemond. A mű azért valóságosabb, mint a valóság, és a művészi képzelet méltóságáról tanúskodik, amely az abszolútum megragadásával emeli fel magát.”<sup>5</sup>

Gadamer végső soron a *reprezentáció* fogalmát éppen abban az értelemben használja, hogy a mű nem leképezés, hanem valami sajátos *létezőnek* a „*kifejlése*”. A műalkotásoknál való „elidőzés” (befogadás) legfőbb értelme szerinte a következő gesztus: „...azt, ami van, lenni hagyni. A lenni hagyás

azonban nem azt jelenti, hogy csupán megismételjük, amit már tudunk. Nem valami ismétléselmény formájában, hanem magának a találkozásnak a hatására hagyjuk lenni azt, ami volt, annak a számára, aki vagyunk.”<sup>5</sup> A művészet műve ebben az értelemben „abszolút jelenvalóság” és „egyidejűség”. Ezeket a kifejezéseket általában a befogadással kapcsolatban szokás használni, de az alkotás, létrehozás folyamatára is jellemző lehet. Csak egy idevágó példa: *Richard Strauss op. 4-es B-dúr, fívósokra írt szvitjében megjelenik Beethoven Eroica szimfóniájának egy motívuma*. A zeneszerző feljegyzéseiből tudjuk, hogy ő maga erre a motívum-egybeesésre csak a komponálás során, a zárótétel megalkotása előtt „jött rá”, a befejezést azután már tudatosan erre a témára építette.

Napjaink művészetfilozófiai vitáinak egyik hívószava az *esztétikai tapasztalat*. A művészet megértésének folyamatában Gadamer is fontos tényezőnek tekinti a művészet *tapasztalatát*, egy műalkotás érzéki megragadását. A műalkotás befogadása során az érzékelés már nem a gyakorlati életvontakozásokba van beállítva, nem érzéki benyomások összegyűjtésével van dolgunk, hanem azzal, amit így fejezünk ki: „valamit »igaznak veszünk« (für wahr nehmen)”.<sup>7</sup> Ehhez kapcsolódóan Gadamer „esztétikai meg nem különböztetésnek” nevezi azt a jelenséget, amikor is a művészet tapasztalatában nem korlátozódunk csupán a „tisztá esztétikumra”. Egy dráma előadása során sem pusztán a rendezői és színészi teljesítmények minősége ragad meg bennünket, hanem a bemutatott mű sokrétű vonatkozásrendszere, amely minden egyes bemutatás alkalmával másféle horizontot világít meg. Ebben az értelemben nem lehet elválasztani egymástól a „magában való” művet és hatását, „maga a műalkotás az, ami a változó feltételek mellett mindig másképp mutatkozik meg. A mai szemlélő nemcsak másképp lát, hanem mást lát”.<sup>8</sup> Az „esztétikai meg nem különböztetés” éppen ezért a *képzelőerő és a megértés együttjátékának az értelméből fakad*, amely a kanti „*ítélőerő*” fogalmával rokon.

Az előbbi fejtegetések nyomán feltehető a kérdés, vajon rendelkezik-e a mindig változó arcú mű saját *identitással*. Nem folyik-e szét a műalkotás befogadásának végtelen számú aktusában? Gadamer bírálói gyakran azt vetik a modern hermeneutika szemére, hogy a „*mindig más*” mű képzete egyrészt az értelmezés teljes anarchiájához vezet, másrészt cseppfolyóssá teszi a műalkotás fogalmát.<sup>9</sup> A műnek a játékkal összefüggésben kifejtett *hermeneutikai identitása* véleményünk szerint cáfolja az előbbi ellenérvet. A hermeneutikai identitás az, amely létrehozza a műegységet. Ez a műegység azonban nem jelent elkülönültséget attól, aki a mű felé fordul. Ennyiben elválaszthatatlan a megértéstől, hiszen a művészet tapasztalatában „*valamit mint valamit*” (etwas als etwas) értek meg, az identitást a műértelmeből állapítom meg.<sup>10</sup> Gadamer igen találóan hozza itt fel a zenei improvizáció példá-

ját. Az orgonista sohasem képes kétszer „ugyanazt” improvizálni azonos témára. Műről beszélhetünk-e itt, vagy csupán az előadóművész zenei ötleteinek laza füzéréről, afféle ujjgyakorlatról? A hallgató mindenesetre a különböző improvizációk minőségéről ítélkezik: „ez magávalragadóan szuggesztív volt”; „ez üres technika”. Vagyis az improvizációban valamilyen műegységet, esztétikai önazonosságot pillant meg. Gadamer tehát mintegy a befogadás oldaláról kiindulva kezdi ki a klasszikus, zárt műalkotás-fogalmat.

A hermeneutikai identitást a befogadás szemszögéből közelítettük meg. A hermeneutikai kör jegyében az ellenkező irányú utat is bejárhatjuk. A műalkotás tapasztalata, valódi befogadás akkor történik meg, ha a befogadó „együttjátszik” a művel, erőfeszítést tesz annak megértésére. Elfogadja a mű által megjelenő kihívást, amely választ követel. Az együttjátszó a művészet „játékához” is hozzátartozik. Minden mű hagy a befogadója számára egy játékteret, amit neki kell kitöltenie.<sup>11</sup> Irodalmi szövegek interpretációja esetében is azt a szituációt láthatjuk, hogy az interpretáló mintegy maga is „belép” a szövegbe. Az interpretálás kifejezés egyébként már etimológiájában is a közbeszólásra, különböző beszélők közötti közvetítésre, a tolmács funkciójára utal.<sup>12</sup> Az irodalmi szövegeknél már maga az olvasás is sajátos „együttjátszást” követel: „Az irodalmi szövegek olyan szövegek, amelyek *hangzását az olvasáskor hallanunk kell* (kiemelés tőlem – L. J.), még ha talán csak belső hallással is, és amiket, ha szavalják őket, nemcsak hallunk, hanem magunkban együtt is mondunk.”<sup>13</sup>

Gadamer a nyelv és az írás lényegét általában is az *utalásokban* látja: „nem léteznek, hanem vélelmeznek”.<sup>14</sup> A költői beszédre pedig egyenesen az jellemző, hogy megértés nélkül nincs is jelen. A mű tehát „rászorul” a megértésre, ez utóbbi viszont azáltal indulhat el, hogy a mű *kivet, kilök* a megszokottság köreiből. A mű úgy egzisztál, hogy a maga tényyszerűségében „*ott áll*” az emberek előtt, s ezáltal a „valami felé vonságot” testesíti meg. A művészet olyan *lökés* (Stoss), amelyet a *művészi nagyság* adományoz számunkra. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a műalkotások általi megszólítottságunk passzív állapot. A művészet a számunkra otthonos tradíció formájában éppúgy, mint napjaink tradícionélküliségében „mindig azt igényli tőlünk, hogy mi magunk végezzük el a felépítés munkáját”.<sup>15</sup> Ezzel a felépítő munkával függ össze az „*esztétikai képződmény*” elnevezés is: „A »képződmény« nem meghatározott jelentésében az rejlik, hogy nem az előre megtervezett kész-mivolta (Fertigsein) alapján értünk meg valamit – az mintegy belülről kiindulva maga formálta meg magát és talán további alakulásban van.”<sup>16</sup> A korábban feltett, végső soron nem lezárható kérdésre, hogy műalkotás-e az improvizáció, egyfajta válasz lehet az „esztétikai képződmény”-nek ez a leírása, amely a mű „soha-le-nem-zárt” mivoltát sugallja.



A képek és építészeti alkotások kapcsán szó esett már a műalkotásnál való *elidőzésről*, amelyek során egyre mélyebben éljük át a mű *saját idejét*. Gadamer a szöveg interpretációja kapcsán az elidőzés felfokozott készenléti állapotát is hangsúlyozza: „A magával ragadó mozgás, megindultság (Bewegtheit) időstruktúrája az, amit elidőzésnek nevezünk, ez tölti ki az ilyen prezenciát és ebbe kell belebocsátkoznia az interpretáció valamennyi közbe-szólásának. Ha a befogadó nem kész arra, hogy »csupa füllé« váljon, semmilyen költői szöveg nem szólal meg.”<sup>17</sup>

A gadameri hermeneutikának egyik közismerten kitüntetett vonása az, hogy a művészetet *múlt és jelen egyidejűségében* jellemzi. Ennyiben a hagyomány megőrzésének egyik legjelentősebb formája. E gyakran hangoztatott alapelv mellett ritkábban vesszük észre a következő összefüggést. Tévútra visz az az elképzelés, amely a klasszikus művészethez képest „elfajulással” vádolja a modern művészeteket. Ez a felfogás többnyire azt is feltételezi, hogy a történelmi műveltségünk megtanult szókincse a művészetrel való találkozáskor mintegy automatikusan „együttlész” a művel. Gadamer ezzel szemben azt hangsúlyozza, hogy ez a művek megértésének csupán az egyik oldala. Aki elzárkózik a modern művészetek nyelvétől, az a régi korok nagy művészetét sem érti meg igazán: „Lássuk be, hogy a műalkotásokat előbb meg kell tanulnunk betűzgetni majd olvasni, s csak aztán kezdenek beszélni. A modern művészet arra figyelmeztet, hogy a betűzgetés és az olvasás elsajátítása nélkül a régi művészet nyelvét sem hallanánk.”<sup>18</sup> A művészet megértése, a tradíció illetően továbbadása egyfelől egyéni teljesítmények függvénye, hiszen magunknak kell „kibetűzni” a művek értelmét, másfelől mégis egy potenciális *közösségnek* a teljesítménye. Ez a közösség nem csupán az azonos nyelv és tradíció által létrejött, szociális értelemben vett társadalmi csoport, hanem a *megértés mint közösséggé változás*: „A beszélgetésben végbemenő megértés nem pusztán saját álláspontunk előadása és érvényesítése, hanem közösséggé változás, melyben nem maradunk az, ami voltunk.”<sup>19</sup> Úgy vélem, a gadameri hermeneutikai művészetfilozófiának éppen az a legmélyebb értelme, hogy ez a sajátos metamorfózis a műalkotások megértésekor is bekövetkezik.

Befejezésül – az „elmélet gyakorlatként” – egy dadaista hangköltemény (Lautpoesie) rövid bemutatása révén mutatok rá a „hagyományos” és „modern” művészetek közötti lehetséges „átjárásokra”. A mű: Kurt Schwitters *Ursonate*<sup>20</sup> (*Sonate in Urlauten*) című alkotása, amely 1922 és 32 között több átdolgozás nyomán jött létre. A sajátos költemény szerkezeti felépítésében a klasszikus szonátaformát idézi: bevezetés, négy tétel, a tétéleken belül a témák megjelenése, kidolgozása, visszatérése, illetve feloldása, zárata. A negyedik tételben még kadenciával is találkozunk. A hagyományos formai keretben ugyanakkor pusztán hangok, illetve hangcsoportok szólalnak meg, a

*Rakete* az egyetlen jelentésszó a szövegben. Emellett néhány, az előadás módjára, a hangleadásra, az érzelmi kifejezésre vonatkozó szerzői utasítás ad némi támpontot a szöveg értelmezésére, illetve előadására vonatkozóan: pl. énekelve, felszívva, halkán, hangosan stb. A szöveg – látszólagos értelmetlensége ellenére is – szuggesztív tolmácsolásban mintegy önmagát értelmezi, a fülünk hallatára születik meg mint képződmény. A befejezés azután egy sajátos összegzésként hat. A német *abc* szólal meg visszafelé négyszer egymás után. Csakhogy három alkalommal csak a *b*-ig jut el a felsorolás, kérdő hangsúllyal. Ezeknél a szerző egyre megindultabb előadásmódot kér. Csupán a harmadik felsorolás teljes, ezt egyszerűen, kijelentő mondatként kell hangsúlyozni. A lezáró gesztus, a kérdőn és fájdalmasan kimondott *b* mintha azt érzékeltetné, hogy az „őshangok” világában sem juthatunk el az abszolút teljességhez, a végén a szigorúan megkomponált zárt forma is nyitott marad.

### Jegyzetek:

1. H. G. Gadamer: A szép aktualitása. Ford.: Bonyhai Gábor. In.: A szép aktualitása. Vál.: Bacsó Béla. T-Twins Kiadó, Bp., 1994. 81. o.
2. R. Bubner: A jelenkori esztétika némely feltételeiről. Ford.: Mesterházi Miklós. Athenaeum, 1991. 1. sz. 155. o.
3. Ezt részletesebben elemeztem a Gond 7. sz.-ban Ünnepek és idő – a művészet gadameri antropológiája című tanulmányomban.
4. Gadamer: Igazság és módszer. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp., 1984. 87. o.
5. Lévinas: A valóság és árnyéka. Nappali Ház, 1992. 2. sz. 3. o.
6. Gadamer: A szép aktualitása. I. m. 76. o.
7. Uo. 47. o.
8. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 115. o.
9. Vö. E.P. Hirsch: Gadamer értelmezésemélete. In.: A hermeneutika elmélete. Szerk.: Fabinyi Tibor. I-II. Szöveggyűjt. Szeged, 1987, 385–405. o.
10. Vö. Gadamer: A szép aktualitása. I. m. 41–44. o.
11. R. Ingarden: „kitöltetlen helyek”-ről beszél az ábrázolt tárgyiasságok rétegében. Vö. Ingarden: Az irodalmi műalkotás. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp., 1977. 253–262. o.
12. Vö. Gadamer: Szöveg és interpretáció. Ford.: Hévízi Ottó. In.: Szöveg és interpretáció. Szerk.: Bacsó Béla. Cserépfalvi, Bp., 1991. 17–43. o.
13. Uo. 33. o.
14. Uo. 36. o.
15. Gadamer: A szép aktualitása. I. m. 60. o.
16. Gadamer: Szöveg és interpretáció. I. m. 38. o.
17. Uo.
18. Gadamer: A szép aktualitása. I. m. 74. o.
19. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 264. o.
20. K. Schwitters: Ursonate. In. Dada–Eine literarische Dokumentation. Hg. Richard Huelsenbeck. Rowohlt Verlag, 1987. 174–178. o.

## A SZÉPSÉG SZERETETE AVAGY A MŰVÉSZET MEGÉRTÉSE – PLATÓN ÉS GADAMER

„Wir denken die Griechen immer noch nicht griechisch genug” – idézi Gadamer Heideggert a *Freundschaft und Selbsterkenntnis. Zur Rolle der Freundschaft in der griechischen Ethik*<sup>1</sup> című tanulmányában. Gadamer maga fontos írásaiban tette nyilvánvalóvá, hogy számára a görög gondolkodáson belül mennyire kitüntetett Platón jelentősége. Még bizonyos fokig a Heidegger által implikált kihívásnak is a Platónhoz fűződő viszonyában látja az okát: „Kihívást mindenekeelőtt az jelentett számomra, hogy Heidegger nem tekintette Platónt olyan jelentősnek, mint én. Ez pedig egy kettőnk közötti, egészen centrális különbözőséggel függ össze. Heidegger igen nagy gondolkodó volt, aki nézeteit hihetetlenül igézően tudta előadni. De tulajdonképpen nem volt dialogikus ember. Engem Platón azért izgatott, mert bizonyos módon támogatta azon hajlamomat, hogy mástól nyerjek gondolati inspirációt. A párbeszéd művészete révén... Platón művészete abban állt, hogy képes volt úgy megformálni a párbeszédet, hogy olvasásuk közben az ember egyáltalán nem veszi észre, hogy maga is a válaszadó szerepébe kerül.”<sup>2</sup> A platóni dialógusok ahhoz hasonlóan vonnak be bennünket egy sajátos gondolati térbe, ahogyan a műalkotásoknál való „elidőzés” kényszeríti a befogadót a mű saját világába való „betörésre”, pontosabban a mű az, ami feltöri a mindennapi megszokottságaink körét, s így általa „kikérdezetté” válunk. Jó okkal állítja Bacsó Béla egyik tanulmányában<sup>3</sup>, hogy Gadamer hermeneutikáját teljességgel féreértenénk, ha nem a radikálisan újragondolt Platón – értelmezés felől igyekeznénk megközelíteni. Ennek a radikalizmusnak az a lényege, hogy a szókratészi – platóni dialektika nem egy kéznél levő módszer arra, hogy lépésről lépésre eljussunk valamilyen definíciószerű igazsághoz. E dialektika szétrombolja azt a látszatot, mintha a megértésnél egy olyan módszerről lenne szó, amelyet használatba veszünk. E dialektika révén éppen a tudottól juthatunk el a rejtőzködő tudhatóhoz, vagyis képessé válunk az „így és így” megjelenőt mint mást is látni. Vagyis nem a dolog feletti rendelkezést biztosítja, hanem megnyitja egy és ugyanazon dolog másként is látható jellegét. Ez a fajta megközelítés éppúgy megkerülhetetlen a másakra irányuló *szereget*, mint a műalkotáshoz fűződő viszonyunk esetében.

Előadásomban Gadamer művészetfelfogásának elsősorban azokat a mozzanatait emelem ki, amelyek láthatóan összefüggésben állnak Platón dialektikus művészetével. Mindezt persze csak annak tudatában tehetjük, hogy Platón számára a szépség szeretete nem a művészet megértésével, és főként nem a művészet „létet gyarapító” jellegének elismerésével párosul. Gadamer

ezzel együtt is alapvetően fontosnak tartja Platón metafizikai szépség-fogalmát, amelyben szép és jó elválaszthatatlan egymástól. A jó és a gyönyör dialektikáját előhívó *Philébosz*ban például az a figyelemre méltó Gadamer számára, hogy a jó nem önmagában mint idea, hanem a „vegyült életben” lesz nyilvánvaló. A vegyítéshez ugyanakkor hozzátartozik a helyes mérték és arány, amely a szépség természetéhez tartozik: „Így azonban a jónak lényege most átsapott a szép természetébe. Mert a mérték s arány adja mindennek szépségét s erényét.”<sup>4</sup> A jót Szókratész – Platón szerint nem lehet „egyetlen jelleg hálójában”, csak a következő hároméval elfogni: a szépséggel, az arányéval és az igazsággal. Platón érték-hierarchiájában nem a gyönyör a legfőbb kincs, hanem a mértékkel bíró, a második legfőbb pedig „az arányos, a szép, a tökéletes, a magában elégséges”. Ugyan Szókratész ebben a dialógusban a művészeteket a negyedik helyen említi ebben a rangsorban, de az előbb idézett meghatározás a művészi szép jellegével is összefüggésbe hozható. Hiszen akkor szép valami, ha nem kérdezhajtuk meg, miért van, ennyiben „önmagában elégséges”, de egyúttal magával ragadja, megigézi, kimozdítja saját világából azt, aki hajlandó és képes „kitenni magát” a műnek. A műsáktól való megszállottság, amely kiszakítja az alkotót a hétköznapi világból, egyébként is feltétele a költészetnek Platón szerint, ahogy azt a *Ión*ban és a *Phaidrosz*ban is láthatjuk: „A harmadik pedig a műsáktól való megszállottság vagy örület; ha ez megragad egy gyöngéd és tiszta lelket, felébreszti és mámorossá teszi, és dalban meg a költészet egyéb módján magasztalva a régiek számtalan tettét, neveli az utódokat. Aki azonban a műsák szent örülete nélkül járul a költészet kapuihoz, abban a hitben, hogy mesterségbeli tudása folytán alkalmas lesz költőnek, tökéletlen maga is, költészete is, és józan készítményeit elhomályosítja a rajongók költészete.”<sup>5</sup>

Ezek után kövessük nyomon, hogyan világítja meg Gadamer a szépségnek, ennek a hol bennünket megszólító, hol pedig előlünk elrejtőző jelenségnek az értelmét és jelentőségét. (A német *Bedeutung* szó kettős magyar jelentése: értelem, illetve jelentőség a gadameri fejtegetések csillámló többértelműségére is utal.) Mi is egyáltalán a *szép*? Az a szó, amely a maga fel-fénylő ragyogásával európai civilizációnk kezdeteitől, az antikvitástól napjainkig példázza azt a kétértelműséget, melyet Hérakleitosz így fogalmaz meg: „Az önmagából feltűnőnek az a sajátossága, hogy elrejtje magát” (B 123).

*Heidegger* és az ő nyomdokain is *Gadamer* a *szépet*, visszanyúlva az antik hagyományhoz, ontológiai kategóriaként értelmezik. Náluk tulajdonképpen a megértést vezérlő igazság kérdése „tárul fel” a művészet megragadása révén.<sup>6</sup>

Gadamer részletesen foglalkozik a szép fogalmának görög értelmezésével is. A szép ellentéte, a rút (aiszkhron) az, ami nem viseli el a tekintetünket. Ellenben szép az, amit lehet nézni, ami a német kifejezés szerint az

*Ansehnlich* (tekintélyes, „látványos”). E szónak a tekintélyes felé mutató jelentése végső soron az erkölcs szférájának irányába mutat. A *szép* így a *jó* (gör. *agathon*) fogalmával kerül vonatkozásba, mint önmagáért választandó cél. A *szép* nem lehet valami másnak az eszköze. Platónnál például nyilvánvalóan látható a *szép* és a *jó* ideája közötti szoros összefüggés. A magánvaló *szép* túl van minden létezőn, ahogy a magánvaló *jó* is. A görögök számára egyébként is a kozmosz, az égi rend összhangban áll a *szép* rendjével. Ahogy Gadamer összefoglalja: „... a kozmosz, a jólrendezettség mintaképe egyben a szépség legmagasabb példája a láthatóban. A mértékarányosság, a szimmetria a szépség döntő feltétele”<sup>7</sup>. Ugyanakkor érzékenyen tapint rá, hogy Platón különbséget is tesz a *szép* és a *jó* között, s ebben a tekintetben a *szépnek* ad elsőbbséget. A *szép* abban különbözik a *jótól*, hogy inkább megfogható. Ha megpróbáljuk megragadni a *jót*, akkor az a *szépbe* „menekül”. A *szépnek* a lényegéhez tartozik, hogy „megjelenik”. A *szép* a leginkább „kivilágló” (gör. *to ekphanesztaton*). A *szép* Platónnál maga a *kivilágítás*, amely a szimmetrián alapul: „Világlani azonban annyi, mint valamit bevilágítani, s így azon, amire a sugarak hullanak, megjelenni. A szépség létmódja a fény létmódja”<sup>8</sup>. Gadamer itt arra is utal, hogy a *kivilágítás* a *szépnek* az ontológiai struktúrája, s a dolgok ennek révén emelkednek ki mértékükben és körvonalaikban. A *fény* ezenkívül a szó fénye is, hiszen mindent úgy emel ki, hogy az magában véve érthető és belátható. Szerinte tehát szoros vonatkozás áll fenn a *szép* kivilágítása és az érthető beláthatósága között. Gadamer ebbe a gondolatkörbe vonja be *Augustinus* magyarázatát is a teremtéstörténetről. *Augustinus* ugyanis arra hívja fel a figyelmet, hogy a teremtés kezdete az isteni szó nélkül megy végbe. Isten a fény megteremtésekor szól első ízben. A megszólalás tulajdonképpen a szellemi világosság létrejötte, amely megvilágítja a megformált dolgok különbségét.

Gadamer fejtegetése ahhoz a következtetéshez vezet, hogy a *szép* megjelenésének és a megértés létmódjának egyaránt eseményjellege van. Az öröklött értelem tapasztalata pedig abban a közvetlenségben részesül, mint a *szép* tapasztalata. A *szép* ugyanis először anélkül fog meg bennünket, hogy beleilleszkedne orientációink és értékeléseink egészébe. A *szép* fogalma mellett figyelemre méltó, ahogyan Gadamer a *szimbólum* jelentésének a görög forrásaira utal. A szó jelentésének mitológiai gyökerére *Platón Lakomája* nyomán hívja fel a figyelmet.<sup>9</sup> Ott ugyanis Arisztophánész egy történetet beszél el a szerelem lényegéről. Azt állítja, hogy az emberek eredetileg gömbalakúak voltak, később azonban az istenek megharagudtak rájuk mértéktelen életmódjuk miatt, és kettévágták őket. A teljes élet-, illetve létgömbnek a megfelelő részei most a kiegészítésüket keresik. Mintha minden ember egy eltört darab lenne, és a szerelem az, amelyben a kiegészítő részre való várakozás a találkozásban beteljesül. Ebből a példázatból Gadamer azt a következtetést

vonja le, hogy a szimbólum eredetileg azt jelentette, hogy az *egy* mint „a létnek egy törésdarabja” (Seinsbruchstück) jelenik meg, amely az *Egészre* mint helyreállítottra ígér kiegészülést.

Az előbbi mitológiai magyarázat mellett egy profánabb példa is megvilágíthatja a szimbólum előbbi értelmét. Az ókori görögöknél élt az a szokás, hogy a vendégbarát „tessera hospitalis” ad a vendégének, ami nem más, mint egy kettétört cserépdarab. Mindketten megtartanak tehát egy-egy fél darabot, hogy azután még a leszármazottaik is felismerjék egymást a darabok egymáshoz illesztéséből.

E két példa is jól szemlélteti, hogy a szimbólumban kezdettől fogva döntő az *újrafelismerés* mozzanata. Az újrafelismerés a művészetben azután nem azt jelenti, hogy valamit ismételen látunk, hanem valamit akként ismerünk fel, ami. Az újrafelismerés a maradandót emeli ki az elillanóból. A művészi nyelv szimbólumtartalmának azután az a funkciója, hogy ezt a folyamatot lezárja, befejezze.

A szimbólum a művészetben sem egyszerűen valamire való vonatkozást jelent, hanem reprezentálja a jelentést. A műalkotások interpretációja kapcsán Gadamer szintén visszautal a platóni filozófiai módszerre. Az irodalmi szövegek olvasása kapcsán például azt hangsúlyozza, hogy a szöveget nem hagyjuk magunk mögött, hanem „belébocsátkozunk”. Ez ahhoz hasonló, mint amikor a beszéd dialógusában azáltal, hogy „leállunk” valakivel beszélgetni, „kitesszük magunkat valaminek”. A megértés folyamatának a gadameri analízisében kitüntetett a *kérdés és a válasz logikája*. Az elsősorban a platóni dialektikára épülő fejtegetések a műalkotások szempontjából is megvilágító erejűek. Egy szöveg megértésének kiindulópontja kérdéshorizontjának a felismerése, annak a felismerése, hogy a szöveg egy „szövegen túli” kérdésre adott válaszként fogható fel. Először tehát ezt a kérdést kell napfényre hozni. Amikor hatni engedjük magunkra a műalkotást, akkor sem arról van szó, hogy mi „kérdézzük” ki a műveket, hanem mi válunk kikérdezetté általuk. Gadamer másfelől azt is hangsúlyozza, hogy a műalkotás mindig gazdagabb jelentésvonatkozásokat hordoz, mint amit az alkotói elgondolások közvetlenül intencionáltak. Így szegényes, sőt félrevezető az az értelmezés, amely az alkotó élményeinek a rekonstruálásából indul ki.

Az említett „kikérdezettség” egyébként azt jelenti, hogy a műalkotások nyitottságára mi is nyitottsággal reagálunk, nem előre elkészített értelmezési sémákkal közelítünk hozzájuk. A mű megszólít minket, kérdést tesz fel, s hogy „válaszolni tudjunk a nekünk feltett kérdésre, nekünk, a kérdezetteknek magunknak kell elkezdenünk a kérdezést”.<sup>10</sup> Így tehetünk szert olyan *horizontra*, amely a mechanikus értelmezési technikáknál jóval tágasabb nézőpont. Mű és befogadó dialógusában azután éppen a különböző horizontok (alkotó, mű és befogadó) olvadnak össze. Ugyanakkor Gadamer azt is hang-

súlyozza, hogy a műalkotás egyáltalán nem veszíti el identitását befogadásának végtelen számú aktusában. Szerinte a hermeneutikai identitás hozza létre a műegységet. Az irodalmi szöveget, a zeneművet a legkülönbözőbb interpretációk alkalmával is műként ismerem fel, a vele való találkozásakor tehát „valamit mint valamit” (etwas als etwas) értek meg.

A hermeneutikai identitás gadameri felfogásának mondhatni sajátos „előképével” találkozhatunk egyébként már Herdernél is a *Kritische Wälder*-ben: „a részeire/elemeire hullott szépség helyén (ami maga a mű), egyszer csak mint igazság áll előttünk a mű, ez pedig nem más, mint a legnagyobb zavarodottság és legszélsőségesebb differenciák között születő nyom, ami most időlegesen olvashatóvá válik. A mű nem eleve önazonos, hanem magában hordja másként és másként előrajzolódó, idővel változó azonosságát.”<sup>11</sup>

A műalkotások megértése és értelmezése a kauzalitások kutatásához képest az igazság megértésének egy másik módja. Ahogyan Gadamer *A kezdet hermeneutikai megközelítése*<sup>12</sup> című tanulmányában Dilthey nyomán a struktúra jelentésére utal. A struktúra olyan részek összefüggését jelöli, melyek közül egyik sem képvisel magasabb rangot a többinél. A műalkotás az organizmushoz hasonlóan egy strukturált hatásösszefüggést képez, így kézenfekvő, hogy nem lehet kauzális jellegű magyarázata. Olyan fogalmakon kell alapulnia, mint például a harmónia, az összhatás.

Befejezésül Gadamernek egy olyan gondolatát idézem, amely kifejezően példázza a művészet megértésének, mint kommunikatív tevékenységnek, tehát végső soron a szeretetnek azt az erejét, amely a létünk gyarapodását segíti elő: „A kommunikáció nem ezt jelenti: megragadni, felfogni, leigázni és rendelkezésünk alá vonni, hanem egy olyan közös világban való részese-  
dést jelent, amelyben megértjük egymást. Az, amit műnek nevezünk, nyilvánvalóan nem választható el a közös részese-  
dés ezen áramától, melynek révén a mű beleszól saját korába vagy utókorába. Amennyiben mi valameny-  
nyien a megértetésnek és a kommunikációnak ehhez a világához tartozunk, melyben némelyeknek és némely dolgoknak mondandójuk van számunkra, akkor azoknak a dolgoknak, amelyeknek nem csak pillanatnyilag, hanem újból és újból mondaniuk kell valamit a számunkra, bizonyára elől van a helyük.”<sup>13</sup>

### **Jegyzetek:**

1. In: Plato in Dialog. J. C. Mohr, Tübingen, 1991. 396. o.
2. Művészet, amely szerint nem lehet igazunk. Interjú H. G. Gadamerrel. Ford.: Krémer Sándor. Gondolat-Jel, 1992/II. 19. o.
3. Bacsó Béla: Logosz és művészet. In: Írni és felejtetni. Filozófiai és művészetelméleti írások. Kijárat, Bp. 2001. 93–111. o.
4. In: Platón összes művei. Európa, 1984. III. k. Ford.: Péterfy Jenő. 299. o.

5. Phaidrosz. Ford.: Kövendi Dénes. In: Platón összes művei. I. m. II. k. 743. o.
6. A szép fogalmának ambivalenciájáról a modernitásban. lásd A szép mint antológiai híd” a múlt és a ma művészete között Gadamer hermeneutikájában című írásomat.
7. Gadamer: Igazság és módszer. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp., 1984. 332. o.
8. I. m. 334. o.
9. Lásd Gadamer: A szép aktualitása. Ford.: Bonyhai Gábor. Bp. 1994. 51–52. o.
10. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 261. o.
11. Idézi Bacsó Béla: Lábjegyzet A szép fogalma című könyvhöz. In: Bacsó Béla: Írni és felejtetni. I. m. 51. o.
12. Vö. Gadamer: A filozófia kezdete. Ford: Hegyessy Mária. Osiris, Bp., 2000. 195–197. o.
13. Gadamer: A szép aktualitása. I. m.: 167–168. o.



## A KANTI SZÉP-FOGALOM GADAMERI PERSPEKTÍVÁBÓL

A kanti szépség-fogalom jelentőségével kapcsolatban az esztétikatörténet általában azt emeli ki, hogy Kant először fogalmazta meg a szép autonómiáját, s ezzel a modern művészetfilozófiák fundamentumát is lerakta. Gadamer viszont, aki részletesen foglalkozik a kanti felfogással az *Igazság és módszerben*, arra figyelmeztet, hogy az esztétikai ítélőerő kritikája „nem akar művészetfilozófia lenni – annak ellenére, hogy ennek az ítélőerőnek a művészet is tárgya”. (GADAMER 1984, 53.) Mások – így például Cassirer is – szintén arra hívták fel a figyelmet, hogy a kanti esztétika nem a művészet problémái iránt tanúsított közvetlen érdeklődésből született. Mindenesre jogosultnak látszik az a kérdés, hogy lehet-e az ízlésítéletre művészetfilozófiát alapozni. J. G. Hamann egy Kant-recenziójában egyenesen azt kérdezi, hogy mindent „egy könnyelmű ízlés” döntsön el? Előadásomban Gadamer Kant-kritikájához kapcsolódóan foglalkozom az ízlésítélet és a szép fogalmának bizonyos aspektusaival.

Gadamer kiemelten foglalkozik a *kanti esztétika* ízlés- és szépségfelfogásával. A kanti kritikában annak a folyamatnak a kezdőpontját látja, amely az esztétika radikális szubjektívizálásához, valamint a műalkotás igazságértvényének eliminálásához vezetett. A *sensus communis*, az ítélőerő és az ízlés fogalmainak a 18. században megfigyelhető összefüggéseinek árnyalt elemzése során Gadamer többek között azt emeli ki, hogy eredetileg ezek morális tartalmú kifejezések voltak. Az ítélőerő a humanistáknál nem képesség, hanem mindenkivel szemben támasztandó követelmény: „Mindenkinek van elég «közös érzéke», azaz ítélőképessége, hogy elvárhatjuk tőle, hogy tanújelét adja a «közösségi érzésnek», a valódi erkölcsi-polgári szolidaritásnak.” (GADAMER 1984, 46.) Kant viszont a *sensus communis* kizárta az erkölcsfilozófiából, az érzéki ítélőképességet pedig az esztétikai ízlésítéletre korlátozza. Gadamer szerint paradox az a kanti állítás, hogy az igazi, közös érzék az ízlés. A „tiszta ízlésítélet” mint „közös érzék” transzcendentális céllal nyer értelmet, így viszont a közös érzék fogalmának a szépről alkotott ítéletre való korlátozása alapvetően gyengíti a közös érzék igazságigényét. Gadamer Kanttal szemben arra hivatkozik, hogy az ízlés korábban – például a 17. században vagy éppen Arisztotelésznél az erkölcsre is vonatkozott: „Tehát egyáltalán nem úgy áll a dolog, hogy az ítélőerő – a szép és a fenséges megítéléseként csak a természet és a művészet területén produktív, sőt még abban sem érthetünk egyet Kanttal, hogy „főleg” itt kell elismerni az ítélőerő produktivitását. Ellenkezőleg: a természeti és a művészeti szépet

mindig a szép egész tengerével kell kiegészíteni, mely az ember erkölcsi realitásában terül el.” (GADAMER 1984, 50.) Az erkölcsi döntésekhez is egyfajta ízlésre van szükség. Valamiféle tapintat, érzék is szükséges ahhoz, hogy eltaláljuk a helyest, az illőt. Az erkölcsi ítéletet Gadamer szerint sem alapozza meg az ízlés, de legalábbis tökéletesebbé teszi: „Akinak a helytelen az ízlését sérti, az tudja a legnagyobb biztonsággal elfogadni a jót és elvetni a rosszat.” (GADAMER 1984, 51.) Gadamer értelmezésében a görög etika átfogó értelemben a „jó ízlés etikája”. Azt ugyan Gadamer is elismeri, hogy Kant az ízlésítélet mindkét oldalát – általánosságának empirikus igazolhatatlanságát és az általánosságra tartott a priori igényét – egyaránt hangsúlyozza, de egyúttal az ízlést minden „megismerési jelentőségétől” megfosztja: „A közös érzéket szubjektív elvre redukálja. Semmit sem ismerünk meg benne a tárgyakról, melyeket szépnek ítélünk, hanem csak azt állítjuk, hogy a szubjektumban a priori megfelel nekik a gyönyör érzése.” (GADAMER 1984, 53.) Végző soron Gadamer szemében Kant is az esztétikai tudat absztrakciójának „bűnébe” esik. Ez a megfogalmazás persze túloz, hiszen maga Gadamer is leszögezi, hogy Kantot egy módszertani absztrakció indította arra, hogy az esztétikai ítélőerőt teljesen a szubjektum állapotára vonatkoztassa. Az esztétikai ítélőerő által megnyilvánuló szép Kantnál egyfajta híd a természet törvényszerűségei és a szabadság birodalma között. Az ítélőerő lehetővé teszi az átmenetet a természetfogalom területétől a szabadságfogalom területéhez. Az már későbbi fejlemény, hogy ezt az absztrakciót tartalmilag értették, és a művészet tisztán esztétikai felfogása szerinte feloldhatatlan ellentmondásba kerül a művészet valóságos tapasztalatával. Gadamernél a szép ontológiai funkciója az, hogy „áthidalja az ideális és a valóságos közt tátongó szakadékot”. (GADAMER 1994, 28.)

Gadamer bevallott célja a kanti kritika elemzésével az, hogy Kant fogalmi „körüljárásait” a „helyes mértékükre” szállítsa le. A kanti *érdek nélküli tetszést* nem csupán abban a negatív értelemben értelmezi, hogy az ízlés tárgyának nincs köze a hasznosságához, hanem úgy is, hogy a tetszés esztétikai tartalmához, a „tisztá látványhoz” a „létezés” semmit sem tud hozzáadni, mert az esztétikai lét nem egyéb, mint „megmutatkozás”. Egyébként a neokantiánus indíttatású Cassirer is hasonló értelemben beszél az ítélőerő esztétikai funkciójáról: „Csak az esztétikai funkció nem firtatja, mi az objektum, és mire való, csak azt, hogy én mit csinállok önmagamban annak képzetéből. A maga reális alkatában tekintett valóságos a háttérbe húzódik, és a helyébe a tiszta «kép» eszmei meghatározottsága és eszmei egysége kerül.” (CASSIRER 2001, 334.) Azt persze nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy Gadamer többek között éppen a neokantiánusok felfogásában éri tetten és bírálja az esztétikai tudat privatizáló absztrakcióját. Az esztétikai ítélőerő helyett Gadamer esztétikai tapasztalatot mond, és hermeneutikai, egyúttal

ontológiai felfogásából következően hangsúlyozza, hogy a művészet világa nem „időtlen jelenbeliség”, amely a „tiszta esztétikai tudatnak” mutatkozik meg, „hanem egy történetileg felgyülemelő és összegyűjtő szellemnek a tette. Az esztétikai tapasztalat is az önmegértés egyik módja”. (GADAMER 1984, 85.) A műalkotással való találkozásunk nem két külön, egymás számára idegen világ egyszeri találkozása: „Mivel a műalkotással a világban találkozunk, az egyes műalkotásban pedig egy világgal, a műalkotás nem marad idegen univerzum, melybe időlegesen, egy pillanatra belevarázsolattunk. Ellenkezőleg: önmagunkat értjük meg benne lépésről lépésre, s ez azt jelenti, hogy létezésünk kontinuitásában megszüntetjük az élmény diszkontinuitását.” (GADAMER 1984, 85.)

Gadamer Kantnak a *szabad és járulékos szépségről* vallott felfogását aprólékosan értelmezi. Egyfelől úgy tűnik, hogy a tiszta ízlésítéletnek megfelelő voltaképpen szépség a szabad természeti szépség, a művészetben pedig az ornamentum, mivel ezek „önmagukért véve” szépek. A járulékos szépség előfeltételez egy fogalmat arról, hogy a tárgynak milyennek kellene lennie, tehát e fogalomhoz járuló feltételes szépség. E kanti meghatározás szerint ide kell számítani a költészetet és valamennyi ábrázoló művészetet. Gadamer ugyanakkor felszínesnek tartja azt az álláspontot, amely szerint Kantnál a voltaképpen szépség a virágok és az ornamentumok szépsége. A szabad szépség példái csak azt bizonyítják, hogy a tetszés nem a dolog tökéletességének a megítélése. Szépről ott beszélhetünk, ahol a képzelőerő szabad összhangban van az értelemmel, ahol tehát produktív: „De a képzelőerőnek ez a produktív alakítása nem ott a leggazdagabb, ahol teljesen szabad, mint például az arabeszk kacskaringóival szemben, hanem ott, ahol valamilyen mozgástérben él, melyet az értelem egységtörekvése nem annyira korlátként állít elé, mint inkább játékának ösztönzésére ír elő”. (GADAMER 1984, 55.) Képzelőerő és értelem szabad játékának, pontosabban e kettő összhangjának értelmezésével kapcsolatban érdemes újból Cassirerre utalni. Nála a befogadói esztétikai magatartás plasztikus leírásáról van szó Kant nyomán. A szabad játék nem a képzetek, hanem a képzetalkotó erők szabad játéka, amely „arra az eleven megindultságra utal, melynek közegében értelem és szemlélet ténykednek.” (CASSIRER 2001, 338.) Az értelem jelentése ebben az összefüggésben a „határvonás” képessége, amely a képzetalkotás szüntelen ténykedését megfékezi, és meghatározott kép körvonalalaival ruházza fel. Mindezek nyomán „a kész műalkotás mintegy egy csapásra teremti meg a *hangoltságnak* azt az egységét, amely számunkra énünk egységének, konkrét életérzésünknek és önérzékelésünknek közvetlen kifejeződése.” (CASSIRER 2001, 339.)

Külön is tanulságos a szépség kanti és gadameri értelmezésével kapcsolatban a „szépség ideáljáról”, eszményéről szóló fejtegetések számba vétele.

Kant itt tulajdonképpen azt az ellentmondást gondolja tovább, hogy a szép fogalom nélkül, de egyúttal általánosan tetszik. Az ízlés egyes alkotásait példaszerűeknek tartjuk, ugyanakkor ízlésre nem lehet szert tenni mások utánzásával. Az ízlés legmagasabb mintája, ősképe így nem más, mint „puszta eszme, melyet mindenkinek önmagában kell létrehoznia, hogy eszerint ítélje meg mindazt, ami az ízlés objektuma, eszerint azt, hogy mi lehet az ízlés általi megítélés példája, sőt eszerint ítélje meg minden ember ízlését is.” (KANT 1996–97, 148–49.) Mindemellett csak az „objektív célszerűség fogalma által rögzített szépséghez”, nem valamilyen „bizonytalan szépséghez” kereshető ideál. Csak az a lény alapozhatja ezt meg, aki önmagában hordozza létezésének célját, tehát az ember, „aki képes arra, hogy az ész által önmaga határozza meg céljait, vagy ha e célokat a külső észlelésből kell vennie, arra, hogy azokat mégis összevesse lényegi és általános célokkal, és az ezekkel való összhangot esztétikailag is megítélje, az ember tehát a világ minden dolgai közül az egyetlen, amelynél a szépség ideálja lehetséges”. (KANT 1996–97, 149–50.) A szépség eszményének tana ugyanakkor az esztétikai normáleszme és a szépség észeszméjének megkülönböztetésén alapul. A normáleszme az, ahogyan ki kell néznie egy természeti faj egyes példányainak, s amely az egyes példány megítélésének etalonja. A normáleszme ugyan a tapasztalathól veszi elemeit, ám mégis a képzelőerő sajátos szemlélete: „A normáleszme az egész nem képe, mely az egyedek sokszorosán különböző egyes szemléletei között lebeg; olyan kép, amelyet a természet az adott speciesben alkotásainak ősképevé tett meg, de amelyet, úgy tűnik, egyetlen egyedben sem ért el teljesen.” Ábrázolása nem a szépség miatt tetszik, hanem mert „nem mond ellent egyetlen feltételnek sem azok közül, amelyek mellett egy, az adott nemhez tartozó dolog egyedül lehet szép. Az ilyen ábrázolás csupán iskolásan szabályos.” (KANT 1996–97, 151–52.) Az emberi alak ábrázolásában is jelen van a normáleszme, azonban itt megjelenik a szépség észeszméje, a szép ideálja, amely egyedül az emberi alak esetében lehetséges, mivel csak ez képes a célfogalom által rögzített szépségre. Az ideál itt „az erkölcsinek a kifejeződésében áll; e nélkül a tárgy nem tetszene általánosan, és ehhez még pozitíve is (s nem csak negatíve, ahogyan egy iskolásan szabályos ábrázolásban)”. (KANT 1996–97, 152.) Az ilyen mérce szerinti megítélés így persze nem puszta ízlésítélet, hiszen erős érdeket vált ki a tárgy léte iránt. Gadamer nem minden alap nélkül hangsúlyozza, hogy e felfogás következménye éppen az: „ahhoz, hogy valami műalkotásként tessenek, nem elég, ha csupán ízléses-tetszetős”. (GADAMER 1984, 55.) Sőt szerinte az a tétel, hogy csak az emberi alaknak van szépség-eszménye, az esztétika kanti megalapozásában kulcspozícióba kerül: „Mert épp ebből a tételből látható, hogy egyfajta formális ízlésesztétika (arabeszkesztétika) mennyire nem felel meg a kanti gondolatnak.” (GADAMER 1984,

55.) Tehát Kant bizonyos fokig túlmegy az «érdek nélküli tetszésen», erre utal a széphez fűződő intellektuális érdekről szóló (42.&) fejezet is: „az elme nem gondolkodhat el a természet szépségéről anélkül, hogy eközben ne találna egyszersmind érdekeltnek is magát. Ez az érdek pedig rokonságban áll a morálissal; és aki a természeti szép iránt ilyen érdeket tanúsít, az ezt csak annyiban teheti, amennyiben előzőleg már szilárdan megalapozta érdekét az erkölcsi jóhoz fűződően.” (KANT 1996–97, 226.) A szépségről mint az erkölcsiség szimbólumáról (59.&) fejezetre szintén utalhatunk az előbbi összefüggésben. A szépség eszményének tanára visszatérve Gadamer egyenesen úgy értelmezi, hogy ezzel a művészet számára is elő van készítve a hely: „Kant nyilvánvalóan azt akarja mondani, hogy az emberi alak ábrázolásánál az ábrázolt tárgy és az, ami az ábrázolásban művészi tartalomként szól hozzánk – egy.” (GADAMER 1984, 56.) A művészet azáltal válhat autonóm jelenséggé, hogy középpontjában most már az ember önmagával való találkozása áll a természetben és a történeti világban. Gadamer egyenesen azt a következtetést vonja le, hogy a szép kanti fogalomnélkülisége jól megfér azzal, hogy „csak az olyan szép váltja ki teljes érdeklődésünket, amely valami jelentőset mond nekünk. Épp az ízlés fogalomnélküliségének a felismerése vezet túl a pusztá ízlés esztétikáján.” (GADAMER 1984, 56.) Gadamer tulajdonképpen azért is elemzi az ízlés és szépség fogalmát a kanti megfogalmazásokhoz képest jóval tágasabban, mivel alapvetően kritikusan viszonyul a zseni szerepének a romantikától kezdődően megfigyelhető felértékeléséhez a művészetfilozófiában. Értelmezésében Kantnál még alapvetően az ízlés elsőbbségével találkozhatunk, hiszen szerinte a művészi alkotás, a zseni tevékenysége is a szépség irányító szempontja alatt áll. A megítélés képessége mint reflexió ízlés a természeti és a művészi széppel szemben is fellép, az ízlésfogalom tehát egyetemes, a zsenifogalom viszont csak a művészi széppel kapcsolatban lép fel. Kant szerint a szabad emberi képzelőerő révén létrehozott alkotások közül egyedül a műalkotásnak tartozik a lényegéhez, hogy csak zsenialitással hozható létre. A tudományos-technikai találmányok létrehozásában szintén a zsenialitás nyilvánul meg, de csakis a műalkotásokra jellemző, hogy egyediségükben megismételhetetlenek, nem lehet utánozni őket. Kant ugyanakkor a zsenit a természet kegyeltjének tekinti. Ez azt jelenti, hogy a művészet szabályai a zseni alkotó teljesítményéből következnek, de végső soron a természet adja e szabályokat a zseni révén.

Gadamer azt hangsúlyozza, hogy az esztétikai ítélőerő saját autonómiája még nem alapozza meg a művészetet. Teljesen érthető tehát, hogy a szép-művészetek esetében már Kantnál is, a követőinél (pl. Schiller) pedig még inkább a zseni szempontja kap erősebb hangsúlyt. Ahogyan előtérbe kerül a művészet jelensége a természettel szemben, úgy veszít jelentőségéből az ízlés fogalma.

A Kant utáni német idealizmusban így azután a zseni fogalmát alkalmazzák egyetemes esztétikai elvként, mivel ez nincs kitéve az idők változásainak: „A művészet csodáját, azt a rejtélyes befejezettségét, amely a sikerült művészi alkotásokhoz tapad, nem homályosítja el semmiféle időbeli távolság.” (GADAMER 1984, 62.) Az ízlés ebben az összefüggésben nem más, mint a művészet zseniális jellege iránti érzék.

Befejezésül térjünk vissza a bevezetésben felvetett kérdésre: lehet-e az ízlésítéletre művészetfilozófiát alapozni? Gadamer szerint nem, amennyiben egyfajta „tiszta ízlésítéletéről” van szó: „Az esztétikai ítélőerő saját autonómiája nem alapoz meg semmiféle autonóm érvényszférát a szép objektum számára”. (GADAMER 1984, 60.) Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az esztétikai ízlés csak a befogadás oldaláról teremti meg a művészet autonómiájának feltételét, de nem alapozza meg a műalkotás ontológiai érvényességét. Ugyanakkor Gadamer felfogásában Kant végső soron túlmegy az esztétikum transzcendentális tisztaságán, ezáltal ismeri el a művészet létmódját. Ott viszont újból a *megalapozás* lehetőségének a kérdésébe ütközünk. Gadamer radikálisan veti fel az itt jelentkező paradoxont: „Az esztétikának, ha biztosítani akarja a művészet jogait, túl kell lépnie önmagán, s le kell mondania az esztétikum »tisztségéről«.” (GADAMER 1984, 83.) Így viszont megkérdőjeleződik a művészet szilárd megalapozásának a lehetősége.

A kérdés megoldásának lehetséges kulcsa Gadamernél a művészet *tapasztalatának* az újraértelmezése. Egyébként a már idézett *A szép aktualitása* című írásában, amelyben Gadamer az *Igazság és módszerben* megfogalmazottakhoz képest már érezhetően elismerőbben szól Kant érdemeiről, többek között éppen azt emeli ki, hogy Kant elsőként ismerte fel a szép és a művészet tapasztalatának önálló filozófiai jelentőségét: „Kant arra a kérdésre keresett választ, hogy a szép tapasztalatában, amikor «valamit szépnak látunk», voltaképp mi az, ami kötelező érvényű, s nem csupán szubjektív ízlésreakciót juttat kifejezésre.” (GADAMER 1994, 32.)

Gadamer a művészet tapasztalataival kapcsolatban azt emeli ki, hogy a műalkotás befogadása során az érzékelés már nem a gyakorlati életvonalkozásba van beállítva, nem érzéki benyomások összegyűjtésével van dolgunk, hanem azzal, amit így fejezünk ki: valamit „valónak tartani” („für wahr nehmen”). Ehhez kapcsolódóan Gadamer „*esztétikai meg nem különböztetésnek*” nevezi azt a jelenséget, amikor is a művészet tapasztalatában nem korlátozódunk csupán a „tiszta esztétikumra”. Egy dráma előadása során sem pusztán a rendezői és színészi teljesítmények minősége ragad meg bennünket, hanem a bemutatott mű sokrétű vonatkozásrendszere, amely minden egyes bemutatás alkalmából másféle horizontot világít meg. Ebben az értelemben nem lehet elválasztani egymástól a „magában való” művet és hatását, „maga a műalkotás az, ami a változó feltételek mellett mindig másképp

mutatkozik meg. A mai szemlélő nemcsak másképp lát, hanem mást lát.” (GADAMER 1984, 115.) Az „esztétikai meg nem különböztetés” éppen ezért a *képzelőerő és a megértés együttjátékának* az értelméből fakad, amely bizonyos értelemben a kanti „*ítélőerő*” fogalmával rokonítható, hiszen ez utóbbi pedig a *képzelőerő szabad játékának* és az értelem összhangján alapul: „A *képzelőerő* és az értelem ilyesféle szabad játéka az ízlés is; ugyanaz a szabad játék, amely – más súllyal – a műalkotásban is megvan, mert a *képzelőerő* alkotásai mögött olyan jelentős tartalmak jutnak szóhoz, melyeket meg lehet érteni, vagy ahogy Kant mondotta: melyek lehetővé teszik, hogy «mérhetetlenül sok mindent gondoljunk hozzá»,” (GADAMER 1994, 36.)

### **Jegyzetek:**

1. Cassirer, Ernst 2001. Kant élete és műve. Ford.: Mesterházi Miklós. Budapest, Osiris/Cura Alapítvány
2. Gadamer, Hans-Georg 1984. Igazság és módszer. Ford.: Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat.
3. Gadamer, Hans-Georg 1994. A szép aktualitása. A művészet mint játék, szimbólum és ünnep. Ford.: Bonyhai Gábor. In.: A szép aktualitása. Budapest, T-Twins 11–84. o.
4. Hamann, Johann Georg 2003. Recenzió Immanuel Kant „Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről” c. művéről. Ford.: Rathmann János. In.: Válogatott filozófiai írások. Pécs, Jelenkor. 253–59. o.
5. Kant, Immanuel 1996-97. Az *ítélőerő* kritikája. Ford.: Papp Zoltán. Ictus, Bp.–Szeged

## AZ ALLEGÓRIA W. BENJAMIN ÉS GADAMER MŰVÉSZETFELFOGÁSÁBAN

„A dolgok mulandóságának a belátása és az a gondos iparkodás, hogy a dolgokat átmentsék az örökkévalóságba, egyike az allegória legerősebb motívumainak.”<sup>1</sup>

„Az allegória abból a teológiai szükségletből keletkezik, hogy a vallási hagyományból – eredetileg pedig Homéroszból – kiküszöböljék a megütköztetőt, és érvényes igazságokat ismerjenek fel mögötte.”<sup>2</sup>

W. Benjamin és Gadamer allegória-felfogásának bemutatásához indításként azért választottam ezt a két idézetet, mert a két gondolkodóra jellemző lényegi mozzanatok szerepelnek bennük. Benjaminnál a német barokk szomorújáték elemzéséhez kapcsolódva a töredékesség, a rom örök memento morija, Gadamernél „érvényes igazságok” kifejezője. A két filozófus allegória-értelmezését leginkább azért érdemes egybevetni, mert egy közös mozzanat mindenképpen figyelemre méltó náluk: nem fogadják el a német klasszicizmusból eredő, a legpregnansabban Goethe által megfogalmazott szimbólum-allegória szembeállítását, s az allegóriának ebből következő leértékelését. Úgy is mondhatnánk, hogy mindketten „rehabilitálják” az allegóriát. Persze leegyszerűsítés lenne csak ezt látni megközelítésükben, és nem észrevenni a különbségeket. A következő benjamini mondatot: „A filozófia nem mondhat le arról, hogy megkísértse a művekben rejlő szépség újbóli feltámasztását”<sup>3</sup> – ugyan Gadamer is írhatta volna, kettejük művészetfilozófiai hangoltsága lényegi eltéréseket is mutat. A hagyományhoz való viszonyukban például azt láthatjuk – ahogy erre Radnóti Sándor rávilágított<sup>4</sup> –, hogy Gadamernél a hatástörténet kontinuumában ott bomlik meg, ahol megtörténik a konkrét tudatosítás a jelen és a múlt horizontjainak összeolvadásakor. A hatástörténeti meghatározottság mint az igazság történelmi megnyilvánulása sem kizárólagos, egyedüli igazság. A műveknek nincs adekvát, „egyedül hiteles” értelme, mindig másképp, de nem jobban érthetünk meg. Benjamin nem különböző horizontok összeolvadásáról beszél, nála a befogadói magatartás *mostja* a megállított idő, a kontinuum szétszakítása, a hangsúlyozott diszkontinuitás. A műalkotás a történelem egyhangúnak ítélt kontinuumából való kitörés, megváltódás esélyét kínálja. A kritikai befogadás a megváltás ígétét hordozza. A próféciák izgatott szenvedélyessége mellett azonban Benjamin másik jellegzetes tónusa a kommentárok aprólékosan elemző stílusa.

