

Ernst Cassirer

A művészet*

1

Minden emberi jelenség közül a szépség az, amely talán olyannyira magától értetődik, hogy természetének, amely a rejtély és a titokzatosság minden fátyla nélkül tűnik elő, nem is szükséges semminemű körmönfontan szövevényes metafizikai elméletre támaszkodnia. Noha a szépség kézzelfoghatóan és eltéveszthetetlenül része az emberi tapasztalatnak, a filozófiai gondolkodás történetében mégis a legellentmondásosabb kihívások egyikét fogalmazta meg. Kant színreléptéig a szép filozófiája arra tett kísérletet, hogy a művészetet egy tőle idegen elvre redukálja és annak ítélőszéke elé idézze. Kant volt az első, aki *Az ítélőerő kritikájában* világosan és meggyőzően igazolta a művészet autonóm voltát. Ezt megelőzően a művészet végső alapelvéhez minden rendszerkísérlet teoretikus vagy morális síkon keresztül próbált hozzáférni. Az, hogy a művészetre a teoretikus tevékenység egyik származékaként tekintettek, szükségszerűen maga után vonta, hogy tisztázzák ama logikai szabályokat, amelyekhez ez az aktivitás idomul. A logika ekkor azonban már maga sem volt homogén egész, a gondolkodás szféráinak megfelelően önálló és egymástól viszonylagos függetlenségben működő részterületekre különült el, ami a képzelet logikájának önálló fennhatóságot biztosított az értelem és a tudomány diktálta gondolkodással szemben. Alexander Baumgarten *Aestheticájában* vállalkozott elsőként arra, hogy a képzelet logikáját szisztematikusan összefoglalja. De még ez a kísérlet – amely sok szempontból meghatározónak és felbecsülhetetlen értékűnek bizonyult – sem volt képes arra, hogy valódi autonómiát nyújtson a művészet számára, egyszerűen azért, mert a képzelet logikája soha nem tulajdoníthatott magának olyan tekintélyt, mint amilyennel a tiszta ész rendelkezett. A művészetelmélet létjogosultsága csak mint *gnoseologia inferior*, az emberi tudás alsóbbrendű, „érzéki” részére vonatkozó reflexió juthatott szóhoz. A művészet másfelől a morális igazság emblematikus megjelenéseként vált megközelíthetővé. Allegóriként tekintettek rá, olyan figuratív kifejeződésként, amelynek érzéki formája mögött erkölcsi igazság rejtőzik. A művészet azonban sem teoretikus, sem morális értelmében nem büszkélkedhetett saját értékrendszerrel. Az emberi élet hierarchiájában a művészet mindössze mint egy előkészületi fázis, mint valamilyen felsőbb célszerűség felé irányuló alárendelt eszköz jelenhetett meg.

A művészet filozófiája így ugyanarról a két antagonisztikus tendencia közötti konfliktusról tanúskodik, amivel a nyelvfilozófia esetében is találkozhatunk. Mindez természetesen nem pusztán történeti egybeesés, hanem a valóság értelmezésében bekövetkezett alapvető megosztottságra, a nyelv és a művészet folyamatos oszcillációjára vezethető vissza a két szembenálló pólus, a szubjektív és az objektív között. Egyik nyelv- vagy művészetelmélet sem feledkezhet meg a két pólus valamelyikéről, bár a hangsúlyt időnként nyilvánvalóan az egyikről a másikra helyezi át.