A következőkben megkíséreljük rekonstruálni *Benjamin allegória-felfogásának* főbb jellegzetességeit, amelyeket a példák és elemzések pazar bőségéből lehet kibontani. Benjamin köztudottan a német barokk szomorújá-



ték elemzése kapcsán foglalkozik részletesen az allegória különböző megjelenési formáival és az allegorizáló ábrázolással. Mint Benjamin más írásai-  
ban, itt sem valamilyen szisztematikus kifejtésről van szó, kerüli a rendszer-  
filozófiai, rendszeresztétikai megközelítést. Művek vannak, a tárgyalt téma  
esetében ráadásul nem is remekművek, inkább a hanyatlást kifejező romok,  
töredékek, amelyek *rekonstrukcióra* várnak: „A barokk német szomorújáték  
azért tart igényt az értelmezésre, mert nagy épületek romjaiból hatásosabban  
szól az épület tervének eszméje, mint a kicsiny, még olyan jó korban levők-  
ből. A német szomorújáték koncepciójának mélyén kezdettől fogva a rom, a  
töredék ideája rejlik. Ha más formák oly nagyszerűen ragyognak, mint az  
első napon, ez a forma az utolsón őrzi a szépnek a látványát.”<sup>5</sup> Az allegória  
ennek a műformának egyik jellegzetes eleme, nem pedig a már Goethénél is  
meglehetősen leértékelt, a szimbólumhoz képest művészietlen jelkép.  
Benjamin ezzel szemben éppen az allegória sokrétűségét, antinómikus jelle-  
gét hangsúlyozza, amelyet dialektikusan lehet tárgyalni. Antinómikus,  
amennyiben az allegória *konvenció* és *kifejezés*, amelyek Benjaminsnál ter-  
mészetükénél fogva szemben állnak egymással. A barokk allegóriája azonban  
„nem a kifejezés konvenciója, hanem a konvenció kifejezése.” Ebben az  
értelemben a „tekintély kifejezése”, „eredetének méltóságát tekintve titkos,  
érvényességének hatóköre szempontjából pedig nyilvános.”<sup>6</sup> Csak a tudást  
birtokló ember számára tárulhat fel az allegória rejtélye, ugyanakkor széles-  
körű, profán érthetőséggel is kell rendelkeznie. Az allegorikus művészet  
tehát egyszerre titkokat felvillantó, egyúttal azokat leleplező művészet. Ha  
megpróbáljuk összerakni azt, amit Benjamin az allegóriáról mint koncepció-  
ról ír, akkor a következő mozaikos képet vázolhatjuk fel. Egyrészt azt hang-  
súlyozza, hogy csupán leegyszerűsítés az allegóriát egy jelölő kép és ennek  
jelentése közti konvencionális viszonyra szűkíteni. Az allegória nem játékos  
képi technika, hanem kifejezés a nyelvhez és az íráshoz hasonlóan. Másrészt  
filológiai aprólékossággal, értelmezői műgonddal idézi fel a reneszánsz, a  
középkor és az antikvitás allegóriáinak világát a barokk szomorújáték allego-  
rikusságának bemutatása mellett. Az emblémák, ikonológiák, reneszánsz  
érmék, díszkapuk, oszlopok allegorikus díszítményei vagy éppen a rébusz, a  
rejtvényírás egyaránt azt példázzák, hogy az allegória a saját korának közös-  
sége számára még eleven jelentéshordozó, később viszont már tudományos  
értelmezői erőfeszítésekre van szükség, hogy eredeti értelmüket feltárják. Ez  
az eljárás a hieroglifák megfejtéséhez hasonló, amelynek révén a természet  
homályára fényt derítő ősi bölcsesség birtokába juthatunk: „Hieroglifikusan  
beszélni minden biztonnal semmi mást nem jelent, mint feltárni az isteni és  
emberi dolgok természetét.”<sup>7</sup> Ehhez hasonlóan a barokk teológiája „a te-  
remtmény titkos oktatását célozta”. Benjamin, aki szinte élvezettel idézi a  
különböző allegóriával foglalkozó XVII. századi német szerzőket

(Harsdörffer, Böckler), azért arra is utal, hogy túlfeszítették az allegória fogalmát. A szerteágazó emblematika egyre inkább a megfeythetlenség irányába vitte ezt a kifejezési módot.

Benjamin külön kitér az írásbeliség és a szóbeliség ellentétére a barokkban, az előbbiben látva az allegorikus kifejezés lehetőségét: „A szó, mondhatjuk, a teremtmény eksztázisa, megszügyenyülés, elbizakodottság, tehetlenség Isten előtt; az írás a teremtmény összeszedettsége, méltóság, fölény, mindenhatóság a világ dolgaival szemben.”<sup>8</sup> A hangos beszéd a teremtmény szabad, eredeti megnyilvánulásának módja, az allegorikus íráskép ellenben „a jelentés excentrikusan összerakott formáinak szolgásgába kényszeríti a dolgokat.” Érzékletesen mutat rá Benjamin arra is, hogyan alakul át az antik istenek világa allegorikus fogalmi tartalommal: „Másfelől az emblémákon és ruhákon kívül megmaradnak a szavak és a nevek, és olyan mértékben, ahogy megszűnnek az életnek azok az összefüggései, melyekből erednek, oly fogalmak kezdetévé válnak, melyeken belül ezek a szavak új, az allegorikus ábrázolás céljára eleve alkalmas tartalomra tesznek szert, mint Fortuna, Vénusz, (azaz Világ Asszony) és több, ezekhez hasonló.”<sup>9</sup>

Benjaminnál, mint azt már jeleztem, az allegória nem csupán valamely jelképi tartalom konvencionális megjelenítése, hanem *ábrázolásmód* és *szemlélet* is. Az allegorikus szemléletben, amely a barokk szomorújáték jellemzője is egyben, a történelem mint szenvedéstörténet nyilvánul meg: „Míg a szimbólumban a hanyatlás megdicsőülésével pillanatokra megnyilatkozik a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca, az allegóriában megmerevedett őstájékként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hippocraticája. Mindaz, ami kezdettől fogva alkalmatlan, elhibázott a történelemben, az egy archan – nem halálfejlben jut kifejezésre... Ez az allegorikus szemlélet a történelemnek magva, a történelemnek, mint a világ szenvedéstörténetének lényege, barokk világi expozíciójában; s ez csak a világ hanyatlásának állomásain jelentékeny.”<sup>10</sup> A barokk szomorújáték éppen ezt a hanyatlást példázza, amelynek leginkább a rom, a töredék a jellemző képe: „A természet történetének allegorikus fiziognómiája, melyet a szomorújáték állít a színpadra, valóságosan jelen van rom alakjában. Vele érzékileg bevonult a történelem a színre... Az, ami letörve, romos állapotban hever, a rendkívüli jelentőségű fragmentum, a töredék: ez a barokk teremtés legnemesebb anyaga. Közös jellemző vonásuk ugyanis azoknak a költeményeknek, hogy szüntelenül töredékeket halmoznak egymásra szigorúan megszabott cél nélkül, és valaminő csodára való örökös várakozás közben a felfokozás végett sztereotípiákhoz folyamodnak.”<sup>11</sup> Azt is mondhatnánk, hogy némiképp a romantika szemüvegén keresztül nézi Benjamin a barokk költészet allegorikusságát, ahogyan Novalisra is hivatkozva a töredék elsőbbségét hirdeti a totalitással szemben. A világ hanyatlásával szemben a jellemző emberi beál-

lítódás a *melankólia*, az allegória pedig a melankolikus ember „egyetlen és roppant szórakozása”: „Bizonyára hamarosan visszavonul a tárgy vigasztalan, hétköznapi ábrázata mögé az a gögös hivalkodás, amivel a banális tárgy látszatra felbukkan az allegória mélységéből.”<sup>12</sup>

Benjamin allegória-felfogásának még egy jellegzetességére hívom fel a figyelmet. Szerinte az allegória az absztrakciókban él, ez pedig mint a „nyelv szellemének lehetősége, a bűnbeesésben van otthon.”<sup>13</sup> A bűnbeesés forrása a tudás ösztöne, márpedig csak a tudást birtokló ember számára jelent valamit az allegória: „A tudás ösztöne a rossz üres szakadékába vezet, hogy ott biztosítsa magának a végtelenséget. Ez viszont ugyanakkor a talajtalan mélyértelműség szakadéka is. Adatai képtelenek arra, hogy filozófiai konstellációkká rendeződjenek. Ezért hevernek a komor pompakifejtés puszta leleteiként a barokk emblémás könyveiben.”<sup>14</sup>

Végző soron a földi dolgok romhalmazzá változásának kifejezése Benjamin szerint a barokkban a feltámadás allegóriájává vált át: „A csontkamrák vigasztalan összevisszasága, úgy, ahogy ez az allegorikus figurák sémájaként a kor ezernyi rézmetszetéből és leírásából kiolvasható, nem csupán minden emberi létezés sivárságának jelképe. Ilyenkor nem értelmezik, nem ábrázolják allegorikus módon a mulandóságot, hanem maga a mulandóság magyarázza és ábrázolja önmagát allegória gyanánt. A feltámadás allegóriájaként. Az allegorikus szemlélet a barokknak a halálra emlékeztető műveiben végül is hirtelen átvált – csak most, a visszahajlított, legszélesebb ívben és megváltó módon.”<sup>15</sup>

Gadamer allegória-értelmezésének alapvető jellegzetessége, hogy a szimbólummal összehasonlítva vizsgálja a kérdést.<sup>16</sup> Ennek során a két fogalom széleskörű életvonalkozásait is feltárja, ezenkívül lényeges momentumokkal értelmezi újra a német klasszika óta uralkodó *szimbólum--allegória* szembeállítását.

Először is arra világít rá, hogy eredetileg a szimbólum és az allegória két különböző szférához tartozott. Az allegória a beszéd, a logosz területén volt használatos a görögöknél, tehát *retorikai* alakzat volt. Valamilyen kézzelfogható példával, utalással fejezzük ki azt, amire tulajdonképpen gondolunk. A szimbólum esetében viszont nem csupán a logosz területén járunk. Itt nem egy jelentés utal egy másik jelentésre, hanem – *tárgyi mivoltában* jelent valamit a szimbólum. Ez lehet vallási szimbólum vagy világi ismertetőjel, amely *felmutatható*, amelynek révén egy közösség tagjai felismerik egymást. *Reprezentáló* funkciója a jelenlétén alapul.

A szimbólum a művészetben nem egyszerűen valamire való vonatkozást jelent, hanem reprezentálja a jelentést. Nem az értelem egyszerű átruházásáról vagy közvetítéséről van szó. Gadamer egy dogmatikai kérdéssel is alátámasztja ezt a felfogását. Értelmezésében az úrvacsorán a kenyér és a bor nem pusztán jelképezik Jézust, hanem *Krisztus testeként és véreként vannak itt*.

A műalkotás szintén nem valamilyen hozzá képest külsődleges értelemnek a hordozója, a mű mint bemutatás *itt van*. A *mimézis* sem azt jelentette a görögöknél,<sup>17</sup> hogy valami már ismertet utánoznak, hanem valamit kifejeznek. A szimbólumnak a lényege éppúgy az önkifejezés és a bemutatás, mint a játéknak.

A szimbólum ilyen, ontológiai értelmezése mellett Gadamer az *allegória* fogalmának a „rehabilitációját” is elvégzi. Egyrészt arra mutat rá, hogy a szimbólum és az allegória ugyan különböző szférához tartozik, de mindkettő létmódjára a *reprezentáció* jellemző. Másrészt kezdetben a vallásban alkalmazták őket, mégpedig egymáshoz igen hasonló módon. Az allegória szerepe itt az, hogy kiküszöböljék a vallási hagyományból a későbbi korok számára megbotránkoztatót (ez történt Homérosszal), és valami örök érvényeséget fedezzenek fel mögötte. A korai kereszténységben pedig a szimbólumnak az a funkciója, hogy az isteni megismeréséhez emeljen fel bennünket. „Az értelmezés allegorikus eljárására és a megismerés szimbolikus eljárására ugyanabból az okból van szükség: az istenit nem lehet másképp megismerni, mint az érzékiből.”<sup>18</sup>

A szimbólum azután annyiban válik el az allegóriától már az újplatonikus hagyományban, amennyiben *metafizikai* háttérrel kap. Most már nem egyszerűen ismertetőjel, hanem a beavatottak számára sokatmondó *titokzatos jel*, amely az Igaz megtestesítője, az érzéki látvány és a láthatatlan jelentés összekapcsolása. Esztétikai fogalommá is ezen keresztül válhatott a német klasszikában. A szimbolikusban érzéki formában ismerhetjük fel az eszmét, a műalkotás jellemzője eszmény és jelenség egysége. Az allegorikusnál viszont külön értelmezésre van szükség ahhoz, hogy ez az egység létrejöjjön. Az allegória ugyanakkor a képzőművészet területén is megjelenik, az elvont fogalmak képi ábrázolásában. Itt alapvetően a jelentés hozzárendeléséről beszélhetünk. A 18. század végére tehát kialakul az a különbség, hogy a szimbólum érzéki és nem-érzéki egybeesése, az allegória pedig az érzékinek a vonatkozása (meghatározott jelentéskörrel) a nem-érzékire. Gadamer aprólékos gonddal azt is kimutatja, hogy ez az ellentétbe állítás csak Goethénél, Schillernél, Solgernál és Schellingnél válik teljessé. A szimbólum náluk már egyértelműen azt fejezi ki, hogy a műalkotásba nem külsődleges önkénnyel helyezzük bele a jelentést, hanem az magából a műből bomlik ki.

A szimbólum felértékelésével párhuzamosan az allegória leértékelése figyelhető meg a 19. században. Az a művészetfilozófia, amely kizárólag a zseni sugallatos tevékenységében látja a művészet alapját, magától értetődően utasította el a racionalizmus maradványának tartott allegóriát. Gadamer ennek a folyamatnak a szellemtörténeti háttérét is kiemeli. Az allegória a mitikusnak a racionalizálásával kapcsolódik össze. Európában ez az antik műveltség és a keresztény világszemlélet egymásra találását jelentette, amely

az európai népek művészetét is megalapozta. E tradíció a barokk művészet csodálatos kivirágzása után megszakadt, a művészet megszabadult a dogmatikus kötöttségektől, ennek következtében az allegória esztétikai jelentősége is háttérbe szorult. Az élményesztétika a művészet és a valóság ellentétéből kiindulva a zseni szubjektív teljesítményének tekinti a szimbólumot, amelyből teljesen kioldódik a fogalomra való vonatkozás.

Gadamer végkövetkeztetése e kérdéskörben is a zseni- és élményesztétika horizontján való túllépést sürgeti, hiszen azt hangsúlyozza, hogy az élményszerűnek tekintett szimbólum és az értelemszerű allegória éles ellentéte csak az előbbi esztétikai megközelítés alapján törvényszerű. Kérdése mai esztétikai tapasztalataink tükrében is lényeges pontra tapint rá: „Nem úgy áll-e a dolog, hogy ezt a szimbolizáló tevékenységet valójában még ma is egy mitikus-allegorikus hagyomány továbbélése határolja körül?”<sup>19</sup> Igen válasz esetén viszonylagossá válik a szimbólum és az allegória ellentéte, de nem tekinthetjük abszolútnak az esztétikai és a mitikus tudat különbségét sem. Ebből pedig az következik, amit egyébként is a gadameri elemzések tengelyében láthatunk, nevezetesen a műalkotások sokoldalú létvontkozásainak a feltárása.

Az előbb idézett kérdéshez a művészet tapasztalata jegyében néhány adalékot minden bizonnyal hozzáfűzhetünk. Az egyik az, hogy minden ellenkező látszat ellenére a modern művészetek sem törték meg teljesen az európai kultúra „mitikus-allegorikus” hagyományát. Az individuum jelentőségének növekedése a művészetben is magával hozta az egyéni, szabad témaválasztást, de a képzőművészettől a zenén át a költészetig máig inspiráló ereje van a keresztény és az antik kultúrórökségnek. Létezésünk ennek a „nyelvi játéknak” a közegében, illetve az általa létrejött közösségekben történik.

A másik, hogy ezzel összefüggésben az allegória mint művészi kifejezési mód sem tűnt el visszavonhatatlanul. Nem véletlen az „allegorizáló” barokk művészet, elsősorban a képzőművészet és a zene széleskörű hatása napjainkban. Bach passiói a jól ismert Krisztus-történetnek nem egyszerűen a zene nyelvére való lefordításai, hanem az allegóriának egy mélyebb értelmű megvalósulásáról van itt szó. Az allegória e műalkotásokban szinte utólérhetetlen művészi gazdagságban a maga *itt-létében reprezentál* valamit. A szó eredeti, retorikai funkciójához hasonlóan az allegória itt a megvilágítás által bemutat valamit.

Úgy vélem, a 20. századi művészetekben is fellelhetjük az allegorikus kifejezési módot. *Thomas Mann* filozofikus esszéregényei, a *Varázshegy*, a *József és testvérei*, a *Doktor Faustus*, vagy éppen a *Mario és a varázsló* történetei és szereplői a maguk példázatszerűségükben valamilyen allegorikus értelmet hordoznak. *Eco* szuggesztív regényében, *A rózsza nevében* is a szörnyű halálesetek kiderítése során a középkori keresztény dogmatika és misztika fontos kérdései kerülnek szóba allegorikus formában. *Kundera* művé-

ben, *A lét elviselhetetlen könnyűségében* pedig rögtön az első sorokban szembetaláljuk magunkat Nietzsche *örök visszatérés* gondolatával, mintha azután a regény különböző irányokba szétágazó eseményszálai ezt a súlyos (vagy könnyű?!) létkérdést bontanák ki.

A 20. századi *drámaköltészetben* is felfigyelhetünk az allegória bizonyos értelmű jelenlétére. *Dürematt* paradoxonok sorozatára épülő drámáiban a színhely, a szituáció és a jellemek egyaránt hordoznak allegorikus jelentést, gondoljunk csak *A fizikusokra*. *Sütő András* történelmi paraboláiban vagy *Örkény Pistijében* a történelmi sors allegóriái bukkannak elő. Azt természetesen csak az említett alkotások részletetekbe menő, külön-külön elemzése mutathatná meg, hol beszélhetünk inkább szimbólumról, és hol allegóriáról irodalomesztétikai értelemben. A célom az volt, hogy rámutassak, az allegóriának sem a régi korok művészetében, sem a 20. században nem valamiféle didaktikus jelentés-megvilágítás a funkciója, hanem a művészet igazságának a kifejezése.

### Jegyzetek:

1. W. Benjamin: A német szomorújáték eredete. Ford.: Rajnai László. In: W. Benjamin: *Angelus Novus*. Vál.: Radnóti Sándor. Magyar Helikon, Bp. 1980. 435.
2. H. G. Gadamer: Igazság és módszer. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp. 1984. 71.
3. W. Benjamin: I. m. 385.
4. Lásd Radnóti Sándor: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...” (Walter Benjamin). In: Radnóti Sándor: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”. Gondolat, Bp. 1990. 195–202.
5. W. Benjamin: I. m. 450.
6. I. m. 377.
7. I. m. 371.
8. I. m. 409.
9. I. m. 438.
10. I. m. 366–367.
11. I. m. 381.
12. I. m. 389.
13. I. m. 448.
14. I. m. 444.
15. I. m. 446.
16. Lásd Gadamer: *Igazság és módszer*. I. m. 69–76.
17. Lásd H. Koller: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Dissertationes Bernenses, Bernae Aedibus A. Francke, 1954.
18. Gadamer: I. m. 71.
19. I. m. 75.

## DEKORATIVITÁS ÉS DÍSZÍTŐMŰVÉSZET GADAMER ÉS LUKÁCS MŰVÉSZETFILOZÓFIÁJÁBAN

A dekorativitással kapcsolatos vizsgálódások az esztétikai kutatásoknak többnyire a perifériáján foglalnak helyet, talán ezért is lehet érdekes szemügyre venni két jelentékeny, de egymástól lényegesen eltérő felfogású filozófus e témába vágó gondolatait, természetesen a teljesség igénye nélkül.

Gadamer értelmezései a dekorativitásról egyrészt a kanti esztétika szépségfelfogásához kapcsolódnak.<sup>1</sup> Gadamer – újraértelmezve a szabad és járulékos szépségről szóló kanti felfogást - felszínesnek tartja azt az álláspontot, amely szerint Kantnál a voltaképpeni szépség a virágok és az ornamentumok szépsége. A szabad szépség példái csak azt bizonyítják, hogy a tetszés nem a dolog tökéletességének a megítélése. Szépről ott beszélhetünk, ahol a képzeleőrő szabad összhangban van az értelemmel, ahol tehát produktív.

Egy másik fontos kérdés, amellyel kapcsolatban felmerül a dekoratív fogalma Gadamernél, a műalkotásnak a játékhoz hasonló bemutatás-jellege. A költészet és a zene esetében ez a jelleg nyilvánvalónak látszik. A képzőművészeteknél viszont első megközelítésben a következő ellenvetések tehetők: a mű azonossága annyira egyértelmű, hogy nem egyeztethető össze vele a bemutatás sokfélesége; az újkori táblakép nincs ráutalva a közvetítésre. Ezek a szempontok az esztétikai tudat közvetlenségét igazolják – mondhatnánk. A múzeumokban, galériákban elhelyezett, *bekeretezett* képek szinte sugallják, hogy itt a műalkotást „kiszakítják” életvonalkozásaikból.

Kérdés tehát, hogy a műalkotásnak a játék alapján jellemzett létmódja érvényes-e a *kép* létmódjára is. Gadamer először is arra mutat rá, hogy az esztétikai tudat egyoldalúan csak ebből a jelenkori képtechnikából indul ki. Holott csupán a reneszánsztól kezdve vannak olyan képek, amelyek önmagukban, egyedi megjelenésükben is teljes, zárt képződményt alkotnak. Figyelembe kell tehát vennünk a képnek azt a létmódját is, amely az ezt megelőző korokban volt jellemző.

Vagyis bizonyos értelemben célszerű elszakadni a képnek attól a szemléletétől, amelyhez a modern galéria szoktatott bennünket. Ez az elszakadás azután visszaadja a mára erősen pejoratív kicsengésűvé vált *dekoratív* fogalmának a rangját. Ennek a megközelítésnek a jogosságát az is alátámasztja, hogy az újabb művészettörténeti kutatások is elvetik az élményművészet naiv kép és szobor fogalmát.

Gadamer a művészetek ontológiai megalapozásához nem csupán az úgynevezett „szabad” művészeteket hívja segítségül, hanem a gyakran „alkal-

mazott” művészetnek tekintett *építőművészet* értelmezését is új szempontokkal gazdagítja.

Az épületek kettős értelemben mutatnak túl önmagukon. Egyrészt az határozza meg, hogy milyen *célra* szolgál, másrészt az a *hely*, amelyet egy térbeli összefüggés egészében elfoglal. Az építménynek egy „életviselkedést”<sup>2</sup> kell szolgálnia, és be kell illeszkednie a természeti és építészeti környezetbe. Az „önmagában való műalkotás” Gadamer szerint éppen az építőművészet fényében bizonyul pusztá absztrakciónak. Az épületektől elválaszthatatlan a világhoz tartozás. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy ha eredeti világa megváltozott, akkor már csak az elidegenedett esztétikai tudatban lenne valóságos. Egy ún. történelmi városrész műemléki épületei is azzal együtt nyerik el jelentőségüket, hogy benne élnek egy modern világ lüktetésében.

Gadamer bizonyos értelemben *univerzálisnak* tekinti az építőművészetet. Mivel a teret formálja, a kifejezés eredeti értelmében mindent átfog, ami térben létezik. Azt is mondhatnánk, hogy *helyet* „szakít ki” a térből a különböző bemutatási formák számára. Az építőművészet biztosít helyet a képzőművészeti alkotások, a zene, a költészet és a tánc ábrázolásának. Ennyiben átfogja a művészetek egészét. Azt sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy még a különböző műfajú, stílusú zenei alkotások előadása sem függetleníthető attól a tértől, építészeti vagy éppen természeti környezettől, ahol ezeket bemutatják. A műalkotások technikai sokszorosíthatóságának a korában ugyan túlzott követelménynek látszik a *megfelelő hely* kiválasztása, de éppen a hangversenyek esztétikai tapasztalatai mutatják, hogy például oratórikus művek egészen „másképp” szólalnak meg – nem csupán akusztikai értelemben – templomokban, mint sportcsarnokokban.

Gadamer a *dekorativitás* fogalmára ráakódott, gyakran felszínes értelmezések rétegeit is lebontja az építőművészettel összefüggésben. A dekoratív jelző ma az esztétikai irodalomban többnyire pejoratív csengésű. A „tartalmatlan” „jó megjelenést”, üres csillogást szokták vele kifejezni.

Gadamer az esztétikai tudat előítéletének tekinti azt a felfogást, hogy az igazi műalkotás az, „ami minden téren és időn kívül, a megélés jelenében esztétikai élmény tárgya”.<sup>3</sup> A díszítőművészetben érvényesülő dekorativitás egyfelől a színek és formák *játékként* élvezhető, amelyben nem kell semmit felismerni vagy újrafelismerni. Másfelől a dekorativitás is túlmutat önmagán. Éppen ezért egyoldalú dolog a zseni alkotását élesen szembeállítani a csupán eszközként funkcionáló, díszítésre szolgáló dekoratívval. Nála a dekorativitás az építőművészet fő szempontja: egyrészt átfogja a térformálás különböző dekoratív mozzanatait, másrészt ő maga a lényege szerint dekoratív. A dekorativitás itt nem egyszerűen külsődleges szempontok szerinti díszítés: „A dekoráció lényege ugyanis abban áll, hogy végrehajtsa azt a kétoldalú közvetítést, hogy magára vonja a szemlélő figyelmét, megfelel



ízlésének, s ugyanakkor mégis az *életösszefüggés nagyobb egésze* (kiemelés tőlem – L. J.) felé irányítja, melyet kísér.<sup>4</sup> Egy épületnek ugyan magára kell vonnia a szemlélő tekintetét, de lényege szerint egy *életmódba* illeszkedik bele. Ezért még az ornamentika sem lehet teljesen öncélú.

A dekoráció fogalmát tehát Gadamer nem az élményművészet fogalmával szembeállítva világítja meg, hanem a bemutatás ontológiai struktúrájára alapozza. A kanti gondolatot, hogy az ornamentum, a díszítő, a dekoratív azonos a „szabad szépséggel”, egyáltalán a széppel, a következőképpen viszi tovább. A díszítésnek nincs saját esztétikai tartalma, nem lehet elszakítani a díszítettre való vonatkozásától. A dísz nem magáért való dolog, nem utólag helyezük el valami másra, hanem hordozójának megmutatkozásához tartozik. Az ízlésítéleteink esetében sem csupán arról van szó, hogy megállapítjuk valaminek az önmagában való szépségét, hanem arról is véleményt mondunk, mennyire harmonizál az a dolog saját környezetével, illik-e oda.

Gadamer véső soron a dekorativitás értelmezésével is arra a következtetésre jut, hogy a bemutatás *reprezentáció*, sőt a dísz, az ornamentum abban az értelemben reprezentatív, mint az épület, amelyet díszít.

Lukács életművében mind a fiatalkori, mind a kései írásokban találhatunk lényeges szempontokat a dekorativitás jelenségének értelmezéséhez. A fiatal Lukács a heidelbergi kéziratok úgynevezett esztétikai részében az esztétikai tételezéssel kapcsolatban többek között arról szól, hogy a megvalósult műben végső soron a forma és az esztétikai anyag „harmónia praestabilitása” jön létre.

Fontos hangsúlyozni, hogy ez itt nem metafizikai elv, hanem bizonyos élményformáknak megfelelő valóság megjeleníthetőségét jelenti. Ennek azután alapvető következménye a „nézőpontok”, valamint a mű *plurális* jellege. Ha csupán egyetlen „nézőpont” volna lehetséges, akkor a mű csak „részemlé” volna a betemetett igazságra”, pusztán a valóságból való *egyenest vonalú* kiemelkedés lenne. A paradoxon az, hogy a mű „szabadon lebegő”, a rajta kívüli valóságtól független, mégsem szubjektív önkény, mivel a pluralitás ebben az értelemben nem korlátlanúságot vagy törvénynélküliséget jelent. A művészi stilizáció paradox folyamat, amelynek során a legkülönbözőbb élményelemek kapcsolódnak össze *egynemű folytonossággá*. Ezeket az elemeket egy „önmagában belsőleg lezárt teljesség” részeivé teszik, így megszűnik a mindennapi élményvalóságra való vonatkozhatóságuk, hiszen lényegük a „nézőpontra” való vonatkoztatás. Ebben az „egynemű folytonosságban” az elem helyének és jelentésének elkülönültsége megszűnik, a kettő egybeesik. A megvalósult műben új összefüggések és új vonatkozások jönnek létre, törvényszerűség és titokzatosság sajátos ötvözeteként: „mintha kimondhatatlan törvények uralkodnának itt olyan dolgok felett, amelyeket törvény meg nem érthet, amelyek idegenek maradnak a törvények számára, és mégis készségesen, mint a táncban engedelmeskednek parancsaiknak.”<sup>5</sup> A

tánc szó ugyanakkor a műalkotás „súlytalanságát” is felidézi, amelyet a mű egy sajátos „minőségi hangsúly” révén kap: „Ez a minőségi hangsúly, amelyet az elemek halvány és homályos dolgszerűsége az őket egymással összekapcsoló elvont viszonylatok értékhangsúlya révén kap, az elemek minden – testi vagy szellemi – súlyának felszámolása, a tökéletes és boldogító könnyedség mint e világ szubsztanciája.”<sup>6</sup>

A műalkotásnak ezt a látszólagos könnyedségét Lukács – Popper Leó nyomán<sup>7</sup> – az *ornamentikával*, például a *szőnyeg* mélységével és szépségével érzékelteti. Az ornamentális megformálásban *rend* és *játék* szintézisét csodálhatjuk, a törvények merevségének feloldódását, minden *utópikus valóság képmását*. A lukácsi elemzés itt a művészet egyik lehetőségét, a „tisztá formához” való kivételes eljutást villantja fel. A szőnyeg felületén minden színné és ritmussá oldódott fel, itt a megformálás lehetőségei végérvényes megformálássá válhatnak. Ez a nyilvánvalóan kanti indíttatású analízis véleményünk szerint teljes joggal hangsúlyozza, hogy a megformálás célja és anyaga más esetekben szembenáll ezzel a „paradicsomi”, de elvont tökélyvel. A hagyományos ábrázoló–nem ábrázoló művészetek felosztást a fiatal Lukács szerintünk mély értelműen kikerüli, helyette a megformálási elvek eltérő hangsúlyait emeli ki. A szőnyeghez, mint az ornamentika egyik ideális megvalósulásához hasonlítja a tánc, a mese és a zene bizonyos fajtáit. Ezekkel szemben a képzőművészet és a „szóművészet” esetében már nem beszélhetünk „tisztá” formáról: „És nincs kép, amely csupán tiszta és szép felület maradhatna, hanem a maguk anyagiségében megformált dolgok foglalatává kell válnia, és minden szóművészet ellene szegül ama tendenciának, hogy minden értelem ritmusban, rímben és hangzásban oldódjék fel.”<sup>8</sup> A „tisztá” formára törekvés ugyanakkor mindenfajta művészetre jellemző („minden művészet szüntelenül zenévé akar válni”<sup>9</sup>), tehát Lukács valójában nem húz merev válaszfalat a különböző művészeti ágak közé. Figyelemre méltó, hogy a *mesét* a zenével és a táncsal helyezi egy sorba. Ez csupán a megformálás technikai értelemben vett közege szempontjából tűnik meghökkentőnek, a „tisztá” forma már idézett jellemzői felől már egyáltalán nem pillanatnyi ötlet a mese elhelyezése. A mesében is „igazi földi paradicsommal” szembe-sülünk, emellett a mesére is jellemző, hogy „olyan távoli beteljesülések visszfénye, amelyekre a megvalósulások csak szubjektíven–reflexíven vonatkozhatnak”.<sup>10</sup> Egyébként a fiatal Lukács a dráma kapcsán részletesen foglalkozott a „románc” műfajával, amely szorosan érintkezik a mesével, ez utóbbit a románc epikus ellenpárjának tekinti.<sup>11</sup>

A *heidelbergi művészetfilozófiában* a „tisztá” forma mellett a transzcendentális forma is alapvető jelentőségű a művészetben. A „tisztá” formára az jellemző, hogy mindent *felületté* tettek, a dolgszerűség elhalványult, így létrejött „minden dolog táncszerű egyesülése”. A *transzcendentális forma*

viszont beteljesíti „minden dolog saját dolgszerűségét, a nagy egység tehát nem lehet más, mint a tömegszerűség és a súly, a mű dinamikus egyneműsége, a konkrét beteljesülés, az utópikus valóság egysége”.<sup>12</sup>

A kései főműben, *Az esztétikum sajátosságában* Lukács a „valóság visszatükröződésének” egyik „elvont formájaként” (a ritmus, a szimmetria és az arány mellett) elemzi a díszítőművészetet. Míg Gadamer a művészet antropológiáját a *játék, a szimbólum és az ünnep* tevékenységformáinak ontológiai vizsgálatából vezeti le, addig Lukács egy társadalomontológiai megközelítés (a műalkotás az emberiség történelmi fejlődésének egy mozzanatát örökíti meg; a munkatevékenységből való kiindulás), valamint egy „dialektikus materialista” ismeretelmélet között ingadozik. Lukács itt a díszítőművészet kialakulását és funkciójának, valamint forrásainak változásait a maga történetiségében, a termelő tevékenységgel és a természeti szépséggel összefüggésben vizsgálja. Az egész, sokfelé elágazó fejtegetés alapvetően az egész mű központi kategóriájának, a visszatükröződésnek a szemszögéből elemzi a díszítőművészetet, ahogy azt a definitív meghatározás is jelzi: „A díszítőművészetet ennek megfelelően úgy lehet meghatározni, hogy ez egy esztétikai, felidézésre törő, magában zárt képződmény, amelynek szerkezeti elemei az elvont visszatükröződési formák, a ritmus, a szimmetria, az arány stb., és úgy látszik a visszatükröződés konkrét – tartalmi formái az ornamentikából ki vannak rekesztve.”<sup>13</sup> Lukács aprólékosan boncolgatja azt a folyamatot, amelynek során az ősi civilizációk emberének világában elválnak az esztétikum a hasznostól és a kellemestől, amennyiben ez „nem tartozik szőröstül-bőröstül a mindennapi valósághoz”.<sup>14</sup> A lényegi kérdést abban látja, hogy milyen szerepet játszik az ornamentálisan díszített tárgy az emberek életében. Nyilvánvalóan minőségi különbségről beszélhetünk a naponta használt egyedi tárgy díszítése és az épületben, vagyis a nyilvános életben használt dekoratív elem között. Egyrészt a szerszámok díszítése régiebb, mint az épületeké. Másrészt arra is felhívja a figyelmet, hogy némiképp önkényes dolog azt az esztétikai–hangulati hatást, amelyet az ősi épületek maradványai most ránk gyakorolnak olyan körülmények között, amelyeknek a régi viszonyokhoz semmi köze nincs, magába a dologba belevetíteni. Az ilyen „hangulati modernizálást” Lukács történetietlen gondolkodásnak tartja. Ugyanakkor azt is látja, hogy ebben egy valódi esztétikai probléma rejlik: „... a ránk maradt szerszámok esetében már végbement a hasznosságtól való elválás folyamata a közben eltelt idő folytán, és mert a szóban forgó szerszámok már kiszakadtak az életnek azokból a valóságos összefüggéseiből, amelyekben keletkezésük és használatuk idején szerepeltek. A jelenlegi befogadóban éppen ellenkező benyomás keletkezik, mint amit eredetileg ébresztettek. Eredetileg elsődleges a közvetlen használhatóság volt, az esztétikai hatás pedig véletlenszerűnek vagy járulékosnak számított, most a hasznosság a háttérbe szo-

mul, formai alakzatokból kell utólag – gyakran fáradtságosan – megkonstruálni vagy az esztétikai földelés hordozójaként, fölerősítőjeként szerepel, és e földelésben a gyakorlati használhatóság csak mint vizuálisan ható formává vált tulajdonság, az esztétikum eleme ragadja meg a nézőt.”<sup>15</sup> A használhatóság sohasem tűnik el teljesen a felidézett élményből, csak egy általánosságban vett használhatósággá halványul. A gadameri hermeneutika kifejezésével élve azt is mondhatnánk, hogy az ősi szerszámok és a mai befogadó találkozásakor a különböző horizontok részben összeolvadásáról, részben egymás mellett éléséről van szó.

Az építészettel kapcsolatban a következő összefüggést hangsúlyozza Lukács. Az építészet, szemben a pusztá dekorativitással, már nem „világ nélküli”. Itt egy önálló belső és külső tér megalkotása a döntő, amely ezen a módon nincs adva a természetben, így a létrehozói szándéka és a szándékolt hatás is immanensen tartalmazza az élmény-felidézést, végső soron egy emberhez mért világ létrehozására törekszik. Ennyiben megtörténik a mindennapoktól való elválás. Ez a tény az építőművészetnél alkalmazott díszítőművészetre a következő hatással van Lukács értelmezésében. A díszítőművészet világnélkülisége nem szűnik meg, sőt éppen ez az alkalmazás világítja meg sajátosságát: „Az ékesítés elve itt nyeri el legadekvátabb alakját: nem a mindennapi élet egyik hasznos tárgyának járuléka már, az ékesítés okozta tiszta öröm, az ékesítésnek az ember életét megszépítő, gyönyörűséget keltő funkciója ebben az összefüggésben kerülő utak nélkül juthat érvényre.”<sup>16</sup> Lukács lényegében egy olyan esztétikai sort lát a testi ékesítéstől a szerszámkészítésen keresztül az építészetenél alkalmazott díszítőművészetig, amelyben a mindennapi gyakorlattól való eltávolodás valósul meg.

A díszítőművészet legfontosabb alapelveinek a geometriai formák alkalmazását tartja. Még a később fellépő növényi és állati díszítések is a geometriai alakzatok általános fogalmának vannak alárendelve. A kérdés persze az, hogy miért ébreszthetnek geometriai formák esztétikai élvezetet, miért rendelkeznek felidéző erővel. A geometriai díszítés nem pusztán történelmi előstádium, hanem a szervesetlen törvényszerűségét, így a szervesetlen szépségét tükrözi vissza. Lukács egyet értően idézi E. Fischert: „A díszítés az a bámulatos forma, amelyben csak vektorokkal, hasonló térközökkel dolgoznak... Ez az ornamentika nyilvánvalóan *szemléletes matematika*, és megelőzte a számjegyeket, akárcsak a képirás a betűket; bizonyos értelemben művészetté vált matematikának látszik.”<sup>17</sup> Bizonyos értelemben tehát a „természet rendje” tükröződik vissza tudatunkban, emellett a díszítőművészet ébresztette esztétikai örömrészében annak „munkára serkentő” és „életre serkentő” ritmusa is megnyilvánul.

Lukács elemzésében azt a kérdést is körbe járja, hogy a díszítőművészet egyszerűségéből és elvontságából nem következik-e jelenség és lényeg egy-

beesése. Látszólag erről van szó, ugyanakkor vitázik Kantnak a szabad és a járulékos szépségről vallott felfogásával. Egyfelől filozófiai zsenialitásnak nevezi a kanti megkülönböztetést, másfelől hibáztatja azért, mert merő tartalmatlanságot lát a szabad szépségben. Ezzel szemben Lukács „elvont lényegről” beszél: „A geometriai díszítőművészet elvont lényege tehát semmiképp sem tartalmatlan, mint Kant gondolja, nem »fogalom nélküli«, ha a közvetlen érzéki szemlélet maradéktalanul magába szívja is a fogalmat. Hogy nem konkrét és tárgyias, hanem pusztán elvont, általában vett tartalma van, az csak rendkívül specializált lényegét valósítja meg, de semmiképp sem jelenti a tartalom teljes hiányát.”<sup>18</sup>

A díszítőművészet sajátos tartalmisága Lukács szerint abban fejeződik ki, hogy ezt az elvont tartalmat az allegória és a „beavatottság” levegője veszi körül. Sőt egyfajta pátoszt is említ, amely a világ geometria által történő meghódításának képmását áthatja, amely abban a befogadói szándékban érvényesül, hogy az elvont tartalmat konkrétan értelmezze, és „visszavezesse a konkrét valósághoz, amelytől eltávolodott.”<sup>19</sup> Az ornamentális képződmény szellemi tartalma pedig azért allegorikus, mert ábrázolandó tárgyát kiszakítja természetes környezete kölcsönös vonatkozásainak összefüggéséből, hogy azután egy ehhez képest mesterséges összefüggés rendszerbe helyezze át. Annyiban allegorikus tehát az értelme, amennyiben a konkrét-érezéki megjelenítési módokkal szemben tökéletesen transzcendens.

Az allegóriának, illetve az allegorikus értelmezésnek Lukács itt egyébként kétféle formáját különbözteti meg. Az egyik esetben, amikor az allegória értelmezése egy zárt, titkot őrző kaszt privilégiuma, arról van szó, hogy az ábrázolt tárgy érzéki-látható sajátossága és a műalkotást feltáró értelme között nincs olyan összefüggés, amely magának a tárgynak a lényegén alapul. Innen nézve minden allegorikus értelmezés többé-kevésbé vagy teljes mértékben önkényes. A geometriai díszítőművészet allegorikus lényege viszont éppen esztétikai sajátosságaiból nő ki szervesen: „A geometriai díszítőművészet felidéző hatása lényegével, az elvont, általában vett tartalommal együtt – ezt az egész komplexumot mozgásban tartó világnézeti pátosz alapján – a közvetlen élményből bontja ki az allegorikus értelmezés igényét.”<sup>20</sup> Az persze itt is fennáll, hogy az értelmezés önkényes lehet, de ez nem vonja maga után a művészi lényeg és gyakorlat erőszakos eltorzítását.

Befejezésül még egy vonatkozásra hívom fel a figyelmet Lukács elemzéséből. A díszítőművészet alkotásainak tartós hatásáról, valamint annak forrásáról van szó. Nagy időbeli távolságból visszatekintve nem lehet rekonstruálni, hogyan hatottak eredetileg a kortársakra a díszítőművészet formái. Egyébként sem lehet a díszítőművészet aktuális hatását az eredeti szándéknak a leghelyesebb rekonstruálásából sem levezetni. Lukács végső soron azt hangsúlyozza, hogy a jelenség és a lényeg dialektikája a geometriai díszíté-

sek esetében maradéktalanul egybeesésként érvényesülhet, ez azonban nem fosztja meg a geometriai díszítőművészetet minden művészileg lényeges tartalomtól, még ha allegorikus jelentése el is vészett. Továbbra is megmarad egy jelentős tartalom, amely gazdagságát a külvilág feletti emberi uralom pátozából és az így létrejött látható rendnek az érzékileg megjelenő könynyedségéből és szellemiségéből meríti.

### **Jegyzetek:**

1. A kanti szép – fogalomhoz lásd A kanti szép-fogalom gasdameri perspektívában című írásomat.
2. Egyébként a heideggeri hatás, illetve párhuzam az építészet kitüntetett kezelésében is érzékelhető. Lásd Heidegger: *Bauen, Wohnen, Denken*: „A görögök a technét, a létrehozást úgy gondolták el, mint valami megjelenítettet. Az ekként elgondolt techné már ősidők óta az építészet tektonikájában rejtezik.” In: *Vorträge und Aufsätze*. Neske, Pfullingen, 1954. 160.
3. Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford.: Bonyhai Gábor. Bp., 1984. 122.
4. Uo.
5. Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Ford. Tandori Dezső. Magvető, Bp. 1975. 107.
6. I. m. 104.
7. Vö. Popper Leó: *Volkskunst und Formbeseelung*. In: *Dialógus a művészetéről. Popper Leó írásai – Popper Leó és Lukács György levelezése*. Szerk. Hévízi Ottó és Tímár Árpád. T-Twins – Lukács Archívum, Bp. 1993.
8. Lukács: I. m. 108.
9. I. m. 109.
10. I. m. 108.
11. Vö. Lukács György: *A „román” esztétikája (Kísérlet a nem tragikus dráma formájának metafizikai megalapozására)*. In: *Lukács György: Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk.: Tímár Árpád. Magvető, Bp. 1977. 784–807. – „A mese mint kiteljesedett forma par excellence metafizikaellenes, nem mély, tisztán dekoratív. Tulajdonképpen allegorikus arabeszk, melynek értelme mindörökre elveszett, áttetsző volta ezáltal lokális színezetté, önmagán való túlmutatása pedig fantasztikus–groteszk ornamentikává lett.” Uo. 787.
12. Lukács: *A heidelbergi...* I. m. 141.
13. Lukács: *Az esztétikum sajátossága*. Ford. Eörsi István. Magvető, Bp. 1978. I. k. 314.
14. I. m. I. 324.
15. I. m. I. 325.
16. I. m. I. 327.
17. I. m. I. 328.
18. I. m. I. 334.
19. I. m. I. 335.
20. I. m. I. 336.

## **ESZTÉTIKAI TAPASZTALAT ÉS HORIZONT – A DIALOGICITÁS GADAMER ÉS JAUSS MŰVÉSZETFELFOGÁSÁBAN**

Közismert, hogy Gadamer filozófiai hermeneutikája milyen jelentős impulzusokat adott a modern művészetelméletek számára. Írásomban Gadamer hermeneutikai művészetfilozófiájának és Jauss ún. recepcióesztétikájának fontos érintkezési pontjait járom körbe. Ez az értelmezési kísérlet azért is lehet tanulságos, mivel maga Jauss meghatározó elődjének tekinti a 20. századi hermeneutika klasszikusát. Ugyanakkor Jauss egyáltalán nem kritikátlanul fordul Gadamer elméleti megfontolásaihoz. A címben jelzett fogalmak értelmezése különösen kínálja az egybevetést.

### **Az esztétikai tapasztalat Gadamer és Jauss értelmezésében**

Először Gadamer analízisét érdemes szemügyre vennünk a tapasztalatról. Jogosan veti fel, hogy a tapasztalat addigi elmélete szinte teljesen a tudomány felé orientálódott, s így eltekintett a tapasztalatszerzés folyamatának vizsgálatától. A természettudományok célja, hogy a maga kísérleti módszerével objektiválja a tapasztalatot: „a tapasztalat elmélete teljesen teleologikus módon az igazságszerzésre van vonatkoztatva, melyet a tapasztalatban elérünk.”<sup>1</sup> A hermeneutikai megközelítés ezzel szemben a tapasztalatot mint folyamatot értelmezi. Ez utóbbi alapján véve negatív, nem „típuszerű általánosságok töretlen kialakulása”. Amikor valamiről tapasztalatot „szerzünk”, akkor ez egyúttal hamis általánosításokat cáfol meg: „Ha egy tárgyon tapasztalatot szerzünk, akkor ez azt jelenti, hogy mindaddig nem láttuk helyesen a dolgokat, s most már jobban tudjuk, hogy mi a helyzet. A tapasztalat negativitásának tehát sajátosan produktív értelme van. Nem egyszerűen tévedés, melyet felismerünk s ennyiben helyesbítünk, hanem messze ható tudás, melyet megszerzünk.”<sup>2</sup>

A tapasztalat – e felfogás szerint – lényegi ellentétben áll az elméleti vagy technikai általános tudással. Alapvető jellemzője az új tapasztalatra való vonatkozás: „... akit tapasztaltnak nevezünk, nem csupán tapasztalatok révén ilyenné vált, hanem nyitott is az új tapasztalatok iránt. Tapasztalatának tökéletessége nem abban áll, hogy már mindent ismer, és mindent jobban tud. Ellenkezőleg: a tapasztalt ember radikálisan kerül a dogmákat, s mivel már sok tapasztalatot szerzett, és a tapasztalatokból tanult, különösen képes arra, hogy újabb tapasztalatokat szerezzen, és tanuljon belőlük. A tapasztalat dialektikájának a beteljesedése nem a lezárt tudás, hanem a nyitottság a ta-

pasztalattal szemben, olyan nyitottság, melyet maga a tapasztalat szül.”<sup>3</sup> Bizonyos értelemben az antik bölcs magatartása aktualizálódik itt, aki képes a „nemtudás” tudására, vagyis a belátásra.

Ami mármost közelebből az esztétikai tapasztalatot illeti, Gadamer azt hangsúlyozza, hogy az esztétikai tapasztalat is az önmegértés egyik módja. Önmegértés, vagyis az emberi létezés hermeneutikai kontinuitásának a megőrzése. Éppen ezzel összefüggésben bírálja Gadamer az esztétikai tudat absztrakcióját. Egyfelől elismeri az esztétikai absztrakciós tevékenység pozitív teljesítményét is. Az ún. „esztétikai megkülönböztetés” teszi láthatóvá a „tisztá műalkotást”, különíti el a mű esztétikai minőségét olyan tartalmi mozzanatoktól, amelyek pl. morális vagy vallási állásfoglalásra készítetnek bennünket. Másfelől azt hangsúlyozza, hogy az esztétikai tudat absztrakciója a műalkotással való találkozásnak csak az egyik oldala, a másik az, amikor a művet beillesztjük saját világába, vagyis a tartalmi vonatkozások minél szélesebb horizontú feltárásával a mű jelentésgazdagságát hívjuk elő: „Mivel a műalkotással a világban találkozunk, az egyes műalkotásban pedig egy világgal, a műalkotás nem marad idegen univerzum, melybe időlegesen, egy pillanatra belevarázsoltattunk. Ellenkezőleg: önmagunkat értjük meg benne lépésről lépésre, s ez azt jelenti, hogy létezésünk kontinuitásában megszüntetjük az élmény diszkontinuitását és pontualitását.”<sup>4</sup> Ezzel összefüggésben emeli ki a történetiség mozzanatát is, amikor arról ír, hogy „a művészet panteonja nem időtlen *jelenbeliség*, mely a tiszta esztétikai tudatnak mutatkozik meg, hanem egy történetileg felgyülemelő és összegyűjtő szellemnek a tette.”<sup>5</sup> Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a hatástörténet kontinuum a ott bomlik meg, ahol megtörténik a konkrét tudatosítás a jelen és a múlt horizontjainak összeolvadásakor. Egyébként a későbbiekben még részletesebben tárgyalandó *horizont*-problematika már ezen a ponton felmerül, hiszen a „nem időtlen jelenbeliség” kifejezés a műalkotás világának különböző horizontjaira utal.

Jauss számára nem kielégítőek Gadamer megállapításai az esztétikai tudat absztrakciójával kapcsolatban. Szerinte Gadamer „nem tisztázza a kultikus („esztétikai különbség-nem-tevés”) és az imaginárius múzeum („esztétikai megkülönböztetés”) történelmi pólusai között mozgó esztétikai tapasztalat eredményeit.”<sup>6</sup> Úgy vélem, hogy Jauss sommás ítélete egyoldalú. Az *Igazság és módszer*ben kétségtelenül alig-alig jelenik meg a Jauss által hiányolt dimenzió, de itt egyébként is elsősorban elvi megalapozással találkozhatunk. Az 1974-ben keletkezett írásában, *A szép aktualitásában* viszont Gadamer különösen azáltal, hogy az avantgárd, kísérletező művészet radikális újításaival is számot vet, a műalkotás létmódját vizsgálva. Külön is felhívnam a figyelmet arra, amit a *játékkal* mint művészettapasztalatunk egyik antropológiai alapjával kapcsolatban fogalmaz meg. A játék elemzése azért is kitüntetett jelentőségű, mert Gadamer hangsúlyozottan kerüli az esztétikai



viszony olyan felfogását, amely egy esztétikai tudat és egy esztétikai tárgy szembenállását jelenti. A játék maga a mozgás szabadsága is, amely az önmozgás formájával rendelkezik. Ebben az értelemben alapvető jellegzetessége az élőnek, és azt jelenti, hogy a mozgás itt nem törekszik célra és értelemre. Csak az emberi játéknak a sajátossága az, hogy az észet is magába vonja. Éppen ezzel függ össze az is, hogy a játék minden ellenkező látszat ellenére sajátos lényegvonatkozásban áll a *komollyal*. A játszásban „szent komolyság” rejlik, de a játszó játék közben nem gondol erre a komoly vonatkozásra, hanem feloldódik a játékban. A játékot körülvevő világ célvonatkozásai mintegy „lebegni” kezdenek. Ugyanakkor magát a játékot komolyan kell vennünk, különben játékrontók vagyunk.

Gadamer a játék elemzésekor is kerüli a játszó szubjektív reflexiójából való kiindulást: „Mert a játéknak saját lénye van, függetlenül azoknak tudatától, akik játsszák. Játék van ott is, sőt tulajdonképpen csak ott van játék, ahol nem a szubjektivitás magáértvalósága határolja körül a tematikus horizontot, s ahol nincsenek szubjektumok, amelyek játékosan viselkednek.”<sup>7</sup> A játék a játszó révén csupán *megmutatkozik*. Éppen ebben áll a műalkotással való rokonságának egyik legfőbb bizonyítéka. A művészet tapasztalatában is a művészet megőrzött „szubjektuma” a műalkotás, amelynek létmódja a *bemutatás*.

Az előbb már szó esett a játékmozgásról. Nem lényegtelen, hogy a *Spiel* szó eredeti jelentése a *tánc*. A játék egyik jellemzője az ide-oda mozgás, amelyben közömbös, hogy ki végzi a mozgást. Gadamer arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyelvi megfigyelések (például a valami „játszódik”, „játékban van” kifejezések esetében) arra utalnak, hogy a játék tényleges szubjektuma maga a játék. Huizingával kapcsolatban is azt emeli ki, hogy a „*játéknak elsőbbsége van a játékos tudatával szemben*”.

A játékmozgásban az ide-oda ingázás magától adódik, sőt minden külön erőfeszítés nélkül. Ez mintegy természeti folyamat. Ezt érthetjük az ember játékára is: „Az ő játéka is természeti folyamat. Épp azért, mert az ember is természet, s amennyiben természet, az ő játékának is a tiszta megmutatkozás az értelme.”<sup>8</sup>

A természetre egyébként is mondhatjuk, hogy erőfeszítés nélküli, célok és szándékok nélküli játék, ennyiben a művészet mintaképe is lehet. Egy sajátos, platonizáló felfogás<sup>9</sup> visszfényét láthatjuk abban, ahogyan Gadamer idézi F. Schlegelt: „A művészet minden szent játéka csak távoli változata a világ végtelen játékának, a magát szüntelenül formáló műalkotásnak.”<sup>10</sup> Gadamer hermeneutikai elemzéseinek egyik fontos vonása a fogalmak, szavak jelentéstörténetének, valamint aktuális használatuk metaforikus gazdagságának a vizsgálata. A játék fogalmának értelmezésekor is ezt láthatjuk. Amikor az emberi *viselkedés* játékosságáról van szó, a lehetőséggel való

játék („eljátsszik a lehetőségekkel”) mindennapos élethelyzetét is szemügyre veszi. Ennek során e helyzet paradox voltára mutat rá: a különböző lehetőségekkel játszó ember egyrészt szabadon dönthet, másrészt a játék mégis kockázatos a játékos számára, a döntés tere ugyanis korlátozott.

Végső soron ezen a nyomvonalon is oda jutunk, hogy minden játék „játsszottság”, a játék *valódi szubjektuma pedig maga a játék*.

A játék világa *zárt* világ, a játék terét is a játék méri ki „belülről”, a játékszabályokból következően. Ez a kijelölés a szent terület körülhatárolásához is hasonlítható, oda is csak a kultusz résztvevői léphetnek.

Az emberi játékra, a természet „játékaival” szemben, az jellemző, hogy *valamit* játszik. Ezzel függ össze a játszó ember viselkedése is. Mivel a játék az őt játszó ember számára *feladatot* jelent, viselkedésének céljait is játékközpontúvá alakítja át. A játékos megkönnyebbülése éppen e feladat sikeres megoldásából fakad.

Már felmerült, hogy a játék megmutatkozás. De *minek* a megmutatkozása? Egyrészt a játékközpontú teljesülésében megmutatkozik a feladat, ugyanakkor a játék valódi értelme nem bizonyos célok elérése, hanem „*önmagunk játékba hozása*”. Ez utóbbi egyúttal valaminek a *bemutatása*. A következő kérdés az, hogy *kinek* történik a bemutatás. Ezzel most már a művészet játékjellegének a megértéséhez jutunk közelebb. A színjátékra és a vele rokonítható kultikus játékra már az jellemző, hogy a bemutatás *szándékolt* jellegű, nem pusztán feloldódás a megmutatásban. A színjátéktól elválaszthatatlan a néző. Látszólag ez azt jelenti, hogy a játék zárt terének egyik fala leomlik. A néző felé való nyitottság azonban nem szünteti meg a játék zártágát. A színjáték nem pusztán látványosság, a nézőtől is „*együttjátszást*” (Mitspielen) követel. Gadamer nem véletlenül hivatkozik a modern művészetekre, amelyeknek egyik alapvető funkcióját abban látja, hogy áttörjék a nézőközönség és a műalkotás közötti „távolságot”.<sup>11</sup> Lényegében persze minden kor művészetére érvényes, hogy csak annál a műélvezőnél beszélhetünk igazán befogadásról, aki „együttjátsszik”, aki saját erőfeszítést hajt végre. Ez történik egy regénybeli leírás elképzelésekor, de például festmények szemlélésekor is. Az utóbbi esetben is mintegy „olvassuk”, „megfejtjük” (entziffern) a képet, mint egy szöveget. A művészet „játéka” számára is alapvető jellegzetesség az, hogy nincs elkülönülés az alkotás és a néző között, aki ezt az alkotást tapasztalja. Lényegében egy *kommunikatív tevékenység* nyilvánul itt meg. Gadamer a játékkal kapcsolatban általában is azt hangsúlyozza, hogy a játszó „maga fölött álló valóságként” tapasztalja a játékot. A színjáték esetében ez kifejezetten kitüntetett érvényességű, hiszen az itt bemutatott alkotást önálló valóságként értelmezhetjük, amelyet a nézők számára mutatnak be. A nézőben kell a játék értelemegészének „összeállnia”. A játszó és a néző számára per-

sze egyaránt elvárás, hogy a játék „értelmét” kell megfejteni. Végso soron tehát a művészetben a játék lényege nyilatkozik meg.

A műalkotás játék-, illetve bemutatás jellegének értelmezése a kép esetében külön is tanulságos Gadamernél. A kép fogalmának ontológiai elemzésekor Gadamer két kérdést jár körül: az egyik a *kép* és a *képmás* problémája, a másik pedig a képnek és a maga *világának* a viszonya.

Az első kérdéssel kapcsolatban a *mimézis* fogalma is előtűnik, amely a költészet és annak színpadon való megelevenítése esetében sem pusztán leképezést, hanem a bemutatottak sem pusztán megjelenítését jelentette: „A mű mimézise nélkül nincs jelen a világ úgy, ahogy a műben jelen van, s tolmácsolás nélkül nincs jelen maga a mű.”<sup>12</sup>

Érvényes-e a képre is a bemutatás mozzanata? A bemutatás itt sem a leképezésre vonatkozik, a kép létmódja az a mód, ahogy a képben a bemutatás valami mintaképre vonatkozik. A képmás adekvátsága azt jelenti, hogy felismerjük benne a mintaképet. Így látszatra a tükörkép az ideális képmás, hiszen ez nem más, mint tiszta megjelenés.