Az első esetben a nyelv és a művészet egy közös nevező, az utánzás kategóriája alá szubsumálódik. Elsődleges funkciójuk szerint ekkor mimetikusak. A nyelv a hangok, a művészet a külső dolgok utánzásából ered. Az utánzás alapösztöne az emberi természet tovább nem magyarázható ténye. „Az utánzás – írja Arisztotelész – vele született tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt, eleinte éppen az utánzás útján tanul is.” Az utánzás emellett a gyönyör kimeríthetetlen forrása is, amit bizonyít a tény, hogy bár egyes tárgyak látványa lehet ugyan fájdalmas, legrealisztikusabb megjelenítésükben mi mégis gyönyörködünk – például akár a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásaiban. Arisztotelész ezt a gyönyört inkább teoretikusként, mintsem kimondottan az esztétikai tapasztalatra jellemzőként ragadja meg: „A felismerés nemcsak a bölcsék számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is – csak épp kisebb mértékben. Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és

* Ernst Cassirer: *An Essay on Man. IX: Art*. Yale University Press, New Haven and London, 1972. 137–170.

megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem valami más.”¹ Első pillantásra úgy tűnik, ez az elmélet csak a reprezentatív művészetekre vonatkozik, mindazonáltal igen egyszerűen alkalmazható minden más művészeti ágra is. Maga a zene szintúgy képmás. Tulajdonképpen a fuvolajáték és a tánc sem egyéb, mint utánzás, mert a ritmusok alakításával mind a fuvolajátékos, mind a táncművész a jellemeket, a szenvedélyeket és a tetteket fejezi ki.² Így a költészet egésze az *ut pictura poesis* horatiusi jelmondata jegyében fogant, Szimónidész maximája – „a festészet néma költészet, a költészet pedig a beszélő kép” – pedig mindvégig mérvadó maradt az évszázadok folyamán. A költészet kifejezőmódja és eszközei révén különbözik a festészettől, nem pedig közös általános funkciójuk, az utánzás miatt.

Meg kell jegyeznünk azonban, hogy az utánzás legradikálisabb elméletei sem szándékoztak a műalkotást pusztán a mechanikus reprodukció szerepére korlátozni. A művész konstruktív készségét valamilyen mértékben mindannyiuknak el kellett ismerniük. A két követelmény összeegyeztetése azonban nem bizonyult egyszerű feladatnak, ugyanis amennyiben a művészet kizárólagos célja az utánzás, egyértelmű, hogy a spontaneitás, a művészi alkotóerő inkább zavaró, mintsem konstruktív tényező. Ahelyett, hogy valódi természetüknek megfelelően ábrázolná a dolgokat, valójukban hamisítja meg őket. Ezt a művészi szubjektivitásból fakadó rendellenességet a klasszikus imitációelméletek nem kerülhették meg, meghatározott keretek közé zártan mindazonáltal általános szabályoknak vethették alá. Az *ars simia naturae* elvének ezért soha nem kellett szigorú és kizárólagos értelemben érvényesülnie. Minthogy még maga a természet sem tévedhetetlen, a művészetnek a természet segítségére kell sietnie, hogy kiigazítsa és tökéletesítse azt.

„De a Természet csak úgy adja ezt meg
Csorbán, mint az a művész, aki tudja
Mesterségét, de gyöngé keze reszket.”³

Ha minden szép egyúttal igaz is, minden, ami igaz, azért nem szükségszerűen szép. Ahhoz, hogy elérjük a legnagyobb fokú szépséget, éppúgy szükséges az, hogy eltérjünk a természettől, mint az, hogy újratelemessük. A művészetelmélet ezért legfőbb feladatául azt tűzhet ki maga elé, hogy meghatározza ennek az eltérésnek a helyes arányát. Arisztotelész állapította meg, hogy a költészet céljának inkább megfelel egy hihető lehetetlenség, mint egy hihetetlen lehetőség. Ellenvetésül a kritikusnak, aki szerint Zeuxis úgy festette meg az embereket, ahogyan azok a valóságban soha nem léteztek volna, eszerint azt válaszolhatjuk: *jobb*, hogy így állnak előttünk, mert a művésznek *szükségszerűen* felül kell múlnia modelljét.⁴

A neoklasszicisták – a tizenhatodik századi Itáliától Abbé Batteux művéig (*Les beaux arts réduit à un même principe*, 1747) – ugyanebből az elvből vezették le saját álláspontjukat. A művészet nem csupán reprodukálja a természetet valamiféle egyetemes értelem célszerűsége jegyében, hanem a *la belle nature* az, ami megjelenik benne. De ha mégis az utánzás a művészet valódi célja, maga a „szép természet” fogalma is kérdéssé válik. Mert miként is múlhatnánk felül modellünket anélkül, hogy eltorzítanánk? Hogyan emelkedhetünk felül a dolgok valóságán anélkül, hogy áthágnánk az igazság törvényeit? Eszerint a költészet és a művészet általában nem több, mint kegyes hazugság.

¹ Arisztotelész: *Poétika*. 1448b In: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1997. 11. (Sarkady János fordítása.)

² Arisztotelész: *i. m.* 1447a, 55–56.

³ Dante: *Isteni színjáték. Paradicsom, XIII. ének*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1971. 317. (Babits Mihály fordítása.)

⁴ Arisztotelész: *i. m.* 1461b, 55–56.

Az utánzás általános elmélete szilárdan ellenállt a támadásoknak egészen a tizenkilencedik század első feléig, Batteux – aki valószínűleg utolsó elszánt zászlóvivője volt⁵ – értekezésében azonban már érezhetünk egyfajta kétségekkel teli nyugtalanságot az elmélet egyetemes érvényességét illetően.

E teória szakítópróbája mindig is a lírai költészet maradt. Az érvrendszer, amellyel Batteux igyekezett a lírai költészetet az utánzó művészetek általános vázához csatolni, már következtelennek és meglehetősen ingatagnak tűnik. És valóban, próbálkozásait váratlanul elsodorta egy feltörekvő új erő. Rousseau neve még az esztétika területén is döntő fordulatot jelez az eszmetörténetben. Számára, aki a művészetelmélet klasszikus és neoklasszikus hagyományát egyaránt elutasította, a művészet nem merült ki az érzéki világ ábrázolásában és reprodukálásában, inkább az érzelmek és a szenvedélyek túlradása jellemezte. A *Nouvelle Héloïse* új, forradalmi erőnek bizonyult. Ettől kezdve annak a mimetikus elvnek, amely évszázadokon át újra és újra győzedelmeskedhetett, utat kellett engednie egy új eszmének, egy új ideálnak: a „karakterisztikus művészetnek”. Egyik pillanatról a másikra új szemlélet jutott diadalra az európai irodalomban. Németországban Herder és Goethe követte Rousseau példáját. Általuk a szépség elmélete végül új alakot ölthetett. A szépség a szó hagyományos értelmében semmi esetre sem a művészet egyedüli célja; valójában annak csak egyik másodlagos, származtatott tulajdonsága.

„Ne engedd, hogy egy balhiedelem álljon közénk, ne tórd, hogy az újkori elpuhult szépelgés tanai elriasszanak a jelentős nyerseségtől, míg végezetül elkorcsosult érzékeid el sem is viselhetnek mást, mint a sima jelentéktelenséget. Ők el akarnák hitetni veled, ama természetada hajlamunkból fakadnak, mely állítólag arra ösztönöz, hogy mindent megszépítsünk magunk körül. Nem igaz!...

A művészet előbb volt s alkotott, hogysen szép lett volna, mégis nagy volt és igaz, sokszor nagyobb és igazabb, mint a mai szépművészetek. Mert az alkotó természet ott él az ember lelkében, s mihelyt sikerült létét biztosítania, működésbe lép... Így s ezért alakítja-ékesíti a vadember gyékényfonadékait, tolldíszét s tulajdon testét vadtarka színekkel, fura ábrákkal, iszonytató alakokkal. De legyenek bár még oly önkényesek is az ábrázolat formái, még oly torzak arányai, a mű maga harmonikus, mert egységes érzület formálta jellemzetes egészé.