Gadamer itt közvetetten bírálja a „művészet mint a valóság visszatükrözése”-felfogást, amikor szakít a tükrözés gyakorta felszínes értelmezésével. A tükörképet szerinte nem lehet képnek vagy képmásnak tekinteni, mivel nincs magáért való léte: „... a tükörképben maga a létező jelenik meg képként, úgy, hogy a tükörképben ő maga van előttem. A képmást viszont mindig úgy kell nézni, hogy *tekintetbe vesszük azt, amire vonatkozik* (kiemelés: L. J.)”<sup>13</sup>

A képmás létmódja az, hogy önmagát szünteti meg, mivel eszközként funkcionál. Hasonlósága alapján a leképzettre utal, tehát „önmaga megszűntetésében teljesül”. A kép lényege viszont valami más. A megmutatás lényegileg hozzátartozik a megmutatotthoz, ennyiben a tükörképhez hasonló. Gadamer az esztétikai *meg-nem-különböztetés* kifejezést használja erre a jelenségre. A mágikus képvarázslat éppúgy ezen alapszik, mint a modern világban a kép pótolhatatlanságának, „szentségének” a hangsúlyozása. A tükörkép és a kép ugyanakkor éles ellentétben állnak egymással, mivel az első pusztán látszat, nincs valóságos léte. Az esztétikai értelemben vett képnek a *megmutatásban* áll a saját léte.

A kép ugyan megőrzi vonatkozását a mintaképre, de több, mint képmás. Olyasmint ábrázol, ami a kép nélkül így nem mutatkozna meg. Jól érzékelhető ez például Rembrandt portréin, ahol a modellre való világos utalások mellett mindig van valami olyan részlet (például Jan Six vázlatnak meghagyott kesztyűs bal keze), amely a művészi képzelőerő jelenlétét mutatja.

A képnek a mintaképre vonatkozása nem egyoldalú vonatkozás. Ráadásul a megmutatás révén a megmutatottnak „*gyarapodik a léte*”: „A kép saját tartalma ontológiailag a mintakép emanációja.”<sup>14</sup> Ez az újplatonikusokra jellemző fogalom azt fejezi ki, hogy az, amiből valami kiáramlik, ezáltal

nem lesz kevesebb. A kép megmutatkozása létfolyamat, ami által a lét több lesz.

A kép létmódját Gadamer az előbbi fejtegetésből következően a *representáció* fogalmával jellemzi, amelyet a kánonjogi „*képviselés*” értelmében használ. E fogalom bevezetésének egy olyan mélyebb értelme van, hogy a kép esetében a mintakép valójában a kép által válik „minta”-képpé, az ábrázolt lényegében csak a kép felől nézve válik képszerűvé.

Gadamer itt újból egy paradoxon segítségével teszi „láthatóvá” az előbb megfogalmazott következtetést. Az uralkodónak vagy a hősnek meg kell mutatkoznia, reprezentálnia kell népe előtt. Ebből a követelményből készül róluk a kép. Lételemük a megmutatkozás, azért mutatják meg a képen. Idővel azután a kép visszahat a megmutatkozásra. Lassan úgy mutatkozik meg, ahogy a képe „előhívja”.

Gadamer többször is kiemeli, hogy a kép ontológiai értelmezése szempontjából a *vallásos* képnek különleges jelentősége van, ott ugyanis még világosabb, hogy nem egy leképezett lét képmásáról van szó. A kép mintegy „létszerűen kommunikál a leképzettel”.

A művészet lényegéről szóló hegeli tanítást sajátos gondolatkörben eleveníti fel ez a felfogás: „A mintaképre vonatkozás olyan lényegmozzanat, mely a művészet bemutató jellegén alapul. A műalkotás »idealitását« nem azzal kell meghatározni, hogy valami ideára, mint utánzandó és visszaadandó létre vonatkozik, hanem úgy, ahogy Hegel határozza meg magának az eszmének »látszásaként«.”<sup>15</sup> Ez tehát nem valamiféle transzcendens szellemre való vonatkozást jelent. „Csupán” annyit, hogy a képben megszüntethetetlen vonatkozás rejlik *saját világára*. Egyébként Gadamer azt is hangsúlyozza, hogy a művészetben a profán és a szakrális ellentéte relatív, a műalkotásban mindig van valami szakrális.

Gadamer elemzései során több olyan műforma esztétikai létjogosultságát is „helyreállítja”, amelyek a modernitásban a perifériára szorultak: pl. a portré vagy a költői dedikáció. Ezek árnyalt analízise is ahhoz a konklúzióhoz vezet, hogy a művészet alapvető létmódja a *megmutatás*, mely a „*játékot és a képet, a communiót és a representációt egyaránt átfogja*”.<sup>16</sup> Gadamer a művészetet így *létfolyamatként* fogja fel, az esztétikai tudat absztrakcióját élesen elutasítva ezzel.

A kép létmódját úgy is meghatározhatjuk, hogy középütt áll a *tiszta utalás* (a jel lényege) és a *tiszta képviselés* (a szimbólum) között. Ugyanis a mesterséges jelek, de a szimbólumok is „funkcióértelmüket” nem saját tartalmuktól kapják, jelnek vagy szimbólumnak tekintjük őket. Eredetükben a *létesítés* mozzanata a döntő. A kép viszont *önmaga által* reprezentál valami jelentéstöbbletet. A kép létmódjának vizsgálata mellett Gadamer a dekoráció és a dekorativitás jelentéskörét is átvilágítja. Értelmezéseit úgy összegezhet-

jük, hogy a dekoráció fogalmát nem az élményművészet fogalmával szembeállítva világítja meg, hanem a bemutatás ontológiai struktúrájára alapozza.

Gadamer véső soron a dekorativitás értelmezésével is arra a következtetésre jut, hogy a bemutatás *reprezentáció*, sőt a dísz, az ornamentum abban az értelemben reprezentatív, mint az épület, amelyet díszít.

Gadamer a mű létmódjának vizsgálata során a mű azonosságának a kérdésével is foglalkozik, s ezzel összefüggésben beszél az esztétikai észlelésről. Az észlelés nála nem azt jelenti, hogy csak „a dolgok érzéki bőre” a fontos: „Az észlelés [Wahrnehmen=igaznak vevés] nem abban áll, hogy különböző érzéki benyomásokat gyűjtünk, hanem – mint maga ez a szép kifejezés is azt jelenti, hogy valamit »igaznak vesszünk« [für wahr nehmen]. Ez pedig annyit jelent: azt, ami az érzéknek megmutatkozik, *mint valamit látjuk és valaminek vesszük.*”<sup>17</sup> Gadamer az „esztétikai meg-nem-különböztetés” kifejezést az „észlelés mélyrétegeinek” a jelölésére használja, s arra utal vele, hogy az „egy másodlagos viselkedésmód, amikor el akarunk vonatkoztatni attól, ami a művészi képződmények révén jelentőségével megszólít bennünket, s teljesen a „tisztán esztétikai” értékelésre akarunk szorítkozni.”<sup>18</sup> Vagyis az esztétikai tapasztalat nem szigetelhető el úgy, hogy a művészet az esztétikai élvezet pusztá tárgyává váljon.

Jauss vizsgálódása elsősorban arra a kérdésre irányul, hogy miben áll a „primer esztétikai tapasztalat”. Mi a különbség az esztétikai élvezet és az érzékek öröme között? Az esztétikai hagyományban kezdettől meglévő élvezet-munka ellentétpárt Jauss is természetesnek tartja, hiszen az esztétikai élvezet megszabadítja az embert a munka gyakorlati kényszerétől, praktikus célra irányultságától. Ugyanakkor arra is jogosan hívja fel a figyelmet, hogy az esztétikai tapasztalat eredetileg nem állt ellentétben a cselekvéssel és a megismeréssel. Egyébként ez a finom különbség-tétel is összefüggésben áll azzal, ahogyan Jauss elutasítja Adorno negativitás-esztétikáját: „Még a korábbi, preautonóm művészetben is, amely sokrétűen közvetítette a cselekvés szabályait, magától értetődő volt az a kommunikatív funkció, amely napjainkban sokszor az uralmi érdekek affirmációjának gyanújába került, a létező pusztá átszellemítéseként félreérthetővé és rigorózusan elutasítandóvá vált.”<sup>19</sup> Jauss az esztétikai tapasztalat értelmezésének elmélyítéséhez az *esztétikai élvezet* fogalomtörténeti megvilágításával és egyúttal újszerű interpretálásával járul hozzá. Jauss az esztétikai tapasztalat kommunikatív teljesítményeként értelmezi az esztétikai élvezetet, s egyúttal az „esztétikai tárgy” és a befogadó merev dichotómikus szembeállítását Gadamerhez hasonlóan elveti. A teoretikus beállítódástól például úgy különbözteti meg az esztétikai élvezetet, hogy az esztétikai beállítódás „nem az eltávolított tárgy érdek nélküli szemlélését jelenti, hiszen az élvező szemlélő a tárgyat imaginárius objektumként alkotja meg, mint a játékvilágot, amelybe játékosként belép. A

távolságtéremtés aktusa az esztétikai tapasztalatban a képzelő tudat alakteremtő aktusa is egyben.”<sup>20</sup> Az esztétikai élvezetet ezenkívül Jauss sem pusztán érzéki gyönyörnek tekinti, hanem „értő élvezés és élvezve értés” elsődleges egységét hangsúlyozza: „Az esztétikai magatartásban a szubjektum mindig eleve többet élvez, mint csak önmagát: megtapasztalja önmagát, amint elsajátít valamilyen tapasztalatot a világ értelméről, amit számára egyrészt saját teremtő tevékenysége, másrészt a másik tapasztalatának átvétele tárhat fel, valamely harmadik helyeslése pedig megerősíthet. Az esztétikai élvezet, amely ily módon az érdek nélküli szemlélődés és a próbára tevő részvétel közötti lebegésben jön létre, önmagunknak a más tapasztalatában megvalósuló érzékelésének egy módja.”<sup>21</sup> Az élvező esztétikai magatartás Jausznál „megszabadulás valamitől” és „szabadság valamire”, s ez három funkcióban valósul meg, amelyeket három hagyományos esztétikai kategória újraértelmezésével mutat be: a *poiézisz* a saját, létrehozott mű élvezetét, (a világot saját művévé változtatja), az *aisztészis* megismerő látást és látó újrafelismerést (a külső és belső valóság érzékelését megújító lehetőségek megragadását), a *katharszis* pedig a befogadóban keltett saját affektusok olyan élvezetét jelenti, amely meggyőződésének megváltozásához vagy indulataitól való megszabaduláshoz vezet.

### **Horizont és dialogicitás Gadamer és Jauss felfogásában**

Jauss irodalmi hermeneutikájában kitüntetetten fontos helyet foglal el a horizont fogalma, illetve a horizontok elválasztásának és összeolvadásának kérdése. Itt szintén döntő a gadameri kiindulópontokhoz kapcsolódás, ugyanakkor annak bírálata is. Jauss vitathatónak látja, ahogy legalábbis ő fogalmaz, a gadameri „múltmentést” a klasszikusok segítségével, mely utóbbiakat az „eminens szövegben” az egyéb hagyományokkal szemben „az eredet fölénye és az eredet szabadsága” tüntet ki: „De hogyan lehet összeegyeztetni az eredeti kérdés »azonos értelmét« – »ami mindig is az eredeti kor és a jelen közti távolságot közvetítette« – a megértés produktív jellegével a hermeneutikai alkalmazás folyamán?”<sup>22</sup>

Mielőtt az itt felmerülő vitára reflektálnék, Jauss felfogásának alapvonalait jelzem a horizontok közvetítéséről mint az értelmezés alapszerkezetéről. A horizont fogalomtörténetének a bemutatása után azt hangsúlyozza, hogy minden tapasztalat rendelkezik elvárás horizonttal: „minden tudat mint valaminek a tudata már létrejött és még hiányzó tapasztalatok horizontjában is áll.”<sup>23</sup> Éppen ezért el kell kerülni a történetileg távoli szövegnek a saját értelemelváráshoz való naiv hozzá hasonlítását, vagyis az irodalmi megértés csak akkor dialógikus, „ha a szöveg másságát a saját elvárás horizontja előtt keresi és ismeri el, ha nem előzi meg egy naiv horizont-összeolvadás, hanem a

saját elvárását a másik tapasztalata korrigálja és bővíti ki.”<sup>24</sup> A gadameri hatástörténet elvét Jauss úgy értelmezi, hogy a múltbeli és jelenbeli horizont összeolvadását egy horizontelválasztásnak kell megelőznie, így válhat a szöveg a maga másságában olyan „kontrollinstanciává”, amely révén az értelmező előítélete feldolgozhatóvá, interpretációja pedig olyan tapasztalattá tehető, amely magát a tapasztalót is megváltoztatja. Ugyanakkor Jauss úgy látja, hogy az *Igazság és módszer*ben a horizontelválasztás és horizontösszeolvadás, a „megértés aktív és passzív meghatározása” között ellentmondás feszül, amelynek feloldásához vagy a „hagyományközvetítés hermeneutikája” vagy a „történetiség hermeneutikája” mellett kellene döntenie. Véleményem szerint csak látszólagos ellentmondásról van szó Gadamernél. Ő nem azt állítja, hogy a hagyomány megértéséhez nincs szükség történeti horizontra, tehát egy lehetőség szerinti eltávolodásra saját jelenbeli horizontunktól, hanem azt hangsúlyozza: már eleve horizonttal kell rendelkezünk, hogy egy történeti szituációba belehelyezkedjünk: „Horizontra szert tenni mindig azt jelenti, hogy képessé válunk messzebb látni a közelinél és a túl közelinél, de nem azért, hogy eltekintsünk önmagunktól, hanem hogy egy nagyobb egészben és helyesebb arányokban jobban lássuk a dolgokat.”<sup>25</sup> Végül soron Gadamer azt emeli ki, hogy a jelen horizontja és a történeti horizont sem létezik magában véve, s ez a megállapítás a megértés és értelmezés tényleges folyamatát (pl. egy műalkotását) szerintem reálisan jellemzi.

Az előbb jelzett fenntartásom ellenére igazán termékeny gondolatnak tarthatjuk Jausznál a *hatás* és a *repció* megkülönböztetését. Ezt a két fogalmat mint a „szöveg-olvasó viszony” két oldalát különbözteti meg, a hatás az „értelme Konkretizációnak” a szöveg, a repció pedig ugyanannak a címzett által meghatározott eleme. Jauss az irodalmi mű eseményjellegét húzza alá, s ez egy olyan folyamatban lép működésbe, „amelyben folyton két horizont között kell közvetíteni a megértés és a megint-másként-értés aktív szintézisében: az egyik az elvárás horizontja, melyet a mű megszólít, megerősít vagy akár meg is halad, a másik pedig a tapasztalat horizontja, mely a befogadóval lép be.”<sup>26</sup> Ehhez kapcsolódik az, amit elsősorban a klasszikus drámák modern előadásával, „megfiatalító” rendezésével összefüggésben fogalmaz meg Jauss. A megújító értelmezésnek a naiv aktualizálást éppúgy el kell kerülnie, mint a historizálást, tehát arra kell törekedni, hogy a múltbeli és a jelenkori tapasztalatok közötti fonál ne szakadjon el: „A fiatalító repció megkívánja, hogy ne tételezzük fel hallgatólagosan már előre a horizontösszeolvadást – mint a klasszikus mű előzetes megértésében –, hanem a múlt és a jelen horizontjai közti dialektikus közvetítésként tudatosan hajtsuk végre egy új értelemkonkretizációban.”<sup>27</sup>

Visszatérve Jausznak a Gadamerrel szembeni kritikájához, fontos szempontokat olvashatunk Gadamer *Igazság és módszer*ének magyar kiadásában

megjelent utószavában, amely az 1970-es években keletkezett, s amelyben Gadamer reflektál az őt ért bírálatokra is. Ennek kapcsán két mozzanatra hívom fel a figyelmet. Az egyik az „eminens szöveg” és a horizont problémája. „Eminens” szövegnek a nyelvi műalkotást, tulajdonképpen a lírai költeményt tekinti Gadamer, mivel a „nyelv a lírai költeményben jelenik meg a maga tiszta lényegében: a költeményben – úgyszólván burkoltan – már megvan a nyelv összes lehetősége, a fogalom lehetőségei is.”<sup>28</sup> A lírai szó „eminensen nyelv”, és éppen ezek értelmezésénél is fellép a horizont-összeolvadás: „Eszembe sem jut tagadni, hogy a műalkotás jelentését, tehát azt, ahogy hozzánk szól, az a mód is meghatározza, ahogy a műalkotás beleszól a maga korába és világába (s amelyet H. R. Jauss a műalkotás »negativitásának« nevez). Hisz a hatástörténeti tudatnak épp az volt a csattanója, hogy a művet és a hatást egy értelem egységeként kell elgondolni. Amit én horizont-összeolvadásként írtam le, az ennek az egységnek a végrehajtásformája volt, mely az interpretációnak nem engedi meg, hogy egy mű eredeti értelméről beszéljen úgy, mintha a mű megértésében mindig már eleve nem volna benne az interpretáló saját értelme.”<sup>29</sup>

A másik mozzanat a „klasszicitás” kérdésével függ össze. Gadamer itt visszautasítja azt a vádat, hogy nála a klasszicitás valamiféle időtlen kánonja lenne a megértés és értelmezés mércéje: „A kérdés és a válasz dialektikája, melyet kifejtettem, itt sem válik érvénytelenné, de módosul: az eredeti kérdésnek, melyre a szöveget válaszként kell megérteni, itt – mint fentebb utaltam rá – eredete felől van eredendő fölénye és – szabadsága. Ez nem azt jelenti, hogy a »klasszikus művet« már csak reménytelen konvencionálisban lehetne megközelíteni, s az »általános emberi« harmonikusan lehiggadt fogalmát igényelné. Ellenkezőleg: mindig csak akkor »mond valamit«, ha »eredetileg« beszél, tehát »mintha egyenesen nekem szólna«. Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy valamiféle történelmen kívüli normafogalommal mérnénk.”<sup>30</sup> Egyébként egy 1985-ös írásában<sup>31</sup> Gadamer éppen azt hangsúlyozza, hogy a recepcióesztétika nem áll éles ellentétben a hermeneutikával, és például a horizontok összeolvadása kifejezés nála sem azt jelenti, hogy ne lenne jól kivehető különbség az egyes horizontok között (l., például az időbeli távolság szerepéről írottakat az *Igazság és módszer*ben!).

Meglátásom szerint Jauss Gadamerrel szembeni felvetései csak részben jogosak. Kétségtelen, hogy Gadamer nem a horizontok elválasztására, hanem azok összeolvadására teszi a hangsúlyt, de az előbbi idézetből is látható, hogy nem eliminálja az értelmező jelenbeli horizontjának és a tőle időben távoli szöveg horizontjának a különbségét. Inkább arról van szó, hogy Jauss termékenyen továbbgondolja és a konkrét műelemzések során rendkívül invenciózusan alkalmazza a filozófiai hermeneutika kiindulópontjait. Ugyanakkor Jauss recepcióelmélete maga is új szempontokkal gazdagítja a filozó-



fiai hermeneutikát. Egyébként Jauss maga figyelmeztet arra, hogy a recepcióesztétika nem valamiféle univerzális elmélet: „a recepcióesztétika bár vállalhat bevezető, a tudományos működés uralkodó konvencióival szakító szerepet, de nem igényelheti egy autonóm módszertani paradigma rangját. A recepcióesztétika nem autonóm, problémái megoldására önmagában elégséges diszciplína, hanem részleges, továbbépíthető és együttműködésre utalt, saját tevékenységére irányuló s ennyiben módszertani reflexió.”<sup>32</sup>

### **Jegyzetek:**

1. Gadamer: Igazság és módszer. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp. 1984. 244.
2. I. m. 248.
3. I. m. 249.
4. I. m. 85.
5. Uo.
6. Jauss: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Vál. és szerk.: Kulcsár – Szabó Zoltán. Osiris, Bp. 1997. 152.
7. Gadamer: I. m. 89.
8. I. m. 90.
9. Gadamer maga hívja fel a figyelmet arra, hogy tudósi pályájának a kezdetét a Platón és a költők (1934) című írása jelentette. Vö. Gadamer: A szép aktualitása. Ford.: Bonyhai Gábor. In: Gadamer: A szép aktualitása. Vál.: Bacsó Béla. T-Twins, Bp. 1994. 11.
10. F. Schlegel: Beszélgetés a költészetéről. In: W. és F. Schlegel: Válogatott esztétikai írások. Vál.: Zoltai Dénes. Gondolat, Bp. 367.
11. Az egyik példa erre az áttörésre B. Brecht. Vö. Gadamer: A szép aktualitása. I. m. 41.
12. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 109.
13. Uo.
14. I. m. 111.
15. I. m. 112.
16. I. m. 117.
17. Gadamer: A szép aktualitása. I. m. 47.
18. Uo.
19. Jauss: I. m. 169.
20. I. m. 170.
21. I. m. 172.
22. I. m. 151.
23. I. m. 280.
24. I. m. 286.
25. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 216.
26. Jauss: I. m. 312.
27. I. m. 316.
28. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 385.
29. I. m. 387.

30. Uo.
31. Gadamer: Fenomenológia és dialektika között – önkritika kísérlet. In: Vulgo, II. évf. 3–4–5. sz. 4–19.
32. Jauss: I. m. 119.

## A MULANDÓ ÖRÖKKÉVALÓSÁGA – BESZÉLGETÉS A ZENEI SZÉPRŐL

Heller Ágnes *A szép fogalma* című könyvében írja: „Amikor átéljük a szép pillanatot – a szerelem beteljesedését, egy szép virág váratlan megpillantását, vagy mást –, akkor nem tölt el bennünket szomorúsággal az éppen átélt szerelem vagy megpillantott virág mulandósága. Nem azért, mert nem tudunk mulandóságáról, hanem mert maga az önfeledtség egyfajta tapasztalat; a mulandó örökkévalóvá válik, ha abszolút módon öleljük magunkhoz. Nincs különbség a mulandó és az örökkévaló/halhatatlan között.” (*A szép fogalma*. Ford.: Módos Magdolna. Osiris Kiadó, Bp. 1998. 293. o.) Ez a gondolat volt az egyik ihletője az itt következő fiktív beszélgetésnek, amelynek résztvevői a zene érzékileg közvetlenül ható, ugyanakkor az időben tovatűnő világról cserélnek eszmét. Számomra egyébként is úgy tetszik, Heller Ágnes számára a zene nem csupán a művészetről való gondolkodás egyik gazdag tárháza, hanem súlyos filozófiai fejtegetések szemléltető metaforája is (lásd pl. *Nietzsche és a Parsifal* vagy *Leibniz egzisztenciális metafizikája* című írásait!).

Bevezetőül *A szép fogalmának* még egy gazdag jelentéstartalmakat előhívó kifejezésére hívom fel a figyelmet. Kant szép-fogalmával kapcsolatban Heller Ágnes a híd metaforáját használja: „Ez a híd – mely egy évszázaddal később vasúti híd lett – két birodalmat vagy területet köt össze: a természet birodalmát és a transzcendentális szabadság birodalmát. Az előbbiben az értelem, az utóbbiban az ész ad törvényeket. A híd szakadék felett függeszkedik; itt nincs semmiféle birodalom, csak a senki földjének pusztasága. A hídon semmi és senki nem ad törvényeket. Ez a játék és a képzelet szabadságának hídja.” (I. m. 165. o.) A híd Bartók Béla jó néhány jelentős művének a formaelve. A vonósnegyesek struktúráját éppúgy a híd-forma jellemzi, mint pl. a zenekari *Concerto* felépítését. Az elnevezés a tételek és a témák szimmetrikus elrendezésére utal. Ez többnyire azt jelenti, hogy e művek első, harmadik és ötödik tétele gyors, a második és negyedik tétele lassú, a legegyszerűbben jelezve A-B-C-B-A-szerkezetként írhatók le. Ez azt is jelenti, hogy egyfelől az 1. és 5., másfelől pedig a 2. és 4. tétel zenéje közös motívumokból épül fel. Ugyanakkor a híd nem csupán formai elem, hanem a drámai metamorfózisnak is szimbolikus tere. A *Cantata profana*-ban a kilenc fiú rálép a hídra és szarvassá változik, vagyis életformát cserélnek. Tisztán zenei szempontból is arról van szó az említett alkotásokban, hogy a híd központján átlépve a zenei anyag minőségileg átlényegül.

A most következő társalgás is öt tétel, rímelve az előbb felidézett formára, illetve metaforára. A beszélgetés szereplői: *István, filozófus; László, zeneszerző; Gábor, hegedűművész; Mihály, zenekritikus; József, mérnök, szenvedélyes zenehallgató.*

### **I. tétel: Allegro ma non troppo**

*József:* Tegnap a Zeneakadémián hallottam Mozart: G-dúr hegedűversenyét (KV 216). Nem először találkoztam ezzel a művel, de most is az az érzés töltött el, mint amikor először hallottam. Ez a zene olyan magától értődően éteri, hogy az embert szinte észrevétlenül elvarázsolja. Éppen ezért, amikor filozófus barátunk meghívására eljöttem ma esti beszélgetésünkre, útközben az a gondolat késztetett tűnődésre, hogy egyáltalán lehet-e, pontosabban szabad-e a zenéről beszélni. Nem követünk-e el durva beavatkozást azzal, hogy szavainkkal megpróbálunk betörni a zene bűvkörébe?

*Gábor:* Az kétségtelen, hogy a szavak csak sejtethetnek valamit a zene szépségéből, de amikor én tanulok egy hegedűversenyt, például az előbb említett Mozart-darabot, mégis segít, ha legalább magam számára megfogalmazom, mit fejez ki a megkomponált zene.

*Mihály:* Azt akarod mondani, hogy a leírt kottaképnek a zenei hangzáson túl számodra valamilyen nyelvileg is megragadható világa van?

*Gábor:* Azt hiszem, erről van szó. Egyébként nemrég olvastam egy külföldön is hosszú évek óta sikeres, éttermekben zenélő hegedűsről, akinek játékában már világhírű hegedűművészek is gyönyörködtek. Ő is azt nyilatkozta egy interjúban, hogy egy új szám tanulása nála azzal kezdődik, hogy kb. másfél-két órát gondolkodik a darab lehetséges árnyalatain, azon, hogy ő mit is akar érzékeltetni vele.

*István:* Úgy látom, túlságosan is előreszaladtatok barátaim, hiszen már arról beszéltek, miről szólhat a megírt mű. De vajon hogyan válaszol a zene előttjének kérdésére a zeneszerző? Hogyan születik a zenemű?

*László:* Kérdésed filozófus észjárásra vall. Ha pontosan meg tudnám válaszolni, nem biztos, hogy zeneszerző lennék, inkább elméletíró. Annyit azonban elárulhatok, hogy már jártam úgy, hogy szinte „készen volt” a fejemben a kompozíció, „csak” le kellett kottáznom. Máskor meg egyetlen rövid zenei téma ötlött fel bennem, amelyet azután a zongoránál ülve fűztem tovább. Arra is felhívnám a figyelmeteket, hogy a zeneszerzéshez rengeteg előtanulmány szükséges. Egy eddig nem hallott dallam vagy összhangzás megszületését ahhoz hasonlítanám, mint amikor egy üveggömbben lévő ezernyi, különböző színű és alakú parányi szemcsét újból és újból összerázzunk, és azok mindig másféle formába rendeződnek el. A hangok világának szabályszerűségeit bizonyos fokig meg lehet és meg kell tanulnunk, de az

eredeti hangzás eléréséhez nem szabad félnünk az első látszatra károszt eredményező „összerázástól”.

*István:* Persze azért Kant, aki pedig a zseni kapcsán az eredetiséget emeli ki elsőnek, hozzáteszi, hogy lehetséges eredeti értelmetlenség is, tehát a zseni alkotásának egyúttal mintának, példaszerűnek kell lennie.

*László:* Természetesen ezzel egyet értek, csak azt teszem hozzá, hogy olyan mintának, amelyet nem lehet utánozni. Mozart említett versenyművében például valami utolérhetetlen báj és kecsesség igéz meg bennünket.

## **II. tétel: Adagio molto**

*Mihály:* Az előző tétel kissé sebes sodrású beszélgetése közben már érintettük a zene „tartalmának”, vagy másképp szólva a zenei tartalomnak a kérdését. Most hallgassunk meg egy „tisztá” zenét, Bartók V. vonósnégyesének második, lassú tételét, majd utána vitassuk meg, a formai analízisen túl mondhatunk-e bármit erről a zenéről.

*István:* Nekem lenne egy előzetes felvetésem. Jogosnak tartjátok-e a zene „tartalmát” a zenei tartalommal azonosítani? Szerintem az első kifejezés egy irodalmi mű tartalmához hasonlóan fogható fel, a második viszont inkább a zenei struktúra, a dallam- és harmóniavilág összefoglaló elnevezése, ebben az esetben viszont nincs is értelme egymástól elválasztva beszélni tartalomról és formáról.

*Mihály:* Az általad érintett kérdésre is próbáljunk a zenehallgatás után válaszolni.

A zene meghallgatása után:

*József:* E lefojtottságában is szuggesztív zenével kapcsolatban az volt az első benyomásom, mintha az alaktalanságból kristályosodna ki valami, a végén pedig újra szétesne az egész.

*Gábor:* Egy alkalommal magam is játszottam e mű második hegedűszólamát. Akkor is úgy éreztem, hogy a tételt indító trillák szinte „felsajognak”, a tételt záró trillák pedig mintha a semmibe vesznének. Bármennyire is nehéz technikailag ennek a zenének az előadása, játék közben teljesen meg tudtam feledkezni erről, nem föltétlen a hibátlan játéktudásom miatt, sokkal inkább azért, mert olyannyira „beszédes” ez a zene.

*Mihály:* Igen, rendkívül expresszív zenéről van szó. Lendvai Ernő zeneesztéta *Bartók költői világa* című könyvében (Szépirodalmi, Bp. 1971.) úgy jellemzi a most hallott tételt, hogy abban a keletkezés-kifejlődés-leépülés folyamata szólal meg. A tétel első felében a megkötöttségből jut el a zene egy korál-dallam áhítatán át a központi téma megvilágosodásáig, majd a második részben fokozatos oldással egy újból felhangzó korál-motívumon keresztül a zárlatig. Itt tényleg érzékileg megtapasztalható az, amit bartóki

szintézisnek nevezhetünk: a klasszikus szimmetria szellemi formájának és a polaritás természeti dinamikájának egysége.

*József:* Nagyon szépen és meggyőzően hangzik, amit elmondtál, de vajon nem túl fellengzős-e ez a leírás. Bartók szigorú formakoncepciója megtűri-e ezt a poétikus jellemzést? Vajon mit szól ehhez zeneszerző barátunk?

*László:* Általában én is ódzkodni szoktam az előbb hallott elemzésektől, de ebben az esetben helyénvalónak érzem. Bartók egyfelől zárkózott alkat volt, aki műveiről a legritkább esetben beszélt, de ennek a kifelé szikár, fegyelmezett embernek a zenéje valójában rendkívül szenvedélyes. Egyébként én is ismerem az előbb idézett könyvet. A szerző kiváló zenetudós, értelmezései éppen azért meggyőzőek, mert Bartók harmóniarendszerét, formavilágát mondhatni matematikai egzaktsággal analizálja, a zene költőiségének plasztikus megfogalmazása tehát egyáltalán nem a zenei anyagtól elrugaszkodott lírai csapongás.

*István:* Úgy látom, az általam felvetett kérdésre kimondatlanul is választ kaptam. Lehet értelme a zene „tartalmáról” beszélni, természetesen csakis a zenei tartalom és forma sokrétű összefüggésrendszerében. Így még az olyan elvont, nyelvileg megközelíthetetlennek látszó zenemű is „beszédessé” válhat.

### **III. tétel: Allegro con fuoco**

*István:* Eddigi beszélgetéseink során főleg arról esett szó, hogy mit fejezhet ki a zene, illetve egy-egy konkrét zenemű. Most tegyük fel úgy a kérdést, hogy beszélhetünk-e a zenei szépről mint olyanról. Itt arra is gondolok, hogy van-e valamilyen kitüntetett jelentősége a zenének mint művészeti ágaknak.

*László:* Úgy érted, hogy a zene magasabbrendű lenne más művészeteknél?

*István:* Én nem fogalmaznék így, de voltak olyan gondolkodók és művészek, akik ezt határozottan állították, főleg a romantika korában. Például Schopenhauer szerint a zene a művészetek hierarchiájának a csúcán áll, mivel közvetlenül a legvégső világlényeget ragadja meg. A többi művészet csak árnyakról szól, a zene viszont teljesen független a megjelenő világtól.

*Mihály:* Nietzsche-nél pedig a görög tragédia a zene szelleméből születik. Igen, és még hosszasan lehetne sorolni a példákat, akik különleges, mondhatni transzcendens jelentőséget tulajdonítottak a zenének. Mások viszont, például a reneszánsz festői és gondolkodói, szintén nyomás érvekké alátámasztva a festészetnek adták a képzeletbeli pálmát. Én ma már nem tartom értelmesnek az ilyen megközelítést. Ami a zenei szépet illeti, egyetlen lényeges mozzanatban tér el más művészeti ágaktól, abban, hogy egynemű közege a zenei hang.

*László:* Azért én még hozzátennék valamit. Nagyon találónak tartom azt a gondolatot, amellyel emlékezetem szerint Kierkegaard-nál találkoztam. Ő valami olyasmit ír, hogy a zene képes kifejezni az eltűnést az időben, és nem az egyest mondja ki, hanem az általánost, de azt teljes közvetlenségében.

*István:* Ezt Kierkegaard a híres Mozart-opera, a Don Giovanni kapcsán fogalmazza meg. Jellemző módon még azt is hozzát teszi, hogy Don Juant nem látni, hanem hallani kell.

*József:* Kedves barátaim, úgy látom a metafizika szelleme igencsak magával ragadott benneteket. Olyannyira, hogy én is kezdem élvezni szárnyalásokat. Ugyanakkor a felvetett kérdésre számomra nincs igazán meggyőző válasz. Legfeljebb azt fogalmazhatom meg, hogy a zenébe minden más művészeti alkotásnál jobban el tudok merülni, zenehallgatás közben számomra megszűnik a külvilág. Persze most megint a zene hatásáról beszéltem.

*István:* Valahogy mindnyájan ezt a zenei témát variáljuk. De bizonyára ti is kíváncsiak vagytok művész barátunk véleményére a felvetett témával kapcsolatban?

*Gábor:* Én csak annyit tudok hozzátenni az eddigiekhez, hogy számomra a zene nyelve teljesen magától értetődő, hiszen állandóan használom. Ezért nekem a zenei szép, mint művészetfilozófiai kategória nem sokat mond. Ahhoz, hogy bölcselkedni tudjak róla, el kellene távolítani magamtól, valahogy kívülről kellene szemlélnem. Erre viszont éppen azért képtelen lennék, mert művelem a zenét.

*István:* Úgy látszik, ennél a kérdésnél sem jutottunk tovább a nemtudás tudásánál.

#### **IV. tétel: Andante sostenuto**

*Mihály:* Az előbb a zenei szépség metafizikájához próbáltunk közelebb kerülni, valljuk be, nem nagy sikerrel. Talán jobban járunk, ha visszatérünk a második tételben is feszegetett kérdéshez, a zeneművek befogadásához.

*József:* Én azt tapasztalom magamon, hogy az igazán jó zene rám szinte fizikai hatással van, ugyanakkor ez a nagy dózisban kapott követlen hatás mintha viszonylag rövid idő múlva már el is illanna.

*István:* Én is éreztem már valami hasonlót. Minden bizonnyal igaza van Lukács Györgynek, amikor arról szól, hogy a katartikus hatás a zenében hevesebben jut érvényre, mint a többi művészetben. Egyrészt a valódi életből származó Előtt kevésbé gátolja a hatást. Másfelől a zenei tartalom kevésbé határozza meg a hatás Utánját, így ez kevésbé irányul meghatározott tartalmakra. A zene ezért egyszerre közelebb van az élethez és távolabb is tőle, mint a többi művészetek. A hatás Utánját tekintve sokkal kevesebb kötelezettséget von maga után.

*József:* Számomra ez a gondolatmenet részben magyarázatul szolgál a sokszor emlegetett elborzasztó képhez: a náci koncentrációs táborban átszellemülten zenét hallgató SS-tiszt jelenségéhez. Itt is arról van szó, hogy a komolyzene kedvelése még egyáltalán nem feltételezi, hogy az illetőnek tisztességes embernek kell lennie. Persze ez más művészeteknél is hasonlóan működik. De ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a zeneművek hatása nem is jönne létre az előadóművész nélkül! Hogyan működik például nálad a zenei hatás? Mennyire kalkulálsz előre, mintegy tudatosan a hallgatóság várható érzelmi reagálásait?

*Gábor:* Természetesen előbb rám kell hatnia a zenének. A jó előadóművész már a kottaképből látja, illetve belső hallásával hallja a darabot, mielőtt még lejátszotta volna. A műről alkotott előzetes felfogásába az is belejátszik, amit a zeneszerző zenei világáról már tud. Befolyásolhatják neves előadóművészek interpretációi is. Sokan állítják, hogy pusztán a saját belső sugallatukra hagyatkoznak. Én mindenesetre nem tartom követendőnek azt az előadóművészi felfogásmódot, amelynek az a lényege, hogy a zenész csak magát akarja megmutatni, és nem a zenét akarja tolmácsolni. Ezért nem is az a célom, hogy a hallgatóság érzelmeit kiszámítottan manipuláljam. Az előadandó mű nem az én tulajdonom, amellyel önkényesen bánhatok. Én tartozom hozzá, hogy szolgáljam.

*László:* Örülök, hogy így vélekedsz, hiszen a zene születésének első lépése mégiscsak a komponálás. Ugyanakkor nekem is tudnom kell, hogy a mű létrejötte után már nem is az enyém, nem tartozik a szoros fennhatóságom alá. A kottakép adott, de számtalan egyéni árnyalatú interpretáció lehetséges. Végére is célszerű bölcsen belátni, hogy a mű több mint az alkotója.

## **V. tétel: Finale. Allegro vivace**

*István:* Záró beszélgetésünkre azt javaslom, hogy mindenki mondjon el egy olyan történetet vagy éppen idézetet, amelynek lényegi köze van a zenéhez.

*József:* Nekem egy érdekes adalék jutott az eszembe. Az egyik barátom teknőcöt tart a szobájában. Állítólag megfigyelte, hogy amikor Mozart vagy Bartók-zene szól a rádióban vagy CD-ről, akkor mindig a víz felszínén lebeg a teknőce. Számára ez a legfőbb bizonyítéka annak, hogy ezek a zeneszerzők valóban zseniálisak, hiszen olyat alkottak, amelyre a természeti lények is ösztönösen reagálnak.

*Mihály:* A barátod története lehet, hogy kiszínezett, de akár igaz is lehet. Nekem erről az jut eszembe, hogy Bartók maga vállalta is azt, hogy ő a természet nyomán alkot. A legjelentősebb Bartók-művek formakoncepciójában például az úgynevezett aranymetszés szabályt fedezhetjük fel. A figyelemre méltó az, hogy ugyanilyen szabályosságot lehet felfedezni többek között a



fenyőtoboz csigavonalainak rendszerében vagy a napraforgó tányérján elhelyezkedő spirálok számában. Nem hinném, hogy Bartók kiszámította volna ezeket az arányokat, inkább ösztönösen működő formálólvról beszélhetünk nála.

*Gábor:* Az én történetem nagyon is prózai, de így utólag fontos jelzésnek tartom. Gyerekkoromban, úgy 9–10 éves lehettem, egy növendékhangversenyen szerepeltem. A darab befejezése után sokáig szinte megkövülten álltam, a hegedűt sem vettem le a vállamról. Mintha nem akartam volna visszajönni a zene varázslatos világából a hétköznapi valóságba.

*István:* Talán te is az örökkévalóság tapasztalatát élted át azokban a mulandó pillanatokban.

*Gábor:* Lehetséges, de éppen ezért lenne értelmetlen utólagosan túlrageozni a „miért” kérdését.

*László:* Filozófus barátunk hívta fel a figyelmemet arra a kifejező leírásra, amelyben a szerző Leibniz kozmosz-felfogását egy zenei párhuzammal teszi szemléletesebbé. Befejezésül most hadd idézzem ezt: „Mozart maga komponálta szimfóniáit? Vagy azok a szimfóniák valamiképpen önmagukat komponálták meg? Vagy azt is mondhatnánk, hogy Mozart úgy szerezte szimfóniáit, hogy „hagyta a hangokat, hadd legyenek”, azaz megengedte, hogy a harmonikus egészen belül szabadon tegyék azt, amit tenni tudnak, és amit tenniük kell; engedte, hogy a diszharmóniába (*pour mieux sauter*), egy sokkal izgalmasabb harmóniába lépjenek. Mozart semmit sem tudott rákényszeríteni a szimfóniáira. Valóban ő volt a szerző, zenei világának végső teremtője. De a hangok és az egyedi hangjegyek szabadok voltak, miközben a domináns azt tette, ami a dominánstól elvárható, és így volt ezzel a szubdominánssal is, mert természetük része, hogy így és ne másképp viselkedjenek. Ez az a kompozíció, amely minden időben felzeng, feltéve, hogy az idő nem más, mint magának a kompozíciónak a kibontakozása. Ez a kompozíció, mint minden zenei kompozíció, teljességében csak a végén ragadható meg, az utolsó hangban, akkordban, az utolsó csendben. A tökéletes harmónia a kozmosz, a mi kozmoszunk, amelyet úgy hallgatunk, hogy az utolsó akkord utolsó hangjának elhalta után már leírták az utolsó csendet is.” (*Heller Ágnes: Leibniz egzisztenciális metafizikája*. Ford.: Vándor Judit. Kossuth, Bp. 1995. 101–102. o.)

## A ZENE ÉS A ZENEI KIERKEGAARD-NÁL – AVAGY TÉNYLEG AZ „EGYETLEN KLASSZIKUS REMEKMŰ”-E A DON GIOVANNI?

„Figyelmes, erotikus fül kell ahhoz, hogy észrevegyük, amikor a nyitányban először sejlik fel számunkra a vágy e könnyű játéka, melyet később oly gazdagon kifejezve, pazar bőségben hallhatunk. Nem tudom hajszálpontosan megmondani, hogy hol van ez a hely, mivel nem vagyok zenei szakértő, ám én csupán szerelmeseknek írok (kiemelés L. J.), és ők bizonyára megértenek engem, egyesek közülük jobban is, mint ahogy én megértem magam.”<sup>1</sup> Kierkegaard, vagy ha úgy tetszik, A úr, vagy ha úgy tetszik, Victor Eremita fogalmazta meg ezeket az ironikusan hangzó sorokat Mozart Don Giovannijának nyitánya kapcsán. A *Vagy-vagy* Don Juannal foglalkozó részével kapcsolatban az olvasóban óhatatlanul is felmerül az a kérdés, hogy az esztétikai stádium kierkegaard-i körülménye tekinthető-e és mennyiben művészetfilozófiának is; avagy higgyünk A úrnak, aki csupán a szerelmes füleknek ír elmés reflexiókat Mozart zenéjéről? Azt hiszem, nem kell különösen éles fül ahhoz, hogy az előbbi idézetből valamiféle szókratészi ironiát halljunk ki. Az „én csupán szerelmeseknek írok” mondat bizonyos értelemben a szókratészi nem tudás tudásának gesztusát idézi fel. Akkor pedig mégis amellet az álláspont mellett érvelhetünk, hogy művészetfilozófiaként is értelmezhetjük Kierkegaard reflexióit. Abban a paradox értelemben, ahogyan azt például Kardos András egy 1992-es budapesti Kierkegaard-konferencián úgy közelítette meg, hogy itt egyetlen mű elemzése jelenti magát a művészetfilozófiát: „Nincs értelme az »érzéki zsenialitás esztétikájáról« a művön kívül beszélni, melyet mintegy megerősítene Mozart operája. A műalkotás befogadásának kegyelmében fogant ez az »esztétika«, s némi joggal nevezhetjük remekműesztétikának.”<sup>2</sup>

A „remekműesztétika” itt alapvetően pozitív értelemben szerepel, Adorno viszont, aki a *Konstruktion des Ästhetischen*<sup>3</sup> címmel írt könyvet Kierkegaard-ról, kritikusan viszonyul az egyetlen remekműből való kiinduláshoz. Ez azazal függ össze, hogy Adorno elutasítja azt a megközelítésmódot, hogy a dán gondolkodó „költőinek” látszó filozófiáját a költészet perspektívájából vegyük szemügyre. Weiss János Adorno könyvében<sup>4</sup> joggal hangsúlyozza, hogy Adorno szerint Kierkegaard ott, „ahol költői igényeket jelent be, inkább a művek konstrukciójára, és nem az esztétikai szemléletre támaszkodik.”<sup>5</sup> Így Kierkegaard írásai nem tekinthetők művészi alkotásoknak, hiszen nem a tárgy megformálására, hanem a művészetről szóló reflexiók kidolgozására törekednek. Mivel tehát nem költői alkotásokról van szó, ezért

Adorno filozófiai igazságtartalmukat vizsgálja. Ebből a perspektívából szemlélve pedig idealista önkényességnek tartja az „egyetlen remekmű” kierkegaard-i elképzelését. Ezenkívül szerinte Kierkegaard-nak az a megállapítása, hogy a zene a legelvontabb közeg, abszurd konzekvenciákhoz vezet. Amikor Kierkegaard a zene egyedüli remekművének tekinti Mozart operáját, ez olyan, mint amikor Hegel a porosz államot a világész realizálásának tartja<sup>6</sup> – írja szigorú kritikával Adorno. Az „érzéki zsenialitás” kifejezés a tartalmilag üres általános kategória megbélyegző minősítést kapja, a Don Giovanni pedig végső soron mint egy „zárt totalitás” marad meg mértékadó remekműnek.<sup>7</sup>

Előadásomban elsősorban arra kívánok rávilágítani, hogy – Adorno kritikájával ellentétben – Kierkegaard-nak a zenéről, illetve a zeneiről szóló fejtegetései – minden vitathatóságuk ellenére – zeneesztétikai szempontból is termékeny gondolatok, mégha tisztában vagyunk is azzal, hogy számára az esztétikum konstrukciójának egzisztenciális jelentősége van.

A mozarti zene egyik találó jelzője Kierkegaard-nál a „kísértő”. Kísértő, vagyis magával ragadó, amellyel éppen a mélyebb érzésűeket csábítja el, ejti rabul. Kierkegaard ezt lélektani okokkal magyarázza: „...mert hiszen van-e fiatalember, akinek az életében ne lett volna olyan pillanat, amikor fele királyságát vagy talán az egészséget is odaadta volna azért, hogy egyetlen évig Don Juan lehessen. De ez aztán ennyiben is maradt, a mélyebb érzésűek, akiket megérintett az eszme, mindezt, még a legenyhébb fuvallat kifejezését is megtalálták Mozart zenéjében, grandiózus szenvedélyében megtalálták túlaradó kifejezését annak, ami bensőjükben élt, érezték, mint törekszik minden hangulat ama muzsika felé, mint ahogy a patak továsiet, hogy bele vesszen a tenger végtelenségébe.”<sup>8</sup> Persze egyáltalán nem biztos, hogy a Don Juan-i magatartásba való valamiféle esztétikai beleélésről van itt szó, hanem a zene magával ragadó hatalmáról. Az első felvonás báli jelenetének a táncot megelőző pillanataiban például még a Don Juan leleplezésére és tettének megbosszulására készülő Donna Elvira, Donna Anna és Don Ottavio is önkéntelenül elragadtatottan éneklük a szabad életet dicsőítő kórust. Az elcsábított nők, Zerlina vagy Elvira sem Don Juan szokványos, szinte banális szavaiknak, hiszen a szó már reflektált, hanem a zenében megnyilvánuló démoni erőnek engedelmessé válnak. Don Juan és Zerlina első felvonásbeli kettősében hiába vonakodik először a lány, a zene hatására egyszerre csak az elvárászsótság állapotába kerül, a dallam mint valami bársonyos szellő ragadja magával őket egy másik régióba. Hogy mennyire a zene jelzi az éles hangulati kontrasztokat, arra jó példa a báli jelenet is. A bevezető fényesen tobzó hangzása után a menüett finom kecsességű zenéje közben csábítja el Don Juan a bájos Zerlinát. Az éles zenei váltás ellenére viszont a szöveg stílusá-

ban nincs fordulat, mindenki mondja a maga tulajdonképpen érdektelen mondatait.

Kierkegaard a Vagy-vagy-ban azt hangsúlyozza, hogy zenei vizsgálódásainak a feladata a „zenei-erotikus” jelentőségének és ezek különböző stádiumainak a bemutatása. Ugyanakkor azt a gyakori vádat is visszautasítja, hogy egy prekonceptió jegyében belemagyaráz Mozart zenéjébe szubjektív érzéseket: „Ezért ha valaki elég udvarias lenne ahhoz, hogy igazat adjon abban, amit előadni szándékozom, ám kissé kételkedne, hogy vajon benne van-e mindez Mozart zenéjében, s nem inkább én magyarázom-e bele, akkor biztosíthatom, hogy nemcsak az a kevés van benne Mozart zenéjében, amit elmondhatok, hanem végtelenül több, sőt arról is biztosíthatom, hogy éppen ez a gondolat ad bátorságot ahhoz, hogy rászánjam magam arra a vállalkozásra, hogy megmagyarázzak néhány dolgot a mozarti zenében.”<sup>9</sup> A nem zenei szakértő Kierkegaard szinte utolérhetetlen költőiséggel képes felidézni az opera dallam- és harmóniavilágát, s eközben nagyon is korrekt zenei megfigyeléseket rögzít. A nyitánnyal kapcsolatban például azt írja, hogy „nem témák összevisszasága, nem eszmetársítások szövevényének labirintusa, hanem tömör, határozott, szilárdan felépített, s főként az egész opera lényege itatja át.”<sup>10</sup> Sőt egy jóslathoz hasonlítja. A fogalmazás pontos, hiszen ebben a nyitányban tényleg nem előlegzi meg Mozart az opera főbb dallamait, áriáit, viszont az első akkordok megegyeznek a Kőszobornak a befejezésben felhangzó zenei motívumával, így zeneileg előre jelzi a drámai befejezést.

Kierkegaard többször is kiemeli, hogy Mozart zenéjét valójában csak hallgatni kellene, a látvány csak gyengíti a zene elementáris erejét. Egy operarendező és a csillogó látványosságokhoz szoktatott néző nyilván pusztán ízlésbeli egyoldalúságnak tekintené ezt a gondolatot, pedig a különböző rendezői felfogások összehasonlítása is legalább részben alátámasztja az előbbi gondolatot. Két előadást említek erre: egy 1994-es lipcseit és egy 1997-es ferrarait. Az előbbi rendezője, John Dew teljesen mai közegbe helyezte a történetet, beleértve a szereplők ruháját és mozgását, míg a másik rendező, Lorenzo Mariani jobban ragaszkodott a korhű megjelenítéshez. Valahogy mégis az első tűnt meggyőzőbbnek. A miéltre csak azt a választ adhattam magamnak, hogy az előbbinek a zenei színvonala magasabb volt, az énekesek zenei szempontból karakteresebben játszottak. Az igazsághoz persze az is hozzátartozik, hogy a lipcsei előadásban legalább két rendezői megoldás felerősítette a zene drámai hatását. A híres pezsgőária végén felviláglant a kormányzó démonikus szelleme Don Juan előtt, aminek hatására a mámoros zene az ária befejezésében a szorongás kifejezésébe színeződik el. Így persze már drámai hatásúvá is válik a Kierkegaard által leglíraibbnak tartott része az operának. A másik eredeti megoldás pedig az, amikor a kormányzó szelleme nem kőszoborként jelenik meg Don Juan vacsoráján, ha-

nem megelevenedett démoni erőként emelkedik ki vele szemben az asztalból. A szuggesztív zenei hangzás és a megdöbbentő látvány itt is egymást erősíti.

A konkrét zenei példák után térjünk vissza Kierkegaard zenével foglalkozó általános reflexióihoz. Jól ismert, hogy számára azért a *Don Giovanni* az egyetlen tökéletesen klasszikus zenemű, mert az eszméje és a közege, illetve formája abszolút egységet alkot. Eszméje, az érzéki zsenialitás a lehető legelvontabb eszme a művészi megformálás tárgyaként, a zenei közeg pedig a legelvontabb közege a művészeteknek. Ugyan a zenében is több klasszikus műalkotás képzelhető el, „de csak egy olyan mű van, melyről azt mondhatjuk, hogy eszméje teljesen zenei oly módon, hogy a zene nem kíséretként csatlakozik hozzá, hanem miközben feltárja az eszmét, legsajátabb belső lényegét tárja fel. Ezért van Mozart *Don Juan*jával legfelül ama halhatatlank között.”<sup>11</sup> A kérdés persze nyilván az, hogy a legelvontabb jelzöt milyen értelemben használja Kierkegaard. Nála az az eszme konkrét, amelyet a történeti hat át. Természetesen azért még jogunkban állna továbbkérdezni, hogy miért az érzéki zsenialitásból hiányzik leginkább a történeti. Talán azért, mert ez maga az élet közvetlensége, valami eleven démonikus erő, amely a konkrét egyes individuumban megnyilvánul, ennyiben a történelmi korhoz kötöttségtől teljesen független, időtlen elv? Így persze nem csak abban az értelemben vethető fel az ismételtetés kérdése, hogy a *Don Juan*-eszmét Mozart operája után már nem lehet klasszikus műalkotásként újraalkotni, hanem abban az értelemben is, hogy Mozart zenéje különböző korok legkülönbözőbb interpretációit is lehetővé teszi, tehát a megismételhetetlen végtelen számú megisméltetésének a paradoxonával állunk szemben. Ami a közeget illeti, Kierkegaard szerint a nyelv a legkonkrétabb közeg, a zene pedig a legtávolabb áll ettől. Ezt tekinthetjük önkényes választásnak az előbbihez hasonlóan, hiszen például a reneszánsz festők és gondolkodók, így Leonardo da Vinci számára is<sup>12</sup> éppenséggel a vizualitás, nem pedig a nyelv a legkonkrétabb közeg. Az igaz, hogy a romantika művészetfelfogásában a zene többnyire azért jelenik meg a legmagasabb rendű művészetként, mert képes a létezés elvont, metafizikai igazságait is közvetlenül megragadni. Természetesen még különböző aspektusokból lehetne pro és kontra érveket hozni Kierkegaard kiinduló tételével kapcsolatban, de akkor figyelmen kívül hagynánk a dán bölcselő ironikus megközelítésmódját. A *semmitmondó bevezetés*ben éppen ő hangsúlyozza, hogy a műalkotások felosztása nála elkerülhetetlenül esetleges, és annak szigorú bizonyítása, hogy a *Don Juan* klasszikus mű, nem is állt szándékában: „A gondolat mozgása abban a felismerésben nyugszik meg, hogy *Don Juan* klasszikus műalkotás, és hogy minden klasszikus alkotás egyaránt tökéletes; mindaz, amit még tenni szeretnénk, bajt okoz a gondolkodásnak. Ennyiben az eddig elmondottak önellentmondásba

kerülnek, és könnyen a semmiben oldódnak fel. Ez azonban teljesen helyes, és az ilyen önellentmondás mélyen az emberi természetben gyökerezik. A bennem levő csodálat, a bennem levő szimpátia és kegyelet, a bennem levő gyermek, a bennem levő nő többet kívánt, mint amennyit a gondolat adhatott.”<sup>13</sup> Kierkegaard-nál tehát a bizonyítás kényszere alól kivont döntésről, választásról van szó, amely azonban éppen azt segíti elő, hogy Mozart remekművének esztétikai érvényességét sokrétűen megvilágítsa.

Ugyan Kierkegaard filozófiai kifejtésmódja és megközelítése alapvetően ellentétes a hegelivel, azonban esztétikai felfogásukban bizonyos rokonságra saját maga is rámutat. Az esztétikai formalizmust például főként Hegelre hivatkozva bírálja: „Hegel ismét visszahelyezte jogaiba az anyagot, az eszmét, s ezzel kiűzte ezeket a mulandó klasszikus műveket, ezeket a könnyű lényeket, ezeket a szürkületi lepkéket a klasszikus művészet fenséges csarnokaiból.”<sup>14</sup> A klasszikus művek mibenlétét is nyilvánvalóan Hegel nyomán fogalmazza meg így: „Csak akkor beszélhetünk klasszikus műalkotásról, ha az eszme egy meghatározott formában nyugalomra talált és átlátszóvá lett; s ez már képes is arra, hogy szembeálljon az idővel.”<sup>15</sup> A *Vagy – vagy* egy másik helyén a nyelvi és zenei közeg összehasonlításánál Kierkegaard szintén félreértésnek tartja – Hegelhez hasonlóan – azt a romantikus felfogást, amely szerint a zene gazdagabb közeg, mint a nyelv: „Azzal ugyanis, hogy a nyelv megszűnik, és a zene veszi kezdetét, azzal, hogy azt mondjuk, minden zenévé lesz, nem előre megyünk, hanem hátra. Ezért van az, hogy – és ebben talán még a szakértők is igazat fognak nekem adni – soha nem élt bennem szimpátia a szublimált zene iránt, mely úgy véli, hogy nincs szüksége a szóra. Mert rendszerint úgy gondolja, hogy több a szónál, bár tulajdonképpen kevesebb.”<sup>16</sup> A kétféle közeg különbségét abban látja, hogy a zene a közvetlent ragadja meg, a nyelv pedig reflexió, ezért nem képes kimondani a közvetlent.