És a valódi művészet nem lehet másmilyen, csak karakterisztikus. Ha bensőséges, egységes, sajátlagos és önálló érzésből fakad s hat maga körül, mit sem törődve azzal, ami tőle idegen vagy tudomást sem véve róla, teljes lesz és eleven, szülessen bár nyers vadságból vagy kiművelt érzékenységből.”⁶

Goethével és Rousseau-val az esztétikai teóriák új korszaka vette kezdetét. A karakterisztikus művészet végső győzelmet aratott a mimetikus felett. Ahhoz viszont, hogy megértsük a karakterisztikus művészetet, el kell kerülnünk egyoldalú értelmezéseit. Igaz, hogy minden karakterisztikus vagy expresszív művészet „erőteljes érzések spontán kiáradásából”⁷ származik, de ha fenntartások nélkül el is fogadnánk ezt a wordsworthi meghatározást, az mindössze a jel és nem a jelentés döntő változását vonná maga után. A művészet ugyan reprodukív marad; de ahelyett, hogy a dolgokat vagy a fizikailag felmérhető tárgyi világot állítaná elő újra és újra, belső életünk, érzelmeink és szenvedélyeink közvetítőjévé válik. Hogy ismételten a nyelvfilozófiával való párhuzamra utaljunk, azt is mondhatnánk, hogy az onomatopoeitikus művészetmodell helyére az expresszív lépett. De nem abban az értelemben, ahogy Goethe a „karakterisztikus művészet” kifejezést használta. A fent idézett passzus 1773-ból, Goethe fiatalkori *Sturm und Drang*-periódusából származik. Mégis, élete egy korszakában sem hagyta figyelmen kívül költészete objektív vonatkozásait. A művészet valóban expresszív, de nem úgy, hogy egyúttal ne lenne formatív is. „Mihelyt nem kell rettegnie a jövőtől – írja Goethe –, a félisten, ki tétlen is teremt, anyag után néz, hogy azt a lélekbe táplálja.” A modern elméletek – különösen Croce és

⁵ Kétségtelen az is, hogy az utánzás általános elmélete még a tizenkilencedik században is jelentős szerepet játszott az esztétika történetében. Taine *Philosophie de l'art*-ja például nagymértékben támaszkodik rá és védelmébe veszi.

⁶ Goethe: *A német építőművészetről. (1773)* In: *Antik és modern.* Pók Lajos (szerk.) Gondolat, Budapest, 1981. 98. (Görög Lívia fordítása.)

⁷ William Wordsworth: *Előszó a Lírai balladákhöz.* In: *A romantika.* Horváth Károly (szerk.) Gondolat, Budapest, 1978. 152. (Mohay Béla fordítása.)

tanítványai, illetve követői – sokszor megfélelkeznek vagy érdemtelenül keveset foglalkoznak ezzel az anyagi tényezővel. Crocét kizárólag a kifejezés ténye és nem annak módusza érdekl, számára ez utóbbi mind a karakter, mind a műalkotás értéke szempontjából irreleváns. Azáltal, hogy az anyagnak mindössze technikai és nem esztétikai jelentőséget tulajdonít, az egyedüli, ami számít, a művészi intuíció, és nem az, ahogyan ez az intuíció az anyagi közegben alakot ölt. Croce filozófiája szellemfilozófia, amely kizárólag a műalkotás szellemi aspektusaira hangolódik rá. Elméletében az alkotó spirituális energia egészét felemészti az intuíció életre hívása. Amint ez a folyamat lezárul, megszületik a művészi alkotás. Mindezt az intuíció közlése érdekében követnie kell ugyan a külsődleges reprodukciónak, ám annak lényegét illetően teljességgel érdektelen. A nagy festő, a nagy zeneszerző vagy a nagy költő számára viszont a szín, a vonal, a ritmus és a szó nem pusztán a technikai repertoár része, hanem nélkülözhetetlen mozzanata a kreatív folyamatnak.

Ez a reprezentatív művészeti ágakra éppúgy igaz, mint a jellemzően expresszívokra. Az érzelem még a lírai költészetnek sem az egyedüli vezérmotívuma. Természetesen igaz, hogy a legnagyobb költők képesek a legmélyebb emberi érzések megszólítására, míg az a művész, aki nem rendelkezik ezzel a megindító érzelmi világgal, mindig csak sekélyes és keresetlen ízlésről tanúskodó műveket fog alkotni. Ebből a tényből mindazonáltal még nem vonhatjuk le azt a következtetést, hogy a lírai költészet funkciója megfelelően leírható azzal, hogy elég, ha a művész „öszintén bevallja” érzéseit. „Amire a művész kísérletet tesz – írja R. G. Collingwood –, az az, hogy kifejezzon egy bizonyos érzést. Az, hogy kifejezze és az, hogy jól fejezze ki, egy és ugyanaz... Minden beszédhang, amit kiejtünk és minden gesztus, amit teszünk, maga is műalkotás.”⁸ Ehelyütt azonban a konstruktív folyamat, amelynek mind a megvalósítás, mind az elgondolás egyaránt előszükséglete, a maga teljes egészében ismét figyelmen kívül marad. Minden gesztus csak annyira műalkotás, amennyire minden artikulálatlan felkiáltás beszédaktus. Ahogy egy gesztus, úgy egy felkiáltás is deprivált egy lényegi és elhanyagolhatatlan vonatkozásban: mindkettejük ösztönszerű, szándékolatlan reakció, hiányzik belőlük a valódi spontaneitás. A célszerűség mozzanata elengedhetetlenül szükséges a nyelvi és a művészi kifejezésben. Minden beszédaktusban és minden művészi alkotásban felfedezhetjük ezt a jól körülhatárolható teleologikus struktúrát. A drámai színjátékban a színész ténylegesen „eljátssza” szerepét. Minden egyes kibocsátott hang egy koherens strukturális egész része. A szavak tónusa és ritmusa, hangjának modulációja, arckifejezése, az, ahogyan ehhez testét beállítja, mind ugyanazt a célt szolgálja – hogy megtestesítsen egy emberi jellemet. Mindez nem egyszerűen „kifejez” valamit, hanem egyúttal megjelenít és értelmez is. Még a lírai költészetből sem hiányzik a művészetnek ez az általános tendenciája. A költő nem olyasvalaki, aki minden gyönyörét abból meríti, ahogyan érzéseit kinyilvánítja. Hagyni, hogy egyedül érzelmeink irányítsanak minket, merő szentimentalizmus és nem művészet. Az a művész, aki nem a formateremtő gondolkodásban, hanem a „bű örömeiben” oldódik fel, szentimentális. Ezért aligha tulajdoníthatunk szubjektívabb karaktert a lírai költészetnek, mint bármely más művészeti ágak, mivel ugyanaz a fajta megelevenítő erő hatja át, az objektivációnak ugyanaz a folyamata zajlik le benne. „A költészetet – jegyezte fel Mallarmé – nem eszméssel, hanem szavakkal írják.” Képekkel, hangokkal, ritmusokkal, amelyek, mint a drámai költészet vagy a dramatikus megjelenítés esetében, szétválaszthatatlan egésszé forrnak össze. Minden nagy lírikusban rálelhetünk erre a megvalósult, szétválaszthatatlan egységre.

Mint minden szimbolikus forma, a művészet sem pusztán reprodukciója egy készen adódó valóságnak. A művészet út, amelyen keresztül a dolgok és az emberi élet egyik objektív perspektíváját sajátíthatjuk el. Nem a valóság utánzása, hanem a valóság felfedezése ez. A természetet mindazonáltal nem úgy fedezzük fel a művészet révén, ahogyan a „természet” fogalmát a tudomány használja. A nyelv és a tudomány a két útja annak, ahogyan meghatározzuk a külső világot, és bizonyosságot szerzünk róla alkotott fogalmainkról. Kategorizálnunk kell érzékszerveinket, hogy általános fogalmak és szabályaik hatálya alatt objektív jelentést kölcsönözhesünk nekik. Az ilyesfajta klasszifikáció az