Hegel a zenéről többek között állítja, hogy kevés szellemi anyagra van szüksége, a zenében a szellemi benső teljesen meghatározatlan. Szerinte a „zenei tehetség ezért is leginkább igen fiatal korban mutatkozik meg, üres fejjel még s kevéssé megindult kedéllyel; s még mielőtt a szellemet és az életet kitapasztalta volna, máris igen jelentős magaslatra juthat; így aztán elég gyakran látjuk, hogy a zenei komponálás és előadás páratlan virtuóztása jelentős szellemi s jellembeli gyengeséggel párosul.”<sup>17</sup> Kierkegaard számára persze irreleváns a művészeteknek a hegeléhez hasonló szisztematizálása, valamiféle fejlődésvonalba állítása, de amikor a zenének az abszolút tárgyát az érzéki közvetlenségben nevezi meg, akkor itt már nem csak arról van szó, hogy az érzéki zsenialitás a legelvontabb eszme, mivel a legkevésbé sem történeti, hanem egyúttal a *szellemből kizárt közvetlenség*: „A szellemi meghatározottságú közvetlen vagy úgy van meghatározva, hogy a szellem

területére tartozik, vagy úgy, hogy kívül esik rajta. Ha a szellemi meghatározottságú közvetlen oly módon van meghatározva, hogy a szellem területére tartozik, akkor megtalálhatja kifejeződését a zeneiben, ám ez a közvetlen nem lehet a zene abszolút tárgya, mivel ekkor oly módon van meghatározva, hogy a szellem területére kell tartoznia, ami azt jelenti, hogy a zene idegen területen van, oly előjáték, mely állandóan megszűnik. De ha a szellemi meghatározottságú közvetlen oly módon van meghatározva, hogy kívül esik a szellemen, akkor a zenének ebben van az abszolút tárgya.”<sup>18</sup>

Kierkegaard egyik legmeggyőzőbb, az esztétikai tapasztalatainkban máig visszaigazolódó állítása, hogy a Don Juan-témát egyedül a zenében lehet a maga teljességében kifejezni, hiszen csak ez képes az általánost az egyesben ilyen szuggesztíven kifejezni. Teljes joggal állapítja meg, hogy a téma epikai feldolgozása terjengőssé és lapossá teszi a Don Juani csábítás bemutatását, a dramatikus feldolgozás pedig, mint Moliere-é, óhatatlanul is a komikus felé hajlik. Moliere darabjában Don Juan nem drámai hős, hanem szerencsétlenül járt egyén.

A kierkegaard-i kiindulópont termékenynek mutatkozik az opera belső zenei felépítésének leírásában is. Az aprólékosabb zenei elemzés is visszaigazolja, hogy „az operában éppen az a titok, hogy hőse egyszerismind a többi szereplőben meglevő erő is. Don Juan élete a bennük levő életprincípium.”<sup>19</sup> Leporellóban is állandóan gazdája visszhangzik, a regiszteráriában szinte maga is Don Juan hódításaiba képzele bele magát, az ária zenei karakterváltásai pedig a csábító különböző maszkjait – démoni, varázslatos, igéző, lírai, helyenként cinikusan lehangoló – érzékeltetik. A szereplőknek az az életmozzanata van megvilágítva, amelyet Don Juan felé fordítanak, egyébként homályosak: „Ez a homályosság, ez a Don Juannal való részben szimpatikus, részben antipatikus titokzatos kommunikáció teszi mindnyájukat zeneivé, és ez eredményezi azt, hogy az egész opera Don Juanban cseng össze.”<sup>20</sup> Például Donna Elvira szenvedélyes szerelmi gyűlöletében is Don Juan visszhangzik, ő is Don Juantól mint démoni erőtől megszállott. Kierkegaard azt is hangsúlyozza, hogy Don Juan nem csak elcsábítja, hanem meg is szépíti a nőt, tehát eszményít. Hallgassuk csak meg, mennyire másként szól Zerlina hangja az első, menyegzői jelenethez képest a második felvonásban, miután már ő is a csábító zsákmánya lett! Először még a naiv vidámság könnyedségét szólaltatja meg, a csábítás után viszont mondhatni más hangfekvésben, érezhetően teltebb, egyúttal líraibb tónusban énekelve vigasztalja szerelmesen az ő jól elagyabugyált Masettóját.

Az utóbbi mondatban talán magam is óhatatlanul ironikus voltam, mint ahogy Kierkegaard is hangsúlyozza, hogy az opera szituációiban, cselekményében túlsúlyban van az irónia, „mert az irónia a közvetlen élet szigorú nevelője volt és marad”<sup>21</sup>. A kissé talányosan hangzó mondatban *Az irónia*

*fogalmáról* írott értekezésének felfogása cseng vissza. Az irónia egyfelől végtelen, abszolút negativitásként értelmeződik, melyben a szubjektum negatív szabad, mentes a kötöttségtől, másfelől viszont többek között a költői egzisztencia kapcsán beszél az uralt iróniáról. Ebben az esetben „az irónia korlátokat szab, végessé tesz, elhatárol, s ezzel igazságot, valóságot, tartalmat biztosít; fenyít és büntet, s ezzel határozottságot és belső szilárdságot nyújt. Az irónia szigorú porkoláb, fél tőle az, aki nem ismeri, de aki nem ismeri, az szereti is.”<sup>22</sup> Az irónia tehát nem pusztán játékosság Kierkegaardnál, nem véletlen, hogy Hegelnek a romantikus iróniát élesen elítélő álláspontját részben osztja. Mozart operájával kapcsolatban úgy is fogalmazhatnánk, hogy az ironikus szituációk egyfajta távolságtartást reprezentálnak a zene magával ragadó szenvedélyességéhez képest. Persze azt is mondhatjuk, hogy maga Kierkegaard az ironikus, amikor például úgy fogalmaz, hogy a kormányzó visszatérése szörnyű irónia, mert egy „kísértetet nem lehet agyonütni”<sup>23</sup>. Ugyanakkor végső soron Kierkegaard reflexiói oda futnak ki, hogy Mozart operáinak szereplői, illetve szituációi között ugyan feltűnően gyakori az ironikus (Masetto, Donna Elvira, Cherubino, Papageno), a mozarti zene viszont magával ragadóan szenvedélyes.

Mint ahogy már utaltam rá, Adorno a szigorú fogalmi filozofálás mércéjét alkalmazva viszonyul kritikusan Kierkegaard-hoz. A mai értelmező számára viszont éppen azok a költői paradoxonok jelentik a kierkegaard-i gondolatok esztétikai érvényességét, amelyek a zene és nevezetesen Mozart Don Juanjának a sokrétűségét tárják elénk. Vagy azt is mondhatjuk, hogy Kierkegaard mint zseniális befogadó egy klasszikus művet romantikus életérzéssel interpretált: „Az operában nem csupán beszélnek egy csábítóról, hanem Don Juan valóban az, és nem tagadhatjuk, hogy a zene a maga részleteiben gyakran csábító lehet. Ám ennek így is kell lennie; és éppen ebben van az opera nagysága. Ezért ostobaság azt mondani, hogy az opera nem morális, s ez csak olyanoktól eredhet, akik képtelenek az egész megragadására, s így belevesznek a részletekbe. Az operában lévő végső törekvés szerfölött morális, és a róla kialakult benyomás teljesen jótékony hatású, mert minden nagy benne, mindenben igazi, leplezetlen pátosz van, a vágy szenvedélye csakúgy, mint a komolyságéban, az élvezetében csakúgy, mint a haragéban.”<sup>24</sup>

Befejezésül visszatérve a címben jelzett kérdéshez: tényleg az „egyetlen klasszikus remekmű”-e a Don Giovanni? Azt kell mondanom, hogy maga a kérdés rossz, hiszen Victor Eremita, Az úr, Kierkegaard egzisztenciális választását nincs értelme logiko-esztétikai érvekkel megvédeni vagy cáfolni. A kérdés inkább az, hogy számunkra az egyetlen klasszikus zenei remekmű-e a Don Giovanni. A lehetséges válaszokat pedig mindenkinek személyesen kell végiggondolnia.



### Jegyzetek:

1. S. Kierkegaard: Vagy-vagy. Fordította: Dani Tivadar. Osiris-Századvég, Bp. 1994. 101. o.
2. Kardos András: A metafizika tragédiája avagy miért nem írt drámát Sören Kierkegaard? In: Kierkegaard Budapesten. Szerk.: Nagy András. Fekete Sas Kiadó, Bp. 1994. 150. o.
3. Adorno: Kierkegaard – Konstruktion des Ästhetischen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962.
4. Weiss János: Az esztétikum konstrukciója Adornónál. Akadémiai, Bp. 1995.
5. I. m. 16. o.
6. „...die Bestimmung der Musik als des abstraktesten Materials führt zu absurden Konsequenzen. Aus ihr wird Don Juan als das einzige und ausschließende Meisterwerk der Musik deduziert, nicht anders als bei Hegel der preußische Staat als Realisierung der Weltvernunft.” Adorno: I. m. 42. o.
7. „Weiter läßt sich der ästhetische Idealismus nicht treiben: vor der Einheit der »Idee«, des inhaltsleeren Allgemeinbegriffs von »sinnlicher Genialität« schrumpfen alle qualitativen Differenzen zusammen, in denen Kunst ihren Bestand hat, und traurig einsam bleibt ein Meisterwerk als geschlossene und abschließende Totalität kanonisch übrig.” I. m. 43. o.
8. Kierkegaard: I. m. 83. o.
9. I. m. 49. o.
10. I. m. 100. o.
11. I. m. 47. o.
12. Lásd Leonardo da Vinci: Tudomány és művészet. Ford.: Kardos Tibor. Magyar Helikon, Bp. 1960.
13. Kierkegaard: I. m. 48. o.
14. I. m. 44. o.
15. Uo.
16. I. m. 56. o.
17. Hegel: Esztétikai előadások. I. k. Ford.: Zoltai Dénes. Akadémiai, Bp. 1952. 29. o.
18. Kierkegaard: I. m. 57. o.
19. I. m. 94. o.
20. I. m. 98. o.
21. I. m. 95. o.
22. Kierkegaard: Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra. Ford.: Valaczkai László. In: Sören Kierkegaard írásaiból. Vál.: Suki Béla. Gondolat, Bp. 1982. 116. o.
23. Kierkegaard: Vagy-vagy. I. m. 95. o.
24. I. m. 91. o.

## A MŰVÉSZET VÉGE?! – REFLEXIÓK HEGEL TÉZISÉRŐL

„Remélhetjük ugyan, hogy a művészet tovább emelkedik és tökéletesedik majd, formája azonban már nem a szellem legmagasabb rendű szükséglete. Bármily remeknek mondjuk is a görög istenképmásokat, bármily méltó és tökéletes ábrázolásban jelenjék is meg előttünk az Atyaisten, Krisztus, Mária: mindez nem segít, nem hajtunk térdet többé előttük.”<sup>1</sup>

Hegelnek ezek a sorai az *Esztétikai előadások* első részében szemléletes magától értetődéssel fejezik ki a máig provokáló híres-hírhedt „művészet vége”-tézist. Előadásomban Hegel koncepciójának vázlatos rekonstrukcióján keresztül elsősorban arról kívánok beszélni, hogy lehetséges-e és mennyiben ma is aktualitása a hegeli gondolatoknak. A reflektáló értelemnek, hogy magam is hegeli terminológiával éljek, persze nyilvánvalóan nincs könnyű dolga, ha e nagyszabású gondolati építmény bizonyos részét vagy tételét tűzi ki elemzése tárgyául. Hiszen az elemző óhatatlanul is szembetalálja magát az „igaz az egész” hegeli univerzális aspektusának esetleg bénítóan ható követelményével. Ugyanakkor, ha nem akarjuk „filozófiai emlékműnek” tekinteni Hegel életművét, akkor nagyon is jogos lépés e monumentális konstrukció részmozzanataihoz mintegy „kívülről” hozzászólni. Az elemzésnek éppen ezért meg kell próbálni a „külső” és „belső” nézőpontok érvényes juttatását, ütköztetését egyaránt. Először Hegel tézisének lehetséges rekonstrukcióját vázoljuk fel.

Az *Esztétikai előadások* bevezetésében egyfelől a művészet rendszerbeli helyéből következő jelenkori szituációját fogalmazza meg a maga dialektikus szükségszerűségében: „...vallásunknak és észműveltségünknek szelleme túljutott azon a fokon, amelyen a művészet az abszolútum tudatosításának legfőbb módja. A művészeti termelésnek és műveinek tulajdonképpeni módja már nem elégíti ki legfontosabb szükségletünket; túl vagyunk azon, hogy a művészet alkotásait istenítve tisztelhessek s imádhassuk; józanabb hatást tesznek ránk, s amit felkeltenek bennünk, annak még magasabb rendű próbatételre, s másféle igazolásra van szüksége. A gondolat s a reflexió túlszárnyalta a szépművészetet... Mindezen vonatkozásokban a művészet legmagasabb rendű meghatározása szemszögéből nézve, számunkra a múlté, s azé is marad.”<sup>2</sup> Másfelől Hegel, mint azt a nyitó idézetünk is jelzi, ismételten hangsúlyozza, hogy új műalkotások születése továbbra is *természetes része lesz az emberiség életének*. Azok a Hegel korabeli és mai felháborodások, amelyek empirikus érvekkel akarták diszkreditálni Hegel következtetését – például akkoriban azzal, hogy Beethoven alig pár éve halt meg, Goethe pe-

dig még él -, így kissé túl könnyen akarták elintézni Hegel nyugtalanító gondolatát. Igazat adhatunk Márkus Györgynek, aki egyik tanulmányában így fogalmaz: „Csakhogy nem olyan könnyű elfelejteni a »művészet végét«, ha az ember elmerül Hegelben.”<sup>3</sup> Amennyiben elmerülünk benne, akkor azt konstatálhatjuk, hogy Hegel tézise saját filozófiájának szemszögéből alapvetően igaz, hiszen az ér véget, amit művészetben, és tegyük hozzá a történelmen a filozófus ért. Az pedig jól ismert, hogy Hegel számára a művészetnek az abszolút eszme „érzéki látszásaként”, a végső metafizikai igazság szempontjából van filozófiai jelentősége. A görög klasszikus művészetben éppen az az utolérhetetlen számára, hogy ott szépség és igazság harmonikus egybecsengését, az általános és a különös közötti tökéletes megfelelést csodálhatjuk. A romantikus művészeti formában azután a lélek szubjektív bensősége válik az ábrázolás lényeges mozzanatává, *esetleges* lesz, hogy a külső valóságnak és a szellemi világnak melyik meghatározott tartalmába éli bele magát a lélek. Az ábrázolt világ határtalanul kitágul, a művészetben most már a prózai, közönséges élet ábrázolása is helyet kap. Egyrészt emancipálódik az instrumentális funkcionalizálás alól, autonómmá válik, vagyis a művészet teljesen és pusztán művészetté lesz. Másrészt ez azt jelenti, hogy a művészet a valóság minden partikularitását képes elénk tárni, de már nem képes feltárni a „közös szubsztanciális” célt. Ezért ér véget Hegel szemében a művészet jelentés- és jelentőségteljes világkorszaka.

A művészet filozófiai rendszerbeli helyének és szerepének megfogalmazása Hegelnél ugyan közismerten az abszolút eszme önmozgásának egyik szükségszerű lépcsőfokaként történik meg, de arra is felfigyelhetünk, hogy az *Estétikai előadások* bevezetésében a művészetnek nem valamilyen elvont általános, hanem inkább empirikusnak mondható fogalmából indul ki. Nem normatív esztétikáról van itt szó, hanem a művészet olyan filozófiájáról, amely „nem törekszik arra, hogy a művészeknek előírásokat adjon, hanem azon van, hogy megmutassa, mi a szép általában, és hogyan mutatkozik meg a meglévő dolgokban, műalkotásokban, anélkül, hogy szabályokat szabna ezek számára.”<sup>4</sup> Hegel egyébként a természet utánzásának az elvét éppúgy nem tartja lényegi mozzanatként, mint a tanítást a művészet céljával kapcsolatban, hiszen ez utóbbi esetben csupán eszköznek tekintenénk a műalkotást. Kanthoz annyiban kapcsolódik, hogy hangsúlyozza a szép önmagában létező célszerűségét, amely eszköz és cél különböző oldalakra való szétasadása nélkül mutatkozik meg. Ugyanakkor nem fogadja el a kanti ízlésítéletből való kiindulást, ezzel szemben egyfajta műalkotás-esztétikának is tekinthetjük Hegel művészetfilozófiáját. A műalkotás nála *Scheinen*, ami belsőleg reflektált közvetlen létezőt jelent.<sup>5</sup> A kérdéshez egyébként fontos adalék, hogy az 1998-ban megjelent új szövegkiadás tanúsága szerint Hegel kései kézírataiban „a szép az eszme érzéki látszása” meghatározás fel sem

merül.<sup>6</sup> Ezzel szemben a szép úgy jelenik meg, mint az eszmének mint individualitásnak az *elevensége* (die Lebendigkeit der Idee als Individualität). Úgy is fogalmazhatunk tehát, hogy a hegeli művészet fogalom nem egyszerűen szisztematikus, hanem fenomenológiai is. Hogy mennyire nem mereven zárt ez a műalkotás fogalom, arra még egy plasztikus megfogalmazást idézek fel: „A műalkotás lényegében kérdés, beszéd a visszadobbanó kebelhez, szózat a kedélyhez és a szellemhez.”<sup>7</sup>

A hegeli műalkotás fogalom jelzése után nézzük meg, milyen alapvető tendenciákat lát Hegel a romantikus művészeti forma felbomlásában, amely egyúttal a „művészet végét” hozza magával. Általános jellemzője, hogy megszüntetve-felemeli az eszmének és az eszme realitásának tökéletes egyesülését, vagyis visszatér a két oldal különbségéhez és ellentétéhez. A művészet túljut önmagán, de saját területén belül és magának a művészetnek a formájában. Tárgya a szabad, konkrét szellemiség, a romantikus művekben a bensőség „győzelmi ünnepet ül” a külső felett. Az eszme és az alak nem hatja át egymást, hanem egymás iránt közömbösek. A szubjektív bensőség válik meghatározóvá, a művész szubjektivitása anyaga és alkotása felett áll. A művészi ábrázolásra egyre inkább az esetleges és a tovatűnő megragadása lesz a jellemző, amely így „állandóvá teszi a tovafutó látszatot”.<sup>8</sup> A romantikus művészeti forma végét azután többek között így összegzi: „Ami a művészet vagy a gondolkodás révén oly tökéletesen tárgyként áll érzéki vagy szellemi szemünk előtt, hogy a tartalom ki van merítve, minden künn van és már nincs semmi homályos és benső, az iránt egyáltalán nem érdeklődünk többé.”<sup>9</sup>

Hegel saját korának művészetében élesen elítéli az iróniát, amelynek elvét F. Schlegeltől eredezteti, mélyebb alapját pedig a fichtei filozófiában látja. Ugyanis szerinte a fichtei Én teljesen absztrakt és formális, minden magán- és magáértvaló pedig pusztá látszat. Az Én kénye-kedve szerint mindent „tétélez” és megsemmisít, amely így a mindennel való játékhoz vezet. Az ironikus szubjektivitás már semmit nem vesz komolyan. Az Én magába való koncentrációja úgy értelmeződik, hogy a művészi életnek a virtuozitása isteni zsenialitásként fogható fel, amely előtt minden ember és minden dolog csak lényegnélküli kreatúra. Az irónia megnyilvánulása Hegel szerint a szubjektív humor, amely nem más, mint a pusztá játék a tárgyakkal. Az irónia következménye a beteges széplelkűség, amelynek alaphangoltsága az üres, hiábavaló szubjektum semmisségének érzéséből fakadó sóvárgás. Az ironikus jellemből a szubsztancialitás hiányzik, ezért művészietlen: „Ha az iróniát vesszük a jellem alaphangjának, akkor ezzel a legművészietlenebbet tesszük meg a műalkotás igazi elvének, - ezáltal részben közönséges, részben tartalom – és tartás-nélküli figurák tódulnak be, mivel a szubsztancialis bennük semminek bizonyul, végül pedig ezekhez csatlakoz-

nak még a kedély sóvárgása és feloldhatatlan ellentmondásai is.”<sup>10</sup> Hogy Hegel mennyire szemben áll nem csupán az iróniával, hanem egyáltalán a romantikus művészetfelfogással, azt a zenével kapcsolatos felfogása is jelzi. Míg a romantikában gyakran úgy jelenik meg a zene, mint a legmagasabb rendű művészet, amely képes megragadni a világ szavakkal meg sem közelíthető lényegét, addig Hegel azt hangsúlyozza, hogy – szemben a költészettel – a zenének kevés szellemi anyagra van szüksége, itt a szellemi benső teljesen meghatározatlan. Az abszolút zenét azért utasítja el, tartja értelmetlen dolognak, mert az szerinte híján van minden szellemi tartalomnak.

A hegeli nézőpont rövid rekonstrukciója után tegyük fel újból a kérdést. Van-e még relevanciája napjainkban Hegel tézisének? A kérdésre adható lehetséges válaszokat kétféle aspektusból is megközelíthetjük. Egyrészt a mai művészetfilozófiai, egyáltalán a filozófiai diskurzusok szempontjából, másrészt a kortárs művészetekkel kapcsolatos empirikus vizsgálódások szemszögéből. Ugyanakkor e két szempontot nem tartanám szerencsésnek mereven különválasztani egymástól.

Az elsővel kapcsolatban első megközelítésre talán szokatlan egybevetést kínálhat *Heidegger* művészetfilozófiája. Ugyan ő éppen a metafizika destrukcióját tűzi ki alapvető célként, de többen – így Rorty és Derrida – nem teljesen alaptalanul „hozták hírbe” a metafizikával. Hegelnél az igazság ontológiai alapja az általános és a különös közötti tökéletes megfelelés. A jelentékeny műalkotás érzéki formában éppen ezt a megfelelést valósítja meg. Azt is mondhatjuk, hogy legáltalánosabb értelemben a művészet a létezés igazságát tárja fel. Ez azt is jelenti, hogy a művészet a szellemi szabadság kifejezése, az ember benne magát mintegy megkészszerzi: „A művészet általános szükséglete tehát annak ésszerű szükséglete, hogy az ember a benső és külső világot a szellemi tudat fokára emelje, mint olyan tárgyat, amelyben saját Énjét ismeri fel.”<sup>11</sup> Ezenkívül a művészeti szép eszméjével kapcsolatban azt is hangsúlyozza Hegel, hogy amennyiben a szépség az eszme, akkor szépség és igazság bizonyos fokig ugyanazok, hiszen az eszme totalitás, a fogalomnak eszmei egysége és szubjektivitása, egyúttal objektivitása. A maga totalitásában felfogott eszme pedig nem más, mint az igaz. Ebben az értelemben az igaz a feltétlenül felfogható, a szépség pedig az önmagábanvéve konkrét, abszolút fogalom. Az eszme totalitásának értelmében hangsúlyozza Hegel, hogy a művészet nem reked meg a véges szellem ismereteinél és tetteinél. Heidegger természetesen nem rendszerfilozófiai keretben értelmezi a műalkotás eredetét, vagyis tulajdonképpen a művészet ontológiáját, de az igazság kérdésével ő is alapvetően összefüggésbe hozza. A műben a létező léte világítódik meg, a művészet lényege „a létező igazságának működésbe lépése”<sup>12</sup>. Azt az alapvető különbséget persze nem lehet zárójelbe tenni, hogy Hegelnél a művészet az abszolút szellem fejlődésének a vallás-

hoz és a filozófiához képest csak egy alacsonyabb foka, míg főképp a kései Heideggernél a költészet egyáltalán nem előfoka a gondolkodásnak, hanem szinte magába szívja azt. A művészet ezenkívül elválaszthatatlan az alkotótól és a megőrzőktől, Heidegger megfogalmazásában „egy nép történeti jelenvalóletétől”. A műalkotás ugyan autonóm, amennyiben nem lehet a dolgszerűség felől meghatározni, azonban éppen a léttel való mély összefüggése, az igazság működésbe lépése tünteti ki a létezők sorában. Hegel a romantikus művészeti forma felbomlásának szükségszerű folyamataként írja le a „művészet vége”-szituációt, míg Heidegger azért bírálja az újkori nyugati kultúra művészetét, mert szerinte háttérbe szorul benne a lét gondolata. Míg Hegel egy metafizikai rendszerben helyezi el a művészetet, addig Heidegger szerint a művészetnek a metafizika uralma alól kellene felszabadulnia. Még egy aprónak tűnő mozzanat analógiájára hívnám fel a figyelmet a két gondolkodónál. Hegel ugyan a prózai, közönséges élet ábrázolását általában művésziatlennak tartja, de a holland tájkép- és zsánerfestészetet nagyra értékeli, mivel azok mindig valamilyen valódi életvilágot tárnak fel, igazi „saját világuk” van, amely egy egyszerű, dolgos nép küzdelmes, szenvedéssel és örömmel teljes életét érzékelteti: „A szépnek mintegy látszatát mint ilyent magában rögzítik meg, s a művészet az a mesteri tökély, amellyel a külső jelenségek önmagában elmélyülő látszatának minden titkát ábrázolják.”<sup>13</sup> Heidegger *A műalkotás eredetében* Van Goghnak egy pár parasztcipőt ábrázoló festménye kapcsán fogalmazza meg rendkívül érzékletesen, hogy milyen paraszti életvilágot „állít fel” ez a látszólag csak egy puszta eszközt ábrázoló kép.

Közvetve Hegel metafizikai rendszerét és művészetfilozófiáját is érinti az a radikális bíráló, amelyet Rorty többek között a *Heidegger, Kundera és Dickens* című tanulmányában<sup>14</sup> fogalmazott meg a filozófia szerinte egyoldalúan esszencialista szemlélete ellen. Hegelnél az abszolút szellem fejlődésének nézőpontjából a filozófia magasabb rendű a művészetnél, Rorty viszont bizonyos szempontból éppen a filozófiát kárhoztatja, mivel az elméletet alkot, a történelem vagy éppen a művészet mélyére vagy mögé akar lépni, hogy ráleljen annak *lényegére*. Szerinte még a nyugati metafizikai szemléletet egyébként bíráló Heidegger is osztozik a filozófusoknak ebben az egyoldalúságában, maga is nietzschei értelemben vett „aszketikus pap”. Rorty a filozófiai elméletekkel szemben a regény művészetét, az elbeszélést preferálja, mivel ez felfogása szerint jobban kifejezi a Nyugat történetét: „A történelmi szabályszerűségeknek és a kultúrák lényegének szavakba öntésére – vagyis az elbeszélésnek az elmélettel való helyettesítésére – tett kísérletek, amelyek azt tűzték ki célul, hogy az ember jobban megértse saját magát, rendre kudarcot vallottak.”<sup>15</sup> A prózai, közönséges életet is ábrázoló Di-

ckens-regények a szemében éppen nem művészetlenek, hanem az emberi viszonyok és jellemeik mérhetetlen gazdagságát meglevenítő műalkotások.

Napjaink egy másik nagyhatású művészetfilozófusa, Danto számára a hegeli „művészet vége”-gondolat is annak a folyamatnak a része, amelyet provokáló című írásában (*Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*<sup>16</sup>) ecsetelt élénk színekkel. A filozófiának nevezett „büntetőintézmények”, amelynek – tehetnénk hozzá – akkor Hegel az egyik börtönőre, azért működnek, hogy elbánjanak a metafizikai veszélyt jelentő „szörnyel”, vagyis a művészettel. Ez a Danto által rajzolt riasztóan ható kép a figyelmes olvasó számára azonban szerzője más írásainak okfejtését is követve elszíneződik, ironikussá válik. *A közhely színeváltozásában*<sup>17</sup> például éppen arról szól, hogy a modern művészetben miként válhat akár egy használati tárgy is műalkotássá, ezzel is példázva a művészet világának a filozófia szemében esetleg zavaróan ható sokszínűségét. A modern művészeti formák e virulens gazdagsága láttán inkább metafizikai rémítgetésnek hat Danto drámai hangú kérdése. A filozófia nem semmizheti ki a művészetet, mivel a művészet és a filozófia igazsága soha nem esik teljesen egybe, a gyakori egymásra reflektáltságuk ellenére sem. A Danto által Hegel nyomán felvetett „művészet vége”-gondolat is inkább történetfilozófiai vízió, nem pedig a modern esztétikai tapasztalatok elemzéséből fakadó konklúzió. Danto szerint a művészet teljes jogú önállóságra tett szert, ezáltal önmaga filozófiáját nyújtja: „A művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája”.<sup>18</sup>

Danto felvetései a már említett második aspektushoz, vagyis a művészetek jelenkori szituációjának rövid vizsgálatához vezetnek el az elemzőt. Térjünk most vissza előadásom nyitó idézetéhez! Hegel nem empirikus értelemben beszél a művészet végéről, de alapvető változást, törést lát a művészet funkciójában a modern korban. Véleményem szerint ma is aktuális kérdés az, hogy csupán hanyatlásként, értékvesztésként éljük-e meg a klasszikus művészet kétségtelenül problematikus helyzetét a modernitásban, művészi értékvesztés-e, ha nem hajtunk térdeket vallásos tárgyú műalkotások előtt, vagy pedig a művészet gazdagodásának is tekintjük az új, absztrakt művészi formákat. Persze az a művészetszociológiai tény sem hagyható figyelmen kívül, hogy napjaink befogadója számára a művészet tényleg inkább a múlt művészetét jelenti, a kortárs műveknek többnyire igen szűk a közönsége, ritka a revelatív erejű találkozás újonnan született mű és a befogadók között. Sőt mintha a régi korok művészetének a reneszánszát élnénk. Például szerte a világban régi zene fesztiválokat rendeznek, ahol a zenészek korhű hangszerreken és gyakran korabeli ruhákban zenélnek.

Az kétségtelennek látszik, hogy a művészet funkciója esetlegessé válik, a művészet már nem fejezi ki egy nép „szubsztanciális szellemét”, a közösségi ethoszt. Ugyanakkor meglátásom szerint ma sem szűnt meg a művészetnek

az a létmódja, amit Gadamer a játék, szimbólum és ünnep művészettel kapcsolatos létvonatkozásainak a feltárásával mutatott be.<sup>19</sup>

Hegel a romantikus művészeti forma végét többek között azzal jellemzi, hogy mivel a művész számára minden anyag és minden forma rendelkezésre áll, ezért minden anyag egyúttal közömbössé is válik számára. A kérdés csak az, hogy kimeríthető-e valaha is a művészi formák végtelen lehetősége. Nem valószínű. Mint ahogy túlzottan érezhetjük Hegel éles elutasítását az ironiával szemben is, hiszen az ironikus kifejezőmód nem változtatta üres játszódássá a modern művészetet. Amennyiben számot vetünk azzal, hogy a művészetben és a művészetfilozófiában sem a „nagy narratívák” korát éljük, akkor nem igazán termékeny beállítódás elvagyódva azon keseregni, hogy elmúlt a hegeli értelemben vett klasszikus művészeti korszak. A művészet továbbra is a képzelőerő szabad játékának terét biztosítja, azt is mondhatjuk, hogy az emberi szabadság megélésének egyik legnagyobb lehetőség. Emelkedettebben szólva a szépség vigaszát is nyújthatja, azt, hogy otthonossá váljunk a véges létben. A végeesség ugyanakkor nem szükségszerűen szűk horizont, hiszen egy-egy kivételes műalkotásban, s ilyenek ma is születnek, a mulandó örökkévalóvá válhat. A műalkotás ma is „a létben való gyarapodás”, hogy Gadamer szép kifejezését használjam. Ez azzal együtt is igaz, amit Márkus György úgy fogalmazott meg, hogy a művészet, miután teljességgel autonómmá válik, mibenlétének meghatározását a heteronómia dolgává tette.<sup>20</sup>

Ezekkel a befejező gondolatokkal nem azt akartam sugallni, hogy a hegeli művészetfilozófia mára teljesen érdektelenné vált volna, tehát legjobb lesz, ha valamiféle szellemi rezervátumba zárjuk. Rorty demokratikus utópiájában a türelem és a kíváncsiság a jellemzője a másik emberhez és a különböző elméletekhez való viszonynak, nem az egyetlen igazság keresése. Mindenkinek joga van arra, hogy megértsék, de senkinek nincs joga arra, hogy uralkodjék. Ez személyiségekre éppúgy érvényes, mint műalkotásokra vagy éppen filozófiai elméletekre.

### **Jegyzetek:**

1. Hegel: Esztétikai előadások. I. k. Ford.: Zoltai Dénes. Akadémiai, Bp. 1952. 105. o.
2. I. m. 11–12. o.
3. Márkus György: Hegel és a művészet vége. Ford.: Farkas János László. Kritika, 1996/9. sz. 3. o.
4. Hegel: I. m. 20. o.
5. A szép, valamint a műalkotás hegeli és gadameri (részben heideggeri) felfogása közötti párhuzamokat, hasonlóságokat és különbségeket több tekintetben újszerűen világítja meg *Fehér M. István* „Az eszme érzéki ragyogása”: *esztétika, metafizika, hermeneutika* című tanulmányában. Ebben az írásban a szerző



többek között azt hangsúlyozza, hogy Hegelnél bizonyos helyeken a *Scheinen ontológiai* felértékelődésével találkozhatunk, például a flamand festészetről szóló hegeli jellemzésben: „A *Scheinen* ontológiai kiemelkedését és felértékelődését plasztikusan jelző fogalom a »das sich in sich vertiefende Scheinen«: az önmagában elmélyülő (önmagát önmagában elmélyítő) ragyogás. Jelzi azt a dinamikát, ami a (fel-)ragyogás jellemzője, azt, hogy *önmagával nem marad azonos, hanem önmagát önmagában fokozza* (kiemelés L. J.). Más szóval, nem tud nyugvópontra jutni, mert akkor megszűnne ragyogni, fényleni. Ebben a gondolatsorban továbbá »Schön« és »Scheinen« további egymásra vonatkoztatását és lényegi egységüket látjuk.” In.: Magyar Filozófiai Szemle, 2003/3. 294–295.

6. Az említett Hegel-kiadás: Hegel: Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte. Bd. 2.: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Gustav Hotho. Hrsg. von Annemarie Gethmann – Siefert. Hamburg: Meiner 1998. CCXXIV, 439 S.
7. Hegel: Esztétikai előadások. I. m. 72. o.
8. Hegel: Esztétikai előadások. II. k. Ford.: Zoltai Dénes és Szemere Samu. Akadémiai, Bp. 1955. 172. o.
9. I. m. 178. o.
10. Hegel: I. m. I. k. 68. o.
11. I. m. 32. o.
12. Heidegger: A műalkotás eredete. Ford.: Bacsó Béla. Európa, Bp. 1988. 61. o.
13. Hegel: I. m. II. k. 172. o.
14. Rorty: Heidegger, Kundera és Dickens. Ford.: Barabás András. Holmi, 1993/2. sz. 238–252. o.
15. I. m. 238. o.
16. Danto: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? Ford.: Babarczy Eszter. In: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? Atlantisz, Bp. 1997. 15–37. o.
17. Danto: A közhely színeváltozása. Ford.: Sajó Sándor. Enciklopédia, Bp. 1996.
18. Danto: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? I. m. 31. o.
19. Lásd Gadamer: A szép aktualitása. Ford.: Bonyhai Gábor. In. A szép aktualitása. Vál.: Bacsó Béla. T-Twins, Bp. 1994. 11–85. o.
20. Lásd Márkus György: I. m. 8. o.

## A MŰVÉSZET ALKONYPÍRJA AVAGY A MŰVÉSZET VÉGE?

Az előadásom címében szereplő két kifejezés félreérthetetlenül Nietzsche és Hegel szóhasználatára utal. Bevezetőül hadd idézzem most e két bölcselelő egy-egy jellegzetes gondolatmenetét.

Az első Nietzsche *Emberi – túlságosan is emberi című* aforizmagyűjteményének egyik részlete, *A művészet alkonypírja*: „Ahogy idősebb korunkban az ifjúságra emlékezünk és valóságos emlékezés-ünnepélyeket tartunk, úgy emlékezik majd hamarosan az emberiség a művészetre, vagyis az emberiség számára a művészet az ifjúkori örömök megható emléke lesz. A művészetet talán még sohasem érezték át olyan mélyen, mint most, amikor mintha a halál mágiája játszadozna körülötte.”<sup>1</sup>

A másik Hegel *Esztétikájának* egyik jól ismert helye: „A művészeti termelésnek és műveinek tulajdonképpen módja már nem elégíti ki legfontosabb szükségletünket; túl vagyunk azon, hogy a művészet alkotásait istenítve tiszteljük s imádhassuk; józanabb hatást tesznek ránk, s amit felkeltenek bennünk, annak még magasabb rendű próbatételre, s másféle igazolásra van szüksége. A gondolat s a reflexió túlszárnyalta a szépművészetet. (...) Mind ezen vonatkozásokban a művészet legmagasabb rendű meghatározása szemzőgéből nézve, számunkra a múlté, s az is marad.”<sup>2</sup>

E két, egymástól nyilvánvalóan eltérő stílusú és másféle kiindulásból fakadó szövegben valami tagadhatatlanul hasonló: a művészet mint az emlékezés tárgya, mint megható emlék, illetve az eszme fejlődésének szemzőgéből mint a múlthoz tartozó. Tehát akár azt is mondhatnánk, hogy mindketten a művészet eleven hatóerejének az elmúlását jelentik be? A különbség csak az, hogy Nietzsche a művészet dionüszoszi szenvedélyességéből is felvillant valamit (a halál mágiája), míg Hegelnél a metafizikai fogalmiság keretében lép elének a gondolat? Tetszetős lenne ez a megközelítés, de bizonyára túlságosan is felületes.

Hegel és Nietzsche: első megközelítésben a lehető legélesebb ellentét. Metafizikai rendszer az egyik oldalon, a metafizika radikális kritikája a másikon. Szigorú fogalmi filozofálás egyfelől, hol költői, hol profetikus stílus, aforizmák másfelől. Hegel műve szilárdnak tűnő, nagyszabású építmény, Nietzsche az örök vándor, s ne felejtsük el, hogy a németben a wandeln szó a 'vándorol' mellett 'változik' jelentésben is használatos. A hegeli értelemben vett filozófus szigorú módszerrel elemez, Zarathustra viszont azt mondja, hogy zsenialitása a „szaglásában” rejlik. Lehetne még sorolni a látványosan megfogalmazható ellentéteket. Ugyanakkor nincs-e mégis valamilyen lény-

gi hasonlóság kettejük művészetről való gondolkodásában, legalábbis a művészet múlt-jellegét illetően? Arról sem feledkezhetünk meg, hogy a szisztematikus összehasonlítást eleve problematikussá teszi, hogy véleményem szerint a Nietzschéről való gondolkodás tétje: lehet-e, pontosabban szabad-e a főleg aforizmákban megfogalmazott gondolatokból egységes felfogást kreálni? Nietzsche nem véletlenül áll szemben a metafizikai rendszerekkel, művének nincs „lényegisége”, hatalmas csend- és ritmusváltozatosság összhangzattana az egész. Másfelől Nietzsche látszólagos perspektívaváltásai nem egyetlen életfilozófiai magnak a sokszínű virágai-e? A színeváltozások nem „ugyanannak az örök visszatérései”?

Bizonyos perspektívából mindkét értelmezés mellett lehetséges meggyőzően érvelni. Előadásomban nem kívánok úgy állást foglalni a felvetett kérdésekben, hogy határozottan az egyik álláspont mellett voksolok, a másikat pedig egyúttal kizárnám. Inkább azt járom körbe, hogy Nietzsche aforizmaiban milyen jelentést és jelentőséget tulajdonít a művészetnek.

Mindenekelőtt nem árt egy pillantást vetnünk az aforizma kifejezésre. A szó görög eredetije (‘aphorizein’) a következő jelentésárnyalatokat hordozza: körülhatárol, körülír, elkülönít. Úgy is értelmezhetjük, hogy valamilyen jelentésnek az elválasztása attól, amit addig igaznak tartottak, tehát új fénybe vonni a dolgokat. Nietzsche aforizmái a legmélyebben érzékeltetik ezt az összefüggést, hiszen meglepetésszerűen indít útjára egy-egy ötletet. Sokkal inkább provokál, mint magyaráz, az értelem összefüggések több dimenzióját villantja fel.

Milyen dimenziókat hív elő az alkonypír? Egyrészt az elmúlás határpontját, amely a visszaemlékezés melankóliáját erősíti fel. Másrészt „fény és sötétség nászából” született, amely a ragyogásnak, valamiféle felfokozott intenzitású átélésnek a visszfényét érzékelteti, gondoljunk a halál mágiája (haláltánc!?) kifejezésre. Emellett Nietzsche kapcsán szinte azonnal asszociálhatunk a hajnalpír kifejezésre is, hiszen a két szó a létezés örök körforgását idézi.

Az új meg új hajnalpír felragyogásával nagyon is összefüggésbe hozható a filozófusnak az a képe, amelyet Nietzsche a *Schopenhauer mint nevelő* című „korszerűtlen elmélkedésében” rajzol meg: „... a filozófus nem csupán nagy gondolkodó, hanem igaz ember. És mikor lehetett volna tudósból igaz ember? Aki eltúri, hogy önmaga és a dolgok közé fogalmak, nézetek, könyvek élődjenek, tehát egyfajta múlt, aki tehát tágabb értelemben véve történelemre született, az sohasem fogja a dolgokat első ízben látni (kiemelés L. J.), és ő maga sem lehet soha első ízben látott lény.”<sup>3</sup> A dolgokat első ízben meglátni képessége a filozófus mellett éppen a művész legfőbb erénye. Ezért szerepel Schopenhauer mellett Goethe példaként arra, hogy milyennek kell lennie – minden tudós céltól és kultúrától függetlenül – „a szabad és erős

embernek, akire minden művészi kultúra vágyik.”<sup>4</sup> A dolgok ilyen meglátására leginkább a költő képes, aki mindig úgy beszél, mintha először szólítaná meg a létezőt. Egyáltalán nem véletlenül, és nem is függetlenül Nietzsche-től, később Heidegger is hasonló módon beszél költészet és gondolkodás egyrendbéli mivoltáról. Heidegger szellemében fogalmazhatunk úgy, hogy a filozófia a rátekintésnek azokat a pályáit nyitja meg, amelyeken haladva az ember felnyitja világát. A filozófiának nincs tárgya, a filozófia esemény. A költészetben és a valódi gondolkodásban mindig oly sok világtér marad szabadon, hogy abban minden dolog, minden egyes fa, hegy, ház, madárhang elveszti közömbös és megszokott voltát.

Filozófia és művészet, gondolkodás és költészet közelségét ugyanakkor Nietzsche szerint a „metafizikus-misztikus filozófia” csak tönkre teszi, ahogyan egyik aforizmájában fogalmaz: „Ha valamely metafizikus-misztikus filozófia kódének sikerül minden esztétikai jelenséget *áttekinthetlenné* tenni, akkor ebből az következik, hogy *egymással sem lehet összemérni* őket, mert minden egyes jelenség megmagyarázhatatlan lesz. De ha össze sem hasonlíthatók egymással, akkor teljességgel *lehetetlen lesz a kritika*, vagyis minden vakon megy a maga útján, ebből azonban megint csak a *művészet élvezetének* állandó apasztása lesz (amit csak roppant kifinomult ízlés képes megkülönböztetni egy szükséglet nyers kielégítésétől). Azonban minél inkább apad az élvezet, annál határozottabban változik a művészet-igény közönséges éhséggé, amit a művész viszont egyre durvább kosztal próbál csillapítani.”<sup>5</sup> Ha figyelmesen követjük a minden érték átértékelőjének tartott Nietzsche szavait, akkor bizony itt az esztétikai jelenségek bizonyos értelemben hagyományos értékeinek a védelmezését hallhatjuk. Vagy másképpen szólva a művészet méltóságának a megőrzését. *A történelem hasznáról és káráról* című írásában pedig metsző gúnnyal pellengérez ki a középszer uralmát, vagyis az értékek helycseréjét: „A fuvarosok munkaszerződést kötöttek egymással, és a zsenit fölöslegesnek nyilvánították – azzal, hogy minden fuvarost zsenivé minősítenek át; egy későbbi kor valószínűleg látni fogja épületeiken, hogy összefuvarozva és nem összeillesztve lettek.”<sup>6</sup>

A következőkben Nietzsche-nek az *Emberi – túlságosan is emberi* című aforizmagyűjteményének művészettel kapcsolatos aforizmáira reflektálok, különös tekintettel a zenére. Hogy mennyire kulcs Nietzsche egész bölcselete szempontjából a zene, azt nyilván nem kell különösebben bizonygatni, de talán érdemes idéznem egy mondatot az *Ecce homoból*: „Talán az egész Zarathustra a zene körébe sorolható: az újjászülető *meghallás* a művészetben egész biztosan előfeltétele volt művemnek.”<sup>7</sup> Az újjászülető meghallás ugyanakkor egyáltalán nem misztifikáló értelmezése a zenének, inkább a wagneri romantikából való kiábrándulás jelzése. Tulajdonképpen Schopenhaurrel sem ért egyet abban, hogy a zene a „világakarat” közvetlen

kifejeződése lenne: „A zene belső világunk szempontjából nem olyan jelentős és mélyről jövő, hogy az érzelem *közvetlen* nyelve lehetne; hanem a költészettel való ősrégi kapcsolata annyi szimbolikát vitt a hang ritmikus mozgásába, erejébe és gyöngeségébe, hogy mi most úgy *érezzük*, hogy a zene közvetlenül belső világunkhoz beszél és belső világunkból származik. (...) Önmagában véve egyetlen zene sem mély és jelentéssel teli, nem szól az «akaratról», a «magánvalóról»; az értelem ezt csak olyan korszakban képzelhette, amely a belső élet teljes terjedelmét meghódította a zenei szimbolika számára.”<sup>8</sup>

Igazán találóak és realiztikusak a miniatűr zeneszerzői portréi Bachról, Haydnról, Beethovenről, Mozarról, Schubertről, vagy éppen Chopinről. Ezekben a zenei aforizmákban is szembeötlő a tudálékoskodó esztétizálás kerülése és a természetesség dicsérete. Bachról például azt fogalmazza meg, hogy ha nem az ellenpont és a fuga műértőjeként hallgatjuk, akkor olyasmiben lesz részünk, mintha „a világ teremtésének, Isten alkotásának lennénk tanúi. Vagyis: érezzük, hogy itt valami nagy dolog van születőben, ami még nem létezik: a mi nagy modern zenénk.”<sup>9</sup> Vagy figyeljük meg, milyen plasztikusan állítja szembe egymással Beethoven eszményi magasságokba szárnyaló zenéjét Mozart vérbő délszakiságával: „Beethoven zenéje gyakorta régen elveszítettnek hitt «hangbéli ártatlanság» megtalált darabjának tűnik, amelyet hirtelen felhangzása nyomán mély megindultsággal hallgatunk: zenéről szóló zene ez.(...) Egy «jobb világból» való átszellemített *emlékek* ezek; olyasmit jelentenek Beethovennek, mint Platónnak az eszmék. – Mozartot egészen másféle viszony fűzi melódiáihoz: inspirációit nem a zenehallgatásban, hanem az élet, a legmozgalmasabb *délvidéki* élet szemléletében találja meg: mindig Itáliáról álmodott, ha éppen nem volt ott.”<sup>10</sup>

Figyelemre méltó, ahogyan a maga mértékére szállítja le a művészi inspirációba vetett hitet, és ahogyan a művészi konvenció paradox mivoltát hangsúlyozza. Az inspiráció egyáltalán nem egyedüli előfeltétele a zseni alkotásának: „A jó művész vagy gondolkodó fantáziája állandóan produkál jó, közepszerű és rossz dolgokat, ám *ítélőereje*, roppant éles és gyakorlott *ítélőereje*, válogat ezek között, elveti vagy összekapcsolja őket.” „Ha az alkotóerő felhalmozódik egy ideig, és kitörését gát akadályozza, akkor hirtelen kisülés következik be, mintha közvetlen, előzetes munka nélküli inspiráció, tehát valóságos csoda tanúi lennénk. Ez az a téves nézet, amelyhez minden művész ragaszkodik. Pedig hát a tőke apránként *halmozódott föl*, nem egyszerre hullott alá az égből.”<sup>11</sup> A művészi konvenció nála nem egyszerűen akadémikus szabályokat, normákat jelent, hanem a „láncba verve táncolni” paradox szituációját inspiráló művészi eszközöket: „Minden görög művésztől, költőtől és írótól a következőt kell kérdeznünk: milyen *új kényszert* talált föl önmagának, kortársai számára izgatóvá téve azt? (Talán azért, hogy után-

zói is legyenek?) Mert amit «találmánynak» nevezünk (például metrikai újítás), az nem egyéb, mint önerőből kovácsolt béklyó. Azt akarják megmutatni nekünk, hogy az igazi művészet «láncba verve táncolni», önmagunknak nehézségeket támasztani, majd olyan látszatot kelteni, mintha mindez rop-pant könnyű volna – erre a művészetre tanítottak minket.”<sup>12</sup> Chopint is azért tartja utánozhatatlannak, mert benne még megvolt a szépség csodálata és imádata: „Chopinben megvolt a konvenció ugyanazon királyi előkelősége, amellyel Raffaello kezelte a leghagyományosabb, legegyszerűbb színeket, ám nem színekként, hanem melodikai és ritmikai hagyományként. *Az etikettben született emberként* ezeket juttatta érvényre, de mint igazán szabad és bátor szellem, játszott és táncolt e láncok között – és még csak neveltségessé sem tette őket.”<sup>13</sup>

Az *Emberi – túlságosan is emberi* I. részének *A művész és az író lelkéből* szóló aforizmái bizonyos értelemben olyan belső dallamot játszanak el, amely mintha azt érzékeltetné, hogy a művészet filozófiája a művész pszichológiájává válna a modernitás korában, a művészet pedig már csak hazug csillapítása a mértékét vesztett ember örületének, vagy éppen fátylat terít a valóságra: „A metrum fátylat terít a valóságra; némi mesterkéeltséget visz a beszédbe és tisztátalanságot a gondolkodásba. (...) A művészet elviselhetővé teszi az élet látványát, mégpedig oly módon, hogy a tisztátalan gondolkodás fátylát teríti rá.”<sup>14</sup> A szépség sem valamiféle tiszta eszmény itt, hanem lassan ható méregként itatja át az embert, ellenállhatatlan vágyat ébreszt benne, teljesen birtokába veszi: „Mire vágyunk a szépség megpillantása nyomán? Hogy szépek legyünk mi magunk is: úgy érezzük, nagy boldogság jár ezzel. – Ám ez tévedés”.<sup>15</sup>

Nietzsche bizonyos aforizmáinak felidézése közben érdemes röviden utalni arra, hogy Hegel a romantikus művészeti formában alapvetően a klasszikus művészi forma felbomlását látja. Azt hangsúlyozza, hogy a szubjektív bensőség válik meghatározóvá, a művész szubjektivitása anyaga és alkotása felett áll. A művészi ábrázolásra egyre inkább az esetleges és a tovatűnő megragadása lesz a jellemző. Ezenkívül Hegel a romantikus művészet ironikus jellegét is elítéli.<sup>16</sup> Ami már most Nietzsche-t illeti, saját korának romantikus művészetével, főleg az érzelmeket túlhaltató zenével szemben maga is kritikus. Ebben a perspektívában a „látszólag győzedelmes Richard Wagner valójában szétzüllött, kétségbeesett romantikus lett”, Nietzsche pedig „eltiltja” magát „mindennemű romantikus zenétől, ettől a kétértelmű, nagyképű, dagályos művészettől, amely megöli a szellem szigorát és vidámságát, mindenféle zűrzavaros vágyat ültetve el a lélekben.(...) Akkor kezdtem először gyanakodni a romantikus zenére, és ha egyáltalán reméltem még valamit a zenétől, akkor csak abban bíztam, hogy egy okos, finom, délies, gonosz, egészségtől duzzadó muzsika jön el, amely halhatatlan *bosszút áll* a romanti-

kus zenén.”<sup>17</sup> A korban divatos túlfeszítetten dramatizáló zenei előadásmódot is éppen romantikus túlzásai miatt ítéli el: „Például Mozarta alkalmazva nem egyenesen bűn-e a szellem ellen ez az elgondolás, Mozart vidám, napfényes, finom, könnyelmű szelleme ellen elkövetett bűn? A mozarti szellem komolysága jótékony, nem pedig fenyegető komolyság, és a mozarti képek nem akarnak mintegy leugrani a falról és rárontani a szemlélőre.”<sup>18</sup>

A romantikus művészi forma megítélésének bizonyos hasonlóságai a két filozófusnál persze nem fedhetik el a lényegi különbségeket. Az iróniát például Nietzsche egyáltalán nem tartja üres játszadozásnak, hiszen az ő stílusától sem idegen. A másik, ettől fontosabb eltérés, hogy Nietzsche – bármennyire is szigorú kritikusa a modernitás művészi tendenciáinak – nem beszél a művészeti korszak végéről. Az élet szemszögéből számára inkább a megújulás lehetőségét kínálja. *Az értékek átértékelésében* több aforizma is a művészet vitális jelentőségét hangsúlyozza: „A művészet és csakis a művészet! Ez az élet nagy lehetősége, az életre csábító hatalom, az életre ösztönző erő... A művészet az egyetlen par excellence ellenerő az életet tagadó akarattal szemben, mint keresztényellenesség, buddhizmusellenesség, nihilizmusellenesség.”<sup>19</sup> „A művészet értékesebb az igazságnál” ... „A művészet, mint az élet egyetlen feladata, a művészet, mint az élet metafizikai tevékenysége.”<sup>20</sup> „Vallásunk, morálunk és filozófiánk az emberi dekadencia formái. *Az ellentétes* irányú mozgalom: a művészet.”<sup>21</sup>

Hegelnél a művészet az eszmét, mint metafizikai igazságot fejez ki. „A kérdéshez egyébként fontos adalék, hogy az 1998-ban megjelent új szövegkiadás tanúsága szerint Hegel kései kézírataiban „a szép az eszme érzéki látszása” meghatározás fel sem merül. A szép itt úgy jelenik meg, mint az eszmének mint individualitásnak az *elevensége* (die Lebendigkeit der Idee als Individualität). Úgy is fogalmazhatunk tehát, hogy a hegeli művészet fogalom nem egyszerűen szisztematikus, hanem fenomenológiai is.”<sup>22</sup> Nietzsche egyik fontos reflexiójában pedig a művészet a „munka korszakában” sajátos paradox helyzetbe kerül: „A művészet a szabadidő eltöltésének módja, a pihenés kérdése lett. Időnk, erőnk *maradékát* szenteljük neki. – Ez a legáltalánosabb tény, amely leírja az élet és a művészet megváltozott viszonyát: a művészet, amikor *nagy* idő- és erőráfordítás igényével lép föl a befogadókkal szemben, akkor a dolgozó és derék emberek lelkiismeretét *önmaga* ellen fordítja, a lelkiismeretlenekre és a lustákra van utalva, éppen azokra az emberekre, akik természetük szerint méltatlanok a *nagy* művészetre. Ezzel akár vége is lehetne a művészetnek, mivel nincs levegője és nem jut lélegzethez.”<sup>23</sup> Az alkonypírban ragyogó művészet, Nietzsche szavával élve „a *mi* nagy művészetünk teljességgel használhatatlan lesz olyan korszakban, amely ismét meghonosítja az életben a szabad, teljes és örömteli ünnepnapokat.”<sup>24</sup>

Az örömteli ünnepnapok hajnalpírja egyúttal új művészeti korszak kezdetét is jelentheti.

### **Jegyzetek:**

1. Nietzsche: Emberi – túlságosan is emberi I. Ford. Török Gábor. In: A vándor és árnyéka. Göncöl, Bp. 1990. 166-167.
2. Hegel: Esztétikai előadások. I. k. Ford. Zoltai Dénes. Akadémiai, Bp. 1952. 11-12.
3. Nietzsche: Schopenhauer mint nevelő. Ford. Török Gábor. In: A vándor és árnyéka. I. m. 73.
4. I. m. 74.
5. Nietzsche: Emberi – túlságosan is emberi II. I. m. 254-255.
6. Nietzsche: A történelem hasznáról és káráról. Ford. Tatár György. Akadémiai, Bp. 1989. 72.
7. Nietzsche: Ecce Homo. Ford. Horváth Géza. Göncöl, Bp. é. n. 98.
8. Nietzsche: Emberi – túlságosan is emberi I. I. m. 162-163.
9. I. m. II. 310.
10. I. m. II. 311.
11. I. m. I 150-151.
12. I. m. II. 309.
13. I. m. II. 312.
14. I. m. I. 149.
15. I. m. I. 148.
16. Erről adalékok még A művészet vége?! – Reflexiók Hegel téziséről című tanulmányomban.
17. Nietzsche: Emberi – túlságosan is emberi. II. I. m. 246.
18. I. m. 313.
19. Nietzsche: Az értékek átértékelése. Vál. és ford. Romhányi Török Gábor. Holnap, 1994. 155.
20. I. m. 156.
21. I. m. 139.
22. Az említett Hegel-kiadás: Hegel: Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte. Bd. 2.: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Gustav Hotho. Hrsg. Von Annemarie Gethmann – Siefert. Hamburg: Meiner 1998. CCXXIV, 439 S. Magyar nyelvű kiadás: Előadások a művészet filozófiájáról. Ford. Zoltai Dénes. Atlantisz, Bp. 2004.
23. Nietzsche: Emberi – túlságosan is emberi. II. I. m. 314.
24. I. m. 315.