⁸ R. G. Collingwood: *The Principles of Art*. Clarendon Press, Oxford, 1938. 279., 282., 285.

egyszerűsítés felé hajló kitartó erőfeszítéseink eredménye. A műalkotás ehhez hasonló sűrítettségű, koncentrált valóságképről árulkodik. Amikor Arisztotelész a költészet és a történelem közötti valódi különbséget szerette volna megragadni, úgyszintén ehhez az aktushoz folyamodott. Amit a dráma számunkra nyújt, állapítja meg, az egy cselekmény (*μία πράξις*) önmagában is teljes egésze, egy élő és lélegző lény organikus egysége; a történésznek ezzel szemben nem egy cselekménnyel, hanem egy korszakkal kell foglalkoznia, azzal, hogy annak egy vagy több alakjával mi történt, függetlenül attól, hogy egymástól mennyire különállóak az egyes események.⁹

Ebből a szempontból a szépséget csakúgy, mint az igazságot, leírhatjuk a klasszikus formula terminológiája szerint: „egység a sokféleségben.” A két eset azonban eltérő hangsúlyokkal rendelkezik. A nyelv és a tudomány a kivonatát közli a valóságnak, a művészet viszont felfokozza azt. A nyelv és a tudomány az absztrakció egy és ugyanazon eljárása szerint működik; a művészetet viszont csak a konkretizáció soha véget nem érő folyamataként írhatjuk körül. Egy adott tárgy tudományos leírását számos olyan megfigyelésnek kell megelőznie, amely első pillantásra különálló tények hevenyészett konglomerátumának tűnik. Minél tovább haladunk azonban, az egyes jelenségek úgy öltének egyre körülhatároltabb alakot és válnak szisztematikus egésszé. A tudomány egy adott tárgy olyan sarkalatos érvényű vonatkozásait kutatja, amelyből összes sajátlagos tulajdonsága levezethető. Ha egy kémikus tisztában van egy elem atomrendszámával, ebből a számból következően minden jellemző tulajdonságát feltárhatja, felépítését és struktúráját egyaránt átláthatja. A művészet nem egy ilyesfajta konceptuális egyszerűsítésről, deduktív általánosításról tanúskodik. Nem a dolgok jellemzőit vagy okait vizsgálja, hanem intuitív belátást nyújt egy adott dolog formájába. Ez azonban semmi esetre sem pusztán ismétlése annak, ami korábban már volt, inkább egy igaz és valódi felfedezés. A művész éppannyira felfedezője a természet formakincsének, mint amennyire a kutató a tényeknek és a természet törvényeinek. Minden kor nagy művészei tudatában voltak annak, milyen különleges feladatot ró rájuk a művészet ajándéka. Leonardo da Vinci ennek jegyében a festészet és a szobrászat célját a *saper vedere* kifejezéssel jelölte meg. Úgy gondolta, a festő és a szobrász a látható világ nagy tanítói, mert a dolgok tiszta formáinak ismerete semmiféleképpen nem ösztöneink ajándéka, a természet gyakorolta kegy. Ezerszer is találkozhattunk közönséges érzékszerveink révén valamilyen tárggyal anélkül, hogy formáját akár egyszer is „megpillantottuk” volna. Gyakran akkor is tanácstalanok vagyunk, ha megkérnek arra, ne fizikai jellemzőit és hatásait írjuk körül, hanem világosan látható alakját és szerkezetét. A művészet az, ami betölti ezt az űrt. A művészet inkább a tiszta formák világában él, semmint hogy az érzékszerveink számára adott tárgyak kimerítően elemző vizsgálatának, hatásaik tanulmányozásának szentelje magát.