## KISEMMIZTE-E A FILOZÓFIA A MŰVÉSZETET? (MEGJEGYZÉSEK DANTO MŰVÉSZETÉRTELMEZÉSÉHEZ GADAMER HERMENEUTIKAI NÉZŐPONTJÁBÓL)

„Vajon nem azért találták-e ki a filozófiát, hogy elbánjon a művészettel, s nem lehetséges-e, hogy a filozófiák végső soron büntetőintézmények, amelyek leginkább egy szörny fékentartását szolgáló – azaz valamiféle súlyos metafizikai veszélyt elhárítani igyekvő – labirintusra emlékeztetnek?”<sup>1</sup> A. C. Danto, a neves amerikai esztéta és filozófus magyar nyelven 1997-ben megjelent könyvéből idéztem ezeket a drámaian hangzó, számomra mégis inkább ironikus felhangú sorokat. Előadásom témáját e kötet meglehetősen provokatív címe ihlette: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*

Az itt megjelent szövegekben, valamint *A közhely színeváltozása*<sup>2</sup> című könyvében is Danto elsősorban posztmodern művészi alkotások értelmezéséből indul ki, filozófiai eredetiséget tulajdonítva annak az ötletnek, amellyel Duchamp vagy Warhol hétköznapi tárgyakkól ironikus gesztussal műalkotásokat hoztak létre. A kérdés itt az, hogy miért fogadta el műalkotásnak ezeket a kiállítási tárgyakat a közönség, mitől váltak műalkotássá. Danto ennek kapcsán a művészet meghatározásának nyugtalanító kérdőjeleire mutat rá, hiszen a művészetek hagyományos filozófiai meghatározása az említett esetekben szinte teljesen alkalmazhatatlan. A mára kialakult helyzet Danto érvelésében azért is paradox, mivel a művészet forradalmi mellett is megmaradt a korábbi definíció, amely így nem nyújt semmilyen teoretikus támaszt a merészen új alkotásoknak. Másfelől a művészet hagyományos meghatározásaival operálók többnyire elutasítják a hagyományos formákat felbontó műveket. Danto ugyanakkor nem tolja elegánsan félre a művészetfilozófiát, nem vesz fel valamiféle elméletellenes pózt. Sőt azt hangsúlyozza, hogy művészet és filozófia már a hatvanas–hetvenes évek művészetében „készen állt egymásra”. Azért volt és van egymásra szükségük, hogy magukat egymástól megkülönböztessék.

Előadásomban Dantonak alapvetően a műalkotás mibenlétét feszegető kérdését Gadamer hermeneutikai felfogásával vetem egybe. A filozofálás módját illető kiindulópontjaik ugyan eltérőek – Danto főként Wittgensteinhez és az analitikus iskolához kapcsolódik, Gadamer a klasszikus európai, főleg német hagyományokhoz –, ugyanakkor abban hasonló a felfogásuk, hogy a műalkotások létmódját állítják a vizsgálódásuk középpontjába.

Előadásomban elsősorban két kérdéskört járok körül. Az egyik a művészet fogalmával kapcsolatban felmerülő dilemmák. Itt mindkét gondolkodó számára megkerülhetetlen a kanti esztétikával való szembenézés. Az én ol-

vasatomban Gadamer értelmezése a meggyőzőbb ebben a kérdésben. A második problémakör a műalkotások értelmezésének kérdése. Danto a szerzői szándékot fogadja el autoritásnak, Gadamer a hagyomány autoritásáról beszél. Elemzésemben arra fogok rámutatni, hogy nem kizárólagos ellentét van a kétféle megközelítés között, hanem fontos érintkezési pontok is vannak.

Napjaink esztétikai–művészetelméleti írásainak, vitáinak egyik legszembetűnőbb sajátossága, hogy a 18–19. sz.–i klasszikus esztétikák, majd a 20. sz. elejének művészetfilozófiai nyomán újból hangsúlyosan jelentkezik a művészet fogalmának újradefiniálására való törekvés. Ebben a szituációban talán még azt a kérdést is meg lehet kockáztatni, hogy szükség van-e egyáltalán a művészet definitív meghatározására. Nem elég-e az, ha feltételezzük egyfajta *sensus communis* létezését, amely bizonyos konvenciók alapján mintegy „eldönti”, hogy mi tekinthető műalkotásnak, és mi az, ami pusztán dolog. Wittgenstein nyelvfilozófiájából például Danto azt a következtetést vonja le, hogy a művészet definícióját nem is lehet, de nem is kell megadni. Olyan fogalommal van dolgunk, amely kizárja annak lehetőségét, hogy a műalkotásoknak kritériuma legyen, nem lehetséges a műalkotások szükséges és elégséges feltételeinek halmaza. A művészetszociológia pedig – erre Danto is utal – arra hívja fel a figyelmet, hogy gyakran egyszerűen arról van szó, hogy valamit attól fogadnak el műalkotásnak, hogy a művészeti világ intézményes kereteiben annak tekintik. Ez főleg modern képzőművészeti alkotások esetében lehet szembeötlő. Dantót elsősorban a képzőművészeti avantgard, illetve posztmodern néhány kihívó művészi gesztusa (pl. Duchamp vagy Warhol hétköznapi tárgyakból átlényegített művei) készíteték arra a meglehetősen hangzó kijelentésre, hogy a pop-art megjelenésével a művészet „filozofikussá” vált. Abban az értelemben, hogy magán a művészetben belül veti fel a művészet filozófiai természetének kérdését. Duchamp *Fountain* (Szökőkút) című műve mint tárgy egy piszoár, s így azt a kérdést veti fel, hogy miért lehet valami műalkotás, ha valami más, ami pontosan ugyanúgy néz ki, nem az. A műalkotás mibenlétének kérdését tehát a modern művészet szokatlan alkotásai vetik fel önkéntelenül. Danto szerint ezeknél a pusztán tudomásulvétel nem elegendő, végső soron a kétféle, az esztétikai és a közönséges tárgy létmódjának a különbségére kell magyarázatot találni. Ugyan Danto az analitikus filozófia képviselőjeként főleg nyelvfilozófiai–ismeretelméleti módszerrel operál, *A közhely színeváltozásának* elemzéseiben lényegében a műalkotások ontológiai bázisát firtatja. Gadamer hermeneutikai művészetfilozófiája pedig kifejezetten a műalkotások létmódjának, „antropológiai” bázisának az alapvetően ontológiai elemzését állítja középpontba. E két, kiindulópontjában eltérő művészetfilozófia éppen ezen a ponton kínálja a termékeny egybevetés lehetőségét.

Danto művészetfilozófiájában először is a művészet *mimetikus* jellegét járja körül. Platón felfogásából azt emeli ki, hogy a görög filozófus szerint a mimetikus művészet alacsonyabb rendű a filozófiától, mivel elfordítja az emberek figyelmét az ideák magasabb rendű világától, az utóbbi viszont ezek megismerésére irányul. A művészet így csak afféle pótlék, kompenzáló tevékenység. Arisztotelész kapcsán pedig arra mutat rá, hogy a műalkotásokhoz fűződő gyönyör érzése abból is fakad, hogy tudjuk, nem valóságos dologgal, „csupán” utánzattal van dolgunk: „Vannak dolgok, melyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai”<sup>3</sup>. Danto szerint tehát a művészetkedvelő pontosan érzékeli a „valóság” és a „látszat”, illetve utánzat közötti különbséget: „... szoros fogalmi kötődések vannak a játékok, a varázslat, az álmok és a művészet között, amelyek mind világon kívüliek...”<sup>4</sup> Ezen a ponton lép be Dantónál a *reprezentáció* fogalma.

Danto ezt a fogalmat Nietzsche nyomán kétféle értelemben használja. Az egyik lényege a szó szoros értelemben vett megjelenés, amikor például a Dionüszosz-ünnepségek során a rítus résztvevői meg voltak arról győződve, hogy maga az Isten jelent meg közöttük. A tragikus drámában azután a reprezentáció másik jelentésével találkozhatunk, amikor a megjelenés már helyettesítés, az Istent már csak megjelenítik. Ez utóbbi esetben valóság és jelenség megkülönböztetéséről van szó: „Az ünneplők úgy hitték, Dionüszosz a jelenség szó első értelmében jelent meg nekik, és ha bármelyikük azt gondolta volna, hogy ez »csak látszat«, akkor úgy érezték volna, hogy a rítus nem volt hatásos. Dionüszosz a szó második értelmében jelenik meg azokban a tragikus színjátékokban, amelyek a hellenisztikus átlényegülés nyomán bizonyos távolságot teremtettek a rítusokkal szemben. Aki ezt egy isten megjelenésének nézné, azzal közölnék, hogy csak látszat volt (s nem a valóságos dolog); és ha mégis neki lenne igaza, akkor a többiek ezt a színházi illendőség durva megsértésének éreznék, mivel isteneknek a színházban nincs keresnivalójuk.”<sup>5</sup> Danto más helyeken is azt hangsúlyozza, hogy a valóság és a művészet szembenállnak egymással, a kettő közötti „szakadék” nem hidalható át, szerinte „aki azt mondta, hogy a költemény ne valamit jelentsen, hanem legyen, az összefüggéstelen dolgot fogalmazott meg.”<sup>6</sup> Danto felfogása szerint a művészet és a filozófia abban hasonlítanak egymásra, hogy mindkettőben döntő mozzanat önmaguknak a valóságtól való megkülönböztetése, így a művészet mint művészet, mint ami ellentétben áll a valósággal, a filozófiával együtt jött létre. Emellett a művészet és a valóság viszonyát nyelv és valóság viszonyával állítja párhuzamba Danto: a műalkotások osztálya éppúgy ellentétben áll a valóságos dolgokkal, mint a szavak; a művészet nem nyelv, de ontológiája ugyanaz, mint a nyelv. Mielőtt Dantó-

nak ezt az értelmezését Gadamernek az esztétikai tapasztalatról, valamint a műalkotásról mint bemutatásról adott elemzésének néhány mozzanatával szembevittem, egy előzetes megjegyzést fogalmazok meg. Véleményem szerint Danto, ismeretelméletileg bármennyire is meggyőzően érvel művészet és valóság szembeállításával (nem kis részben a jelölő és a jelölt viszonyának analógiájára), azt éppen nem tisztázza, mit is ért a *valóság* fogalma alatt. A műalkotásnak is megvan a maga „valósága”, a műalkotások is „benne állnak” a valóságban. A *puszta dolgokhoz* képest persze mások, és az is igaz, hogy a műalkotások mintegy „kilöknek” bennünket a mindennapi megszokottságaink köréből.<sup>7</sup>

Az esztétikai tapasztalat egyik lényegi vonása, hogy valódi igazságnak tekinti azt, amit tapasztal. Gadamer ezért nem fogadja el az előbb említett fogalmakat, hiszen azokban a valóságra való ráébredés mozzanata rejlik. Így az esztétikum csak látszat lehetne, amelyből hiányozna az igazságérvény. A művészi képzelet nem illuzórikus képeket hoz létre, hanem az emberi szabad teremtőerő egyik megnyilvánulása.

A következőkben térjünk vissza az előadásom elején idézett Danto-szöveghez, amely a filozófia művészetellenességének vízióját vetíti elénk.

Ebben a viszonyban együtt jelenik meg a művészet „veszélyességének” bizonyos politikai filozófiákban és még inkább gyakorlatban való hangoztatása, valamint a művészet filozófiai ellényegtelenítésére való törekvés. Danto számára Platón művészetelmélete is nagyrészt politikai jellegű elmélet, sőt nem kis túlzással azt állítja, hogy Platón „voltaképpen filozófiája a művészetelmélete, s mivel a filozófia maga sem több talán a művészet kisemmizésénél – a művészet és a filozófia elválasztásának problémája mellé tehát odaállíthatjuk azt a kérdést is, vajon mi lenne a filozófiával a művészet nélkül.”<sup>8</sup> Danto azt a gyakran hangoztatott megállapítást, hogy a művészet „semmin sem változtat”, gyakorlati értelemben „haszontalan”, szintén a művészet elleni támadásnak tekinti. Meglehetősen vitathatóan értelmezi át a kanti érdekmentesség gondolatát, mondván, hogy ezzel csak semlegesíti a művészetet, hiszen így hiányzik az az érdeklődés, hogy törődjünk egy dolog létezésével. Kant azonban sokkal inkább abban az értelemben használja az érdekmentesség kifejezést, hogy a műalkotások esetében felfüggesztjük a gyakorlati célra orientáltságot, de ez egyáltalán nem teszi „semlegessé” a művészetet. A művészet nélkül lehetséges emberi létezés, de *jó* élet aligha. Mint Gadamer is rámutat az *Igazság és módszerben*, Kantnál mély belső összefüggés van a „szép erkölcsiség” és a „szép művészet” között. Gadamer pedig egyenesen azt állítja, hogy a műalkotás: „a létben való gyarapodás” (Zuwachs an Sein).

Danto egyébként nem minden él nélkül utal arra is, hogy manapság a filozófia megkérdőjelezése szintén azzal az érveléssel történik, mint a művészeté, vagyis mindkét terület „haszontalanságának” hangoztatásával.

Danto művészetfelfogásának egyik legtermékenyebb gondolata, hogy műalkotás nincs értelmezés nélkül. Napjainkban többen felvetették (pl. Susan Sontag), hogy a folytonos interpretációk szinte lehetetlenné teszik a műalkotások eleven, érzéki befogadását, a művek pusztán esztétikai tárggyá válnak. Az ilyen „irodalomtudományi” értelmezéseket Danto is fenntartásokkal kezeli, de azt is hangsúlyozza, hogy a tárgy csak egy értelmezés révén válik műalkotássá: „Az én elméletem nem a tudomány, hanem a filozófia szellemét tükrözi. Ha a műveket az értelmezések hozzák létre, akkor nincs mű értelmezés nélkül, s ha rosszul értelmezünk, akkor szem elől tévesztjük magát a művet is. A művész saját értelmezésének megismerése voltaképpen azt jelenti, hogy felismerjük, mit alkotott. Az értelmezés nem külsődleges a műhöz képest: a mű és az értelmezés együttesen jön létre az esztétikai tudatban.”<sup>9</sup>

Gadamer hermeneutikájában szintén alapvető mű és értelmezés együvé tartozása, csak nála nem a művész saját értelmezése, (ami Dantónál sem a művészi szándékok kifürkészését jelenti), hanem a hagyomány kreatív továbbélése hangsúlyozódik.

A gadameri hermeneutikának egyik közismerten kitüntetett vonása az, hogy a művészetet *múlt* és *jelen egyidejűsége* jellemzi. Ennyiben a hagyomány megőrzésének egyik legjelentősebb formája. A művészet megértése, a tradíció továbbadása egyfelől egyéni teljesítmények függvénye, hiszen magunknak kell „kibetűzni” a művek értelmét, másfelől mégis egy potenciális *közösségnek* a teljesítménye. Ez a közösség nem csupán az azonos nyelv és tradíció által létrejött, szociális értelemben vett társadalmi csoport, hanem a *megértés mint közösséggé változás*: „A beszélgetésben végbemenő megértés nem pusztán saját álláspontunk előadása és érvényesítése, hanem közösséggé változás, melyben nem maradunk az, ami voltunk.”<sup>10</sup> Úgy vélem, a gadameri hermeneutikai művészetfilozófiának éppen az a legmélyebb értelme, hogy ez a sajátos metamorfózis a műalkotások megértésekor is bekövetkezik.

Danto művészetfilozófiája is végső soron egyfajta transzfigurációról, színváltozásról szól a műalkotásokkal kapcsolatban. A *közhely színváltozása* című könyvének befejezésében olyan mozzanatot jár körül, amely a posztmodern alkotásaira éppúgy érvényesek, mint a klasszikus művészeti alkotásokra. A közönséges tárgy és a műalkotás különbségét itt abban emeli ki, hogy a két tárgy létrehozási módja más. Az egyik alapvető módon, ún. bázis-cselekvés révén jön létre, a másikhoz elég a „szakértelem, a hozzáértés”. Műalkotást csak stílus, tehát az emberre immanensen jellemző művészi nyelv révén lehet megalkotni. A stílus a reprezentációnak azokat a minőségeit foglalja magában, amelyek „magát az embert” alkotják, ezzel kapcsolatban nem lehetséges szakértelem: „A művészetben tehát a művésznek az a spontán képessége az érdekes és alapvető, melynek segítségével képessé tesz

bennünket, hogy úgy lássuk a világot, ahogyan ő látja. Nem úgy, mintha a festmény egy ablak lenne, hanem úgy, mintha a világ általa lenne adva.”<sup>11</sup> Danto figyelmes olvasója itt alighanem szívesen idézné fel a Danto által fenntartásokkal kezelt Kantnak a zseniről szóló fejtegetéseit. A két gondolatmenet egymásra rímelése valahol arról is árulkodik, hogy a legszokatlanabb formavilágú műalkotások lényegileg semmit sem változtatnak a művészeti világban, a művészet antropológiai bázisa ugyanaz marad. Danto maga is ezt a konklúziót fogalmazza meg: „A mű azzal követeli meg, hogy művészet legyen, hogy egy arcátlan metaforát ad elő: a Brillo – doboz mint műalkotás. És a közönséges tárgynak ez az átlényegítése végső soron semmit sem változtat meg a művészeti világban. Csak tudatosítja a művészet struktúráit, melyeknek természetesen bizonyos történeti fejlődésen kellett keresztülmenniük, hogy ez a metafora lehetségessé váljon.”<sup>12</sup>

Ebből az alapállásból viszont nem tartható az a provokatív kijelentés, hogy a filozófia „kiszemizte a művészetet”. Nem szemmizhette ki, hiszen a művészet és a filozófia igazsága soha nem esik teljesen egybe, a gyakori egymásra való reflektálásuk ellenére sem. A Danto által Hegel nyomán felvetett „művészet vége”- gondolat is történetfilozófiai vízió, nem pedig a modern esztétikai tapasztalatok elemzéséből fakadó konklúzió. A művészet teljes jogú önállóságra tett szert, önmaga „filozófiáját” nyújtja. „A művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája”.<sup>13</sup> De van-e végső beteljesedés ?

### **Jegyzetek:**

1. Arthur C. Danto: Hogyan szemmizte ki a filozófia a művészetet? Ford.: Babarczy Eszter. Atlantisz, Bp. 1997. 26.
2. Arthur C. Danto: A közhely színeváltozása. Ford.: Sajó Sándor. Enciklopédia, Bp. 1996.
3. Arisztotelész: Poétika. 48 b. Ford.: Sarkady János. Kossuth, Bp. 1992. 9.
4. Danto: A közhely színeváltozása. I. m. 30.
5. I. m. 31.
6. I. m. 87.
7. A műalkotás gadameri ontológiájához lásd még az Esztétikai tapasztalat és horizont – a dialogicitás Gadamer és Jauss művészetfelfogásában című tanulmányomat.
8. Danto: Hogyan szemmizte ki a filozófia a művészetet? I. m. 21.
9. I. m. 59.
10. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 264.
11. Danto: A közhely színeváltozása. I. m. 200.
12. I. m. 201.
13. Danto: Hogyan szemmizte ki a filozófia a művészetet. I. m. 31.



# **HERMENEUTIKAI HORIZONTOK**





## GADAMER HERMENEUTIKÁJA MINT A „SZÓT ÉRTÉS” ELMÉLETE

*H. G. Gadamer* számtalan írásában hangsúlyozza a *dialógus*nak, mint kifejtési formának az alapvető fontosságát a filozófiai gondolkodásban. A dialógus éppúgy *öncél*, a *másik* megértésén keresztül tulajdonképpen *önmagam* megismerése, mint ahogy a világunk globális problémáira való reagálás egy módja is: „Mit jelent tehát ... *magunkat a világban megérteni*? Azt jelenti: másokkal szót érteni, ez annyi, mint: a másikat megérteni. És ez morálisan, nem logikailag értendő. Ami tulajdonképpen a lehető legnehezebb emberi feladat – különösen számunkra, akik egy monologikus tudományok által formált világban élünk.”<sup>1</sup>

Előadásomban Gadamer filozófiai hermeneutikájának olyan kérdésköreit vizsgálom, amelyek napjaink kommunikációelméleti kérdéseivel sokrétűen összefüggnek. A *megértés hermeneutikai* köréből kiindulva a következő fogalmak gadameri analizisét vesszük szemügyre: *képzés, előítéletek, a kérdés és a válasz logikája, alkalmazás és tapasztalat, autoritás és hagyomány*.

Mindezek a filozófiai–megértéseméleti elemzések fontos tanulságokkal, illetve aktualitásokkal szolgálnak a *politikai- és médiakommunikáció* számára is: Pl. hogyan lehetséges termékeny dialógus a politikában egymással szembenálló irányzatok, pártok képviselői között? Lehetséges-e „adekvát” megértés politikai szövegek esetében? A vélemények pluralitása mellett beszélhetünk-e igazságról a politikában?

Először a *képzés (Bildung)* kifejezést – gadameri terminológiával élve – mint az egyik humanista vezérfogalmat járjuk körbe. Elsősorban azért, mert e szó annak a felvilágosodásnak a teméke, amelynek leginkább köszönhetjük a tolerancia modern értelmezését. Képzés–műveltség (a *Bildung* mindkettőt jelenti) és tolerancia alapvetően feltételezik egymást, hiszen műveltség nélkül nem lehetséges tolerancia, tolerancia nélkül pedig nem alakulhat ki a műveltséghez hozzátartozó szélesebb látókör, hiszen intoleráns nézőpontból, életszemléletből az új tapasztalatok, ismeretek megszerzésére irányuló nyitottság hiányzik. Sőt a toleranciának az a felfogása, amely a miénktől eltérő véleményeknek a pusztá *megettűrését* jelenti, szintén egyfajta előkelősködő közömbösséget takar a másfajta gondolkodásmóddal vagy kultúrákkal szemben. Itt *Goethe* frappáns megfogalmazására is emlékeztethetnék, aki szerint a pusztá *eltűrés sértést* jelent („*Dulden heißt beleidigen*”).

Gadamer a *képzés* fogalmánál *Herder* meghatározásából indul ki: „képzés révén felemelkedni a humanitásig.” Érzékelhetően nem arról van szó, hogy csupán valamilyen szakképzettség értelmében teszünk szert valamilyen kép-

zetségre, hanem arról, hogy átfogó *műveltségre* tegyünk szert. A szó etimológiájának a teljes nyomon kísérése nélkül még azt emelném ki, hogy Gadamer számára Herderé mellett *Humboldt* meghatározása a mérvadó, akinél a képzés már nem egyszerűen a képességek vagy tehetségek kiképzését jelenti: „de amikor mi a mi nyelvünkön képzést mondunk, akkor valami magasabbra és ugyanakkor belsőbbre gondolunk, tudniillik arra az érzékre, mely a teljes szellemi és erkölcsi törekvés ismeretéből és érzéséből árad ki harmonikusan az érzésmódra és a jellemre.”<sup>2</sup>

Gadamer azt is kiemeli, hogy a *képzés* szóban a *kép* is benne rejlik, a *kép* pedig egyszerre jelent *képmást* és *mintaképet* (*Nachbild* és *Vorbild*). Ugyanakkor a képzés esetében nem pusztán *mint*-követésről van szó. Gadamer a képzés folytonosságát hangsúlyozza: „a képzés eredményét nem a technikai célkitűzés módjára állítjuk elő, hanem a formálás és a képzés belső folyamatából ered, s ezért állandó továbbképzés marad.”<sup>3</sup> A „létre tekintettel lévő” gondolkodást jól szemlélteti itt az, hogy a *képzést* a görög *phüizisz*hez hasonlítja: „A képzés, csakúgy, mint a természet, nem ismer önmagán kívül lévő célokat.”<sup>4</sup> Véleményem szerint Gadamer képzés-felfogása alig leplezetlen kritikája az állandóan „képzési célokat” kitűző egyoldalúan prakticista nevelési gyakorlatnak: „A képzés voltaképpen nem lehet cél, mint olyat nem lehet akarni....”<sup>5</sup> A képzés végső soron egy olyan folyamat, amelynek során a megszerzett műveltségben semmi sem tűnik el, hanem minden *megőrződik*.

A gadameri hermeneutika kifejtési módszere a megértés ún. *hermeneutika köre*. A megértés szerkezete itt szakít a tudományok olyan bizonyítási eljárásával, amelynél alapvető cél egy dolog leszarmaztatása valamely másikból. *Heideggerhez* kapcsolódva azt hangsúlyozza, hogy a megértés és értelmezés nem a megismerés járulékos eljárása, hanem a világban-benne-lét (In-der-Welt-Sein) eredendő szerkezetét alkotja. A körszerű viszony közelebbről azt jelenti, hogy az egészt a részből, a részt az egészből kell megérteni. Az értelem anticipálása révén az egészet gondoljuk el, ugyanakkor ez azáltal válik explicit megértéssé, hogy az egész által meghatározott részek meghatározzák ezt az egészt. Az értelmezés folyamatában alapvetően arról van szó, hogy a megértett értelem egységét koncentrikus körökben folytonosan bővítjük.

Heidegger lényegi fordulatot hoz az eredetileg az antik retorikából származó módszertani szabályhoz képest. Nála a kör nem formai jellegű, az előzetes megértés előrenyúló mozgása mindvégig meghatározza a szöveg megértését: „A kör tehát nem formai jellegű, se nem szubjektív, se nem objektív, hanem a hagyomány mozgásának és az interpretáló mozgásának az egymásba játszásaként írja le a megértést. Az értelem anticipálása, mely a szöveg megértését irányítja, nem a szubjektivitás cselekvése, hanem az a közösség határozza meg, amely összekapcsol bennünket a hagyománnyal. Ez a közös-

ség azonban a hagyományhoz való viszonyunkban állandó alakulásban van. Nem egyszerűen előfeltevés, mely eleve meghatároz bennünket, hanem mi magunk hozzuk létre, amennyiben megértünk, részesedünk a hagyománytörténetben, s ezáltal mi magunk is folytatjuk a meghatározását. A megértés körszerű mozgása tehát egyáltalán nem »módszertani kör«, hanem a megértés egyik *ontológiai* struktúramozzanatát írja le.<sup>6</sup> A megértés így jellemzett köre persze csak akkor nem válik logikailag körben forgó bizonyítássá, ha az értelmezés megakadályozza, hogy az előzetes szándékot, az „előretékinést” pusztá ötletek és felszínes közhelyfogalmak határozzák meg.

Gyakran éri az a vád a hermeneutikai megértéseméletet, hogy valamiféle parttalan relativizmushoz vezet a szövegek értelmezésében. Ezzel szemben arra hívnám fel a figyelmet, hogy amikor Gadamer az előzetes vélemények kiiktathatatlanságát hangsúlyozza az értelmezés folyamatában, akkor egyáltalán nem az interpretáló önkényéről beszél: „Aki megértésre törekszik, az nem bízhatja magát eleve saját előzetes véleményeinek az esetlegességére, hogy azután a szöveg véleményét a lehető legkövetkezetesebben és legmakacsabban figyelmen kívül hagyja. Ellenkezőleg: aki egy szöveget meg akar érteni, az kész engedni a szövegnek, hogy magától mondjon valamit. Ezért a hermeneutikailag iskolázott tudatnak eleve fogékonynak kell lennie a szöveg mássága iránt. Az ilyen fogékonyságnak azonban nem előfeltétele sem a tárgyi »semlegesség«, sem önmagunk kikapcsolása, hanem magába foglalja saját előzetes véleményeink és előítéleteink vállalását, melyben megmutatkozik a mi másságunk. Tudatában kell lennünk saját elfogultságunknak, hogy maga a szöveg megmutatkozzék a maga másságában, s ezzel lehetővé váljék számára, hogy tárgyi igazságát kijátszhassa a mi előzetes véleményünkkel szemben.”<sup>7</sup>

Az előzetes vélemény, előzetes ítélet kifejezéseken keresztül juthatunk el az *előítélet* fogalmának gadameri elemzéséhez. Ő ugyanis nem csak az általában használatos negatív értelemben szerepelteti ezt a kategóriát, hanem azt hangsúlyozza, hogy pozitívan és negatívan egyaránt értékelhető. Az előítéletet, melyet az „összes tárgyilag meghatározó mozzanat végérvényes ellenőrzése előtt hozunk”, nem diszkreditálja eleve mint hamis ítéletet. Tehát nem egy mereven rögzült, makacs egyoldalúsággal felhasznált ítéletről van szó, hanem bizonyos előzetes ismereteken nyugvó, a használat során rugalmasan korrigálható „előzetes ítéletről”. Gadamer elsősorban a felvilágosodás absztrakt ész-kultuszában látja az előítéletet csak negatív előjellel kezelő felfogás eredetét. Úgy gondolom, jogos az a szellemesen hangzó, de egyúttal mély megfontolásokból származó megállapítás, hogy a felvilágosodásnak, amely oly vehemensen ostromozta az előítéletes gondolkodást, is van egy előítélete, amennyiben előítélettel viseltetik mindenféle előítélettel szemben.

Gadamer szerint vannak „*legitim előítéletek*” is, a kérdés az, hogy mi az alapjuk, illetve miként lehet őket megkülönböztetni az ún. „hamis előítéletektől”. A kiindulópont itt ismét annak az újkori racionalizmusnak, valamint a felvilágosodásnak a kritikája, amely az *észt* és az *autoritást* kizárólagos ellentétbe állította egymással. A tekintélyhit és a saját eszünk használata közötti ellentét kiegyezését Gadamer egyáltalán nem tartja szerencsésnek: „Ha a tekintély érvénye saját ítéletünk helyét foglalja el, akkor az autoritás valóban előítéletek forrása. De ez nem zárja ki, hogy igazságok forrása is lehet.”<sup>8</sup> Ez persze csak akkor lehetséges, ha a *tekintély*hez fűződő viszonyban nem a másiknak való föltétlen alárendelődés a döntő mozzanat: „A személy tekintélye azonban végső soron nem az alávetődés aktusán és az ész lemondásán alapul, hanem az elismerés és a felismerés aktusán – tudniillik azon a felismerésen, hogy a másik személy ítélet és belátás dolgában fölényben van velünk szemben, s ezért ítélete előbbrevaló, azaz elsőbbséget élvez saját ítéletünkkel szemben. Ezzel függ össze, hogy tekintélyt voltaképpen nem lehet kölcsönözni, csak megszerezni, s meg kell szerezni, ha valaki igénybe akarja venni. Elismerésen alapul, s ennyiben magának az észnek egy cselekvésén, az észén, mely tudatában lévén határainak, másoknak jobb belátást tulajdonít. Az ilyen, helyesen értelmezett autoritásnak semmi köze a parancsnak való vak engedelmességhez. Sőt az autoritásnak közvetlenül egyáltalán nem az engedelmességhez, hanem a *megismeréshez* van köze.”<sup>9</sup>

Ugyan Gadamer fejtegetései közvetlenül a történeti megismerésre vonatkoznak, de elszórt utalásaiban maga is mintegy arra biztat bennünket, hogy más területeken is gondoljuk végig felfogását. Itt van mindjárt a *politikai tekintély* kérdése. Véleményem szerint az előbb idézettekől nem egy föltétlen tekintélyelvű társadalmi berendezkedés idealizálása következik, hanem az, hogy a közéletben legyenek olyan tekintélyes emberek, akik tekintélyüket valóban nagyobb áttekintőképességüknek, tudásuknak, szakértelmüknek köszönhetik. Egyébként is megfigyelhető, hogy a politikai viták esetében általában annak a személynek hiszünk, fogadjuk el az érvelését, akit előzetes ítéletünk alapján, értsd a korábbi belátásaink alapján hitelesebbnek, ezáltal tekintélyesebbnek tartunk. Másfelől a tekintélyvesztett politikusnak a véleményét gyakran még akkor sem fogadják el az emberek, ha okfejtésének sok igazságmozzanata van. A vázolt kép természetesen így kissé leegyszerűsített, hiszen a tömegkommunikáció korában a tekintély imázsát sok esetben külsődleges jegyeket hangsúlyozva, manipulatív módon teremtik meg. Ugyanakkor hadd emlékeztessenek arra mindenkit, hogy a politika világával szemben meglehetősen széles körben jelentkező morális elutasítás többek között a személyes tekintélyek értékállóságának a hiányából fakad.

Még egy megjegyzés az *előítélet* szó használatához. Bármennyire is meggyőzőnek tűnik számomra Gadamer megkülönböztetése a pozitív és

negatív előítélettel kapcsolatban, a mindennapi nyelvhasználatban annyira rögzült az előítélet negatív jellege, hogy szerencsésebb lenne a pozitív jelentésárnyalatra az *előzetes ítélet* kifejezést alkalmazni.

A termékeny dialógushoz persze saját előítéleteink elvi felfüggesztése szükséges. Ennek viszont *kérdésstruktúrája* van, hangsúlyozza Gadamer. A következőkben azt vizsgáljuk meg, hogyan világítja meg ez a hermeneutikai megközelítés *kérdés és válasz* logikáját. Témánk szempontjából ez azért különösen fontos, mert Gadamer elemzése középpontjába a *beszélgetést*, az élő beszédet állítja. Még az írott szövegek értelmezésével kapcsolatban is a szöveggel való dialógikus viszonyról szól. Ebben a tekintetben az antik dialektika, főleg a platóni, hagyományához nyúl vissza.

„A *kérdés* lényege lehetőségek feltárása és nyitva tartása”<sup>10</sup> – írja. A valódi beszélgetés során, ahol nem egymás mellett elfutó monológokról van szó, kérdezni egyáltalán nem könnyebb, mint válaszolni. Kérdezni annak könnyebb, aki csak azért beszél, hogy igaza legyen, nem pedig azért, hogy *belátást* nyerjen egyes dolgokba. A beszéd során épp a kérdés az, amely mintegy „feltöri” a dolgot: „Ezért a dialektika végrehajtásának módja a kérdés és a válaszolás, vagy helyesebben: minden tudás áthaladása a kérdésen. Kérdezni annyi, mint nyitottá tenni. A kérdezettek nyitottsága a válasz rögzítettségében áll. A kérdezetteknek még ingadozniuk kell a megállapító és eldöntő igény számára. A kérdés értelme abban áll, hogy a kérdezetteket így a maguk kérdésességében nyitottá teszi.”<sup>11</sup> Ugyanakkor a kérdés nyitottsága nem jelent irány nélküliséget. A kérdésnek irányértelme van, tehát körülhatárolódik a kérdéshorizont által. A látszólagos meghatározatlanság „*így és így*” meghatározottságba helyezhető. A körülhatárolás mindig megköveteli a *bizonyos* előfeltevések rögzítését, hiszen éppen ezáltal tűnik elő a kérdéses, a még nyitott. A *hamis kérdésnek* ezzel szemben az a jellemzője, hogy „nem éri el azt, ami még nyitott, hanem hamis előfeltevések megőrzésével hamisan állítja be”.<sup>12</sup> A politikai szócsaták világából erre az utóbbira is sok negatív példát hozhatnánk, amikor a kérdés feltevője már eleve megfogalmazott magában egy kész választ saját kérdésére, így azután nem is érdekelt abban, hogy a másik fél véleményét tekintetbe vegye. A hamis kérdéshez igen közel áll az ún. „*ferde kérdés*”. Ez csak látszólagosan vezet keresztül azon a nyitott ingadozáson, amelyben eldől, „nincs valódi irányértelme, s ezért nem lehet rá válaszolni”.<sup>13</sup> Az állításokkal kapcsolatban ugyanígy beszélhetünk *ferde állításról*, amely nem egészen hamis, de nem is helyes, mondhatnánk *fél igazságnak* is: „nem nevezhetjük őket hamisnak, mert valami igazságot érzünk bennük, de helyesnek sem nevezhetjük őket, mert semmiféle értelmes kérdésnek sem felelnek meg, s ezért nincs helyes értelmük, ha nem igazítjuk őket helyre. Az értelem ugyanis mindig egy lehetsé-

ges kérdés irányértelme. Ami helyes, annak az értelme meg kell hogy feleljen egy kérdés által kijelölt iránynak.”<sup>14</sup>

De vajon meg lehet-e tanulni kérdezni? Gadamer válasza erre a felvetésre az, hogy nem lehetséges mindenkor előhúzható módszertani szabályokat megfogalmazni, legfeljebb a dialógus lefolyásának mozzanatait járhatjuk körül. Egy kérdés felmerülése hasonló egy *ötlet* megszületéséhez. Az ötlet lényege sem az, hogy valamely rejtélyre eszünkbe jut a megoldás, hanem „eszünkbe jut a kérdés, mely előrehatol a nyitottba, s ezáltal lehetővé teszi a választ”<sup>15</sup> A kérdezés éppúgy lebegő lehetőségek láthatóvá tétele, mint ötletek létrejötte.

Minden bizonnyal idealisztikus elvárás, hogy a politikai kommunikáció résztvevői a hermeneutikai szemlélet jegyében folytassanak dialógusokat, de talán számukra is tanulságos lehetne az, amit Gadamer a dialektika művészetéről ír: „A dialektika művésze nem annak a művésze, hogy mindenkivel szemben győzzünk a vitában. Ellenkezőleg: az is lehetséges, hogy az, aki a dialektika művészetét, tehát a kérdezés és az igazságkeresés művészetét gyakorolja, a hallgatóság előtt a rövidebbet húzza. (...) A kérdezés művésze a továbbkérdezés művésze, ez pedig azt jelenti, hogy a gondolkodás művésze. (...) A beszélgetés folytatásához arra van szükség, hogy a másikat ne legyőzni akarjuk érveinkkel, hanem ellenkezőleg: valóban mérlegeljük véleményének tárgyi súlyát. Ezért a *próbára tétel* művésze.”<sup>16</sup>

Gadamer egy másik gondolatmenete a történelmi szituációk feltárásáról és értelmezéséről szintén felvet jelenkori párhuzamokat. Jelentős személyiségeknek nagy történelmi eseményekben játszott szerepéről szólva arra hívja fel a figyelmet, hogy ilyen esetekben két különböző kérdést kell rekonstruálni: egy nagy esemény lejátszódásában rejlő értelem kérdését, és a lejátszódás tervszerűségének a kérdését: „A motivációk végtelen szövedéke, mely a történelmet alkotja, csak alkalmilag és rövid időre éri el a tervszerűség világosságát valamely egyes egyénben.”<sup>17</sup> Az emberi értelem persze gyakran igyekszik ott is tervszerűséget látni, ahol pusztán esetleges összefüggésről van szó. Gyakorta olvashatunk vagy hallhatunk olyan politikai spekulációkat, amelyekben valóságos vagy annak vélt dolgok mozaikcserepeiből a szerző – ideológiai beállítottságának megfelelő – szigorúan megkomponált, logikusnak tetsző rendszert konstruál. Csupán azt nem akarja tudomásul venni az ilyen fikciók megfogalmazója, hogy a következő szituáció a politikai tevékenységre legalább annyira jellemző, mint hétköznapi cselekvéseinkre: „Aki mereven ragaszkodik terveéhez, az éppen hogy saját eszének tehetetlenségét fogja érezni. Ritkák azok a pillanatok, amikor minden »magától megy«, amikor az események maguktól alkalmazkodnak terveinkhez és vágyainkhoz.”<sup>18</sup>

Gadamer hermeneutikájában nagy figyelmet szentel a *tapasztalat* fogalmának is. Jogosan veti fel, hogy a tapasztalat addigi elmélete szinte teljesen a tudomány felé orientálódott, s így eltekintett a tapasztalatszerzés folyamatának vizsgálatától. Itt most a tapasztalat fogalmának gadameri analiziséből egy fontos mozzanatra hívom fel a figyelmet.

Gadamer érdekes szempontokat villant fel a *Te* tapasztalatának a sajátosságait jellemezve. Élesen világít rá, hogy az, amit emberismeretnek szokás nevezni, az gyakran nem más, mint embertársaink leegyszerűsített, Én-központú felfogása: „Mármost létezik a Te olyan tapasztalata, amely az embertársak viselkedésében kifürkészi a tipikust, s a tapasztalat alapján képes előre látni a másik viselkedését. Ezt emberismeretnek nevezzük. Értjük a másikat, mint ahogy értjük a tapasztalatunk körébe eső bármely más tipikus folyamatot, azaz számításba tudjuk venni. Viselkedése ugyanúgy céljaink eszközeül szolgál, mint bármely más eszköz. Morális szempontból a Te-hez való ilyen viszony színtiszta Én-központúság, és ellentmond az ember erkölcsi lényegének.”<sup>19</sup> A másik ember kiszámítására törekvő emberismeret voltaképpen a mások feletti *uralom eszköze*. A másikat azért akarom már előre megérteni, hogy elhárítsam a másik igényét magamtól, hogy elérhetetlenné váljak a számára. Egyébként a hagyományhoz való viszonyt és az emberek közötti személyes viszonyt plasztikusan állítja párhuzamba Gadamer, amikor azt mondja, hogy a hagyomány is „valódi kommunikációs partner, mellyel ugyanúgy összetartozunk, mint az Én a Te-vel”.<sup>20</sup>

A másik emberrel való kölcsönös viszonyban is az a cél, hogy valódi kommunikációs partnerek legyünk: „Ehhez nyitottságra van szükség. De ez a nyitottság végül is nemcsak annak az egyénnek a számára áll fenn, akivel mondatni akarunk magáról valamit, hanem aki egyáltalán hagy magának mondani valamit, az elvileg nyitott. Ha nincs ez a nyitottság egymás iránt, akkor nincs igazi emberi kapcsolat. Az egymáshoz tartozás egyúttal mindig azt jelenti, hogy hallgatni tudjuk egymást. Ha ketten értik egymást, ez nem azt jelenti, hogy az egyik »érti« a másikat, vagyis átlát rajta. S ugyanígy, a »valakit hallgatni« nem egyszerűen azt jelenti, hogy vakon tesszük, amit a másik akar. Aki ilyen, azt engedelmesnek nevezzük. A másik iránti nyitottság tehát annak az elismerését is magában foglalja, hogy önmagammal szemben is érvényesítenem kell magamban valamit, akkor is, ha nem lenne senki más, aki ezt érvényesítené velem szemben.”<sup>21</sup>

A gadameri hermeneutikának még egy mozzanatára szeretném felhívni a figyelmet. A megértés és értelmezés nála szoros kapcsolatban áll az *alkalmazással*. Interpretáció és alkalmazás elválaszthatatlansága különösen szembeötlő a jog vagy a teológia területén. A törvény tételes szövegét az egyedi ítélet konkrétságában kell alkalmazni, a Szentírást pedig például a prédikációban. A szöveget tehát némiképp sarkított megfogalmazással élve „minden



konkrét szituációban újból és másképp kell érteni”, a megértés egyben mindig alkalmazás az említett területeken: „Az applikáció nem valami adott, s először magában véve megértett általánosnak az utólagos alkalmazása a konkrét esetre, hanem csak az applikáció jelenti annak az általánosnak is a valódi megértését, melyet az adott szöveg számunkra képez.”<sup>22</sup> Gondoljunk csak például a „gyűlöletre uszítást” büntető törvényre. A probléma az alkalmazásával mindig az, hogy mi meríti ki ennek a fogalmát? Fel lehet-e sorolni tételesen – helytől és időtől, történelmi szituációtól függetlenül – azokat az eseteket, illetve megfogalmazásokat, amelyek törvény által diszkriminálандók? Kell-e vajon és lehet-e egyenlőségjelet tenni az ún. verbális és tetteles agresszió között? Ilyen és ehhez hasonló kérdések merülnek fel a konkrét alkalmazás során. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a jogértelmezés és alkalmazás területén sem szabadíthatjuk meg magunkat az egyéni mérlegelés és döntés felelősségétől. Ez természetesen nem az egyéni önkényeskedés és ötletszerűség uralmához kell, hogy vezessen. A törvényakarat értelmezése nem az uralom, hanem a *szolgálat* egyik formája. Az értelmezés, illetve alkalmazás azt szolgálja, „aminek érvényesülnie kell”: „A bíró, aki a hagyományozott törvényt a jelen szükségleteihez igazítja, kétségkívül gyakorlati feladatot akar megoldani. De törvényértelmezése ettől még korántsem lesz önkényes átértelmezés. Megértés és értelmezés az ő esetében is ezt jelenti: érvényes értelmet megismerni és elismerni. Igyekszik megfelelni a törvény »jogeszmejének«, miközben közvetíti a jelennel.”<sup>23</sup> A demokratikus jogrendben a bíró egyébként is ugyanúgy alá van vetve a törvénynek, mint a jogi közösség többi tagja. Az abszolút királyságban vagy a modern diktatúrákban az uralkodó, illetve a diktátor akarata a törvény felett áll. Itt nem cél a törvény olyan értelmezése, amely lehetővé tenné a konkrét eset jogi értelemben igazságos eldöntését: „A megértés és értelmezés feladata csakis ott áll fenn, ahol valami úgy van tételezve, hogy mint tételezett megszüntethetetlen és kötelező.”<sup>24</sup>

Előadásomat a megértés univerzális aspektusáról szóló Gadamer-idézettel indítottam. Térjünk most még egyszer vissza a nyelv hermeneutikai felfogásához. E gondolkodásmód vonzó aktualitása többek között éppen abban nyilvánul meg, hogy a nyelvet nem valamiféle „uralkodásismeret” közvetítő közegének tekinti, a világ nem válik a „*nyelv tárgyává*”: „Ellenkezőleg: ami a megismerés és a kijelentés tárgya, azt már eleve a nyelv világhorizontja fogja körül. Az emberi világtapasztalat nyelvisége nem foglalja magába a világ tárgyiasítását.”<sup>25</sup> Gadamer számára a nyelv *létezése az igazán releváns tényező*, tehát a *beszélgetés*, a *megértés*, illetve a *megértetés* végzése. Ez utóbbi nem pusztán technikai tevékenység, hanem *életfolyamat*: „A nyelvi megértetés azt, amiről folyik, úgy állítja a magukat megértetők közé, mint valami pertárgyat, amely oda van téve középre, a felek közé. A világ így az a

közös terület, amelyre senki sem lép, s amelyet mindenki elismer, és amely mindazokat összekapcsolja, akik beszélnek egymással.”<sup>26</sup>

Végül hadd válaszoljak röviden, vitára felhívóan a bevezetőmben megfogalmazott kérdéseimre. Politikai ellenfelek közötti termékeny dialógus csak akkor képzelhető el, ha a politika szereplői nem pusztán uralmi szempontokat követnek, hiszen csak ebben az esetben lehetséges a Gadamer által bemutatott valódi beszélgetés: „A beszélgetés a megértetés folyamata. Így minden igazi beszélgetéshez hozzátartozik, hogy elfogadjuk a másikat, valóban engedjük érvényesülni szempontjait, s annyiban bele is helyezkedünk, hogy ha nem őt magát mint konkrét individualitást akarjuk is megérteni, de mindenesetre azt akarjuk megérteni, amit mond. Véleményének tárgyi jogosságát kell felfognunk, hogy megegyezhessünk vele a dologban.”<sup>27</sup> Politikai szövegek „adekvát” megértése alatt éppen ez utóbbit, mármint a tárgyi jogosságot értem. Elsősorban arra gondolok, hogy roppant egyoldalú dolog a szerző vélt szándékaira redukálni a szöveg értelmezését, hiszen ebben az esetben az illetőről kialakított többnyire leegyszerűsített kép nem engedi megszólalni magát a szöveget.

Talán csak jámbor óhaj, mégis megkockáztatom azt az állítást, hogy a *politikának, mint a köz ügyeivel való foglalkozásnak* a legfontosabb megnyilvánulási formája a széles értelemben vett beszélgetés, amikor is a partnerek „a sikeres beszélgetésben alávetődnek a dolog igazságának, mely új közösséggé kapcsolja össze őket. A beszélgetésben végbemenő megértés nem pusztán saját álláspontunk előadása és érvényesítése, hanem közösséggé változás, melyben nem maradunk az, ami voltunk.”<sup>28</sup> Úgy vélem, ettől jelentékenyebb igazságra demokráciákban a politikai élet egyetlen szereplője sem tarthat igényt, amennyiben fontos számára a „szót értésnek” legalább a lehetősége.

### **Jegyzetek:**

1. Gadamer: A nyelvek sokfélesége és a világ megértése. Ford.: Egyedi András. Athenaeum, 1991/1. 10.
2. Gadamer: Igazság és módszer. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp., 1984. 31. o.
3. I. m. 32. o.
4. Uo.
5. Uo.
6. I. m. 209. o.
7. I. m. 193. o.
8. I. m. 199. o.
9. I. m. 200. o.
10. I. m. 212. o.
11. I. m. 254. o.
12. I. m. 255. o.

13. Uo.
14. Uo.
15. I. m. 256. o.
16. I. m. 257. o.
17. I. m. 260. o.
18. Uo.
19. I. m. 251. o.
20. Uo.
21. I. m. 253. o.
22. I. m. 240. o.
23. I. m. 231. o.
24. I. m. 232. o.
25. I. m. 312. o.
26. I. m. 310. o.
27. I. m. 270. o.
28. I. m. 264. o.

## A TÖRTÉNELEM ÉRTELMEZÉSE GADAMER HERMENEUTIKÁJÁBAN

„Vajon nem utópikus ideál-e az olyan jelen, amelynek fényében minden múlt úgyszólván teljesen feltárul? Amikor minden múltra a jelen magasabb perspektíváját alkalmazzák, akkor az szerintem egyáltalán nem a történeti gondolkodás igazi lényege, hanem egy »naiv« historizmus makacs pozitívizmusát jellemzi. A történeti gondolkodás igazi érdeme és igazságértéke abban áll, hogy bevallja: »jelen« egyáltalán nincs, hanem csak a jövő és a múlt állandóan változó horizontjai léteznek. Egyáltalán nincs kimutatva (és soha nem is lehet kimutatni), hogy valamely perspektíva, amelyben az öröklött gondolatok megmutatkoznak, a helyes perspektíva. A »történeti« megértésnek itt nincs semmiféle előjoga, sem a mainak, sem a holnapinak. Őt magát is a változó horizontok fogják körül és vonják magukkal.”<sup>1</sup>

Gadamer hermeneutikájának a történeti megértésben, illetve a történelem értelmezésében megnyilvánuló jellegzetes aspektusait és fogalmait szemléletesen tartalmazzák az előbb idézett sorok: a historizmus elutasítását, a jelenből visszatekintő történész „magasabb perspektívájának” illuzórikusságát, az egyetlen helyes perspektíva elvének bírálatát, valamint a különböző horizontok szerepének hangsúlyozását a történeti megértésben. A történelmi megértés célja, ha egyáltalán van ilyen, Gadamer szerint nem az, hogy valamilyen elmúltat jobban értsünk meg, mint az akkor élők, hanem megfelelő tárgyi viszonyra tegyünk szert a történeti hagyománnyal szemben, s jobban értsük meg azt, *ami van*.

A történelemnek és a *van*-nak a megértésére való törekvés ugyanakkor nem jelenthet valamiféle abszolút megismerést, nem juthat el a történelem egészének az értelméig. *Droysent* és *Diltheyt*, minden jelentőségük elismerése mellett is, éppen azért bírálja, mert „a hermeneutikai kezdeményezés arra csábította őket, hogy a történelmet mint könyvet olvassák, amely az utolsó betűig értelmes. Bármennyire tiltakoztak is a történelemfilozófia ellen, amelyben a fogalom szükségszerűsége alkotja minden történés magját, Dilthey történeti hermeneutikája nem tudta elkerülni, hogy a történelem a szellemtörténetben csúcsondójék ki. Az értelemegész, amelyet a történelemben vagy a hagyományban meg kell érteni, sohasem a történelem egészének az értelmét jelenti. Szerintem ott nem fenyeget a doketizmus veszélye, ahol a történeti hagyományt nem a történeti ismeret vagy a filozófiai-fogalmi megértés tárgyaként, hanem saját létünk egyik hatásmozzanataként gondoljuk el. Saját megértésünk végessége az a mód, ahogy a realitás, az ellenállás, az abszurd és az érthetetlen érvényre jut. Aki komolyan veszi ezt a végességet,

annak a történelem valóságát is komolyan kell vennie.”<sup>2</sup> Gadamer egy másik gondolatmenete a történelmi szituációk feltárásáról és értelmezéséről jelenkori párhuzamokat vet fel. Jelentős személyiségeknek nagy történelmi eseményekben játszott szerepéről szólva arra hívja fel a figyelmet, hogy ilyen esetekben két különböző kérdést kell rekonstruálni: egy nagy esemény lejátszódásában rejlő értelem kérdését, és a lejátszódás tervszerűségének a kérdését: „A motivációk végtelen szövedéke, mely a történelmet alkotja, csak alkalmilag és rövid időre éri el a tervszerűség világosságát valamely egyes egyénben.”<sup>3</sup> Az emberi értelem persze gyakran igyekszik ott is tervszerűséget látni, ahol pusztán esetleges összefüggésről van szó. Gyakorta olvashatunk vagy hallhatunk olyan politikai spekulációkat, amelyekben valóságos vagy annak vélt dolgok mozaikcserepeiből a szerző – ideológiai beállítottságának megfelelő – szigorúan megkomponált, logikusnak tetsző rendszert konstruál. Csupán azt nem akarja tudomásul venni az ilyen fikciók megfogalmazója, hogy a következő szituáció a politikai tevékenységre legalább annyira jellemző, mint hétköznapi cselekvéseinkre: „Aki mereven ragaszkodik terveihez, az éppen hogy saját eszének tehetetlenségét fogja érezni. Ritkák azok a pillanatok, amikor minden »magától megy«, amikor az események maguktól alkalmazkodnak terveinkhez és vágyainkhoz.”<sup>4</sup> Gadamer szemléletes példája erre a jelenségre a *Háború és béke* egyik jelenete, amely a döntő ütközet előtti haditanácsról szól, amelyen az orosz tisztek minden stratégiai lehetőséget gondosan mérlegelnek, miközben Kutuzov hadvezér ültében szunyókál, viszont éjjel végigjárja az őrszemeket: „Kutuzov jobban megközelíti a tulajdonképpeni valóságot és az azt meghatározó erőket, mint a haditanács stratéái. Ebből a példából azt az elvi következtetést kell levonnunk, hogy a történelem értelmezőjét mindig az a veszély fenyegeti, hogy az összefüggést, amelyben valamilyen értelmet ismer fel, a valóságosan cselekvő és tervező emberek által szándékozottként hiposztazálja.”<sup>5</sup> Hegel történelemfilozófiájával szemben éppen ezért kritikus Gadamer. Azokból az esetekből, amikor a szubjektív és az objektív, az egyén partikuláris gondolatai és az események világtörténelmi értelme, egybeesik a történelemben, nem lehet hermeneutikai alapelvet levonni a történelem megismerésére nézve.

A történelem megértésének mozzanatához természetesen módon kapcsolódik az *emlékezet*, amelyet szélesebb összefüggésrendszerbe állítva vizsgál Gadamer, az *elfelejtéssel* és az *újraemlékezéssel* együtt: a felejtés nem csupán hiányosság, hanem a „szellem egyik életfeltétele” (Nietzsche). „Csak a felejtés révén válik lehetővé a szellem teljes megújulása, az a képessége, hogy mindent friss szemmel nézzen, úgy, hogy a rég ismert sokrétű egységé olvad össze az újonnan látottal.”<sup>6</sup> A szellemtudományi munkában emellett szükség van egyfajta *érzék*re és *tapintatra* is (Sinn; Takt). A *tapintat* ebben az összefüggésben nem viselkedési mód, hanem *megismerési* mód és

*létmód:* „Ha mindez képzést előfeltételez, akkor ez azt jelenti, hogy nem az eljárás vagy a viselkedés, hanem a keletkezett lét kérdése. A pontosabb szemügyrevétel, a hagyomány alaposabb tanulmányozása egyedül még nem elég, ha nincs előkészítve a műalkotás vagy a múlt mássága iránti fogékonyság.”<sup>7</sup> A valami lényegire „*rátapintani*” kifejezés is ezt a szituációt villantja fel.

A valamire való rátapintás túlvezet azon, amit az ember közvetlenül tud. Gadamer többek között Hegel nyomán hangsúlyozza, hogy az elméleti képzés lényege éppen abban áll, hogy megtanulunk valami mást is érvényesülni hagyni, vagyis a dolgot általános szempontok alapján, nem pedig önző érdekek által irányítva fogjuk fel.

Gadamer hermeneutikájának egyik kulcsmozzanata a *hagyomány* jelentőségének a megfogalmazása. A hagyománynak „névtelen autoritása” van, viselkedésünket nem pusztán az ésszel belátható, hanem a hagyomány tekintélye is befolyásolja. Ez különösképpen igaz erkölcsi értékek áthagyományozódására. A hagyományok átvétele azonban nem jelenti az ész szerepének a kiiktatását: „A hagyomány valójában mindig magának a *szabadságnak* és a történelemnek a mozzanata. A legvalódibb, legszolidabb hagyomány öröklődése sem a természeti folyamatok módján játszódik le az egyszer már meglévők tehetetlenségi erejénél fogva, hanem *igenlésre, megértésre és ápolásra* szorul. Lényege szerint megőrzés, mely egyébként minden történeti változásban szerepet játszik. A megőrzés pedig az ész tette, persze olyan tette, melyet észrevétlenül hajt végre. Ez az oka, hogy csak az újítás, a tervbe vett látszik az ész cselekvésének és tettének. Ez azonban látszat. Még akkor is, amikor az élet viharosan átalakul, mint a forradalmi időkben, mikor úgy véljük, hogy minden dolog megváltozik, még akkor is sokkal több őrződik meg a régeből, mint bárki is gondolná, s új érvényességgé egyesül az újjal. Mindenesetre a megőrzés nem kevésbé szabad viselkedés, mint a hirtelen fordulat és az újítás.”<sup>8</sup> A Közép- és Kelet-Európában élő ember számára különösen találónak látszik a rendszerváltás folyamatát figyelve ez a leírás a hagyományok továbbéléséről. Szociológusok, szociálpszichológusok elemzése is azt a közvetlenül tapasztalható jelenséget konstatálják, hogy Magyarországon, valamint a régió többi országában miként lépnek elő elmúlt koroknak például a viselkedésmintái. Elég talán arra utalnom, hogy a megkésett polgárosodásból fakadóan is mennyire jelen vannak nálunk a dzsentroid viselkedésformák, a személyes kapcsolatok túlzott szerepe a szakértelemmel szemben.