Egy pusztán teoretikus perspektívából szemlélve csatlakozhatunk Kant ama kijelentéséhez, miszerint a matematika „az emberi ész büszkesége.” A tudomány eme győzelméért azonban nagy árat kell fizetnünk. A tudomány mindig absztrakciót von maga után, az absztrakció pedig mindig elsilányítja a valóságot. A dolgok formája úgy, ahogyan a tudományos fogalmakban megjelenik, egyre inkább pusztán képletté válik. E képletek meglepő egyszerűségükkel tüntetnek. Úgy tűnik, egy olyan képlet, mint Newton gravitációs törvénye, magában foglalja és megmagyarázza egész materiális világegyetemünket. Mintha a valóság nemcsak hogy hozzáférhető, hanem kimeríthető is lenne a tudományos absztrakció számára. Amint azonban a művészet felé közelítünk, mindez illúzióknak bizonyul. Megszámálhatatlanul sok aspektusból tekinthetünk ugyanis a dolgokra, amelyek egyik pillanatról a másikra amúgy is változnak. Minden kísérlet, hogy egy egyszerű képlet keretén belül megértsük őket, hiábavaló. Hérakleitosz megjegyzése, miszerint minden hajnal új Napot taszít az égre, ha a természettudományéra nem is, de a művészet vezérlő csillagzatára mindenképpen igaz. A kutató, amikor leír egy tárgyat, azt számok sorozatával, fizikai vagy kémiai állandóinak segítségével jellemzi. A művészetnek nemcsak a célja, hanem a tárgya is más. Ha két művészről azt állítjuk, „ugyanazt” a tájat festik, esztétikai tapasztalatunkat az elvárhatóhoz képest kevésbé illően közöljük, a művészet

⁹ Arisztotelész: *i. m.* 1459a, 48.

szempontjából ugyanis egy ilyesféle megegyezés meglehetősen illuzórikusnak tűnik. Egy és ugyanazon dologról soha nem beszélhetünk úgy, mint két festő közös témájáról. A művész nem egy adott empirikus tárgyat ábrázol vagy másol – egy tájat a maga dombjaival és hegyeivel, csermelyeivel és folyamaival. Amit életre hív számunkra, az a táj egyéni, pillanatnyi benyomásoknak engedelmességedő fiziognómiája, amivel a táj atmoszféráját, fény- és árnyjátékát kívánja kifejezni. Egy táj nem „ugyanolyan” kora alkonyatkor, mint a déli hőségben, egy esős vagy egy napfényben úszó délután. Esztétikai érzékünk sokkal nagyobb változatosságról árulkodik, sokkal összetettebb szabályrendszer szerint működik. Az érzékelés megegyezik azzal, hogy felfogja a környezetünkben található tárgyak közös, állandó vonatkozásait. Az esztétikai tapasztalat ennél összehasonlíthatatlanul sokrétűbb, végtelen lehetőségeket rejt magában, amelyek a hétköznapi érzékelés számára feltáratlanok maradnak. Ezek a lehetőségek a művész alkotásaiban nyernek megvalósulást, előttünk, a nyílt színen öltönek határozott alakot. A művészet egyik nagy privilégiuma és mély igazsága abban rejlik, hogy képes felvillantani a dolgok kimeríthetetlen megvilágítási lehetőségeit.