Gadamer hermeneutikájában nagy figyelmet szentel a *tapasztalat* fogalmának is. Jogosan veti fel, hogy a tapasztalat addigi elmélete szinte teljesen a tudomány felé orientálódott, s így eltekintett a tapasztalatszerzés folyamatának vizsgálatától.<sup>9</sup>

A tapasztalatnak ez a felfogása elvi jelentőséggel bír a történelem megértésével kapcsolatban is. Gadamer a historizmussal vitázva azt hangsúlyozza, hogy csupán redukált feladat történelmi szövegek, illetve szituációk esetében annak megértésére törekedni, amire a szerző vagy a történelmi személyiség gondolt. A megértés így egyfajta rekonstrukció, amellyel a természettudományok megismerés-ideálját követjük, amelynek lényege, hogy egy dolgot csak akkor értünk, ha mesterségesen elő tudjuk idézni. A történésznek és a filológusnak viszont számolnia kell annak az értelemhorizontnak az elvi lezárhatatlanságával, amelyen belül megértése mozog: „A történelmi hagyományt csak úgy lehet megérteni, ha azt is tekintetbe vesszük, hogy a dolgok továbbhaladása révén szükségképp tovább folytatódik a meghatározása.”<sup>10</sup> A hagyomány így az új aktualizálás, az eseményeket pedig a saját folytatódásuk valódi történésbe vonja be. A hermeneutikai tapasztalaton belül ezt nevezi Gadamer hatástörténeti tudatnak. Ezzel függ össze a történelmi hermeneutikának az az alapvető szándéka, hogy feloldja a hagyomány és a történelmi ismeret, a történelem és a róla szóló tudás absztrakt ellentétét.

Az úgynevezett történelmi tudat hermeneutikai felfogásában éppen ezért az a döntő mozzanat, hogy a történelmi tudat tud a múlt másféleségéről, a múlt másságában nem valamely általános törvényszerűség esetét keresi, hanem valami történetileg egyszerit, amelyhez bizonyos értelemben személyes viszony fűzi, nem uralkodni akar a múlton.

A hagyomány igazi értelmét semmisíti meg az, „aki kireflektálja magát a hagyományhoz fűződő életviszonyából.”<sup>11</sup> A hatástörténeti tudat értelmezésében egyébként egy 1985-ös írásában (*Fenomenológia és dialektika között – önkritika-kísérlet*)<sup>12</sup> egyfajta finomítással találkozhatunk Gadamernél: itt azt hangsúlyozza, hogy a hatástörténeti tudatban a tudat hatástörténet általi korlátozását kell felismerni, amelyben mindannyian benne állunk. A hatástörténet olyasmí, amin sosem tudunk teljesen áthatolni. Inkább lét, mint tudat.

Előadásom következő részében röviden szeretnék foglalkozni egy olyan vitával, amely R. Koselleck (Gadamer tanítványa) és Gadamer között zajlott le 1986-ban, *Historik und Hermeneutik*<sup>13</sup> címmel. Koselleck a történelem hermeneutikai értelmezése kapcsán Heideggerhez visszanyúlva az emberi lét történetiségének leírására öt kategóriapárt javasol, amelyekkel a heideggeri Geworfenheit – Vorlaufen zum Tode fogalompárt ki lehetne egészíteni. Ezek a következők: Az emberölés képességéből következően a háború és a béke alternatívája; barát és ellenség; a belső és a külső, amely a történelmi térbeliséget konstituálja (ez a heideggeri In-der-Welt-Sein-hez kapcsolódik), s amellyel a nyitottság és a titok ellentéte is rokonságban áll; a heideggeri Geworfenheithez kapcsolódóan a nemzedékek egymáshoz való viszonya és a nemzedékváltás; valamint az úr és szolga ellentéte mint a fent és a lent, vagy másképp az erős és a gyenge viszonya. Gadamer hermeneutikájával kapcsol-

latban tulajdonképpen azt hiányolja, hogy az előbb felsorolt vagy azokhoz hasonló, az emberi történelem antropológiáját értelmező alapviszonyokat meg sem kísérli leírni. Holott szerinte a hermeneutikának történelemontológiai rangja van, amelynek a nyelviség a belső megvalósítási módja. Gadamer válaszában (*Historik und Sprache* címmel)<sup>14</sup> azt hangsúlyozza, hogy a nyelviség, amelyet a hermeneutika a középpontba állít, nem csupán a szövegekhez kötődik, hanem minden emberi tevékenység és alkotás feltétele. A *Hermeneutika és historizmus* című tanulmányában ezt más aspektusból így fogalmazza meg: „A gondolatok nem az írásosság mint olyan miatt szorulnak értelmezésre, hanem nyelviségük, tehát az értelem általánossága az, ami mint következményt lehetővé teszi az írásos feljegyzést.”<sup>15</sup> A nyelviség tehát nem valamilyen pótléka, kiegészítése alapvetőnek tekintett emberi viszonyoknak, hanem az ember alapvetően más viszonyát jelenti az időhöz, a jövőhöz és a halálhoz más élőlények, pl. állatok környezethez való viszonyulásához képest. A történelem azért őrizhető meg, mert elmesélhető/elbeszélhető. A történelem értelme – hasonlóan a műalkotáshoz – az újrafelismerés. Újrafelismerése önmagunknak, mert magunkat ismerjük fel a másik emberben és a másik történetben. Ez azokra a kategória-párookra is érvényes, amelyeket Koselleck fejtett ki. Nem azért van szükségünk a történelemre, hogy iskolai példatárként tanuljunk belőle, hanem azért, hogy mindenkor intsen, figyelmeztessen bennünket. Gadamer szerint Koselleck úgy bontja ki az említett kategóriákat, hogy ezek egy tárgyi világ és ezek megismerésén belül maradnak. Ez alapvetően különbözik a heideggeri kategóriáktól, amelyek a jelenvalólét történetiségét és nem a történelem struktúráit és azok megismerését kutatják.

Befejezésül azért idézem Heller Ágnes gondolatait a memoárról, mert meglátásom szerint alapvetően egybeesik Gadamer hermeneutikai történelemfelfogásával: „Nem fogjuk soha a történelmet úgy leírni, ahogyan ténylegesen megtörtént. Az autentikusság nem abban áll, hogy ugyanannak az eseménynek százféle szubjektív látását összegezzük, s abból valami közös trendet kreálunk, ahogy ezt a történészek összehasonlító-mérlegelő módszere teszi, hanem úgy kell őszintén ábrázolni a történelem egy-egy szakaszát, mozzanatát vagy fordulópontját, ahogyan akkor a szubjektum átélte. Az *akkorra* teszem a hangsúlyt. Nem szabad megváltoztatni semmit a mai álláspontom vagy érdekem szerint... Minden leírás-rögzítés fikció. A történetírás is az. A történelem csak a történetírásban létezik.”<sup>16</sup>



### **Jegyzetek:**

1. H. G. Gadamer: Igazság és módszer. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp. 1984. 364.
2. Gadamer: I. m. 16.
3. I. m. 260.
4. Uo.
5. Uo.
6. I. m. 35.
7. Uo.
8. I. m. 201.
9. A tapasztalat gadameri értelmezéséhez lásd még az Esztétikai tapasztalat és horizont– a dialogicitás – Gadamer és Jauss művészetfelfogásában című tanulmányt.
10. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 262.
11. I. m. 253.
12. Lásd Gadamer: Fenomenológia és dialektika között. Ford.: Tiszóczy Tamás. In: Vulgo, 2000/3-4-5. sz. 4–19.
13. Lásd Reinhart Koselleck: Historik und Hermeneutik. In: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Heidelberg, 1987. 9–28.
14. Lásd Gadamer: Historik und Sprache. I. m. 29–36.
15. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 356.
16. Heller Ágnes – Kőbányai János: Bicikliző majom. Múlt és jövő K. Bp. 1999. 392–393.

## A NYELV KIFEJEZŐ EREJE – HERMENEUTIKA ÉS RETORIKA GADAMERNÉL

„Nyilvánvaló tehát, hogy a retorika nem egy meghatározott tárgykörhöz kapcsolódik, hanem olyan, mint a dialektika, és az is nyilvánvaló, hogy hasznos. Világos továbbá, hogy nem az a funkciója, hogy meggyőzzön, hanem az, hogy feltárja minden téren a meggyőzés lehetséges módjait... Ezenkívül az is feladata, hogy feltárja a valóságos és a látszat-meggyőzés eszközeit, ahogyan a dialektikáé az, hogy feltárja a valóságos és látszat-szillogizmusokat.”(Arisztotelész: Rétorika 1355b.)

*Arisztotelész* idézett meghatározása a retorikára azt a sajátos paradoxont jelzi, ami a retorikával kapcsolatban többnyire felmerül: a retorikára egyfelől szokás úgy tekinteni, mint ami nem más, mint beszéd- és érveléstechnika. Másfelől már *Arisztotelész* is határozottan megkülönbözteti a pusztá szofisztikától. A retorika első megközelítésben szemben áll a hermeneutikával, amely a megértés elmélete. *Gadamer* szerint viszont a retorika nem a beszédformáknak és nem is a meggyőzésnek a pusztá elmélete, hanem az értelmezés művészetének egyik mozzanata. Nála a retorika a legkorábbi tradíciótól kezdve az olyan igazságigény egyedüli letéteményese, amely a valószínűt és a józan ész megvilágító erejét védelmezi a tudomány bizonyosságigényével szemben. Előadásomban azt vizsgálom, hogy az *Igazság és módszer* mellett más későbbi *Gadamer*- írásokban hogyan jelenik meg növekvő hangsúllyal a retorikai tradíció hermeneutikai szerepének az értelmezése. *Gadamernél* tehát nem úgy merül fel a kérdés, hogy retorika vagy hermeneutika, hanem retorika és hermeneutika.

Az *Igazság és módszerben* a *sensus communis* humanista tradíciójával kapcsolatban *Gadamer* arra hívja fel a figyelmet, hogy *Vico* egyszerre hivatkozik a közös érzékre és az ékesszólás ideáljára.<sup>1</sup> A „jól beszélés” már az antikvitásban sem csak a beszéd művészetét jelenti, hanem a helyes, az igaz mondását is. A retorikának az ókorban olyan jelentőséget is tulajdonítottak, hogy igazi életbölcsestéget közvetítsen. *Vico* lényegében a nevelés szempontjából hangsúlyozta az eloquentia fontosságát. Az igaz és helyes iránti közös érzék nem alapelvekből levezetett tudás, de elősegíti a beláthatóságot. A fiataloknak képekre, eleven szemléletre van szükségük a képzelőerő és az emlékezet fejlesztése érdekében. A kritikai kutatás mellett ezért szükség van az érvek megtalálásának művészetére, a meggyőző iránti érzék kifejlesztésére is. *Gadamer* azt emeli ki *Vico* fejtegetéseinek jelentőségéből, hogy nem egyszerűen a retorikai eszesség védelmezéséről van itt szó, hanem a gyakorlati és teoretikus tudás arisztotelészi ellentéte jelenik meg, amely nem csupán

az igaz és a valószínű ellentétéről szól. A phronészisz, a gyakorlati tudás a konkrét helyzetre irányul, tehát a körülmények szerteágazó gazdagságát, változatosságát kell figyelembe venni. Arisztotelésznél ezenkívül a phronészisz szellemi erény is, nem csupán képesség, hanem az erkölcsi lét meghatározottsága: „Bár ennek az erénynek a gyakorlása eredményezi, hogy megkülönböztetjük azt, amit tenni kell, attól, amit nem kell tenni, de mégsem egyszerűen gyakorlati okosság és általános találékonyság. Amikor megkülönbözteti azt, amit tenni kell, attól, amit nem kell tenni, ez a megkülönböztetés már eleve magába foglalja az illendő és a nem illő megkülönböztetését, s ezzel egy erkölcsi magatartást előfeltételez, melyet a maga részéről csak tovább képez.” (GADAMER 1984, 39.)

A retorika humanista hagyományában jelenlévő etikai mozzanat mellett Gadamer az esztétikaira is felhívja a figyelmet. Az élményművészet határainal foglalkozó részben például arra emlékeztet, hogy a költészet és a retorika még a 18. században is egymás mellett foglalnak helyet. *Kant* a „képzelőerő szabad játékát és az értelem ügyét” látja bennük. A költészet és a retorika (ékesszólás) egyaránt szépművészet, mert mindkettőben öntudatlanul megvalósul az érzékiség és az értelem összhangja. Itt még távolról visszacseng a művészetnek az a klasszicista mércéje, amely a szilárd formáknak a hagyomány által megszentelt művészi összeillesztésében látja a műalkotás specifikumát.

Gadamer a *schleiermacheri hermeneutika* átvilágítása során is megszólaltatja retorika és hermeneutika összefüggését. Schleiermacher szerint a beszéd nem csupán a „gondolatprodukciónak” belső terméke, hanem közlés is, így külső formája van. Az írásban rögzített szövegekre ez különösen áll, s ezek eleve művészet révén létrehozott ábrázolások. Ahol persze a beszéd művészet, ott művészet a megértés is, vagyis minden szöveg elvileg igényli a megértés művészetét. A retorika, amely Schleiermachernél az esztétika egy részterülete, így tartozik össze a hermeneutikával. Minden megértésaktus egy beszédaktus megfordítása, egy konstrukció újraalkotása, a hermeneutika tehát a retorika és a poétika egyfajta megfordítása. Azt, hogy Schleiermacher meglepő módon összekapcsolja a költészetet és a szónoki művészetet, Gadamer azzal magyarázza, hogy a „művészi gondolkodás” *schleiermacheri* fogalma nem a produktumra, hanem a szubjektum magatartásmódjára vonatkozik: „Így itt a beszéd is tisztán művészetként, azaz a céltól és a tárgytól elvonatkoztatva, egy alkotói produktivitás kifejezéseként van elgondolva, s így persze a nem-művészi és a művészi között folyékonyak az átmenetek – csakúgy, mint a nem-művészi (közvetlen) megértés és a művészi eljárással elért megértés között.” (GADAMER 1984, 144.) Bizonyos értelemben mindkét esetben individuális teremtő teljesítményre van szükség.

A hermeneutika ontológiai fordulatát taglaló részben Gadamer a nyelv vezérfonalát követi, de nem nyelvfilozófiai vizsgálódásokat folytat. A nyelvet tudvalevőleg nem elemzendő objektumnak tekinti, hanem a megértés és megértetés közegének, „amelyben a partnerek kölcsönös megértetése és a dologról való egyetértése végbemegy.” (GADAMER 1984, 269.) A hermeneutika témája ebben az értelemben a grammatikához és a retorikához tartozik. Ugyanakkor ez nem a helyes nyelvtudás kérdése, hanem annak szemügyre vétele, hogy miként szólaltatható meg *maga a dolog* a megértés, illetve a megértetés folyamatában.

Nyelv és gondolkodás, nyelv és fogalomalkotás összefüggéseit elemezve egyébként lényegi utalást tesz Arisztotelészre is Gadamer. Úgy látja, hogy a görög bölcselőnél már a fogalmak szisztematikus rendjének ideálja uralkodik a nyelv eleven kifejező ereje, metaforikája felett. A nyelv eredendő logikai produktivitása így retorikai alakzattá formalizálódik: „A filozófia és a retorika harcának, mely azért folyt, hogy melyikük képezze a görög ifjúságot, s az attikai filozófia győzelmével dőlt el, van egy olyan oldala is, hogy a nyelvről való gondolkodás egy olyan grammatika és retorika dolgává vált, amely már eleve elismeri a tudományos fogalomalkotás ideálját.” (GADAMER 1984, 301.)

A hermeneutika univerzális aspektusával kapcsolatban témánk szempontjából különösen érdekes az, amit *Augustinus* „fénymetafizikájáról” ír Gadamer. A teremtésről szóló magyarázatában a keresztény gondolkodó arra hívja fel a figyelmet, hogy Isten a fény megteremtésekor szól első ízben, a megszólalás egyúttal a szellemi világosság létrejöttét is jelenti. A megvilágítás fogalma emellett a retorikai hagyományhoz tartozik: „Ami megvilágító, az mindig valami olyasmi, amit mondtak: javaslat, terv, sejtés, érv stb. Ebbe mindig az is beleértődik, hogy a megvilágító nincs bizonyítva, és nem teljesen bizonyos, hanem úgy érvényesül, hogy valamiképp kiemelkedik a lehetséges és a vélhető körén belül.” (GADAMER 1984, 335.)

Az *Igazság és módszer* néhány részletének felelevenítésével azt kívántam jelezni, hogy alapvetően egyet értek *Jean Grondin* azon megállapításával, hogy Gadamer itt még elsősorban tiltakozik a nyelvi metaforika retorikába való száműzése és a retorika instrumentalizált felfogása ellen. (ld. GRONDIN 2000.) E kritika jegyében – mutat rá Grondin – jelenik meg már Platón is az *Igazság és módszer* egy fejezetében (*Nyelv és logosz*) mint a „nyelvfelejtés”, vagyis a nyelv eszközszerű használatának előkészítője. Ez összefügg szerinte a Heidegger által létfelejtésnek nevezett folyamat előkészítésével. Ahogy Gadamer itt fogalmaz, Platón egy olyan felfogást készít elő, amelynél „a lét mint abszolút kezelhető tárgyiasság” jelenik meg. (GADAMER 1984, 290.) Platón kritikája mellett Arisztotelészt az apodiktikus logika egyeduralmáért teszi felelőssé Gadamer. Mindezzel szemben

Grondin jogosan hangsúlyozza, hogy Arisztotelésznél sem csupán erről volt szó, hiszen ő legalább annyira a nyelv sokszínűségét és géniusát követte, mint a logikai bizonyítás mintáját. Persze azt hozzá kell tennünk, hogy Gadamer az *Igazság és módszer* más helyein és egyéb írásaiban közismerten a platóni dialógikus módszer kitüntetett fontosságát hangsúlyozza saját hermeneutikai felfogása szempontjából, és Arisztotelész hatástörténete sem elsősorban negatív megvilágításban jelenik meg nála. Ezt természetesen Grondin sem tagadja, csak arra hívja fel a figyelmet, hogy itt még Gadamer útban volt a hermeneutika és retorika univerzális koncepciója felé. Ezen az úton fontos szerepet tulajdonít Augustinusnak Grondin. Pontosabban annak, hogy Gadamer, ha nem is kiemelten, de a korábban már jelzett helyen túl is utal a keresztény gondolkodóra az *Igazság és módszerben*. A *Nyelv és verbum* fejezetben az inkarnáció ágostoni tanát abban az összefüggésben említi, hogy az egyúttal megszabadította a nyelvet a gondolkodás spiritualista szellemiségétől, amennyiben arra a következtetésre fut ki, hogy a gondolat nyelvben való testet öltése elengedhetetlen feltétele a jelentésnek, amely így megérthetővé, megoszthatóvá válik. A gondolkodás és nyelvi megformálása között lényegi azonosság van, amely a Szentháromság ágostoni értelmezésével is párhuzamba állítható: „Többről van szó, mint pusztán hasonlatról, mert a gondolkodás és a nyelv emberi viszonya, minden tökéletlensége ellenére is, a Szentháromság isteni viszonyának felel meg. A szellem belső szava ugyanúgy lényegileg azonos a gondolkodással, mint az Istenfiú az Istenatyával.” (GADAMER 1984, 294.)

Retorika és hermeneutika összefüggéseinek megvilágításához fontos adalékokkal szolgál Gadamernek egy 1979-es előadása a nyelv kifejező erejéről és a retorika szerepéről a megismerésben. (GADAMER 1983.) Ebben először is azt szögezi le, hogy a retorika ma már nem ugyanazt jelenti, mint a hagyományban. A beszéd művészete egyre inkább az írás és az olvasás művészetévé alakult át. A beszéd mindig valakihez vagy valaki előtt történik, az írás és olvasás első megközelítésben magányos tevékenység. Ugyanakkor az írásbeli megfogalmazás esetén is tekintettel vagyunk a lehetséges olvasókra, az olvasásnál pedig eleve egy nyelvi hagyományközösségben mozgunk. E váltás következtében a megértés bizonyos módosulása következik be, amely a következő hermeneutikai alapkérdést involválja. Hogyan lehet áthidalni az írásban rögzítettnek és a beszédnek az olvasás révén megértett értelme közötti távolságát? Másképpen fogalmazva, hogyan születik meg a retorika elméletéből, illetve magából a megértés elméletéből az, ami az olvasás elmélete? Ráadásul nem pusztán az írásbeliség előtti és az írásbeliségen alapuló kultúra közötti különbség vizsgálata lényeges, hanem a szöveg hangos felolvasása és a néma olvasás közötti eltérés tekintetbevétele is.

A retorika mint ékesszólás és az írás közötti különbség kiindulópontját Gadamer most is Platónban látja, de hangsúlyozza a platóni érvelés kettős arculatát. Platón egyfelől kritikusan viszonyul a retorika bizonyos megjelenési formájához, mondván, hogy nem több mint a hízelgés művészete, melynek segítségével bárkit meg lehet győzni. Ebben az értelemben a retorika értelem- és igazság nélkül való. Másfelől a retorika Platón szerint is lényegi vonatkozásban áll a megismerés során nyert belátások átadásával. Platón másik fontos felismerését Gadamer abban látja, hogy felhívja a figyelmet a retorika és a dialektika szoros kapcsolatára. A dialektika azáltal, hogy a beszélgetés vezetésének művészete, egyúttal a megértetés művészete is. A dialektika ebben az értelemben a megértésre és megértetésre irányuló jó akaratot is feltételezi. Ez az egész folyamat konkrét szituációjára és szándékára utal, amely így a valódi beszélgetési lehetőségét és a belátáshoz vezető utat nyitja meg.

Gadamer az antik hagyományra való visszautalás nyomán előadásában részletesen vizsgálja, hogy a modern tapasztalati-kísérleti tudományok 17. századi színre lépése milyen következményekkel jár a valódi írásművészetet feltételező tudományos prózára nézve (gelehrte Prosa). Gadamer értelmezésében sajátos feszültség jön létre nyelv és megismerés között. A kérdés az, hogy miként fér meg egymással a modern tudomány megismerési igényének álláspontja a retorika által áthagyományozott műveltséggel és ismeretekkel. A természettudományok kutatója sajátos paradox helyzetbe kerül: egyrészt kutatási eredményeinek közlésében a lehető legszigorúbb pontosságra és egyértelműségekre kell törekednie, másrészt az írás művészetében is gyakorlottnak kell lennie, ha tudományos felfedezéseinek szélesebb körű elismertességét kívánja elérni. Tehát kénytelen azt is figyelembe venni, hogy a retorikai-metaforikus nyelviségünk által rögzült világorientációnk például elválik a tudományos magyarázattól (pl. a nap lemegy, mondjuk például, nem azt, hogy a Föld megfordul). A nyelv számára mindenesetre új helyzet adódik a Gadamer kifejezésével élve monológikus tudományok korában. A nyelv tulajdonképpeni nyelvi teljessége alárendelődik a meghatározott jelölő funkcióknak, amelyek „legtisztábban” a matematikai szimbólumokban nyilvánulnak meg. Persze azt sem árt figyelembe venni, hogy a matematika és a geometria bizonyos fogalmai szavakból „művészien” megformált kifejezések, metaforák, csak éppen ma már nem eleven, hanem „holt, megdermedt metaforák”.

Gadamer mindenesetre azt hangsúlyozza, hogy a megértés és megértetés mint valódi nyelvi esemény során nem pusztán rámutatunk valamire, hanem valamit mint valamit ismerünk fel. Ebben az összefüggésben hozza be a *'Lebenswelt'* (életvilág) kifejezést. E fogalom – modern használatának husserli indíttatásán túl – az antik retorikai tradícióval való kapcsolatára is

utal. A Lebenswelt a sensus communis jelentéstartalmával rokon, hiszen mindkettő valamiféle közös értelemre, közös nyelvre utal. Az életvilághoz tartozó értékfogalmak révén az általánosan uralkodó közös értelem fejeződik ki, amely fogalmakat azután egy tárgy vagy folyamat leírására alkalmazzuk. Tanulságos összefüggésben utal itt Gadamer *Freudra*, akinél jelentős interferenciát lát a fogalomalkotás módszere és a nyelvhasználat között. A tudattalan új dimenzióinak feltérképezését meghatározott természettudományi elképzelések uralják, ezért itt jól definiált fogalmakra van szükség. Freud ezzel együtt mestere az igényes tudományos prózának, amit fogalom használatának életszerű nyelvisége világosan tükröz.

A tudományos próza és a retorikai hagyomány összefüggéseinek egyik legfontosabb aspektusa, hogy nem csak a retorikában fontos figyelembe venni, hogy kihez szólunk. A retorikai eszközök használata nem pusztán a nyelv felöltöztetése, hanem a megismerés szolgálatába is állítható. Egyébként is a tudományos kutatás bizonyos értelemben a dialógus folytatása más eszközökkel, és megfordítva. Gondoljunk csak a szaklapokban megjelenő tudományos közlemények kiváltotta diskurzusokra.

Gadamer a tudományos próza kapcsán persze azt hangsúlyozza, hogy nem pusztán tudósok egymás közötti dialógusáról van szó. A „gelehrte Prosa” esetében olyan ember beszél, illetve ír, aki uralja saját tudományát, és egyúttal arra is képes, hogy azt a kevésbé tanult számára is érthetővé tegye. Ehhez egyfajta írásművészetre van szükség a tudományban éppúgy, mint az irodalomban. Azt is lehetne mondani, hogy egyfajta distanciára van szükség saját tudásunkkal szemben. Ez azonban nem a tudományos módszernél megkövetelt távolság, hanem az „objektív világ” elidegenítésében és ennek az elidegenítésnek a legyőzésében nyilvánul meg a tudományos kutatás során. A tudományos próza művészetében önmagunktól való distanciára van szükség, amely lehetővé teszi a saját tudásunk és az olvasó vélhetően hiányosabb informáltsága közötti távolság áthidalását. Ez pedig a dialektika és a retorika tradicionális erényeinek az alkalmazását hívja elő. E közvetítő funkció nyilvánvalóan jobban érvényesülhet a szellemtudományokban, mint a természettudományokban.

Gadamer arra is céloz, hogy önmagukban a művészi metaforák még nem bizonyítják a tudományos próza művészetét. Az elegánsan megfogalmazott részeknek olyan retorikai-stilisztikai funkciója van, hogy ráhangolja az olvasókat a kutatás eredményeinek újrafelismerésére.

Az egész kérdéskör lényegét Gadamer úgy fogalmazza meg, hogy feloldhatatlan feszültség van a modern tudomány módszer fogalma és a világban élő ember megérteni és megértetni törekvése között. A módszer fogalom határok felállítására is kényszerít. A kutatás mindig egyfajta partikuláris hozzáférés a valósághoz pragmatikus segítő eszközök – pl. számrendszerek

vagy a matematika szimbólumai – révén. Ugyanakkor a természettudós sem tudja egyedül ezeknek az eszközöknek a segítségével közölni kutatásainak eredményét. Ő sem tudja egészen szabaddá tenni magát az életvilágtól, illetve annak nyelvi artikulációjától. A félreérthetőség őt is kiiktathatatlanul fenyegeti. Bármilyen nyelvi megfogalmazás egyben a félreértésnek, a téves leegyszerűsítésnek vagy éppen az előítéletek fenntartásának is a forrása. Ami a nyelv mindennapi használatában a beszéd nyelvi gazdagságát növeli, és információ tartalmát is bővíti, az zavaró lehet ott, ahol minden a megnevezés egyértelműségétől függ. Gadamer ezt az ellentmondást nem kiküszöbölendő hibának, hanem termékeny feszültségnek látja. A tudományos nyelv partikularitása ugyanis értelmezhetetlen a nyelvi teljesség karaktere nélkül. Ez utóbbi pedig a nyelvhasználat képessége, amely a kommunikatív szó keresése és megtalálása révén emberi közösséggé kapcsol össze bennünket.

Hermeneutika és retorika összefüggéseivel érintkező kérdésekkel foglalkozik Gadamernek egy 1985-ös írása is, *A nyelv határai*. (GADAMER 1993a) Azért is tartom fontosnak ezt a tanulmányt, mert segíthet cáfolni azt a gyakran hangoztatott vélekedést, hogy Gadamer nem szentelt figyelmet a kommunikáció nyelven kívüli vagy legalábbis köztes formáinak. Az írás központi témája hangsúlyozottan a beszélt nyelv, de a nyelvbe beleérti a gesztusokat is, amelyek az emberek nyelvi érintkezése során együtt játszanak a nyelvi jelekkel.

A gesztusnyelvre történő utalások mellett az emberi és állati nyelv összehasonlításának néhány aspektusát is megfogalmazza itt Gadamer, többek között Arisztotelészhez kapcsolódóan. Az Arisztotelészre történő hivatkozások egyébként is tanulságosak, mivel itt döntően nem a nyelvet logikai szabályokba kényszerítő filozófus képe jelenik meg.

A sokféle elágazó gadameri fejtegetésekből három mozzanatot emelek ki. Az egyik arra hívja fel a figyelmet, hogy Arisztotelész a Metafizika elején a látás elsőbbségéről beszél az emberi megismerésben, máshol viszont a hallásnak ítéli a pálmát. Gadamer az utóbbival ért egyet, mivel a hallásunk révén halljuk a nyelvet, amellyel pedig mindenfajta érzékeléssel nyert információt, a dolgok megkülönböztetésének árnyalatait is nyilvánvalóvá tehetjük. A hallás egyetemessége így a nyelv egyetemességére is utal.

Egy másik fontos gondolatmenet az arisztotelészi „*Syntheke*” fogalmát értelmezi. Gadamer félrevezetőnek tartja a szó konvenciónak fordítását, mivel ez a nyelv teljes értelmére és egyúttal az élet egész emberi mivoltára utal. A nyelv esetében nyilvánvaló fonákság lenne azt képzelni, hogy az emberek megállapodnak abban, hogy így és így beszéljenek. Ez a nyelv torzképe. A „*Syntheke*” annak az alapstruktúrája, amit a nyelvi megértés és megértetés kifejez. Megállapodás, megegyezés abban az értelemben, ahogyan Arisztotelész a „menekülő sereg” példáján keresztül (ezt egyébként az *Igazság és*



módszerben is idézi Gadamer) érzékelteti az észrevételek felhalmozódásának folyamatát, amely az emlékezetben való rögzítés révén tapasztalattá összegződik, amely minden jártassághoz és tudáshoz való átmenet döntő lépcsőfoka. A „Syntheke” fogalma végül azt is tartalmazza, hogy a nyelv az egymással való létben keletkezik, ennek során fejlődik ki a megértés és megértetés, amelynek révén az emberek egyetértésre juthatnak.

Gadamer még egy arisztotelészi meghatározást idéz fel az emberről. Eszerint az ember az az élőlény, aki nyelvvel rendelkezik, és az egyedüli lény, aki nevetni tud. Mindkét definíció közös gyökere a magunktól való distancia létrehozásának képessége.

Végül is Gadamer a nyelv határai alatt azt érti, hogy mindig marad valamilyen kifejezhetetlen a nyelvben mint eseményben. Minden, ami bennünk egy gondolati összefüggést involvál, alapjában egy végtelen folyamatba vezet be. Hermeneutikai álláspontból azt lehetne mondani, hogy nincs olyan beszélgetés, amely valódi egyet értéshez ne vezetne. Időbeliségünk, végeségünk, elfogultságaink korlátaiból fakadóan ugyanakkor nincs olyan beszélgetés, amelyet tökéletesen végig vezetnénk. A nyelv határa időbeliségünkben, beszédünk, gondolkodásunk, részvételünk, nyelvünk diszkurzivitásában nyilvánul meg. A nyelv végrehajtása nem egyszerűen a kijelentések által történik, hanem mint beszélgetés, mint az értelem egységének a felépítése a szóból és a válaszból. A legmélyebb hermeneutikai probléma, hogy minden beszélő minden pillanatban, amikor a megfelelő szót keresi, amellyel a másikat elérheti, úgy érezheti, hogy nem egészen találja el ezt. A nyelv tulajdonképpen életét és lényegét éppen az odaillő szó utáni megszüntethetetlen vágyakozás alkotja.

Befejezésül még a *Habermas-Gadamer vita* néhány mozzanatára térek ki. Az első megjegyzésem, hogy alapvetően egyet lehet érteni Grondin azon megállapításával, hogy Habermasnál egyfajta pozitív változásról lehet beszélni a hermeneutikához való viszonyában. (GRONDIN 2002, 180–188.) Kezdetben egy olyan emancipatórikus ideológiakritika legitimálására törekedett, amelyet az objektíváló tudományok modelljét követve fogalmazott meg. A kommunikatív cselekvés elmélete és a diskurzus-etika a nyolcvanas években viszont már elválaszthatatlan a nyelvi jellegű kölcsönös megértésnek és megértetésnek, vagy másképpen szólva a szót értésnek a hermeneutikai aspektusától. Egyébként Habermas már *A társadalomtudományok logikájában* bizonyos értelemben elfogadta a hermeneutikai kiindulópontot. *Wittgenstein* nyelvjáték felfogását monadologikusnak tartja, s ezzel szemben hangsúlyozza a hermeneutikai önreflexió jelentőségét: „Gadamer a grammatikai szabályokban nemcsak intézményesült életformákat lát, hanem a horizontok lehatárolását is. A horizontok nyitottak és eltolódnak: ha beléjük kerülünk, megint elmozdulnak. Ez a husserli fogalom kínálkozik arra,

hogy a nyelv strukturáló teljesítményeivel szemben asszimiláló és generatív erejét is érvényre juttassuk. A nyelvjátékok grammatikájában rögzített életvilágok nem zárt életformák, miként azt Wittgenstein monadologikus felfogása sugallja.” (HABERMAS 1994, 212–213.)

A tradíció fogalma körüli vita pedig némiképp félreértésen alapult, hiszen Gadamer sem adott egyszerűen elsőbbséget a tekintélynek az ésszel szemben. Inkább azt hangsúlyozta, hogy a tekintélynek is az elismerés aktusán kell nyugodnia, amit viszont egyáltalán nem lehet kikényszeríteni, hanem ez a másik ember bölcsességének, tudásának felismerésétől függ. (ld. HABERMAS 1994, 217-220; GADAMER 1984, 200.)

Kettejük vitájának fontos mozzanata volt a retorika fogalmának eltérő értelmezése. Habermas szerint a dialogikus egyetértés származhat egy ideologikusan leplezett uralmi struktúrából is, ezért a reflexív módon belátott egyetértést meg kellene különböztetni a tisztán retorikai – értsd manipulatíván elért – konszenzustól. (HABERMAS 1981.) Gadamer ezzel szemben azt állítja, hogy a „reflexív módon belátott” és a „retorikailag elért” egyetértés közötti ellentét mesterségesen kreált, ugyanis a reflexív belátás is hatásos és számunkra megvilágító érvék nyomán születik meg. Az ember számára lehetséges tudás nyelvisége tehát retorika nélkül nem gondolható el: „...a retorika számára visszaadjuk széles körű érvényességét, melyet az újkor kezdetekor a matematikai természettudomány és módszertan függesztett fel. A retorika a világ nyelvileg megfogalmazott és valamely nyelvi közösségben értelmezett tudásának egészét jelenti.” (GADAMER 1993b, 406.)

Grondin mintegy erre rímelve fogalmazhatta meg így hermeneutika és retorika univerzalitását: „Csakis nyelvre irányuló világ létezik, mely megkísérli szavakhoz juttatni a kimondandót, anélkül, hogy az számára egészen sikerülne. Egyedül a nyelv e hermeneutikai dimenziója egyetemes.” (GRONDIN 2002, 15.)

### **Jegyzetek:**

1. Gadamer, Hans-Georg (1983). Die Ausdruckskraft der Sprache: Zur Funktion der Rhetorik für die Erkenntnis. In Lob der Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 149–163.
2. Gadamer, Hans-Georg 1984. Igazság és módszer. Ford.: Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat.
3. Gadamer, Hans-Georg 1993a. Grenzen der Sprache. In.: Gesammelte Werke Bd. 8. Tübingen: Mohr. 350–361.
4. Gadamer, Hans-Georg 1993b. Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache. In.: Gesammelte Werke Bd. 8. Tübingen: Mohr. 400–440.
5. Grondin, Jean 2000. Útban a retorika felé. Ford.: Cseke Ákos. Vulgo, 3–5. 62–70.
6. Grondin, Jean 2002. Bevezetés a filozófiai hermeneutikába. Ford.: Nyíró Miklós. Budapest, Osiris

7. Habermas, Jürgen 1981. A hermeneutika univerzalitásigénye. Ford.: Bacsó Béla. Helikon, 2–3. 278–290.
8. Habermas, Jürgen 1994. A társadalomtudományok logikája. Ford.: Adamik Lajos. Budapest, Atlantisz.

**Forrás:**

Arisztotelész: Rétorika. Ford.: Adamik Tamás. Budapest, Gondolat, 1982.

## GADAMER HERMENEUTIKAI FILOZÓFIÁJÁNAK ETIKAI VONATKOZÁSAI

„A hermeneutika áthatja az *emberi önmegértés* teljes dimenzióját, és nem csak a tudományban” – írja Gadamer a *Vom Ideal der praktischen Philosophie*<sup>1</sup> című rövid tanulmányában. Amikor előadásom témájául a gadameri hermeneutika és etika közötti összefüggések megfogalmazását tűztem ki, a modern hermeneutikának abból az univerzális aspektusából indultam ki, amely a hermeneutikát nem egyszerűen úgy fogja fel, mint a szövegek értelmezésének tanát, hanem – *Dilthey* meghatározását idézve – mint „az írásban rögzített élet-megnyilvánulások megértésének taná”-t. Gadamer ehhez kapcsolódva mondja azt egyik interjújában, hogy „a másik ember az út, amelyen haladva önmagunkat megismerjük.”<sup>2</sup> Természetesen felvethető az a kérdés is, hogy van-e egyáltalán etikai tartalma a hermeneutikai megközelítésnek. A modern hermeneutikát gyakran érte az a vád (pl. Hirsch)<sup>3</sup>, hogy megértéselmélete szélsőségesen relativista, egyenesen érték-nihilista. Kétségtelen, hogy Gadamer felfogásától idegen valamiféle előzetesen felállított, illetve elfogadott etikai normarendszertől való kiindulás, tehát egyfajta rigorózus Sollen-etika elfogadása, ugyanakkor éppen a Gadamer által hangsúlyozott megértés, értelmezés, applikáció hermeneutikai együvértartozása, kölcsönös egymásra reflektáltságuk fényében világítódik meg *Arisztotelész etikájának* és részben *poétikájának* hermeneutikai jelentősége és aktualitása, hiszen az erény sem más, mint a tudás alkalmazása.

A következőkben ennek a kérdéskörnek a fontosabb mozzanatait vesszük szemügyre.

Gadamer először is azt hangsúlyozza, hogy Arisztotelésznél elsősorban annak a szerepnek a helyes felméréséről van szó, amelyet az *ész játszik* a helyes cselekvésben. Arisztotelész itt határozottan szembeállítja az éthoszt a phüszisszel, mivel az előbbinél az emberi magatartásmódok változékonysága és korlátozott szabályszerűsége uralkodik. A kérdés ebből következően éppen az, hogy miként lehetséges az ember erkölcsi létéről filozófiai tudás, hiszen az ember számára *jó* mindig a konkrét gyakorlati szituációban fordul elő. A módszer problémája így *morális jelentőséget* kap. A hermeneutikai és az etikai probléma épp itt érintkezik egymással a legszorosabban, ugyanis mindkettő lényegileg határolódik el a *tiszta* (a léttől elválasztott) *tudástól*. Egyfelől a szövegek értelmezése kapcsán hangsúlyozza Gadamer, hogy az interpretáló is hozzátartozik ahhoz a hagyományhoz, amellyel dolga van. Másfelől „az erkölcsi tudás, ahogyan azt Arisztotelész leírja, nyilvánvalóan nem tárgyi tudás, azaz a megismerő nem valamely tényállással áll szemben,

amelyet csupán megállapít, hanem az, amit megismer, őt magát közvetlenül érinti. Valami olyasmi, amit tennie kell.”<sup>4</sup> Az erkölcsi tudás feladata, hogy láthatóvá tegyük a dolgok körvonalait, s ezzel segítséget nyújtsunk az erkölcsi tudatnak. Gadamer számára ebből a szempontból különösen tanulságos a *phronészis* (egyfajta gyakorlati tudás, életbölcesség) kategóriájának arisztotelészi elemzése. Főleg azokat a vonásait emeli ki, amelyek a *tekhné*től megkülönböztetik. A *tekhné*, a mesterségbeli tudást megtanulhatjuk, de el is felejthetjük. A kézműves számára előzetesen adott az előállítandó tárgy eszményképe. „Az erkölcsi tudásnak azonban nem vagyunk önmagáért birtokában oly módon, hogy már megvan, s aztán a konkrét szituációra alkalmazzuk.”<sup>5</sup> Arról persze alkothatunk képet, hogy milyennek kell lennünk, a szemünk előtt lebeghet a bátorság, illendőség, igazságosság, józan mérték-tartás stb. eszménye, de ezek nem valamilyen rögzített mércék, amelyeket önmagáért megismerhetünk és alkalmazhatunk. Ezeket az eszményképeket egyébként Arisztotelész nem tartja igazán tanítható tudásnak, hiszen csak a sémák érvényére tarthatnak igényt: „Tehát nem normák, melyek a csillagokban léteznek, vagy erkölcsök valamiféle természeti világában foglalnak el változatlan helyet úgy, hogy csupán fel kell őket ismerni. Másfelől azonban nem is pusztán konvenciók, hanem valóban a dolog természetét adják vissza, ámde a dolog természete mindig csak az eszményeknek az erkölcsi tudat által való alkalmazása révén határozza meg önmagát.”<sup>6</sup> Az erkölcsi tudás bizonyos értelemben „ön-tudás”, „önmagáért való tudás”, hiszen az ember erkölcsi létében önmagáról rendelkezik.

Az erkölcsi tudásnál az *eszköz és a cél* viszonya is sajátos módon nyilvánul meg. Mivel végső soron nem létezik semmiféle előzetes meghatározás arra nézve, hogy a helyes élet a maga egészében mire irányul, így a helyes eszköz ismeretét sem lehet előre elsajátítani: „az eszköz mérlegelése maga is erkölcsi megfontolás, s a maga részéről csupán konkretizálja a mérvadó cél erkölcsi helyességét.”<sup>7</sup> Ezt a tudást mintegy cselekvés-szituációként kell látni, vagyis annak fényében, hogy mi a helyes. Az erkölcsi értelemben vett helyes látásnak az ellentéte az *elvakulás*, akit a szenvedélyei kerítenek hatalmukba, az az adott szituációban egyszerre csak képtelen meglátni, hogy mi a helyes.

A *phronészis*hez, a „higgadt megfontolás erényé”-hez kapcsolódik Arisztotelésznél a *megértés*. A megértés az „erkölcsi tudás erényének egyik módosulása”. Itt az erkölcsi megítélés egyik módjaként lép elénk. Akkor beszélhetünk erről, ha a másik ember cselekvésszituációjának konkrétságába helyezzük magunkat. A tapasztalt ember azáltal érti helyesen a cselekvőt, hogy ő is a helyeset akarja, a másikkal tehát ez a közösség kapcsolja össze: „Aki tanácsot kér, csakúgy, mint az, aki tanácsot ad, azzal az előfeltevéssel él, hogy a másikat baráti kötelék fűzi hozzá. Csak barátok tudnak tanácsot

adni egymásnak, illetve csak a baráti szándékú tanácsnak van értelme annak a számára, aki a tanácsot kapja. Tehát itt is megmutatkozik, hogy az, aki megértő, nem érintetlen szembenállóként tud és ítél, hanem egy sajátos hozzá tartozás viszonyában állóként, mely összeköti a másikkal, úgyszólván vele együtt érintve, vele együtt gondolkodik.”<sup>8</sup>

Az erkölcsi tudás erényének arisztotelészi leírása Gadamer számára azért olyan jelentős, mert a hermeneutikai feladatban rejlő problémák egyfajta modelljének tekinti. Az alkalmazás a megértésnek sem utólagos része (az erkölcsi tudáshoz hasonlóan), hanem eleve egyik meghatározója. Egy interpretálónak, amikor a szöveg értelmét és jelentését akarja kibontani, egyfajta hagyomány-nal van dolga: „De ha ezt meg akarja érteni, akkor nem tekinthet el önmagától és attól a konkrét hermeneutikai szituációtól, amelyben van. Erre a szituációra kell vonatkoztatnia a szöveget, ha egyáltalán meg akarja érteni.”<sup>9</sup>

Az alkalmazás egy másik fontos területe a jog, amelynek kapcsán most csak egy mozzanatra térek ki. A jogértelmezés és alkalmazás területén sem szabadíthatjuk meg magunkat az egyéni mérlegelés és döntés felelősségétől. Ez természetesen nem az egyéni önkényeskedés és ötletszerűség uralmához kell, hogy vezessen. A törvényakarat értelmezése nem az uralom, hanem a szolgálat egyik formája. Az értelmezés, illetve alkalmazás azt szolgálja, „aminek érvényesülnie kell”: „A bíró, aki a hagyományozott törvényt a jelen szükségleteihez igazítja, kétségkívül gyakorlati feladatot akar megoldani. De törvényértelmezése ettől még korántsem lesz önkényes átértelmezés. Megértés és értelmezés az ő esetében is ezt jelenti: érvényes értelmet megismerni és elismerni. Igyekszik megfelelni a törvény »jogeszmejének«, miközben közvetíti a jelennel.”<sup>10</sup> A demokratikus jogrendben a bíró egyébként is ugyanúgy alá van vetve a törvénynek, mint a jogi közösség többi tagja. Az abszolút királyságban vagy a modern diktatúrákban az uralkodó, illetve a diktátor akarata a törvény felett áll. Itt nem cél a törvény olyan értelmezése, amely lehetővé tenné a konkrét eset jogi értelemben igazságos eldöntését.

Gadamer hermeneutikai felfogásának etikai elkötelezettsége jól érzékelhető abban is, ahogyan a modern természettudományok ellentmondásos szerepét hangsúlyozza: a tudománynak mint olyannak a segítségével nem lehetünk képesek a népek közötti békés koegzisztencia megszervezésére és a természet háztartásának egyensúlyban tartására: „Az a feladatunk, hogy megtanuljunk valóban megfelelő formák között együtt élni létezésünk rejtélyével, és hogy ne mint a gondolkodásunk erejénél fogva a világot uralmunk alá kényszerítő gondoljuk el magunkat. Valamennyien meg kell, hogy tanuljunk, hogy a másik önhittségünk és énközpontúságunk elsődleges határát jelöli ki.”<sup>11</sup>

Az előbb már szó esett arról, hogy az erkölcsi tudás egyfajta tapasztalatot foglal magába, a *tapasztalat* alapvető formája. Gadamer több tekintetben is

új megvilágításba helyezi ezt a kifejezést. Etikai vonatkozásai szempontjából külön is érdekes az, amit a másik ember, a Te tapasztalatával kapcsolatban hangsúlyoz. Az a gyakran használt jellemzése bizonyos embereknek, hogy milyen „jó emberismerő”, nála nem föltétlenül kap pozitív értékhangsúlyt. Ez a fajta emberismeret nem ritkán a másik ember kiszámítására, manipulálására szolgál. Tulajdonképpen a másik feletti uralom eszköze.

A gadameri hermeneutika etikai aktualitása többek között abban is megnyilvánul, hogy a nyelvet nem egyfajta „uralkodásismeret” közvetítő közegének tekinti, mint ahogy azt nem ritkán a modern természettudományok teszik. A világ itt nem válik egyszerűen a nyelv tárgyává: „Ellenkezőleg: ami a megismerés és a kijelentés tárgya, azt már eleve a nyelv világhorizontja fogja körül. Az emberi világtapasztalat nyelvisége nem foglalja magába a világ tárgyiasítását.”<sup>12</sup>

Fontos etikai vonatkozásokat találhatunk a 'Bildung' fogalmának gadameri analízise során is. Először arra utalnék, hogy a szó többféle magyar fordítást is lehetővé tesz. Jelenthet képzést, kiképzést, ugyanakkor művelődést, illetve műveltséget is. Az Igazság és módszer magyar fordítója, Bonyhai Gábor a képzést használja, amellyel elsősorban a német szó etimológiájához kapcsolódik. Eredetileg ugyanis a „természeti képződmény” fogalmával volt szoros összefüggésben. De jelentette a testrészek kiképzését, jól megformáltságát is. Egyébként ebben a jelentésében a képzés szó latin megfelelője a formatio. A képzés szóhasználat emellett azt a folyamatot is érzékelteti, amelynek során művelté válik az ember. A műveltség kifejezést azért használom, mert ezzel is arra kívánok utalni, hogy Gadamer nem valamiféle szakképzésre gondol a Bildung kapcsán. A magyar nyelvhasználatban viszont óhatatlanul van ilyen mellékíze a szónak, gondoljunk csak a didaktikában gyakran használt képzés és nevelés fogalompárra.

Gadamer a felvilágosodás korából Herder meghatározását tekinti kiindulópontnak, amelynek lényege, hogy az ember a képzés révén felemelkedhet a humanitásig, amely egyszerre jelent széleskörű ismeretekkel való rendelkezést, valamint erkölcsiséget is. Érezhetően a kultúra fogalmával kerül szoros kapcsolatba a szó. Kant a cselekvő szubjektum szabadságának aktusaként beszél a képesség „kultúrájáról”, ezenkívül arról is szól, hogy önmagunk iránti kötelességünk a tehetségünk kiművelése. Humboldt meghatározását azután azért idézi, mert pontosan megfogalmazza a Bildung tágasabb jelentéskörét: „de amikor mi a mi nyelvünkön képzést mondunk, akkor valami magasabbra és ugyanakkor belsőre gondolunk, tudniillik arra az érzékre, mely a teljes szellemi és erkölcsi törekvés ismeretéből és érzéséből árad ki harmonikusan az érzésmódra és a jellemre.”<sup>13</sup>

Gadamer kiemelten fontosnak tartja Hegel Bildung-felfogásának az értelmezését. Hegelnél a képzés lényege az általánossághoz való felemelkedés,

ami elméleti és gyakorlati képzést egyaránt jelent, a partikularitás háttérbe szorítását: „Aki átengedi magát a partikularitásnak, például: aki mértéket és arányt nem ismerve enged vak dühének, az képzetlen. Hegel kimutatja, hogy az ilyen embernek alapjában véve az absztrakciós ereje fogyatékos: nem tud eltekinteni önmagától, s egy általánosra tekinteni, mely az ő különösségének mértéket és arányt kölcsönözne.”<sup>14</sup> A képzetlenség tehát nem csupán elméleti fogyatékoság ebben az értelmezésben, hanem egyúttal a hübrisz, a mértéktelenség vétkét idézi elő. A nem kis mértékben antik etikai ihletésű gondolatmenet kapcsán a szophia és a phronészis fogalmak ellentétére is utalhatunk, amelyet először Arisztotelész dolgozott ki. Az első a teoretikus, a második a gyakorlati tudás, gyakorlati életbölcseesség. Az utóbbi nem egyszerűen a konkrét tudása, hanem „szellemi erény” a görög bölcselőnél: „Nem egyszerűen képességnek (dünamisz) tekinti, hanem az erkölcsi lét meghatározottságának, mely nem lehet meg az etikai erények egésze nélkül, mint ahogy másfelől az utóbbiak sem lehetnek meg nélküle. Bár ennek az erénynek a gyakorlása eredményezi, hogy megkülönböztetjük azt, amit tenni kell, attól, amit nem kell tenni, de mégsem egyszerűen gyakorlati okosság és általános találékonyság. Amikor megkülönbözteti azt, amit tenni kell, attól, amit nem kell tenni, ez a megkülönböztetés már eleve magába foglalja az illendő és a nem illő megkülönböztetését, s ezzel egy erkölcsi magatartást előfeltételez, melyet a maga részéről csak továbbképez.”<sup>15</sup>

Visszatérve Hegelhez, ő a képzést tehát általános emberi feladatnak tekintti, s ezzel összefüggésben beszél a munkáról, valamint a munkavégző tudatról. Ez utóbbi „a dolgot képezve önmagát képzi”. A munkálkodó tudat saját önértetre tesz szert azáltal, hogy elsajátít egy jártasságot. Ebben az önértetben olyan mozzanatokat vehetünk észre, mint a személyes vágyainknak a korlátozása, azonkívül valami általánosnak az elismerése. Mai szemmel „korszerűtlennek” tűnik az, ami a pályaválasztással kapcsolatban itt felvetődik. Napjainkban többnyire az önmegvalósítás privát céljait, valamint a praktikus, hasznossági szempontokat szokás ezzel kapcsolatban emlegetni. Ezzel szemben Hegel a hivatás betöltését hangsúlyozza, illetve azt, hogy minden hivatásban van valami „sorsszerű”, „külső szükségszerűség”, és így olyan feladatokat követel tőlünk, melyeket privát célként nem tűznénk ki. A hivatás betöltése egyfelől önmagunk korlátozását jelenti, de egyúttal azt, hogy a hivatásunkat a magunk ügyévé tesszük, s így végső soron mégsem jelent korlátot. Úgy vélem, Gadamer jogosan tapint rá ennek a felfogásnak az aktualitására. A pályaválasztás bármennyire is mindenkinek személyes ügye, az ebben való döntés olyan etikai kötelezettségeket is maga után vonz, amelyeknek csak valamely közösségre vonatkoztatva van értelme. Magunkat választva egyúttal a másikat is választjuk – fordíthatnánk át a személyiség-etika nyelvére az előbbi gondolatot. Természetesen ezzel nem azt akarom



sugallni, hogy próbáljuk meg a hegeli filozófiát mintegy „összebékíteni” a rendszerfilozófiájával éppen ellentétes kiindulópontú szemléletekkel. Inkább csak arra kívántam ezzel is felhívni a figyelmet, hogy termékeny dolognak bizonyulhat, ha nem merev sémákkal közelítünk a filozófia klasszikus szövegeihez.

A gadameri hermeneutika egyik kulcsszava a dialógus. A történelmi hagyomány értelmezése éppúgy dialógikus viszonyt előfeltételez értelmező és „szöveg” között, mint a műalkotások befogadása. Hegel ebből a szempontból is tanulságos Gadamer számára. Az elméleti képzés eszméjében ugyanis az a mozzanat is benne rejlik, hogy „megtanulunk valami mást is érvényesíteni hagyni”. A régi nyelvek és világok vizsgálatát azért tartja alkalmasnak az elméleti érdekek kialakításában, mert ezek elősegítik az elméleti vizsgálódáshoz szükséges távolságtartás kialakítását, de egyúttal az „önmagunkhoz való visszatérés” kiindulópontjai is. A régi koroknak ezt a hegeli értékelését ugyan Gadamer egyfajta klasszicista előítéletből eredezteti, de az alap gondolattal egyet ért: „Az idegenben felismerni a sajátot, otthonossá válni benne – ez az alapmozgása a szellemnek, melynek léte csak abban áll, hogy a másleltől visszatér önmagához. Ennyiben minden elméleti képzés, az idegen nyelvek és képzetvilágok feldolgozása is, egy olyan képzési folyamat pusztán továbbfolytatása, mely sokkal korábban kezdődik. Minden egyes individuum, amely természeti lényéből a szellemibe emelkedik, népének nyelvében, erkölcsében, intézményeiben előre adott szubsztanciára talál, melyet, miként a nyelvtanulásban, el kell sajátítani. Így az egyes egyén eleve mindig a képzés útján halad, s állandóan csökkenti saját természetiségét, mert a világot, amelybe belenő, a nyelvben és az erkölcsben az emberek képzik.”<sup>16</sup>

Befejezésül Gadamernek a valódi dialógussal kapcsolatos egyik szintén etikai ihletettséggű gondolatát idézem fel: a partnerek „a sikeres beszélgetésben alávétődnek a dolog igazságának, mely új közösséggé kapcsolja össze őket. A beszélgetésben végbemenő megértés nem pusztán saját álláspontunk előadása és érvényesítése, hanem közösséggé változás, melyben nem maradunk az, ami voltunk.”<sup>17</sup>

### **Jegyzetek:**

1. H. G. Gadamer: Von Ideal der praktischen Philosophie. In.: Gadamer: Lob der Theorie. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991. 76.
2. Művészet, amely szerint nem lehet igazunk – Dieter Mersch és Ingeborg Breuer interjúja H.G. Gadamerrel. Ford.: Krémer Sándor. Gondolat-Jel, 1992/II. Szeged–Pécs, 21.
3. V. ö.: E.D. Hirsch: Gadamer értelmezésmélete. In.: A hermeneutika elmélete. Szerk.: Fabinyi Tibor. Szöv.gy. Szeged, 1987. 385–405.
4. Gadamer: Igazság és módszer. Ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp., 1984. 222.
5. I. m. 224. o.
6. I. m. 226. o.
7. I. m. 227. o.
8. I. m. 228. o.
9. Uo.
10. I. m. 231. o.
11. Gadamer: A nyelvek sokfélesége és a világ megértése. Ford.: Egyedi András. Athenaeum, 1991/1. sz. 10.
12. Gadamer: Igazság és módszer. I. m. 312. o.
13. I. m. 31. o.
14. I. m. 33. o.
15. I. m. 39. o.
16. I. m. 34. o.
17. I. m. 264. o.

## ERÉNY ÉS MŰVÉSZET, AVAGY A KÖLTÉSZE ÉRTÉKE – PLATÓN ÉS GADAMER

A. C. Danto, a neves amerikai esztéta és filozófus egyik drámai kérdése<sup>1</sup> alapvetően Platóntól eredezteti azt a felfogást, amely a művészetek autonóm értékét megkérdőjelezi, illetve ellényegteleníti. Danto is feleleveníti azt a már-már közhelyszerű értelmezését a platóni álláspontnak, hogy a görög filozófusnál a mimetikus művészet azért alacsonyabb rendű a filozófiánál, mivel elfordítja az emberek figyelmét az ideák magasabb rendű világától, tehát az igazságtól. E nézőpontból azután – ahogy Danto fogalmaz – „a művészet afféle ontológiai nyaralás, távol az embervoltunkat meghatározó gondoktól, ezért aztán »nem is változtat semmin«”.<sup>2</sup> Danto most idézett tanulmányában Platón művészet elleni támadásának két aspektusát emeli ki. Az egyik a művészet „lefokozása” azzal, hogy pusztán az utánzás utánzása, a másik pedig a művészet fokozatos racionalizálása azért, hogy az értelem hódítsa el lépcsőről lépésre az érzések „veszélyes” birodalmát: „A szókratészi dialógus olyan dramatizált forma, amelyben az értelem a fogalmi elsajátítás révén a valóság megszelídítőjeként jelenik meg. Nietzsche »esztétikai szókratizmusnak« nevezi ezt, mivel a filozófus oly mértékig azonosította a szépséget az értelemmel, hogy semmi sem lehet már szép, ami nem racionális”<sup>3</sup> – foglalja össze szellemesen a maga álláspontját Platónnal szemben Danto.

De vajon nem túlozza-e el Danto a Platón elleni kritikáját? Nincs-e ebben is valamiféle olyan mértéktelenség, amely az általa ostorozott Platón Homérosszal és a tragédiaköltőkkel szembeni elutasítását jellemzi? E provokáló kérdések megválaszolásához – természetesen nem a végső igazság kimondásának szándékával – nem kis mértékben Gadamert hívom segítségül, aki köztudottan a platóni dialógusok egyik „legérzékenyebb fülű” értelmezője. *A szép aktualitása*<sup>4</sup> című írásában is utal arra, hogy a „szókratizmus újfajta filozófiai érzülete és tudásigénye” állította először legitimációjának kérdése elé a művészetet: „Itt első ízben vált láthatóvá, hogy a meglehetősen kötetlenül átvett és értelmezett hagyományos tartalmak képi vagy epikai továbbadása nem magától értetődően jogosult arra az igazságra, amelyre igényt tart.”<sup>5</sup>

Az újfajta igazságigény, amelynek szemszögéből Platón megítéli a művészetek értelmét és jelentőségét, az ideális állam polgárainak erényes életre nevelése. Az újkori esztétikai hagyományban szinte egyöntetűen hangoztatott kifogás Platónnal szemben éppen az, hogy így az autonómnak tekintett

művészetekhez képest külsődleges, idegen mércét alkalmaz. Természetesen Gadamer sem akar kritikátlan védelmezője lenni Platónnak, de többek között a *Plato und die Dichter*<sup>6</sup> című tanulmányában az esztétikai gondolkodásban általánosan elfogadott véleményeknél árnyaltabban mutatja be a platóni álláspontot és annak hátterét az antik görög filozófiában.

Maga Platón – Szókratész nyomán – sem egyformán elítélő a költészettel szemben minden dialógusában. Az *Ión*ban például Szókratész a rhapszódosz művészi tehetségének, tudásának forrását tárja fel. Valamilyen techné ismerete vagy az istenektől származó entuziazmusz irányítja a költők lelkét, tehát művészetük létmódja a megszállottság: „Mert valamennyi epikus költő, aki jó, nem szakértelem alapján, hanem istentől eltelve, megszállottan mondja a sok szép költeményt, és a dalköltők sem józan ésszel írják azokat a szép dalokat, hanem csak ráléptek a harmónia és a ritmus ösvényére, és megmámorosodtak, és megszállottak lettek.”<sup>7</sup> Nem szakértelem alapján tudnak a dolgokról szépen beszélni, hanem isteni erő révén. A megszállottság egyenesen azt jelenti, hogy az isten elveszi a költők és énekmondók önnön értelmét, szolgák gyanánt, az isteni üzenet tolmácsolóiként használja őket. A nézők, hallgatók számára ezért úgy tűnik, hogy maga az isten szólal meg, hiszen a rhapszódoszok értelme nincs is jelen, mintegy önmagukon kívül vannak. Ebben az egész beszélgetésben még egyáltalán nem találkozunk a homéroszi költészetnek azzal az éles elutasításával, mint az *Államban* vagy a *Törvényekben*, inkább azzal az iróniával, amellyel Ión és a költők sajátos „szakértelmét” veszi célba. Szókratész a visszajára fordítja Iónnak azt a kijelentését, hogy a rhapszódosz ahhoz mindenkinél jobban ért, hogy milyen beszéd illik férfhoz és nőhöz, szolgálhoz és szabadhoz stb. Az énekmondót végül olyan meghökkenítő következtetésre kényszeríti, hogy ő a görögök közt a legjobb hadvezér is lehetne az alapján, amit Homérosz költeményeiből tanult. Csak hogy Homéroszról sem tud szakértő módon előadást tartani, így zárásként mégis kénytelen igazat adni Szókratésznek, hogy ő isteni és nem szakértő magasztalója Homérosznak.

Az *Államban* viszont Homérosz már kemény kritikát kap például azért, mert az isteneket emberi mértékkel ábrázolja, de azért is, mert Hádész birodalmának homéroszi képe a túlzott halálfélelmet, mértéktelen siralmat idézhet fel. Ez persze még inkább a Homérosz által megelevenített mítosznak, mint magának a költészetnek a kritikája. Ebben nem áll egyedül Platón, például a tragédiaköltők is hasonló állásponton voltak. Az istenek ábrázolását bizonyos értelemben itt is megtisztították a mítoszi hagyománytól. Az áthagyományozott mítoszok átköltése új politikai és morális jelentőségre tett szert, s a tragédiaköltők nem csupán alkalmilag igyekeznek megfelelni a közönség elvárásainak, hanem ez inkább költői tevékenységük lényege volt. Ahogy Arisztotelésznél a mítosz a tragédia lelke, úgy a költészet lényege az

igaz és helyes mítosz megtalálása, illetve megteremtése. Platón bizonyos fokig a legradikálisabb megtisztítója a mitológiai hagyománynak, aki a régi mítoszokat egy új ethosznak megfelelően alakította át. Platón az olyan korai görög filozófusokkal, mint Xenophanész és Hérakleitosz vagy éppen a Homérosz utáni költőkkel is egyet ért abban, hogy az istenek rossz szokásainak és helytelen cselekedeteinek, gyakori viszálykodásainak a homéroszi ábrázolását a költő hazugságainak, ferdítéseinek tartja. Ezért utasítja el ezeket Platón, sőt túl is tesz az említettek szigorúságán. Szerinte az istenek hamis beállítását nem csupán azért kell bírálni, mert tévedés, hanem elsősorban a helyes nevelés, az erényes életre nevelés érdekében. A költők maguk is tudják, hogy legnagyobb hatással az ifjúságra vannak, így csak az igazat szabad mondaniuk.

Platón – úgy is mondhatnánk -, hogy egy „mértéktelen mérték” jegyében bírálja a költészet formáját. Felfogásában a költészet ugyanis tudósítás vagy közvetlen utánczás, vagy mindkét forma keveredése, gondoljunk a dithiramboszra, a drámára és az eposzra. Amennyiben nem valamilyen példás ethosz fejeződik ki bennük, nincs helyük a nevelésben. Lényegében azután az egész attikai drámaköltészetet elutasította, mivel szerinte ezek megengedhetetlen szenvedélyeket ábrázolnak, s így szenvedélyes érzelmeket váltanak ki a nézőkből. Ezenkívül a görög muzsika valóban zenei elemeit, a dallamot, harmóniát, ritmust kíméletlenül megrendszabályozná, így végül csak az olyan nevelő hatású költészet maradhatna meg, mint az isteneket, a hősokeket és az erényeket dicsőítő dithirambikus énekek, illetve a helyes ethosz ábrázolása egyszerű és szigorú zenei formában. Platón odáig elmegy, hogy Homéroszt a kézműveseknél is alacsonyabb sorba helyezni mint szofistát és szemfényvesztőt. Kritikája érzékelhetően túlmegy a mitikus hagyomány megtisztításán, célja nem egyszerűen a kritika révén megtisztított régi költészet valódi megőrzése. Ráadásul azt sem árt figyelembe venni, hogy ez nem egy amuzikális felvilágosító purifikátor támadása a költészet ellen, hanem egy olyan gondolkodóé, akinek filozófiája nem kis részben éppen költői erejéből táplálkozik.

Platón elutasító gesztusát a költészettel szemben persze a költők és a filozófusok közötti régi ellenségeskedés kifejeződéseként is értelmezhetjük. Platón maga is rájátszik erre a vitára, azonban kritikájában nem ez a fő szólam.

A görög nevelésben a költészetnek, illetve a költészet (főleg Homérosz) által közvetített tudásnak kitüntetett jelentősége volt. Ezért volt Platón számára olyan lényeges számot vetni ezzel a hagyománnyal. Így valahol elhibázott Platónnak minden olyan védelmezése, amely szerint a filozófus lényegében azokat a kortárs költőket veti meg, akik megelégedtek a valós élet jeleneteinek pusztá utánczásával. Hiszen éppen Homérosz és a tragédiaköltők voltak kritikájának legfőbb céltáblái, akik pedig még Szókratészt elbűvölték.

Gadamer szerint azt sem lehet elfogadni, hogy Platónnak, mint az ideatan metafizikus gondolkodójának a költőkkel szembeni kritikája logikusan következne ontológiai előfeltevéseiből. Éppen az ellentéte az igaz: Platón álláspontja nem rendszerének a következménye, amely eleve gátolta volna abban, hogy méltányosan értékelje a költői igazságot. Sokkal inkább arról van szó, hogy ez a kritika annak a döntésnek a szándékos kifejezése, amelyre Szókratész filozófiája indította, és amellyel korának egész állami és szellemi kultúrájával és képességeivel szembefordulva kívánta az államot megmenteni. Éppen az attikai nevelés költői fundamentumával való szakítás során bontakozik ki a platóni filozofálás nevelési értelme mint az egész tradícióval szembeni más és új.

Gadamer arra is felhívja a figyelmet, hogy a platóni kritika értelmezése attól függ, hogy a költőknek a „görög élet szent templomából” való kiűzése milyen összefüggésben fordul elő. Minden olyan értelmezés téved, amely nem figyel erre az összefüggésre, és Platón mondatait pusztán önmagukban akarja megítélni. Gadamer itt nyilván arra a hermeneutikai szituációra utal, amelynél az értelmező horizontja nem választható élesen külön a hagyománytörténésben megnyíló horizonttól.

A költők kritikája az *Állam* és a *Törvények* nevelési programjában jelenik meg, így igazán Platónnak a fennálló államformáktól való éles elfordulásából, valamint annak a filozófia révén történő újramegalapozásából lehet megérteni. Ugyanakkor azt is érdemes figyelembe vennünk, hogy a platóni államkonstrukció a filozófiai vízióban létezik, nem a földi valóságban. Úgy is mondhatnánk, hogy felfogható „öskép” az ember számára, amelynek segítségével önmaga „belső alkotmányát” (testi-lelki harmóniáját, összerendezettségét) képes megteremteni. Tehát a lélek fundamentumát, vagyis az igazságosság valódi lényegét képes kibontakoztatni, amely csak az ideális államközösségben valósulhat meg. Ebből következően az élet minden szférájának az ideálisnak tételezett állam rendjét kell szolgálnia. A régi görög költészet kritikai megtisztításának is az a fő indoka, hogy nem képes eredeti formájában a helyes nevelés, az emberi lélek erényesre formálásának útmutatója lenni. Platón nézőpontjából egyébként sem a szó szoros értelmében vett oktatásnak van a legmélyebb nevelő hatása, hanem az állam íratlan törvényeinek, amely maga az ethosz. A költészet nevelő hatásának titka is az, hogy ha az szólal meg benne, ami az erkölcsi(-állami) közösségben uralkodó szellemnek megfelel.

Ennek jegyében Homéroszból a hősi erények, a bátorság példáit fogadja el, és az istenek viszálykodásait utasítja el. Mindenesetre a költészet platóni cenzúrája intellektuális és morális elvakultságnak hat, hiszen a költészetnek olyan morális súlyt kellene hordoznia szerinte, amely nevelői feladatát is túlfeszíti. Platón elvárása szerint olyan megtisztított tartalmának kell lennie,

hogy nevelő hatását a saját erejéből fejtsse ki, alakítsa ki a fiatal lelkek ethoszát anélkül, hogy a fiatalok és idősebbek életközösségét meghatározó, már előzetesen kidolgozott ethosz irányítaná és vezetné a költői szó hatását.

Platónnak az engesztelhetetlen kritikája a szofistákkal szemben egyébként a költészet kapcsán is megfigyelhető: szerinte a kötött állami ethosz, amely háttérét adhatná a költészet valódi jelentőségének, már nem létezik, amióta a szofisták határozták meg a nevelés szellemét. Azzal is vádolja a szofistákat, hogy a jog értelmét megfordítják, hogy szerintük senki sem teszi önként a helyeset. Platón értelmezése az, hogy ahol ilyen igazság tölti be az állam szellemét, ott a költészet nevelő hatása is a visszájára fordul. Akinek a szofisták tanításától „cseng a füle”, annak a költészet világa, amely korábban a magasabb emberséget állította a fiatalság elé példaképpül, most magának a visszájára fordult szellemnek a bizonyítéka lesz.

Az *Allam X.* könyvében azután a költőket is felelőssé teszi az igazságosság helyes értelmének hanyatlásáért. Ezért kell Szókratésznek megénekelnie az igazságosság dicséretét. Azt kell nyújtania, amire a költők nem képesek, pedig a platóni *Allamnak* az igazságosság valódi dicséretét kell hirdetnie. Az igazságosság igazságos létezés, amelyben mindenki önmagáért és egyúttal mindenki másért van. Az igazságosság nem az, amikor mindenki örködik mindenki felett, hanem amikor mindenki magára vigyáz, és „belső alkotmányának” igazságos létén örködik.

Platón voltaképpen nem azt akarja megmutatni, hogyan kell kinéznie a költészetnek a valódi államban, hanem magát a nevelés erejét, amelyen minden állami lét nyugszik. Szókratész a dialógusban olyan államot épít fel, amely egyedül a filozófiában lehetséges. Az egész a megújított nevelési rendszer erején nyugszik, mondhatni a semmiből való újrakezdetés egy új szokásrend ereje révén. Vagy úgy is értelmezhetnénk, hogy valójában egy kép, amelyben a léleknek fel kell ismernie az igazságot. Az ideális államnak ez az ábrázolása tehát nem egyszerűen a nevelés módszereiről és anyagáról írt könyv a nevelők számára. Ennek háttérében ott áll a platóni akadémia közössége, amelynek alapja az intellektuális tevékenység szigorú rendje a matematikában és a dialektikában. Ez szemben áll a szokásos szofista pedagógiával, az enciklopédikus oktatással és a régi költészetet kisajátító morálizálással. A platóni elképzelés lényege az igazság új tapasztalata, vagyis annak a célnak a valóra váltása, hogy megtaláljam az igazságosságot a saját lelkemben. Nem pusztán az ideális intézményi szervezethez erejéből fakadó autoritatív nevelésről van itt szó, hanem olyanról, amely igazából a kérdés-válasz szituációjában hat eleven módon.

Tulajdonképpen azt is állíthatjuk, hogy áthidalhatatlan szakadék van a platóni pedagógia és a korábbi nevelés között. Platónnál nem a gyermekek szokásos képzéséről van szó a zenei jártasság és a testi ügyesség terén, vagy

a kedély felemelése a heroikus példaképekhez, valamint a politikai- és életbölcsetséghez, hanem az ember képzése a belső lelki harmónia, vagyis a szigorú, kemény akaratú és a szemlélődő, szelíd filozofikus természet egyensúlyának az elérésére. Gadamer elemzésében a humanista Bildung-fogalom előképét látja ebben, bizonyos értelemben összhangban levőnek látja a harmonikus személyiség humanista ideáljával, az emberiség esztétikai nevelésének eszméjével. Ezenkívül Platón is jól tudja, hogy a harmónia és a disszonancia nem egymást kizáró ellentétek. A nevelés az egyesíthetetlenek látszónak az egyesítése, az emberben lévő vadság és szelídség ellentmondásának egysége. Az állam őrei sem az igazságosság természetéből vannak gyúrva, képességeik ellentmondásosságát az ethosz egysége alá kell rendelni. Az elképzelt ideális államban tehát az örök nevelésénél az ember filozofikus és háborúskodó természetének az összhangba hozása az ember ereje és képessége, amely az állami lét lényege, hiszen ez az erő nem a természeti állapotból ered.

Ahogy a filozófia az igazságosság szeretetét jelenti Platónnál, úgy a nevelés az emberben eredendően meglévő veszélyesség megszelídítését. Az örök nem csupán az egész állam jólétén örködnék, hanem az igazságosság felett is. A költők megítélésének mércéje azután az, hogy képesek-e az ethosz egységességét ellágyulás nélkül kifejezni. Alkotásaik („hazugságaik”) szépsége is ezen mérhető le. Az istenek közti viszályok és csalások ábrázolását azért tartja rútnak, tehát elvetendőnek, mert ezek a mértéktelenséget éneklik meg. A költészetnek viszont azt kellene kinyilvánítania, hogy az igazságosság vezet egyedül a boldogsághoz. Az erőszakosan megtisztított költészet már nem tükrözője az emberi életnek, hanem a szándékosan szép hazugság nyelve.

A modern esztétikai tudat számára persze, amely a művészet szimbolikus ábrázolásában a fogalmilag megragadhatatlan igazság legmélyebb kinyilatkoztatását látja, a költészet megtisztításának rigorózus pedagógiai moralizmusánál is idegenebbül cseng az *Állam X.* könyvének kritikája, amely magát a költészet ideáját találja el. Amilyen meggyőzően halad előre ennek a kritikának a gondolatmenete, olyan idegenül hat az előfeltevése a mai értelmező számára.

A művészet lényege semmi másnak nem látszik, mint utánpótlásnak. Erre jellemző, hogy Szókratész mindig a festő tevékenységéből és a művéből indul ki, hogy vele együtt a költőt is a kézműves rangja alá helyezze. A festő műve egy látszat pusztá utánpótlása és nem az igazság. Minél jobb ez a visszaadás, vonatkozás az ábrázolt valóságra, annál inkább „csalóka látszat”, megtévesztés. A művészet így pusztá szemfényvesztés, ezért képes korlátlanul hatalmába keríteni a dolgok minden megformálását a látszat közegében. A művész egyfajta mindenható, a bűvész, kókler vagy szofista értelmében.



A költészet igénye magasabb rendűnek látszik a festészeténél. A költészet a maga képeit nem a dolgok formáiból és színeiből hozza létre egy idegen anyagon. A költő saját magát teszi képe eszközévé: ő hozza létre azáltal, hogy beszél. A költészettel kapcsolatos nevelési kívánság, és ennek igazságára vonatkozó kritikai kérdés azután a következő: vajon a költők, akik ki tudják mondani a jót, vajon magáért az emberek tudásáért, vagyis az erények kedvéért költenek-e, vagy sem? A festő mimetikus képmásának analógiája, amely a látvány puszta látszatát jelenti, előre megadja Platón válaszát. Egyedül a költő az, aki az ember valódi nevelője és formálója lehetne, aki képes lenne a költészet játékát a valódi tudás alapján játszani. Ugyanakkor Homérosz is azt példázza, hogy csak színleli a tudást, s helyette a költői beszéd színpompájával kápráztat el. Éppen az mutatja, hogy a költő semmit sem ért meg abból, amit ábrázol, ha a költői beszéd díszét lehántja a költészetükről az ember. Az persze Platón nem zavarja, hogy így éppen a költészet költői lényegét vonja ki a költészetből. Itt már nem a *Ión* című, korábban elemzett dialógus Szókratésze beszél a költői megszállottság értékéről, hanem Platón Szókratésze faggatja szigorúan a költőket saját alkotásaik értelméről.

Platón-Szókratész megfogalmazott másik vádja a költőkkel szemben, hogy semmilyen valódi tudással nem rendelkeznek az emberről és a szépségről. A kézműves meg tudja ítélni munkája helyességét, mivel rendelkezik szakértelemmel, a költő viszont nem. Ahogyan a festő egy képmás megfestésekor nem a dolgok valóságos mértékéről vesz mintát, hanem abból a látványból indul ki, amelyet a dolgok látszólag nyújtanak, így a költők is az emberi egzisztencia ábrázolásakor az emberi lényeg valódi mértékétől az erkölcs olyan látszattmegformálásaihoz fordultak, amelyek a tömeg számára szépnek látszanak. Ezt Platón nem mondja ki ilyen egyértelműséggel, de benne rejlik a költészet hatásával kapcsolatos kritikájában. A költészetnek ez a kritikája szakít a nevelésnek azzal a tradíciójával, amely a homéroszi világ heroikus példaképeit a mindenkori saját erkölcsi igazság kifejezésére használta fel. Ennek a kritikának tehát nem egyszerűen az „elfajult” kortárs művészet és a régebbi görög költészetnek az új (mármint Platón által megromlottnak tekintett) művészi ízlés által meghatározott felfogása a tárgya, hanem a kortárs erkölcsiség és erkölcsi nevelés. Az egyik legsúlyosabb kifogása Platónnak az utóbbival szemben az, hogy a régi, elavuló formák alkalmazása már semmilyen ellenállóerőt nem jelent a szofista szellem betörésével szemben.

Visszatérve arra a platóni vádra, hogy a költészet által festett kép hamis és csalóka, nem a művészet esztétikai létkarakterét bírálja egy helyesnek tekintett létfogalom mércéjén keresztül, hanem a költészet ontológiai kritikája. Ez a kritika tehát arra a költészetben ábrázolt ethoszra irányul, amely erény és boldogság sorsszerű ellentmondásosságát hangsúlyozza, ráadásul Platón szerint mindkét fogalmat hamisan értelmezve. A költészet kritikáját

végző soron hatásának kritikája irányítja. Szókratész és Platón nézőpontjából a költészet varázslatos kifejezőereje megrontja az ethoszt és a nevelőt, így nem felel meg annak a nevelési elvárásnak, hogy örködjön az igaz ethosz megőrzése felett. Elsősorban az athéni tragédiaköltészet és drámajátszás kritikáján keresztül kívánják érzékeltetni, hogy a költők csak összezavarják a nézők lelkét azáltal, hogy az emberi szenvedélyek változékony kitérőseit eléjük varázsolják. Az emberek sokaságát befolyásolni akaró költő tekintettel van hallgatóságának ízlésére, amely szívesen veszi az érzések viharának színes ábrázolását. A szenvedélyes taglejtések és egyéb külsődleges megnyilvánulások egyébként is könnyebben ábrázolhatók, mint az igazi ethosz, így a művészet azt ismétli meg, amely a valóságban is csak „az élet alakoskodása”. Ráadásul a művészet behízselő módon, a pusztán utánzás látszólagos ártatlanságában teszi ezt. Lebilincselő bájával így hat a lélekre.

Gadamer említett írásában az utánzásnak arra az ontológiai háttérére is rávilágít, amely érthetőbbé teszi Platón bírálatát. Minden utánzás lényege: egy másvalamit, illetve egy másikat utánozni. A másik utánzása egyúttal egy lehetséges formája a hozzám képest valami más elsajátításának, birtoklásának. Amit így az ember az utánzás és bemutatás révén tanul, az éppen nem csak a másiknak a sajátossága, hanem az, amit maga is elsajátíthat. Ugyanakkor a szó szerinti értelemben gondolt utánzásban, így például a színész játékában ott rejlik az önmagával meghasonlás veszélye is. A színész nem pusztán idegen arcokat, taglejtéseket alakít. Külsőségei sokkal inkább egy olyan belső lényeg kifejeződése, amely nem az ő sajátja. Az utánzásban tehát az önmagát felejtés, bizonyos értelemben az önelidegenedés kísértése is ott bujkál.

Az utánzás hatását Platón az *Allamban* végül is úgy ítéli meg, hogy az utánzás csábító volta és az utánzás hatásaként megnyilvánuló boldogság az önfeledtség (önelfelejtés) formái, amelyek a szenvedélyek ábrázolásában nyilvánulnak meg a leginkább. Ezért jut egyre messzebbre a mimetikus költészet kritikája. Platón e költészet nem egyszerűen hamisnak és veszélyesnek ítéli tartalmát vagy az ábrázolásmódját bírálja, hanem ez egyúttal az „esztétikai tudat” morális problematikusságának a kritikája. Az ámitó utánzásnak már az élményvilága is a lélek romlottságát tükrözi. Az esztétikai önfeledtség így a szenvedély szofisztikájának enged beocsátást az emberi szívbe.

A Platón által egyedül elfogadott költői formák: az isteneknek szóló himnuszok és az erényes életet dicsőítő énekek. Milyen új értelmezését adja ezek kapcsán a költői utánzásnak Platón? Egyrészt ezekben is a nemvalóságost ábrázolják költőien, azonban ezekben a himnuszokban és énekekben a költészet varázslata nyomán bekövetkező önelidegenedésnek semmilyen veszélye nem lép fel. A dicsőítő énekekben mind az, aki dicsér, mind az, aki előtt elhangzik a dicséret, éppen „nem felejt el önmagát”, hanem minden pillanatban a saját egzisztenciája a jelenvaló és a megszólított. Bár a

dicsőítő ének mindig a dicséretre méltónak az ábrázolása is, azonban lényegileg még más is. Aki dicsér, együttesen elkötelezi azokat, akik előtt felhangzik a dicséret (sőt bizonyos értelemben azt is, akit dicsér) a jó követése mellett; hiszen aki dicsér, kiáll valamiért. A dicséretben annak a mértéknek a láthatóvá válása rejlik, amelynek alapján megértjük egzisztenciánkban magunkat. A dicsőítő ének, mint a költészet játéka, az erények közös elfogadásának lényegi nyelve, a platóni állam polgárának költői nyelve. Ugyanakkor ez is a létrehozott dolgoknak a mimézise, nem teremti, hanem csak ábrázolja a valódi ethoszt.

De milyen is legyen a formája ennek a dicséretnek? A Platón által sugallt (lásd például a *Törvények* VII: könyv 811d-t) következtetés az, hogy saját dialógusainak szellemi világa, a filozófiai beszélgetés adhatja ennek a mintáját: „... ha visszatekintek azokra a beszélgetésekre, melyeket hajnaltól kezdve idáig folytattunk – mégpedig úgy tűnik nem isteni sugallat nélkül -, az a benyomásom, hogy költői műhöz hasonlatosak. És talán nem is olyan csodálatos az, ami vele most megeskik: hogy öröm fog el, mikor saját fejtegetéseimet szemügyre vehetem. Mert a legtöbb költői vagy prózai művel, amit csak hallottam és megtanultam, összehasonlítva, ezek látszanak a legmegfelelőbbnek és legalkalmasabbnak rá, hogy az ifjúság meghallgassa őket.”<sup>8</sup> Az erényes, így igazságos élet dicséretének éneke maga a platóni dialógus. Az „esztétikai tudat” kritikája éppen ebben nyilvánul meg a legnyilvánvalóbban. Platón az esztétikai önfeledtséggel és a régi költészet elbűvölő hatásával szemben nem új varázséneket, hanem a filozófiai dialógus ellenvarázslatát állítja. A költészet és a költők kritikája egyfajta varázstalanító példabeszéd. Ahogyan az ideális államban mindenfajta költészetnek védekeznie kell a benne megnyilvánuló mimézis esztétikai felfogása ellen, úgy a platóni dialógusköltészetnek is ellen kell állnia az esztétikai felfogásnak. Platón számára az a valódi költészet, amely képes kimondani a helyes nevelő szót az államközösségben való lét számára.

A figyelmes hallgató és olvasó persze most azt mondhatná, hogy mégis csak igaza lehet Dantónak, amikor a művészeteknek a filozófia általi kisemmizéséről beszél már Platónnál is. A kérdést a befejezésben is nyitva hagyva csak azzal tudom zárni előadásomat, hogy a gadameri hermeneutika nézőpontját követve célokom a különböző álláspontoknak elsősorban nem a megítélése, hanem a saját horizontjukból való megértése és megértetése volt.

### **Jegyzetek:**

1. „Vajon nem azért találták-e ki a filozófiát, hogy elbánjon a művészettel, s nem lehetséges-e, hogy a filozófiák végső soron büntetőintézmények, amelyek leginkább egy szörny fékentartását szolgáló – azaz valamiféle súlyos metafizikai veszélyt elhárítani igyekvő – labirintusra emlékeztetnek?” Arthur c. Danto: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? Ford.: Babarczy Eszter. Atlantisz, Bp., 1997. 26.
2. I. m. 23–24.
3. I. m. 21.
4. H. G. Gadamer: A szép aktualitása. Ford.: Bonyhai Gábor. In.: H. G. Gadamer: A szép aktualitása. Válogatta: Bacsó Béla. T-Twins, Bp., 1994. 11–84. o.
5. I. m. 11. o.
6. H. G. Gadamer: Platon und die Dichter. In.: H.G. Gadamer: Gesammelte Werke Bd. 5. 187–211. o.
7. Platón: Ión 533e–534a. Ford.: Ritoók zsigmond. In.: Platón összes művei. Európa, Bp., 1984. I. k. 316–317.
8. Platón: Törvények VII. K. 811d. Ford.: Kövendi Dénes. In.: Platón összes művei. I. m. III. 754.

## A MODERN HERMENEUTIKAI FILOZÓFIA ÉS AZ „ESZTÉTIKAI NEVELÉS” ÚJ LEHETŐSÉGEI

Milyen értelemben használom a hermeneutikai művészetfilozófia és az „esztétikai nevelés” kifejezéseket? Az elsőt főként Gadamer művészetelmélete nyomán használom, amely a műalkotások létmódjának analizálásával mintegy a művészet antropológiáját írja le. Az „esztétikai nevelés”-t azért használom idézőjelesen, hogy ezzel egyrészt Schiller szóhasználatára utaljak, másrészt a különböző pedagógiai programok és nevelésméletek egyik részterület-megnevezésére. Előadásomból vélhetően az is ki fog derülni, hogy számomra az „esztétikai nevelés” közkeletű didaktikus értelmezése nem kis mértékben ironikus jelenség. A „művészeti érték közvetítés” kifejezéssel zavarban vagyok. Ez a megjelölés bizonyos kétértelműséget takar. Uthalhat egyfelől a művészet érték közvetítő szerepére, másfelől a sajátos művészeti értékek közvetítésére. Számomra az a probléma mindkét lehetséges értelmezéssel, hogy a művészetet valamiféle közvetítő közegnek tekintti, amely így óhatatlanul is eszközjellegűvé degradálja a műalkotások saját világát.

Gadamer a művészetben nem valamilyen visszatükrözést, esetleg a valóság illúzióját, vagy éppen „elvalótlánítást” lát, hanem a „létben való gyarapodást” (Zuwachs an Sein). Számára ezért nem fogadható el az a felfogás, amely a műalkotást ún. esztétikai tárgynak tekinti, és egyfajta objektumként állítja szembe az alkotói és befogadói szubjektummal. Ebből következően Gadamer a műalkotás létmódját járja körbe, nem csupán az egyes speciális esztétikai kérdések, „ágazati esztétikák” elsősorban formai kérdéseit állítja a középpontba. Amikor a művészetéről mint játékról, szimbólumról és ünnepről ír, akkor is azt láthatjuk, hogy a művészetek sokrétű létvonatkozásait tárja fel. Ez a szemlélet annyiban szolgálhat tanulságul az esztétikai nevelésben, hogy az esztétikum, illetve a műalkotások világát így nem pusztán „életidegen” káprázatnak vagy idealizált valóságnak, esetleg szórakoztató életpótléknak tudjuk láttatni a diákoknak, hanem létezésünk minőségét is érintő szférának. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Gadamer eliminálná a művészet autonómiáját. Arra is felhívja a figyelmet, hogy amikor valamit műalkotásnak nevezünk és esztétikailag élünk meg, akkor az esztétikai tudat absztrakciós tevékenységének pozitív teljesítményéről beszélhetünk. Ez az ún. „esztétikai megkülönböztetés” teszi láthatóvá a „tiszta műalkotást”, különíti el a mű esztétikai minőségét olyan tartalmi mozzanatoktól, amelyek például morális vagy vallási állásfoglalásra készítetnek bennünket. Gadamer felfogása tehát éppen azért olyan termékeny, mert egyszerre mutatja fel a művészet

autonómiáját és világra vonatkoztatottságát. Az esztétikai tudat absztrakciója a műalkotással való találkozásnak csak az egyik oldala, a másik az, amikor a művet beillesztjük saját világába, vagyis a tartalmi vonatkozások minél szélesebb horizontú feltárásával a mű jelentésgazdagságát hívjuk elő. Ezzel összefüggésben használja Gadamer az „esztétikai meg nem különböztetés” kifejezést. Azt a jelenséget nevezi így, amikor a művészet tapasztalatában, a művészi élményben nem korlátozódunk csupán a tiszta esztétikumra.

Ezzel együtt Gadamer következetesen védelmezi a művészet autonómiáját, hiszen a műalkotás nála mint mű, nem pedig mint egy „üzenet átadója” szól hozzánk. A művészetet nem lehet a fogalmi megismeréshez vezető alacsonyabb lépcsőfoknak tekinteni.

Ugyanakkor látszólag „korszerűtlen” Gadamer, amikor a klasszikus esztétikai gondolkodáshoz hasonlóan a különböző művészeteket egységes szemlélettel kezeli. A műalkotások „antropológiai” bázisának feltárása az említett fogalmak mentén éppen azt teszi lehetővé, hogy a minden műalkotásban ott rejlő közös mozzanatok ne az erőszakolt egységesítés, hanem a szerves jelenlét formájában kerüljenek a felszínre.

A művészet időbeliségét és térbeliségét ugyan behatóan vizsgálja, de teljesen kikerüli az „időbeli” és „térbeli” művészetek megkülönböztetést. Ennek a jogosságát két mozzanattal támasztom itt alá. A zene első megközelítésben pusztán időbeli folyamat. Ha azonban arra gondolunk, hogy a zene nem csupán dallam, hanem akkordokból „összeálló” harmónia, akkor egyáltalán nem képzavar arról beszélni, hogy a zene is rendelkezik sajátos „térbeliséggel”. Kórusművek megszólaltatása kapcsán a zenészek például gyakran használják azt a kifejezést, hogy az egyes szólamokban „fel kell rakni” egymásra az akkord hangjait. Zenehallgatás közben pedig az időben korábban hallott motívumot lényegileg egybe kell hallani a későbbivel, tehát a zene különböző időpillanatait mintegy szimultán módon, egyetlen erőterbe kell „összegyűjteni”, hogy egyáltalán élvezhessük a zenei folyamatot.

Másfelől a képzőművészeti alkotások sem csak a teret formálják, mindig valamilyen időbeli folyamat egy pillanatát rögzítik. A befogadás pedig itt is hosszabb-rövidebb időtartamot vesz igénybe: gondoljunk egy műemlék „bejárására”.

A műalkotások megértése és értelmezése mint sajátos „olvasni tudás” Gadamer-nél nem csak az irodalmi műalkotásokra vonatkozik, hanem más művészeti ágakra is. Amennyiben például valóban „kitesszük magunkat” egy festmény vagy szobor hatásának, akkor az egyszerre csak „elkezd beszélni”, a mű mintegy „beszélgetésbe von bennünket”. Ez persze nem pusztán spontán módon lép működésbe. Fáradásunk nélkül a mű „néma” marad, a képzőművészeti alkotásra is vonatkozik, hogy meg kell tanulnunk látni. Egy műemlék épületre sem tekinthetünk úgy, mint egy fényképre, hanem be kell

járnunk azért, hogy lépésről lépésre magunkban felépítsük. Vagyis a műalkotások értelmezése során művészi érzékenység és egyfajta „tanultság” egymásba fonódó működéséről beszélhetünk.

A gadameri hermeneutikának egyik közismerten kitüntetett vonása az is, hogy a művészetet múlt és jelen egyidejűségeként jellemzi. Ennyiben a hagyomány megőrzésének egyik legjelentősebb formája. E gyakran hangoztatott alapelv mellett ritkábban vesszük észre a következő összefüggést. Tévútra visz az az elképzelés, amely a klasszikus művészethez képest „elfajulás-sal” vádolja a modern művészeteket. Ez a felfogás többnyire azt is feltételezi, hogy a történelmi műveltségünk megtanult szókincse a művészettel való találkozáskor mintegy automatikusan „együttlészól” a művel. Gadamer ezzel szemben azt hangsúlyozza, hogy ez a művek megértésének csupán az egyik oldala. Aki elzárkózik a modern művészetek nyelvétől, az a régi korok nagy művészetét sem érti meg igazán. Schönberg, a XX. századi dodekafón zene úttörője például egy rádióelőadásában, 1931-ben elsősorban Bachot és Mozartot említi, mondván, tőlük tanulta a legtöbbet. Bachról beszélve az „önmagunkat kísérni képes hangjegycsoportok kitalálásának művészetét” emeli ki, ezenkívül azt, hogy miként lehet „egyetlen magból kibontakoztatni a teljes egészet”.<sup>1</sup>

Témánk szempontjából figyelmet érdemelnek azok a gondolatok is, amelyeket Gadamer az *Igazság és módszernek* „Az esztétikai képzés problematikusága” című fejezetében fogalmaz meg. Egy korábban itt elhangzott előadásomban<sup>2</sup> már részletesen beszéltem a képzés (Bildung) értelmezéséről. Most csak annyit, hogy nála a fogalom humanista tradíciója kap hangsúlyt, a képzés nem technikai készségek kifejlesztése, hanem annak folyamata, hogy „általános szellemi lényé tesszük magunkat”. Ebből az alapállásból nagyon is érthető, hogy Schillerhez, a *Levelek az esztétikai nevelésről*<sup>3</sup> kezdeményezéseire fordul vissza. Gadamer egyfelől fordulópontnak tartja, hogy Schiller az ízlés Kantnál kifejtett transzcendentális gondolatát morális követelménnyé alakította át. Az esztétikai nevelésnek a játékosztön révén a „formaosztön” és az „anyagosztön” harmóniáját kell megteremtenie. Másfelől Gadamer úgy látja, hogy a schilleri esztétika ontológiai alapja az, hogy a művészet „szép látszat”, amely éles ellentétben áll a valósággal. A modern civilizáció embere, aki elidegenült viszonyok béklyói közt él, csupán a művészet világában élhet szabadon teljes emberként, a művészet révén való nevelés művészetre való neveléssé válik. Gadamer azután éppen ezt a művészetontológiát utasítja el: „Az eszmény és az élet kibékítése a művészet révén csupán részleges kibékítés. A szép és a művészet csak múltékony és megszépítő csillogást kölcsönöz a valóságnak. A kedély szabadsága, melyhez felemel bennünket, csupán egy esztétikai államban, s nem a valóságban létező szabadság. Így a lét és a kell kanti dualizmusát megszüntető kibékítés

alatt egy mélyebb, megoldatlan dualizmus szakadéka tátong. Az elidegenedett valóság prózaisága az, amivel szemben az esztétikai kibékítés költőiségének saját öntudatra kell törekednie.”<sup>4</sup> Azért idéztem ilyen hosszan, hogy némi fenntartásomat jelezzem Gadamer kritikájával kapcsolatban. Bizonyos értelemben éppen a XX. század rettenetes kataklizmái, de a technikai világ-civilizációnak az emberi viszonyokat elgépiesítő hatásai is kétségtelenül felerősítik az „igazi erkölcsi és politikai szabadság” gyakorlati megvalósíthatóságával kapcsolatos radikális kételyeket. Ebből a horizontból tekintve a schilleri „esztétikai állam” nem egyszerűen utópia, hanem az emberi szabadság megvalósításának egyik lehetséges birodalma, amely feloldhatatlan elmentében áll az ún. társadalmi valósággal. Abban föltétlen igazat adhatunk Gadamernek, hogy az olyan fogalmak, mint az utánczás, a látszat, a varázslat, álom és ehhez hasonló más kifejezések „vonatkozást előfeltételeznek egy igazi létre, melytől az esztétikai lét különbözik. Az esztétikai tapasztalat fenomenológiai elemzése viszont arra tanít bennünket, hogy az esztétikai tapasztalat egyáltalán nem ilyen vonatkozások alapján gondolkodik, hanem valódi igazságnak tekinti, amit tapasztal.”<sup>5</sup>

Schillernek a szépség-fogalma ugyanakkor szintén nem pusztán látszatként tünteti fel a művészetet, amely megszépíti a valóságot. Inkább egyfajta platonói ihletésű, metafizikai szépség-felfogással találkozhatunk itt, amely szerint a szép legfőbb eszménye „realitás és forma” legtökéletesebb szövetsége, az esztétikai nevelés feladata pedig az, hogy szépségekből szépséget csináljunk.<sup>6</sup>

Visszatérve Gadamer művészetfilozófiájához, még egy fontos mozzanatra hívnám fel a figyelmet. A művészet megértése mindig egyúttal valamilyen tradíciót is tovább éltet. Ez részben egyéni teljesítmények függvénye, hiszen magunknak kell „kibetűzni” a művek értelmét, másfelől mégis egy potenciális közösségnek a teljesítménye. A műalkotásokkal történő találkozás ugyanis sajátos kommunikáció.

Befejezésül az előadásom címében jelzett esztétikai nevelési lehetőségekre térnék vissza. A hermeneutikai művészetfelfogás segítséget nyújthat az olyan műelemzésben, amely elkerülheti az egyoldalúan strukturalista, a szövegnek pusztán szemiotikai analízisét éppúgy, mint azt a pozitivisták módszert, amely az alkotó életrajzi adataiból és a kor részletes bemutatásából vezeti le a mű élményvilágát. A hermeneutika nem kínál olyan módszert, amely mechanikusan alkalmazható lenne a legkülönbözőbb alkotások interpretációjára. Magának az értelmezőnek kell megtalálni – az esztétikai tapasztalatból kiindulva – azt az interpretációs eljárást, amely egyaránt számba veszi a mű belső koherenciáját, struktúráját és gazdag jelentésvonatkozásait. Olyan magatartásról van itt szó, amely nem csak „kikérdezni” akarja a műveket, hanem hagyja magát a „mű által kikérdezni”. Amikor ironi-



kusnak neveztem az „esztétikai nevelés” didaktikus felfogását, akkor arra céloztam, hogy az iskolákban még mindig gyakori az a szemlélet, amely a műalkotásokat valamiféle öröknek tekintett esztétikai normarendszer jegyében kategorizálja, valamint többnyire morális értékek reprezentánsaként emeli piedesztálra, s ezzel valódi elevenségüktől fosztja meg őket.

A művészet nem biztos, hogy tökéletesíti az emberiséget, de újból és újból impulzusokat ad, felfrissíti az emberi szellemet. Azt hiszem, minden műalkotás-befogadó viszonyra érvényes az, amit I. Calvino szellemesen így fogalmazott meg: „Én azt várom az olvasóimtól, hogy olyasvalamit találjanak a könyveimben, amiről magam mit sem tudok, de ezt csak azoktól várhatom, akik olyasmiről kívánnak olvasni, amiről ők nem tudnak semmit.”<sup>7</sup>

### **Jegyzetek:**

1. Lásd Kundera: *Improvizációk Sztravinszkij emlékére*. Ford.: V. Tóth László. Magyar Lettre Internationale. 1994. nyár. 43.
2. Lásd Loboczky János: *Műveltség és erkölcsiség – a „Bildung” mint a humanista tradíció része (Megjegyzések Gadamer hermeneutikai interpretációjához)*. In: *Letzte Worte – Végső szavak. A kaposvári erkölcsfilozófiai és -nevelési konferencia előadásai*. Szerk.: Czirják József, Jávorszki András, Szabóné Gondos Piroska. Kaposvár, 1997. 384-391.
3. In: *Schiller válogatott esztétikai írásai*. Vál.: Vajda György Mihály. Bp. 1960.
4. Gadamer: *Igazság és módszer*. I. m. 77.
5. Uo.
6. Vö. Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. Ford.: Szemere Samu. 16. levél.
7. Idézi H. R. Jauss. In: H. R. Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Irodalomelméleti tanulmányok. Vál.: Kulcsár-Szabó Zoltán. Osiris, Bp. 1997. 34.

## FILOZÓFIA ÉS VALLÁS A FIATAL KÖLCSEY GONDOLKODÁSÁBAN

Kölcsey filozófikus gondolataival kapcsolatban az irodalmi tanulmányainkból jól ismert *Parainesis Kölcsey Kálmánhoz* című írás ötlük fel az olvasó emlékezetében. Előadásom viszont két ifjúkori töredékes Kölcsey-tanulmány szemléletét, mai aktualitásokat is hordozó elképzeléseit rekonstruálja. E szerény kísérlet ahhoz a kérdéshez is adalékul szolgálhat, hogy milyen eszmei források táplálták a magyar reformkor jelentős költőinek és gondolkodóinak szellemi tevékenységét.

Ahhoz, hogy jobban megértsük Kölcsey vallással és filozófiával foglalkozó írásait, érdemes röviden szemügyre vennünk a fiatal Kölcsey szellemi indíttatását és gondolkodói habitusát.

Kölcsey már debreceni kollégistaként megismerkedett a francia felvilágosodás olyan jelentős gondolkodóival, mint Voltaire, Bayle vagy d'Holbach. Ez elsősorban a dogmatikus világmagyarázatok elvetését, átmenetileg egy empirista filozófiai szemlélet elfogadását jelentette Kölcseynél. Azt sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a felvilágosodás az emberiség, az emberi nem univerzális kérdését állítja a középpontba, a szabadság kiteljesedése az ész felvilágosító ereje által az egész emberiségben valósul meg (lásd Kant: *Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből* c. írását!). Ez a felfogás Kölcsey humanisztikus felfogására volt hatással.

A felvilágosodás gondolkodóival való találkozás mellett rendkívül fontos szellemi impulzusokat adott Kölcseynek a Kazinczyval való barátság. Az ő hatására kezdett megismerkedni a német klasszikus írókkal és a görög költészettel is. Ezenkívül Kazinczynak a feudális provincializmust ostorozó felfogását is átveszi az ifjú Kölcsey. Nem kis mértékben e szellemi horizont motiválja Kölcseyt, amikor megírja az ontológusok *Mondolatára* a neológia *Feleletét*, amelyben főleg a parlagi népiességet parodizálja. A több tekintetben egyoldalú és bántóan túlzó Csokonai- és Berzsenyi-kritikáját is az motiválta, hogy szigorúan, doktriner módon ragaszkodott egy általa normának tekintett európai műveltség nézőpontjához, s közben alig-alig méltányolta e költők teremtő zsenialitását, nyelvi kifejezőerejüket, pedig éppen az európai költészetben ekkor már a romantika válik meghatározóvá a klasszicista „fentebb stíl”-lel szemben.

Ugyanakkor Kölcsey számára az egyetemes emberiség eszméje nem zárja ki a patriotizmust: „Polgára lenni az egész világnak én előttem nem azt a veszedelmes indifferentizmust teszi, mely minden patriotizmust, minden nacionalizmust kizár. Interesszálva lenni az egész emberiségért, s mégis el

nem veszteni azt az édes s mintegy instinctuális érzelmet, mely a születés földjéhez von: ez a kettő nem ellenkezik egymással.”<sup>1</sup> Ezeket a sorokat 1816-ban, egy levelében írja le. A vallások történetének vizsgálata során jut el az organikus fejlődés elvének megfogalmazásához, s ezt a kultúra egész fejlődésére is kiterjeszti. A képhez az is hozzátartozik, hogy az 1820-as években már a nemzeti-nyelvi eredetiséget hangsúlyozó Herder különböző műveinek hatása mutatható ki döntően Kölcsey értekező prózájában.

Egyébként az 1810-es évek közepén Kölcsey költészete és filozófiai nézetei is a romantika felé haladnak. Filozófiai szemléletében a francia felvilágosodás mellett a kanti kritizmus és a romantikus historizmus is megjelenik.

A következőkben két írása alapján vizsgálom meg a filozófia és a vallás értelmezését, egymáshoz való viszonyát Kölcsey gondolkodásában. Az egyik a *Görög filozófia* című töredéke, a másik a *Töredékek a vallásról*<sup>2</sup>.

„A filozófiának tárgya az emberi lélek. Lelkünk gondolkozik és akar; s gondolkodás által ismeretre jut, akaratánál fogva pedig cselekedetet hoz elő. Eszerint a filozófia két ágra terjed el: mert vagy az emberi ismeret, vagy az emberi cselekedet felett vizsgálódik, azaz azt igyekszik meghatározni: mi az, amit az ember ismerhet, és mi az, amit az embernek cselekednie kell?”<sup>3</sup> – írja Kölcsey a görög filozófiáról szóló töredékeiben. „A vallás különbözik mindazon dolgoktól, melyek a filozófiának tárgyait teszik. Annak célja a *hit* s a hit által a *moralitás*. A filozófia, mely vizsgálódáson fundáltatik, bizonyos rezultátumokra sohasem viszen.”<sup>4</sup> Ezeket a mondatokat pedig a vallásról szóló töredékekben olvashatjuk. E két idézet alapján első megközelítésre azt állapíthatjuk meg, hogy Kölcsey alapvető ellentétet lát a filozófia és a vallás között. A filozófiában a vizsgálódás, elemzés, mérlegelés a döntő mozzanat, a vallásban pedig a hit. Ugyanakkor arra is felfigyelhetünk, hogy a filozófia tárgyaként nem a világmindenség egyetemes törvényszerűségeinek a kutatását jelöli meg Kölcsey, hanem az emberi lelket. Ebben a „szubjektum-filozófiában” azután mondhatni kantiánus megközelítésben jelenik meg a filozófia két ága: az egyik az ismeretelmélet, a másik pedig a morálfilozófia. Ez utóbbi pedig valamilyen módon mégiscsak érintkezik a vallással, hiszen ezzel kapcsolatban is a moralitást hangsúlyozza a költő. A képet tovább árnyalja, ha azt is megjegyezzük, hogy az első idézetben a morálfilozófia tárgyaként egy biztosnak látszó Sollen jelenik meg („mi az, amit az embernek *cselekednie kell*”), a második szövegben pedig arról van szó, hogy a filozófia „bizonyos rezultátumokra sohasem viszen”, tehát biztos vezérelveket már természeténél fogva sem képes megfogalmazni. Úgy gondolom, e két kiragadott szöveg alapján csak felvillantani lehet a címben jelzett problémakört. Igen alapos filológiai munkát igényelne annak a bemutatása, hogy a töredékek különböző szövegrészei mikor keletkeztek, esetleg milyen teoretikus elmozdulások érhetők tetten bennük, hogyan változott az évek során

azoknak a gondolkodóknak a köre, akik leginkább hatással voltak Kőlcseyre. Egy rövidebb dolgozat keretében azt tartom célravezetőnek, hogy a két jelzett írás fontosabb gondolatmeneteit mutassam be. Mindenesetre arra utalnék, hogy főleg a következő gondolkodók hatása érzékelhető nála. Herdernek elsősorban az *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról* című műve, annak bizonyos értelemben eszkatalógikus történelemszemlélete. Kant morálfilozófiájához kritikusan viszonyul, hiszen Kőlcsey szerint a német filozófus a vallást a morálra építi, ő viszont a morált alapozná a vallásra. Fichtének különösen *Az ember rendeltetése* című írása hatott Kőlcseyre, minden bizonnyal a kortárs magyar filozófus, Sípos Pál és Kazinczy közvetítésével.<sup>5</sup> Schiller hatása pedig az egyetemes humanitás gondolatában fedezhető fel.<sup>6</sup>

A görög filozófiáról szóló tervezett nagyobb lélegzetű munkájának bevezetőjében a filozófia általános jellemzőiről elmélkedik Kőlcsey. Az előbb idézett gondolatok megfogalmazása után Kőlcsey a filozófia egy sajátos paradoxonára hívja fel a figyelmet: az emberi megismerés egy idő után természetesen lép túl az érzéki megismerésen, de e „merész szökellel” következménye az „örök tévelygés”, „örökké tartandó belső viadal és kétség”. Azt a folyamatot jelzi itt Kőlcsey költői szuggesztivitással, amelynek során filozófusok először a „külső tárgyakra”, majd később saját „belsőjükre”, tehát magára a lélekre „figyelmeznek”.

A filozófia és a vallás sajátos viszonyát itt úgy látatja Kőlcsey, hogy tárgyaik eredetileg azonosak, csak következtetéseik mások: „Látni való, hogy a filozófia tárgyai a religió tárgyaival eredetileg egyre mennek ki. Isten, világ, lélek, erkölcsiség, boldogság: ezek azon pontok, melyek körül a nyughatatlan ész örök mozgásban bolyong; s melyekre nézve a religió bennünket megnyugtatni, a filozófia pedig megelégtetni törekszik.”<sup>7</sup> Már ebben a kifejezőpárban – megnyugtatni, megelégtetni – ott van Kőlcseynek az a felfogása, hogy a vallás az érzelmekkel és a moralitással, a filozófia pedig az emberi értelemmel és ésszel áll szoros összefüggésben. A vallás az emberi szívnek, a filozófia pedig a fejnek a „vezére”. A vallás és a filozófia egyaránt valamiféle bizonyosság megfogalmazására törekszik, de a filozófia vizsgálódásai nyomán szükségszerűen a kételkedéshez jut el. Az empirizmus és az idealizmus egyaránt a szkepszishez vezet, s ezáltal „a filozófia a maga méltóságát elvesztette”.<sup>8</sup> Az ismeretelméleti szkepszis azután az erkölcsi kategóriák viszonylagosságát is eredményezte: „s jó és rossz, rút és szép, boldogság és boldogtalanság felett támadván pör, abból veszedelmes indifferentizmus fejt ki.”<sup>9</sup>

A görög filozófia tanulmányozását egyébként Kőlcsey azért tartja fontosnak, mert szerinte a görögök már mindazon utakat bejárták, amelyeket az

emberi véges ész meglehet, minden későbbi filozófia valamiképpen a görögök princípiumaiból építkezik.

Még egy gondolatot emelek ki a görög filozófiához írott bevezetéséből. Kölcsey sajátosan kapcsolja össze a görögök politeizmusát, antropomorf szemléletét és a panteizmust. Úgy látja, hogy az egyes isteneket csak a káoszról kozmoszt teremtő isten és természet (Demiurgosz) mint egyetemes erő individualizált osztályait foghatjuk fel. A *Pan* szó pedig maga *mindent* jelent. Ezenkívül az ember, amikor a világ eredetéről és az istenségről „tanakodott”, mindig saját magából indult ki, végső soron önnön származására kérdezett rá.

A vallásról írott töredékekben Kölcsey először a vallások és a tolerancia témaköréről fejt ki a véleményét. Itt arra az ellentmondásra hívja fel a figyelmet, hogy éppen a „megtisztult vallások” (vagyis a monoteizmus) megjelenésével válik gyakorivá a vallásüldözés: „Mert egyedül ezen vallások tették lehetségessé az igaz és nem igaz, hit és imádás felett vetélkedést. Ezen vallások köthették össze legegyszerűbben a hitet az élet utáni boldogsággal, s támaszthatták fel az emberi fejben azon gondolatot, hogy a mindennek alkotója csak egy bizonyos, meghatározott mód szerint kíván imádtatni.”<sup>10</sup> Kölcsey határozottan elítéli a különböző vallások erőszakos egymás ellen fordulását, az „egyenetlenséget”. Ebből a szempontból a reformációt is negatívan ítéli meg. Az emberi civilizáció fejlődését is azért tartja féloldalasnak, mert ugyan lehet dicsekedni tudománnyal, felvilágosodással, szentséggel, de hiányzik az egymással szembeni türelem és szeretet. A megoldást a „religiói szekták” egyesülésében látná: „Mennyi sérelmei az emberiségnek, mennyi gyűlölség, útálat, csúfolás és üldözések lennének semmivé! Az emberiség egyik igen nehéz terhét bevetve állana elő, s az út a közönséges művelődésnek megtisztíttatná.”<sup>11</sup> Igazán tanulságos Kölcsey felfogása a *vallás* és a *felvilágosodás* viszonyáról. Gondolatmenete abból indul ki, hogy a felvilágosodás közkeletű felfogása szerint az előbb is jelzett vallási üldözések a felvilágosodás következtében mintegy automatikusan megszűnhetnek. Kölcsey árnyaltabban látja ezt az összefüggést. Álláspontját úgy lehetne összefoglalni, hogy vallásos felvilágosodásra lenne szükség. Ez még pontosabban azt jelenti, hogy az értelem felvilágosodása, a tudományok fejlődése mellett az erkölcsök, a moralitás kiművelése legalább ennyire fontos: „Nemcsak fejeinknek, de szíveinknek is fel kell világosodniuk, s mindent, ami az emberiségre tartozik, tisztelnünk kell.”<sup>12</sup> A felvilágosodásnak az emberi boldogságot kell elősegítenie. Kölcsey érvelésének kulcspontja az, hogy a vallás az erkölcsi jó és rossz megkülönböztetésének a fundamentuma. Éppen ezért az állásponttalannak a felvilágosodása szerinte „csonkaság”, egyoldalúság, mert csak a hideg értelemre támaszkodik. Ezenkívül vannak olyan emberek, akik az értelmi „világosodás” egy magasabb szintjére egyébként sem képesek

felemelkedni, így számukra különösképp fontosak a vallás erkölcsi bizonyosságai. Ezen a ponton újból fellép a filozófia és a vallás ellentéte. A filozófusok egy része szerinte intoleráns, mivel „gyűlöli vagy szereti” azokat, akik az ő értelmétől különböznek, illetve csak az ész hatalmát hirdetik. A megoldás értelmünk gyengeségeinek a felismerése, és az, hogy engedjük magunkat a religiónak „megtisztult érzelmeinél fogva vezetetni”.<sup>13</sup>

Nem lényegtelen mozzanata Kölcsey vallással kapcsolatos felfogásának, ahogyan vitába száll Herderrel, aki pedig később (mint ahogy pl. a *Nemzeti hagyományok* c. tanulmányában látható) igen nagy hatással volt rá. Kölcsey szerint a katolikus egyház hierarchiája és a római pápa hatalma a középkor évszázadaiban szükséges ellensúlya volt a „fejedelmi és nemességi despotizmusnak”, s elősegítette a művészetek és a gazdaság előrehaladását. Herder viszont arra hivatkozik, hogy az említett fejlődés a római pápa nélkül is bekövetkezett volna, másfelől a latin nyelv univerzális használata gátolta a nemzeti nyelvek és a nemzeti karakter kiművelését. Kölcsey ellenérve az, hogy például Oroszország éppen azért lett „vad nemzetségek zsákmánya”, mert kívül maradt a nyugati keresztény országok közösségén. A latin (deák) nyelv használata pedig – szemben a jelenlegi helyzettel – a középkorban a tudományok és általában is a kultúra fejlődését segítette elő.

Vallás és filozófia különbségét Kölcsey nemcsak abban látja, hogy a vallás a szívhez szól, a filozófia pedig az értelemhez, hanem azt is hozzáfűzi, hogy a vallásnak mindennél erősebb szervező ereje is van: „A vallás szívhez szól, annak rendelkezéseit úgy nézzük, mint saját gondolatainkat; mert ideái velünk amalgamáltak, s boldogság érzetével s reményével lévén öszvekövetve, mindent teszünk, nehogy a boldogító hittől elszakadjunk. Világos, hogy a valláson épült igazgatás (mindaddig, míg a vallásban hiszünk) erősebb minden más igazgatásnál: világos, hogy a keresztyén hierarchiának legelső talpköve az apostolok s első püspökök idejökben vettetett meg.”<sup>14</sup>

Vallás, filozófia és felvilágosodás összefüggéseinek a megfogalmazása a 4., vallásról szóló utolsó töredékében is hangsúlyos mozzanat. Az egésznek a lényegét úgy foglalhatnánk össze, hogy felvilágosodást, de mértékkel.

Egyrészt újból visszatér az a gondolat, hogy a filozófia csupán a kételkedéshez vezet, a hit viszont bizonyossághoz. Ugyan a tudományos vizsgálódás nélkül nincs kultúra, de az emberek millióira csak a „ki- és visszasugárzás által hathatnak el”, a vallás viszont „a szívnél fogva szelídségre és moralitásra”<sup>15</sup> vezeti őket. Az egyébként vívódó lelkialkatú Kölcsey itt öntudatos költői hitvallásként fogalmazza meg: „A néphez közelebb a poéta, mint a filozóf, azaz, az érzés, mint a vizsgálódás.”<sup>16</sup>

Másfelől azt is ki kell emelnem, hogy Kölcsey vallásfelfogása távol áll mindenféle dogmatizmustól, leginkább a pietizmus szellemével rokon. A

vallás lelki-morális tartalmát kell megvalósítani: „lelki valót kell a vallásnak imádatni, hogy nagyobb ragaszkodást szerezzen magához híveiben.”<sup>17</sup>

Egyébként ezt a gondolatot Montesquieu-től veszi át Kölcsey, aki a felvilágosodás filozófiájának deista változatát képviselte. Jézus tanítása maga úgy jelenik meg Kölcsey leírásában, mint tiszta morál, mely a szív által a fantáziát is megmozgatja, s épp ez utóbbi révén „a vallásnak a lelki valóval oly ideákat is kell öszvekötnie, melyek az értelmi világot az érzékivel neműneműképpen egybekapcsolják.”<sup>18</sup>

A filozófia és a vallás is a hagyományokból indult ki, de a filozófiában a kételkedő vizsgálódás irányába haladt a gondolkodás. Kölcsey azt a kérdést teszi fel, hogy mit nyert azzal a tudomány, hogy elhagyta a szakralitás területét. Válasza lesújtó: egyfelől a szofistákat, másfelől Pyrrhót (vagyis a szkepticizmust), azaz „dévajkodást és kételkedést”. Az emberiségnek így nem marad egyéb, mint visszatérni a hithez.

Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy Kölcsey elemzett írásaiban és más, itt nem elemzett munkáiban (pl. a *Mohács* vagy a *Történetnyomozás* című tanulmányaiban) *kétféle antropológia* és *kétféle ismeretelmélet* jelenik meg. A kétféle antropológia azt jelenti, hogy az embert és az emberiség történelmét tekinthetjük az egyetemes humanitás, a világpolgáriság szemszögéből, de a „saját szféra” megőrzésének, vagyis a nemzeti közösségnek a nézőpontjából is. A kétféle ismeretelméletre pedig az ún. „vizsgáló értelem” és az „ábrándozó értelem” megkülönböztetése utal. Az első a filozófiát jelenti, amelynek eredménye Kölcsey szerint a *kétely*. A második a vallásra, részben pedig a költészetre vonatkozik. A vallás egyfajta archaikus tudásként *bizonyosság*hoz vezet. Úgy tűnik, mintha Kölcsey – idézett írásaiban – ingadozna az előbb említett kettősség között. Véleményem szerint azonban inkább arról van szó, hogy itt egy felvilágosult vallásos-humanista szemlélet képe tárul elénk. Ez a szemlélet az emberiség fejlődésének egy szerves, organikus koncepcióját képviseli. Kölcsey számára az egyik legfontosabb érték vallás és filozófia, hit és tudomány, értelem és érzelem egyensúlya: „Az emberi nemzet felett és körül, úgy, amint ezen bújdosó csillagon él és bolyong, *világosságnak és homálynak* bizonyos jótevő egyarányúságban kell elterjednie. Bontsd meg az egyarányt, s akár világosság a homályon, akár homály a világosságon vegyen erőt, mindenik esetben elvakítottad az emberi gyenge szemeket, s kit fogsz majd a sötétben tévelygő mellé vezetőül rendelni.”<sup>19</sup>

### Jegyzetek:

1. Idézi S. Varga Pál: „az ember véges állat...” – Kölcsey irodalom-felfogásának kultúrantropológiai háttéréről. *Alföld*, 1997/5. sz. 35. o.
2. A két szöveget az alábbi kiadásból idézem: Kölcsey Ferenc válogatott művei. Vál.: Fenyő István. Szépirodalmi K., Bp. 1975.
3. Görög filozófia – töredékek. In: I. m. 389. o.
4. Töredékek a vallásról. In: I. m. 451. o.
5. Ezt az összefüggést meggyőzően bizonyítja S. Varga Pál: „... az ember véges állat...” (A kultúrantropológia irányváltása a felvilágosodás után – Herder és Kölcsey) című könyvében. A Kölcsey Társaság füzetei. 10. 1998. 55–61. o.
6. Schiller *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (1789) című értekezésének koncepciójához például szorosan kapcsolódik Kölcsey kései, *Történetnyomozás* című tanulmányának ismeretelméleti felfogása.
7. Görög filozófia. I. m. 390. o.
8. I. m. 392. o.
9. Uo.
10. Töredékek a vallásról. I. m. 426. o.
11. I. m. 432. o.
12. I. m. 430. o.
13. I. m. 431. o.
14. I. m. 435. o.
15. I. m. 454–455. o.
16. I. m. 455. o.
17. Uo.
18. I. m. 456. o.
19. I. m. 462. o.



## MŰFAJELMÉLET ÉS ÉLETFILOZÓFIA – MEGJEGYZÉSEK A FIATAL LUKÁCS DRÁMAFELFOGÁSÁHOZ

„Sokszor csodálkozom azon, hogy mért van olyan kevés jó dráma, de még többször azon, hogy egyáltalán van”<sup>1</sup> – fogalmaz meglehetősen provokatíván Lukács *A dráma formája* című 1906-ban megjelent írásában. Ezt a szkeptikusan hangzó mondatot színikritikák sora előzi meg, majd pedig monografikus mű (*A modern dráma fejlődésének története*), valamint esszék sora követi erről a számára oly kitüntetetten fontos műfajról. Előadásomban elsősorban azokat a szálakat kísérel meg röviden fölfejtetni, amelyek véleményem szerint egymástól elválaszthatatlanul egybefűzik a műfajelméleti–esztétikai indíttatású és a nem kis mértékben kierkegaard-i indíttatású életfilozófiai megközelítéseket a fiatal Lukácsnál. A *forma* kategóriája, amely köztudottan centrális jelentőségű ekkori munkáiban, szintén az említett ketős meghatározottságban lép elénk: műalkotások formája, amely valójában megformált élet. Az utóbbi Lukács szenvedélyes vágyára is utal, arra, hogy saját életét formálja mintegy tökéletes műalkotássá.

„A dráma olyan írásmű, mely valamely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni, emberek között lejátszódó megtörténések által.”<sup>2</sup> Ezzel az Arisztotelész poétikai meghatározásaira emlékeztető hűvös–tárgyilagos megállapítással indítja a dráma jellemzését Lukács pályadíjas munkájában, *A modern dráma fejlődéstörténetében*. Az adott keretek között természetesen nem lehetséges ennek a rendkívül gazdag anyagot feldolgozó műnek akárcsak vázlatos áttekintése. Ugyanakkor a kulcsfogalmak átvilágítása nyomán arra a következtetésre juthatunk, hogy a későbbi esszék drámafelfogása is alapvetően a monográfiából merítkezik. A történetfilozófiai–szociológiai indíttatású rendszerező munka drámaelméleti alapvetéseit a rövidebb írások életfilozófiai irányban mélyítik el. Bármennyire is elüt egymástól a drámakönyv tudományos–elemző stílusa és az esszék gyakran szenvedélyes izzása, a *nézőpont* alig változik. A megközelítés leitmotívja az ideális drámai forma, melyet a *legyen* normatív követelményként állít az egyes drámai művek elé, s amelyet igazából csak a *tragédia* valósíthat meg. Az ideáltípus felállításából azután természetesen következik a már idézett megállapítás a kevés jó drámáról.

*Poszler György* Hegel és Lukács műfajelméleti felfogását elemző monográfiájában jogosan mutat rá arra, hogy a fiatal Lukácsnál a teoretikus prekonceptió többnyire elnyomja az esztétikai tapasztalatok eleveenségét: „... e drámaelmélet nem a dráma történetfilozófiája, amely a műfaj elemzett fe-

nomenológiájából következtet a műfaj feltételezett társadalomtörténeti–társadalomontológiai státusára, hanem a történetfilozófia drámája, amely a műfaj feltételezett társadalomtörténeti–társadalomontológiai státusából következtet a műfaj feltételezett fenomenológiájára.”<sup>3</sup>

Az ideáltípus Lukácsnál a tökéletes forma fogalmában jelenik meg: „Az igazi művész igazi formája: állandó a priori a dolgokkal szemben, valami, ami nélkül még észrevenni sem volna képes őket.”<sup>4</sup> Melyek a drámai forma legfőbb mozzanatai? A cselekmény nem más, mint egy ember küzdelme *centrális életproblémája* körül a kivüle álló világgal, a sorssal. Mivel lényegi életproblémáról van szó, így válhat ez a hős életének *szimbólumává*. A tökéletes dráma ebben az értelmezésben a tragédia, mert a drámai hősnek a „végsőig megfeszített erővel” kell megküzdenie, s ebben a küzdelemben az embernek mindig el kell buknia: „A dráma anyagi követelményeinek végiggondolása a tragédiához kell hogy vezessen.”<sup>5</sup> Pontosan erre rímel *A tragédia metafizikájának* definíciószerű megfogalmazása: „A drámai tragédia a lét csúcspontjainak, végső céljainak és végső határainak formája.”<sup>6</sup> A drámában a szituációból, illetve a cselekményből fejlődik ki a szükségszerűség, vagyis a *sors*, amely Lukácsnál hangsúlyozottan nem transzcendens végzet. Föltehetően ebből az alapállásból értékelte a görög sorstragédiáktól többre Shakespeare művészetét. A tragédia lezártságának az érzéki kifejezése a *halál*: „Csak a halál által van elzárva a dráma minden ajtaja a végen túl, a jövő felé, csak így van befelé fordítva minden életből kitépelt szála, csak így válik körré, saját farkába harapó kígyóvá a dráma.”<sup>7</sup>

Ezt a tökéletesen zárt kört Shakespeare drámái közül is leginkább a *Hamlet* valósítja meg. Itt csak arra utalok, hogy a befejezésben *Horatio* azt ígéri, hogy elbeszéli az egész történetet: „S hadd hírlém a még nem-tudó világnak / Az itt történeteket. Majd hallotok / Vérbűn, erőszak, természetellen / Dolgok, nem is vélt gyilkolás, kivégzés, / Ravasz, de kényszerült ölés felől; / És végre füstbement bal terveket, / A főre hullva, mely koholta; mindezt / Híven elmondhatom.”<sup>8</sup>

A tökéletes drámai forma megkívánja a szigorú oksági viszonyok működésbe lépését, amelynek kezdő- és végpontja, mint egy metafizikai rendszerben, az *első ok*. Ez itt nem más, mint az írónak a világgal szembeni érzése, látása, gondolkodása, vagyis a *világnézete*. Olyan posztulátum ez, amely nem tehető vita tárgyává, nem vethető fel vele szemben a miért. Szerepe abban az értelemben formai, hogy megteremti a dráma világának egységét, amennyiben következetesen valósul meg. A szigorúan ítélő Lukács szerint még az *Antigonéban* is következtelenül valósul meg a világnézet. Teiressziász megjelenésével a „kezdet gyönyörű, nagy tragédiájából” a „szerepcséltlen véletlenek” láncolata lett. Az egyébként logikusnak tetsző lukácsi érvelés esztétikai igazsága persze több mint kétséges, ugyanakkor abból az

előfeltevésből tökéletesen érthető, amely a sorstragédiákat nem tartja a dráma legmagasabbrendűbb változatának.

A *Dráma*-könyvben a hangsúlyozott teoretikus kiindulás után a modern drámának egy rendkívül gazdagon dokumentált fejlődéstörténetét olvashatjuk. Ebből két, nem centrális helyzetű mozzanatra hívom fel a figyelmet. Az egyik a *Csehov*-bemutató. Egyfelől azt láthatjuk, hogy igen találóan jellemzi az orosz író drámáinak a világát. Ezek a drámák „a modern irodalom leg-halkabb drámái”, „a mocsár elnyeli az embereket”, „a katasztrófák groteszkül hirtelenek”, „az élet apró eseményei vészes sorsokká” nőnek – írja róluk Lukács. Az esztétikai tapasztalatoknak ez az érzékeny analízise azonban a filozófiai prekonceptió következményeként csak arra szolgál, hogy negatív értékhangsúlyt kapjon az egész értékelés. Így válik drámaiatlanná, a „naturalizmus spiritualizálójává” Csehov. Fel sem merül Lukácsban, hogy itt esetleg egy másfajta, az ő koncepciójától eltérő, de esztétikailag magasrendű, tehát érvényes drámaforma születésével találja magát szembe.

Érdeemes kitérni röviden a magyar drámairolomról adott vázlatos áttekintésre is. Az egyik sommás megállapítása, hogy a modern drámairolom fejlődésében a magyar drámának nem volt aktív szerepe, „új és fontos művészi vagy akár csak tartalmi problémát nem hozott.”<sup>9</sup> Ennek okát döntően abban látja, hogy Magyarországon hiányzik a filozófiai kultúra. Szerinte az írók vagy csak a közvetlen színpadi hatásokra törekedtek, vagy pedig a csupán „dekoratívan szépekre”, a gondolati tartalom így pusztán ornamentum. Az elvont gondolatokat csak gondolatjátéknak érezték a drámaszerzők, tehát hiányzott a gondolat és az élet eleven kapcsolata. Ebben a tekintetben a francia és magyar drámairolom között belső szellemi rokonságot lát: „Franciaországban nincsen összefüggés az eleven színpad és az eleven gondolkodás kultúrái között; Magyarországon nincsen és nem volt filozófiai kultúra – legfeljebb elszigetelt és magányos gondolkodók. Igazi dráma pedig csak gondolati kultúrák talaján nő. (Csak nagyon felületesen látók hozhatják fel ez ellen a Shakespeare-kor művészetét!) A dráma, a tragédia múlhatatlan előfeltétele annak érzése, hogy a legmélyebb, a »legelvontabb« élmények életet eldöntők, hogy egyedül ezek életet eldöntők. A tragédiában tettekké válnak, mert már előzetesen kultúrákba szívódtak fel a filozófusok absztrakciói; ott minden valóságos megtörténés a gondolat legmélyebb örvényei felé mutat.”<sup>10</sup> *Az ember tragédiájában* is azt kifogásolja, hogy művésziileg külön van gondolat és annak érzéki megjelenítése. Minden jelenet inkább csak illusztrációja egy világtörténelmi eszmének, a kifejezés allegorikus, nem pedig szimbolikus, mégpedig Lukács ez utóbbit tartja a drámai kifejezés egyetlen helyes útjának. Katona drámai nyelvének „kemény, zord pátoszáat”, jeleneteinek drámaiságát és szimbolikus gazdagságát egyaránt dicséri. Ugyanakkor elmarasztalja abban, hogy az emberi és történelmi problémát

nem volt képes organikusan egységesíteni. Így kompozíciója, a Madáchéhoz hasonlóan, epikai. A magyar dráma egyetlen igazán eleven, organikus alkotásának a *Csongor és Tündét* tartja, amelyben a magyar néphumornak a shakespeare-i vígjáték hangulatával és technikájával való sikeres összeolvasztása eredményezi a valódi drámai értéket.

A *Dráma*-könyv történeti teljességre is törekvő monografikus feldolgozása után íródott esszék alaphangoltsága nagyon is hasonló az előbbiéhez. Legfeljebb a hangsúly még inkább az életfilozófiai megalapozásra helyeződik, s kevesebb tér jut a részletanalízisek számára.

A tragédia piedesztálra emelése az emberi lét tragikumának a megfogalmazásával együtt jelentkezik egyébként *A heidelbergi művészetfilozófiában* is. Egyfelől „élményvalóság” és műalkotás végletes szétválását hangsúlyozza drámai erővel, másfelől a *nézőpont* fogalmával kapcsolatban, amely a korábbi világnézet kifejezést váltja fel, nem véletlenül éppen a tragédiával példálózik: „Így a tragédia »nézőpontja«, a halál, a pusztulás, az élet durva megszakításának értelme. A tragédia csak akkor lehetséges, ha olyan világot teremtenek, amelyben a halál, úgy, ahogy van, transzcendens valóságra vonatkozás nélkül, tehát mint valóságos vég, nem pedig mint az igazi lét kapuja az élet egyetlen elképzelhető, ujjongva helyeselt megkoronázásává válik.”<sup>11</sup>

*A tragédia metafizikájából* két lényeges mozzanatot emelnék ki. Az egyik a forma mindenhatósága életben és művészetben: „A forma az élet legfőbb bírója. Ítéző erő és etikai valami a megformálhatóság, és értékelés van minden megformáltságában. A megalakítás minden fajtája, az irodalom minden formája az életlehetőségek hierarchiájának egy foka. Valamely ember felett és a sors felett kimondott a döntő ítélet, meghatározásával annak, hogy életmegnyilvánulásai milyen formát tudnak elviselni, és azok csúcspontjai milyen formát követelnek.”<sup>12</sup> Mivel az életlehetőségek legmagasabb foka Lukács álláspontja szerint a tragikus lét, így a műfajok hierarchiájának csúcán is a tragédia áll. A másik a *transzcendencia* szerepe a drámában: „Játék a dráma; játék az emberekről és a sorsról; játék, melynek Isten a nézője. Néző csupán, és sohasem vegyül szava vagy mozdulata a szereplők szava vagy mozdulata közé. Csak a szeme nyugszik rajtuk.”<sup>13</sup> Az igazi dráma valamiképp mindig egyenlő erők küzdelme, Isten színpadra lépése viszont lealacsonyítja az embert, a sorsot gondviseléssé alakítja („Istennel szemben sohasem lehet igazam” – mondja Kierkegaard). Ezért kell elhagynia Istennek a színpadot, hogy azután „rejtőzködő Istenként”, nézőként mégis megmaradjon. Ez a szituáció a „tragikus korszakok történelmi lehetősége” Lukács értelmezésében. És mivel szerinte „az emberi lélek sohasem járta elhagyatott útjait ilyen magányosan” (beköszöntött a *kontingencia* kora – mondanánk ma), éppen ezért van remény új tragédiák megszületésére.

A fiatal Lukács műfajelméletének és életfilozófiájának azt a vezérszólámát vizsgáltuk eddig, amelyik a tragédia jelentőségét abszolutizálja. Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg arról, hogy nem csak ennek az útnak a lehetőségeit járja be. Nevezetes *Kierkegaard*-tanulmányában (*Kierkegaard és Regine Olsen*) is van egy ritkábban idézett fordulat: „A Kierkegaard becsületessége tehát: élesen külön látni mindent: a rendszert az élettől, az egyik embert a másiktól, az egyik stádiumot a másiktól. Abszolútumokat látni az életben, és nem sekély megalkuvásokat. De nem kompromisszum-e kompromisszum nélkül látni az életet? Nem kitérés-e a mindent-meglátni-kellés elől az abszolútság ilyen leszögezése?”<sup>14</sup> Az *autentikus lét*, mert hiszen Lukács számára is, Kierkegaardhoz hasonlóan ez az igazi lét, tehát nem csak a tragikus sors vállalásán keresztül valósítható meg?

A drámával kapcsolatban hasonlóképp felmerül a kérdés: „Mélyenszántó gondolkodók már gyakran fölvetették a kérdést: vajon a tragikus ember és a tragikus sors (a végiggondolt drámai forma szükségszerű posztulátumai) valóban az emberi lét csúcspontjai-e?”<sup>15</sup> A dilemma részleges feloldását a *nem-tragikus-dráma*, a *románc* fogalmának bevezetése és megvalósulási formáinak elemzése jelentette a fiatal Lukácsnál.

Mi a legdöntőbb különbség a tragédia és a románc vilásképe között? Mindkettő átfogja az egész világot, „bevonja harcába az istenséget is mint legfelső instanciát.”<sup>16</sup> A tragédiában az isten megmarad „tisztá transzcendenciának”, a románc világa viszont „panteisztikus: istenség és sors, ember és természet új, ragyogó, képlékeny masszává áll össze, s minden mozzanatot, e világ valamennyi princípiumát magába foglalja.”<sup>17</sup> A most idézett rövid tanulmány mellett (*A nem-tragikus dráma problémája*) *A „románc” esztétikája – Kísérlet a nem-tragikus dráma formájának metafizikai megalapozására* című, nyomtatásban csak Lukács halála után megjelent írás foglalkozik részletesebben a kérdéssel. A nem-tragikus kifejezéssel szemben azért választja az utóbbiban a románc megnevezést, mert el akarja kerülni a negatív megközelítést, hiszen nem valamiféle alacsonyabb rendű tragédiáról van szó. A románc ugyanakkor hangsúlyozottan nem vígjáték, hiszen ilyen példákat sorol fel: indiai dráma, Euripidész, Calderon, Shakespeare utolsó korszaka, a modern drámák közül pedig a Faust, Peer Gynt stb. Ami kompozicionálisan közös bennük, az a „jó” befejezés, a nem-tragikus vég. Éppen ez rokonítja ezt a drámai műfajt a *mesével*. A mese azonban epikai forma, amely „az aranykor tisztán dekoratívvá vált metafizikáját formálja meg”, tulajdonképpen „szekuralizált mitológia”. Végső soron nem mély, metafizikaellenes műfaj, amelyben „minden felületté és felszínre vált: alakjai nem emberek, pusztán dekoratív lehetőségek bizonyos marionettszerű mozdulatokra”.<sup>18</sup>

A románc mint drámai műfaj visszavezeti a mesét a metafizikai szférába, ami azt is jelenti, hogy a románcban pszichológia, kozmológia, etika, vagyis egy teljes világ van. Mi jellemző a cselekményre és a jellemeke? Elsődlegesen az *irracionalitás*. A tragédia elve a racionalitás, mert a cselekmény elemeit egy szigorú oksági láncolatba helyezve mindent a végsőkig feszít: „A komoly konfliktus, ha csak önnön dialektikájának alávetett, mindig a tragédia felé hajt.”<sup>19</sup> A drámai tragédia cselekménye értelmes és szükségszerű, megoldása mindig *immanens*. A románc cselekménye véletlenszerű, látszólag értelmetlen, mivel szervező elve a *transzcendencia*. A tragédia zárt, egységes, *szimbolikus* forma, a románc viszont önmagán túlmutató, *allegorikus* forma.

A cselekmény különbözőségével összefüggésben a *szenvedély* is ellentétesen jelenik meg a kétféle drámai műfajban. A tragédiában a szenvedély is racionalizált: „A tragikus ember a szenvedély által és a szenvedélyben talál magára, ez vezeti az összevisszaságból az egységbe, a szenvedély énjének fölfokozódását, lényegi tartalmának koncentrációját jelenti a számára.”<sup>20</sup> A románcban ellenben a szenvedély metafizikai átszellemülés nélkül jelenik meg, fojtott, vak, vad és értelmetlen szenvedély: „a románcbeli embert a szenvedély megtámadja, és amikor hatása véget ér, hirtelen leperreg róla anélkül, hogy nyomot hagyna benne: nem a jellem lényegéből nőtt ki.”<sup>21</sup> Bizonyos értelemben tehát patológikus ez a szenvedély. A hős szenvedélyének hatalma alatt, ugyanakkor fölötte is áll, átlát rajtuk, tudja, hogy idegenek tőle. A románc tipikus embere a *bölcs*, aki átlátja a világ irracionalitását, a szenvedélyek értelmetlenségét, de azt is, hogy nincs elég hatalma ezek legyőzésére: „A bölcs ember nem cselekszik, visszahúzódik az élet zavaróan tarka birodalmából és ebben a megváltozott perspektívában minden összevisszaságot megoldódni lát: ami a cselekvő számára az értelmes és az értelmetlen feloldhatatlan összekeveredését jelentette, az szép, színes és jól elrendezett játék a szemlélő számára.”<sup>22</sup> Lukács példái, *Nathan* és *Prospero* alakja kétségkívül az előbbi jellemzést testesíti meg.

A románc főhőseként szóba jöhetne még a *mártír*, a vallásos hős is, csak-hogy ebben az esetben az a dramaturgiai nehézség áll fenn, hogy közte és ellenfele között nincs belső érintkezés, a dráma egyetlen helyzete a mártír megkísértése, így nem beszélhetünk külső vagy belső fejlődésről.

Érdemes megjegyezni, hogy Lukács a románcsal kapcsolatos fejtegetései során egyáltalán nem utalt egy megvalósulási lehetőségre, nevezetesen az *opera* műfajára. Olyan műben, mint például *Mozart Varázsfuvolája*, éppen a Lukács által hangsúlyozott *bölcs* (Sarastro) áll a középpontban, a zene által vezérelt dramaturgia ugyanakkor szuggesztíven mutatja fel a drámai kontrasztokat, valamint a konfliktusok feloldódását.<sup>23</sup> Lukács föltehetően azért nem utal operákra, mert bizonyos fokig idegenkedett a „kevert” műfajoktól.

Ez fiatalkori, de kései esztétikájának főleg az *egynemű közeggel* foglalkozó részeiből derül ki.

Befejezésül kérdezzünk rá újból, milyen indíttatású a fiatal Lukács drámafelfogása? Az teljesen nyilvánvaló, hogy *filozófiai*, s egy metafizikai, illetve életfilozófiai konstrukció jegyében válik a dráma a műfaji hierarchia csúcsává, a „*forma formájává*”. Balázs Béla: Az utolsó nap című drámájához fűzött megjegyzéseiben is azt a problémát sarkítja Lukács, hogy a modern korban minden „tudatossá” válik, s ez nem kedvez a drámának. A feladat tehát „drámát találni a tudatosság ellenére”: „nem engedni, hogy a tudatosság tetteket bénítóvá, a mindent megértés pedig gyáva és hitvány mindentmegbocsátássá váljék; fenntartani – a tudatosság minden önlealacsonyító tendenciája ellenére – a hitet abban, hogy van nagyság, van valami, ami egész, kerek és tökéletes, ami, ha az empirikus élet széttörése árán is megérdemli és megköveteli a formát: az örökkévalóságot.”<sup>24</sup>

Ugyanakkor egy olyan ambivalencia is felfedezhető ebben a szemléletben, amely érintkezik Lukács utópisztikus *megváltás*-hitével is. A tragédia hőse mindig valamely kiemelkedő személyiség, ha úgy tetszik „emberfölötti ember”. Küzdelme mégsem teszi életidegen, magányos arisztokratává, hiszen a drámai hatás lényege: „a legmélyebb életproblémákat közvetlen szimbólumok segítségével nagy tömegekben tudatossá tenni.”<sup>25</sup> A nemtragikus drámát pedig egyenesen *demokratikus* formának nevezi, amelyben a „közös emberi lényeg” (a partikularitását levetkőző, meghaladó emberiség) szólalhatna meg: „nem teremt kasztokat az emberek között, mint a tragédia; legtisztább megoldását tehát csak olyan alakban nyerhetné el, melyben hősök, sőt bölcsék nélkül a közös emberi lényeg jelentené az élet kiteljesedéséhez, a tiszta formához vezető utat. Ez a feladat azonban – mondhatnók: misztérium teológia nélkül – mindeddig még probléma és feladat maradt.”<sup>26</sup>

### **Jegyzet:**

1. A dráma formája. In: Lukács György: Ifjúkori művek. Szerk.: Timár Árpád. Magvető, Bp. 1977. 110.
2. Lukács György: A modern dráma fejlődésének története. Magvető, Bp. 1978. 27. (A továbbiakban Dráma-könyv.)
3. Poszler György: Filozófia és műfajelmélet. Gondolat, Bp. 1988. 177.
4. Dráma-könyv. 19.
5. I. m. 35.
6. Ifjúkori művek. 500.
7. Dráma-könyv. 49.
8. W. Shakespeare összes művei. Helikon, Bp. 1992. Ford. Arany János. 657.
9. Dráma-könyv. 581.
10. I. m. 583–84.

11. Lukács György: A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Magvető, Bp. 1975. 135–36.
12. Ifjúkori művek. 516.
13. I. m. 492.
14. I. m. 292.
15. I. m. 519.
16. I. m. 522.
17. Uo.
18. I. m. 788.
19. I. m. 789.
20. I. m. 791.
21. I. m. 793–94.
22. I. m. 800.
23. A *Varázsfuvola* értelmezéséhez újabb adalék: Gadamer: A második Varázsfuvola. In: Holmi, 1991/12.
24. Ifjúkori művek. 601–602.
25. Dráma-könyv. 43.
26. Ifjúkori művek. 523.



## A BŰN ÉS A DÉMONI BARTÓK ZENÉJÉBEN

Közismert, hogy Kierkegaard miként démonizálta Don Giovanni alakját Mozart remekművéről szóló szuggesztív értelmezésében. Előadásomban nem célolok Bartók zenéjének a démonizálása, de a teljesség igénye nélkül annak kívánok utánajárni, hogy Bartók személyiségének kifelé fegyelmezett puritánságot mutató habitusa mögött milyen világgép, illetve életfilozófia munkált. Külön figyelmet érdemel a fiatalkori *Nietzsche*-hatás, amely például a Kékszakállú Bartók-értelmezésében érhető tetten. Művei egy jelentős részében pedig mintha a nietzschei értelemben felfogott apollóni és dionüszoszi művészet kettőssége szólalna meg az ellentétes karakterű tételek szembeállításával.

Természetesen először azt célszerű röviden tisztázni, hogy milyen értelemben használom a bűn és a démoni fogalmát Bartók zenéjével kapcsolatban. Az pedig szintén tisztázandó, hogy a kettő vajon mennyire fonódik össze nála. A bűn mint negatív értéktartalom, mint rossz közvetlenül csak *A csodálatos mandarin*ban jelenik meg, *A Kékszakállú herceg várában* inkább utalások (kínzókamra, fegyveres kamra, sejtető célzások a Kékszakállú előéletére) formájában találkozhatunk vele. A démoni viszont bizonyos értelemben egyik erőteljes pólusa a bartóki zenének. Tudjuk, hogy a démon, illetve a démoni kifejezésnek többféle jelentése van. A görögöknél a daimonion egyfajta sorsszerű meghatározottságot, belső hangot, az emberi éthoszt megformáló védőszellemet jelentett. Egyébként később például Goethénél is felbukkan a démonnak egy olyan értelmezése, hogy az lényegében az individualitást meghatározó, megformáló belső karakter. A daimón a daimonai (oszt) ige származéka is, vagyis az, aki az emberek sorsát kiosztja. A démonok így azok a szellemek, akik közvetítenek az istenek és az ember között, és minden embernek van egy jó és egy rossz démona. A kereszténységben azután a démon és a démoni elsősorban mint ártó szellem, mint bukott angyal, illetve ördög tűnik fel. Tehát az emberben olyan szellem, illetve szenvedély, amely valamilyen rosszra ösztökéli az embert.

Témánk szempontjából külön is figyelmet érdemel Goethe egyik gondolatmenete a démonikusról, amelyet Eckermann idéz fel: „A költészetben van valami nagyon is démonikus – mondta Goethe –, mégpedig kiváltképp az öntudatlanban, amelyben mindennemű ész és értelem háttérbe szorul, s amelynek hatására ezért tesz aztán túl minden fogalmon. Ugyanez áll a legnagyobb mértékben a zenére is, amely oly magasan helyezkedik el, hogy semmiféle értelem nem férközhetik hozzá, és olyan hatást áraszt magából, amely mindenben uralkodik, és amelyről senki sem képes számot adni.”<sup>1</sup> A

fogalmi megragadhatóságot túlszárnyaló zene képzete Schopenhauernél egyenesen úgy jelentkezik, hogy a zene a legmagasabb rendű művészet, mivel képes közvetlenül kifejezni a világakaratot. Az előbb idézett goethei gondolat szerint egyúttal a leginkább démoni művészet.

A fogalmi leírás és a zene paradox viszonyát egyébként a modern zeneesztétika is hangsúlyozza. A nemrég megjelent Dahlhaus–Eggebrecht *Mi a zene?*- kötetben például a „zenei tartalom” kérdéséről a következőt olvashatjuk: „Amint az általános a zene maszkját ölti magára, nyomban éles körvonalat ölt: zeneileg, esztétikailag meghatározottként (mint egyszeri, egyéni) lép elénk, mint ilyen, arra törekszik, hogy »érzékileg felismerhető« legyen, és erre képes is. Ez a meghatározottság a maga sajátos (mondjuk így, történetietlen vigaszképpen: autonóm) zenei jelenvalóságában már nem burkolózik a fogalmi úton megközelíthető tartalomba, bár magában foglalja azt. Ha a zeneiként megjelenőt tartalomként kezeljük, ismét általánossá, meghatározatlanná, nyelvileg csak egy »fogalmi mező« segítségével elérhetővé, és mint ilyen közömbössé válik – de nem arra nézve közömbössé, hogy éppen azt próbáljuk fogalmakkal körülírni, ami esztétikailag megjelenik.”<sup>2</sup>

Kierkegaard Don Juan figurájának az egyedül hiteles megjelenítését köztudomásulag Mozart operájában látta, mivel szerinte a csábító démoni hatalmát egyedül a zene képes kifejezni. A mozarti zene egyik találó jelzője Kierkegaard-nál a „kísértő”. Kísértő, vagyis magával ragadó, amellyel éppen a mélyebb érzésűeket csábítja el, ejti rabul. Kierkegaard ezt lélektani okokkal magyarázza. Persze egyáltalán nem biztos, hogy a Don Juan-i magatartásba való valamiféle esztétikai beleélésről van itt szó, hanem a zene magával ragadó hatalmáról. Az első felvonás báli jelenetének a táncot megelőző pillanataiban például még a Don Juan leleplezésére és tettének megbosszulására készülő Donna Elvira, Donna Anna és Don Ottavio is önkéntelenül elragadtatottan éneklük a szabad életet dicsőítő kórust. Az elcsábított nők, Zerlina vagy Elvira sem Don Juan szokványos, szinte banális szavainak, hiszen a szó már reflektált, hanem a zenében megnyilvánuló démoni erőnek engedelmessé válnak. Don Juan és Zerlina első felvonásbeli kettősében hiába vonakodik először a lány, a zene hatására egyszerre csak az elvárásoltság állapotába kerül, a dallam mint valami bársonyos szellő ragadja magával őket egy másik régióba.

A démoni tehát Kierkegaard-nál végső soron egy rendkívüli szellem által uraltat, irányítottat jelent. Sajátosan rímel erre a felfogásra R. Safranski sajátos értelmezése a művészetnek a Gonosz koncepciójával érintkező felsőbbrendűségéről: „A művészet büszke öntudatossággal hirdeti saját felsőbbrendűségét, hiszen az emberi alkotásvágy kiteljesedését jelképezi. Ily módon egyúttal szentnek is minősül. Ami pedig szent, az nem szolgál másokat, az maga a csúc. A művészet éppen ezen a ponton találkozik a Gonosz koncepcióval.”

ciójával, mely szintén nem a hasznosságot keresi, csak és kizárólag önnön extatikus megjelenítését. A művészet keretein belüli tárgyiasulás esetén a Gonosz természetesen még biztonságos határok között marad, léte itt veszélytelen. Szerző és olvasó között ilyenkor egyfajta cordon sanitaire-ként ott húzódik az esztétikai forma.”<sup>3</sup> Az esztétikai forma itt valahol a Gonoszt, bizonyos értelemben a démoni erőket megzabolázó keretként, illetve határvonalként nyeri el jelentőségét.

Ezt a bevezetőt azért vázoltam fel, mert véleményem szerint Bartók ahhoz hasonlóan, ahogy Heidegger számára Hölderlin a költő költője, a zene zeneszerzője, a zene lényegének egyik reprezentánsa. Reprezentánsa, amennyiben zenéje a miniatűr daraboktól a nagyszabású kompozíciókig önmagában teljes világ, autonóm zenei tartalommal. Nem véletlen, hogy *Lendvai Ernő*, Bartók egyik legeredetibb zenei értelmezője, Bartók költői világáról beszél, és még a tiszta, abszolút zenének tekinthető vonósnégyesek kapcsán is meggyőzően rajzol fel a szoros zenei elemzésből fakadó lehetséges költői tartalmat. Ugyanakkor Bartók maga nagyon is óvakodott művei kommentálásától, érezve a fogalmi megközelítések elégtelenségét. Másrészt ez a zene a maga természeti, organikus formákat felidéző struktúrájával szuggesztíven példázza az esztétikai forma démonit megzabolázó erejét. Ezenkívül különös feszültség, illetve kettősség figyelhető meg Bartók személyisége és zenéje között. A zeneszerzőről készült közismert fotók, de a viselkedéséről szóló kortársi leírások szerint is inkább visszafogott, látszólag szenvtelen alkat, akinek alig voltak érzelmi kitörései. Ugyanakkor leveleinek egy részéből, valamint az őt közelebbről ismerők megjegyzéseiből sejthetjük, hogy mennyire a saját démonaival is küzdő ember volt, ezért érezhetjük találonak Lendvai Ernő megállapítását: „Bartók valójában drámai alkat, mint minden nagy alkotó, akiben a logikai készség a hősiesség iránti hajlammal párosul.”<sup>4</sup> A bartóki életút egy pszichológus-filozófus értelmezője, *Pethő Bertalan* pedig egyenesen rejtekútról beszél személyiség és alkotás összefüggéseit vizsgálva.<sup>5</sup>

Bartók daimonjának, belső vezérlő szellemének megértéséhez néhány fiatalkori, tőle szokatlanul feltárulkozó levele mindenképpen közelebb vihet. Ezekből egyrészt a Nietzsche-hatás derül ki világosan, a világ, illetve ön maga fölött „eltáncolni” akaró és tudó Übermensch öntudata. Néhány részlet a Geyer Stefihez, fiatalkori reménytelen szerelméhez írott leveleiből szinte önmagáért beszél: „Micsoda!! Pesszimizmust vet szememre?! Nietzsche hívének szemére?! *Mindenkinek iparkodnia kell mindenek felett lebegni; ne érintse őt semmi; legyen teljesen független, teljesen közömbös.(!) Csak így fog megbékülni az elmúlással, az élet céltalanságával. Igazam (azaz igazunk) van-e vagy sem? Óriási küzdelem vezet a mindenek felett való lebegéshez! Hol vagyok még ettől?! Sőt úgy látszik, mintha az előrehaladással az*

érzékenység növekednék. A gyermek szerencsétlen, ha elveszik almáját. A magasabb fokon levő felnőttet efféle csekélységek nem bántják; de nem tartósabb-e szerencsétlensége, melyet érez, ha becsvágya nem teljesül annyira, mint óhajtaná. Lépünk egy fokkal magasabbra! Akit már a becsvágy sem háborgat, nem fáj-e annak végtelenül az, hogy az emberek, főleg, kik hozzá bármi tekintetben közel állanak, gyermekek módjára bányászatokat hajhásznak, s nem képesek feljebb emelkedni. S ha már legmagasabb fokon van az ember, ha már abban sem leli örömét, bánatát, hogy segíthet-e, nem-e az embereken, vajon nem óhajt-e még akkor is egy valamit: bár az egész emberiség ily magas fokon lenne?”<sup>6</sup>

„Bár a keresve kutatással ellentétes a csendes rezignáció, mégis már-már teljesen megszoktam azt a gondolatot, hogy ez nem is lehet másképp, ennek így kell lenni! És vigaszul mindenkinek ezt ajánlom: indifferens lelki magasságba emelkedni s onnan az állapotokat teljes közönnyel, higgadt nyugalommal szemlélni. Persze hogy ezt a képességet nehéz, roppant nehéz, legnehezebb elérni, de elérése az embernek legnagyobb diadala: mások felett, maga felett, minden felett. Én ideig-óráig majd hogy nem a magaslaton érzem magam, utána hatalmas bukás, majd ismét küzdés, magasba törés: és ez ismétlődik szünetlen. Valamikor mégis csak sikerülni fog fent maradnom.”<sup>7</sup>

„Még valamit a létcélról (...) Egészen bizonyos, hogy egy évezred múlva, 10 ezer év múlva egész munkásságomnak nyoma sem lesz, tán az egész magyar nép és magyar nyelv örökre a feledésbe süllyedt. Vagy ha még nem akkor, hát később. S mindnyájunk munkájának ugyanez az osztályrésze. Nem volna valami kellemes munkánkat csupán ezzel a lesújtó tudattal végezni. Ehhez életkedv azaz erős érdeklődés kell a létező Mindenség iránt. Lelkesedni kell azért a szentháromságért, amelyről levelében oly szépen ír. Ha én keresztet vetnék, azt mondanám: a Természetnek, a Művészetnek, a Tudománynak nevében”<sup>8</sup>

„De hát mért olyan nagyon-nagyon gyöngé magam s mért fél minden olvasmánytól?! Hiszen ez kétségbeejtő. Még annyi erőt se tulajdonít magának, hogy hitét meg tudja tartani? Mennyivel érdekesebb, ha tudjuk, milyen hatások alatt keletkezett egy-egy mű; maga nem merné elolvasni Nietzsche »Zarathustráját«, bármennyire érdekelné is a Strauss-é!”<sup>9</sup>

A Nietzsche-hatás egyik megnyilvánulásaként szokás emlegetni *A Kékszakállú herceg várát*. Az elemzések többnyire azt emelik ki, hogy a vár a férfilélek rejtélyességét szimbolizálja, Judit pedig a titkokat minden áron felfedni akaró női lelket testesíti meg. Az elterjedt felfogással szemben számomra meggyőzőbb Lendvai Ernő értelmezése, aki szerint a zenei történetek inkább azt fejezik ki, hogy mindnyájan „Juditok vagyunk, akik végigjárjuk Kékszakállú birodalmát: az Életet. Szerelmesei leszünk, sorjában felnyitogatjuk kapuit; megjárjuk az élet körét s végül mindnyájan eltűnünk a 7.

ajtó mögött, besorolhatunk a többiek közé, akik már éltek... Judit szerelme az *élet* szerelme, de ugyanakkor – ahogy ez a mű architektonikus egységében kifejeződik – ennek ellentéte is: a *végtelesség* szerelme.”<sup>10</sup> Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a lét teljességének a szerelme. Nem a gonosz démon győzelmé, hanem a rendkívüli szellem által uraltnak a megnyilatkozása: „Bartók világképe duális –, nem sötét és nem világos, hanem sötét *és* világos, mindig a kettő együtt, elválaszthatatlan egységben és összeforrottságban, mintha a polaritás volna az egyetlen keret, melyben az eszmei vagy drámai mondanivaló megnyilvánulhat. Ami a nietschei-wagneri nirvana gondolatától, Trisztán éjszaka-várásától és a halál megváltó hatalmában való hitétől Bartók koncepcióját megkülönbözteti, az éppen a fény és sötétség, a nap és éj, az élet és halál eszmekörének poláris *egyensúlya*. Bartók a sötétség gondolatát dialektikusan felveszi a fény gondolatába (és megfordítva): a kettő egymást feltételezi és igazolja.”<sup>11</sup>

Az opera világának értelmezését megkísérelhetjük Heideggernek *A műalkotás eredetében* szereplő sajátos fogalmisággal is. Elsősorban azért, mert zene, színpadkép és szöveg jelentése egyaránt a Heidegger által hangsúlyozott föld és világ vitáját sugallja. A helyszín, a Kékszakállú vára a maga súlyos és komor itt-létével titkokat elrejtőként van jelen. Az ajtók kinyitásával és bezárulásával, a férfi és nő dialógusában fokozatosan bomlik ki, majd zárul vissza önmagába a Kékszakállú világa. Először a kínzókamra mint a kegyetlenség szimbóluma, majd a fegyverkamra mint az erő jelképe mutatkozik meg el-nem-rejtettségében. Azután sorra tárul fel egyre sugárzóbb fény kíséretében a kincseskamra, a virágoskert és a teljes birodalom. Az ötödik ajtó teljes kitárulkozásától azonban megindul a visszavétel, a könnyek tava után a hajdan volt asszonyok világának elrejtettsége vonja a maga körébe Juditot, a vár újból és most már mindörökre sötét marad. A kibomlás, majd magába zárulás útját végigjáró dialógus a mű zenei anyagában is jól nyomon követhető. Az indítás és a befejezés moll-jellegű, fisz-alapú pentatóniája a sötétség mindent elnyeléssel fenyegető súlyosságát intonálja. A középső rész C-dúr hangzásvilága viszont szinte az egész mindenségre kinyilvánóvá teszi a dallamot, mondhatni hallhatóvá teszi a kiáramló fényzuhatógot. Ezáltal mi magunk, a nézők és hallgatók is „megérinthetjük” a lét kiviláglását azáltal, hogy a zene révén belevonódunk annak megtörténetésébe. A részletes zenei elemzés helyett a műnek még egy lényeges sajátosságát emelném ki: a zenei szerkezet tabló-sorozatra emlékeztet, ugyanakkor az egyes tablók nem egymás mellé rendelve, hanem egymásból nőnek ki, emellett az egész darabnak van egy alaptémája, a vér illusztrációjaként megjelenő szekund disszonancia. A mű zenei kompozíciójának ez a jellemzője közvetlenül is a motívumok organikus egymásból építkezését és egymásba

zárulását mint sajátos vitát fejezi ki, amelyben mintegy a lét igazsága lép működésbe.

*A csodálatos mandarin* Bartók legsötétebb tónusú, leginkább a poklok tü-zét felidéző, a bűnt és a démonit a végzetes életérzéssel összekapcsoló műve. Itt szinte minden zenei motívum a modern nagyvárosi forgatag kínzó feszültségét, rémületét fejezi ki: „Nem a fülnek szóló lárma ez, hanem a lelket riasztó kegyetlenség zenéje. Torkon ragad, nyomaszt, fojtogat, ösztönös védekezésre kényszerít (...) aszimmetriái a kiismerhetetlen veszély érzetét keltik.”<sup>12</sup>

Jónak és rossznak a viaskodása és halálos összefonódása egy olyan zenei történetben lép elénk, amelyben bizonyos emberi karakterek, egyúttal egy világ erői allegorikus egyszerűsítésben jelennek meg a színen, mint valami középkori moralitásban. Ez a brutálisan őszinte mű nem véletlenül váltott és vált ki elutasító haragot a mindenkori közönség konzervatív ízlésű részéből éppúgy, mint a „jó erkölcsökre” kényesen ügyelő hatalom korifeusaiból. Kölnben a zajos bemutató után a város polgármestere (Konrad Adenauer) „elfajzott, bűnös” művészetnek bélyegezve tiltotta meg a további előadásokat, Budapesten pedig csak Bartók halála után, 1945-ben mutathatták be. Bartók táncjátéka persze egyáltalán nem csak a bűnről szól, maga a zeneszerző nevezte „csodálatosan szépnek” a történetet. A Mandarin figurájának démoni, a lét és nem-lét határát többször is átlépő ereje a szerelmi boldogság mérhetetlen akarásából fakad. Ahogyan *A boldogság akarása* című Thomas Mann novellában a halálosan beteg Paolot is a boldogság akarása tartja életben: „Avagy nem a boldogság, a boldogság akarása volt az egyetlen, ami benne oly sokáig leküzdötte a halált? Meg kellett halnia, harc és ellenállás nélkül, mihelyt akarása elérte célját, a boldogságot; nem volt többé ürügye arra, hogy éljen.”<sup>13</sup>

Befejezésül arra a gondolatra térek vissza, hogy Bartóknál szembetűnő személyiség és művészet kettőssége. Mindezt értelmezhetjük úgy is, hogy szinte aszkéta módjára folytatott küzdelmet saját érzelmeivel, s éppen ezért érzékelhetjük műveiben az ösztönös, a spontán természeti (lásd az autentikus népzene gyűjtését és hatását egész világszemléletében) és a szellemi egységét. Bartók zenéjének megértése ezért egyfelől „ kozmikus” gondolkodásának legalábbis megsejtését, másfelől a borzongató lét-határral való szembe-sülést hívja elő.

Alapvetően egyet tudok érteni Pethő Bertalan értékelésével, aki Bartók művészetét végső soron erkölcsi tettnek tekinti, „mert aszkéta módjára mond le a mindennapok, a spontán lelki érzelmek csábításáról, hogy annál energi-kusabban vívja harcát a testies-ösztönös és a szellemi érzelmek démonaival. Harcának közvetlen jutalma zenéjének érzelmi varázsa, amivel századunk kevés modern műve büszkélkedhet; távolabbi eredménye pedig annak az

ideális perspektívának egyféle nyitva tartása, amelynek bezárulása rejtekútra terelte életét, és zenéjében éppen erre a küzdelemre kényszerítette. Élete és műve azonos ebben az erkölcsi önmegvalósításban.”<sup>14</sup>

Ugyanakkor számomra azért is a XX. század „legtöbbet mondó” zeneszerzője, mert kozmikus zenei gondolkodásával minden erőltetett szándékoltság nélkül képes elemi erővel felidézni az emberiség létkérdéseit és a lét teljességét. Műveinek legmélyebbre hatoló elemzői, a zenei struktúrák „költői mondanivalójának” megfogalmazója, Lendvai Ernő, vagy a *Cantata Profanát* széleskörű asztrológiai és mitológiai vonatkozásrendszerben vizsgáló Pap Gábor<sup>15</sup> végső soron egyaránt erről szólnak. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a bartóki zene mély értelműen démoni, egy olyan rendkívüli szellem által irányított, amely az emberiség létkérdésével szembesíti azt, aki hajlandó egzisztenciálisan is „kitenni magát” művei hatásának.

### **Jegyzetek:**

1. Eckermann: Beszélgetések Goethével. Ford. Györfly Miklós. Európa, Bp. 590. o.
2. Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggebrecht: Mi a zene? Ford. Nádori Lidia. Osiris, Bp. 2004. 104. o.
3. Beszélgetés Rüdiger Safranskival. Ford. Kornsee Krisztina. Pro Philosophia, 2000/1. 8. o.
4. Lendvai Ernő: Bartók költői világa. Szépirodalmi, Bp. 1971. 7. o.
5. Lásd Pethő Bertalan: Bartók rejtekútja. Gondolat, Bp. 1984.
6. Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Zeneműkiadó, Bp. 1976. 97. o.
7. I. m. 99. o.
8. I. m. 128. o.
9. I. m. 130. o.
10. Lendvai Ernő: i. m. 58. o.
11. I. m. 26. o.
12. Kroó György: Bartók színpadi művei. Zeneműkiadó, Bp. 1962. 199. o.
13. Thomas Mann elbeszélései. Ford. Lányi Viktor. Magyar Helikon, Bp. 1961. 58. o.
14. Pethő Bertalan: i. m. 51. o.
15. Lásd Pap Gábor: Csak tiszta forrásból. Adalékok Bartók Cantata profanájának értelmezéséhez. Mandátum, Bp. 1990.

## A TANULMÁNYOK EREDETI FORRÁSA

### **A szép mint „ontológiai híd” a múlt és a ma művészete között Gadamer hermeneutikájában**

Gond. Debrecen, 1998. 18-19. 59–68.

### **A szépség szeretete avagy a művészet megértése – Platón és Gadamer**

Pro Philosophia. 2002/31. 31–39.

### **A kanti szép-fogalom gadameri perspektívából**

Pro Philosophia. 2005/42.

### **Az allagória W. Benjamin és Gadamer művészetfelfogásában**

Pro Philosophia. 2002/29. 43–49.

### **Dekorativitás és díszítőművészet Gadamer és Lukács művészetfilozófiájában**

Az erkölcs szépsége. Szerk.: Czirják József, Földesi Tamás, Jávorszki András, Kékesszabó Mihály, Krajnik József, és Szabóné Gondos Piroska. Kaposvári Egyetem Csokonai Vitéz Mihály Pedagógiai Főiskolai Kar, Kaposvár, 2005. 610–618.

### **Esztétikai tapasztalat és horizont – a dialogicitás Gadamer és Jauss művészetfelfogásában**

Kellék. Kolozsvár-Szeged, 2001. 18–19–20. 125–140.

### **A mulandó örökkévalósága – beszélgetés a zenei szépről**

Diotima–Heller Ágnes 70. születésnapjára. Szerk: Kardos András, Radnóti Sándor, Vajda Mihály. Osiris–Gond., Bp. 1999. 313–321.

A zene és a zenei Kierkegaard-nál – avagy tényleg az „egyetlen klasszikus remekmű-e a Don Giovanni?

Pro Philosophia. 2001/28. 111–118.

### **A művészet vége?! – reflexiók Hegel téziseiről**

Iskolakultúra. 2003/4. 103–108.



### **A művészet alkonypírja avagy a művészet vége?**

Acta Academiae Paedagogicae Agriensis Nova Series Tom. XXXII. 2005. 128–136.

Kisemmizte-e a filozófia a művészetet? (Megjegyzések Danto művészetértelmezéséhez Gadamer hermeneutikai nézőpontjából)

Acta Academiae Paedagogicae Agriensis Nova Series Tom. XXIV. Eger, 1998. 77–90.

### **Gadamer hermeneutikája mint a „szót értés” elmélete**

Acta Academiae Paedagogicae Agriensis Nova series Tom. XXIX. Sectio Scientiarum Economicarum et Socialium. Szerk.: H. Varga Gyula. Eger, 2002. 88–94.

### **A történelem értelmezése Gadamer hermeneutikájában**

„Filozófiai diskurzusok”. Szerk.: Loboczky János. EKF Líceum Kiadó, Eger, 2003. 245–251.

### **A nyelv kifejező ereje – hermeneutika és retorika Gadamernél**

Világosság, 2003/11–12. 201–208.

### **Gadamer hermeneutikai filozófiájának etikai vonatkozásai**

Acta Academiae Paedagogicae Agriensis Nova Series Tom. XXV. 1999. 87–92.

### **Erény és művészet, avagy a költészet értéke – Platón és Gadamer**

Lábjegyzetek Platónhoz 1. Az erény. Szerk.: Dékány András, Laczkó Sándor. Pro Philosophia Szegedi Alapítvány, Librarius, Szeged, 2003. 35–44.

### **A modern hermeneutikai filozófia és az „esztétikai nevelés” új lehetőségei**

Iskolakultúra. 1999./11. 57–62.

### **Filozófia és vallás a fiatal Kölcsey gondolkodásában**

Magyar Filozófiai Könyvtár VII. – Filozófia és teológia a magyar eszmétörténetben. Szerk.: Fehér M. István, Veres Ildikó. Bíbor Kiadó Miskolc, 2003. 211–218.

**Műfajelmélet és életfilozófia – Megjegyzések a fiatal Lukács dráma-  
felfogásához**

Kellék. Kolozsvár-Szeged 1998. 11–12. 69–77.

A bűn és a démoni Bartók zenéjében

Lábjegyzetek Platónhoz 2–3. A bűn. Szerkesztette: Dékány András,  
Laczkó Sándor. Szeged, 2004. 84–91.



20060517