A festő Ludwig Richter emlékezik meg memoárjaiban egy alkalomról, amikor fiatalkorában Tivoli vidékén három másik festő barátjával együtt ugyanazt a tájat készülték megörökíteni. Szilárdan megállapodtak abban, hogy nem térnek el a látványtól, olyan akkurátusan kísérelték meg visszaadni mindazt, amit láttak, amennyire csak lehetséges. Ennek ellenére a kirándulás négy teljesen különböző festményt eredményezett, annyira különbözőket, amennyire a művészek személyisége az volt. Ebből az élményből az elbeszélő azt a következtetést vonta le, hogy objektív látvány, mint olyan, nem létezik, és hogy mind a forma, mind a szín az egyéni temperamentum függvényeként érthető meg.¹⁰ A szigorú és megvesztegethetetlen naturalizmus mégoly elkötelezett hívei sem tagadhatják le ezt, mint Émile Zola, akinek műalkotás-definíciója így hangzik: „a természet egy jelleme keresztül látható kis szeglete.” Amire az író jellemként utal, az nem egy pusztán szingularitás vagy idioszinkrázia. Egy nagy műalkotás, ha intuitív hatalma megragad bennünket, eltörli a határokat az objektív és a szubjektív világ között. Nem egyszerű hétköznapi valóságunkat éljük meg, ahogy nem kerülünk teljességgel egy individuális hatás alá sem. E két szférán túl egy új birodalmat fedezünk fel, a plasztikus, zenei vagy költői formák világát. Ezek a formák valódi univerzalitással rendelkeznek. Kant éles különbséget tesz „esztétikai univerzalitás” és „objektív érvényesség” között; ez utóbbi logikai és tudományos ítéleteinkhez tartozik.¹¹ Esztétikai ítéleteinkben, állítja, nem a tárgy mint olyan foglalkoztat minket, hanem a tárgy tiszta gondolata. Az esztétikai univerzalitás azt jelenti, hogy a szépség predikátuma túllép a különöshöz, az egyénihez fűződő kapcsolatán, és az ítéelő szubjektumok mindegyikét befolyása alá vonja. Ha a műalkotás nem lenne egyéb, mint egy individuum dühöngő szeszélye, elveszítené univerzális közölhetőségét. A művészi képzelet nem véletlenszerűen állítja elő a dolgok formáit. Valódi alakjuknak megfelelően mutatja be ezeket a formákat, láthatóvá és felismerhetővé teszi őket. A művésznak mindig a valóság egy bizonyos aspektusára esik a választása, ám ez a választás egyúttal az objektiváció felső lépcsőfokát is jelenti. Ahogy magunkévá tettük perspektíváját, arra kényszerülünk, hogy az ő szemével nézzük a világot. Bár ekkor úgy tűnhet, mintha még soha nem láttuk volna a világot ebben a sajátos fényben, arról mégis meg vagyunk győződve, hogy ez a fény nem mindössze egy pillanatnyi villanás, hanem a műalkotás hatása folytán kitartóan világít. Amint ilyen egyéni módon leplezték le előttünk a világot, a továbbiakban már nem szűnhetünk meg azt így szemlélni.

Az objektív és a szubjektív, a reprezentatív és az expresszív között teendő különbségtétel ezért nehezen fenntartható. A Parthenon-fríz vagy Bach egyik miséje, Michelangelo Sixtus-kápolnája vagy Leopardi egyik költeménye, Beethoven egyik szonátája vagy Dosztojevszkij egyik regénye nem pusztán reprezentatívak és nem pusztán expresszívok. E művek szimbolikusak egy új és mélyebb

¹⁰ Ezt a beszámolót Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Magyar Könyvklub, Budapest, 2001. közli.

¹¹ Kant terminológiájában az előbbi *Gemeingültigkeit*, az utóbbit *Allgemeingültigkeit* megnevezéssel illeti – ezt a különbségtételt nehéz a megfeleltethető angol nyelvű terminológia szerint érzékeltetnünk. A két fogalom szisztematikus értelmezéséhez lásd: H. W. Cassirer: *A Commentary on Kant's Critique of Judgement*. London, 1938. 190. skk.

értelemben. A nagy lírikusok – Goethe vagy Hölderlin, Wordsworth vagy Shelley – művei nem a *disjecti membrae poetae*, a költő életének összefüggéstelen fragmentumait tárják elénk. Nem egyszerűen egy szenvedélyes érzés pillanatnyi kitörései; mély egységről és folytonosságról árulkodnak. Másfelől a nagy tragédia- és komédiaírók – Euripidész és Shakespeare, Cervantes és Molière – nem az élet kaleidoszkópszerűen szóródó jeleneivel szórakoztatnak el minket. Önmagában véve egyetlen ilyen jelenet sem egyéb gyorsan tűnő árnyéknál. Váratlanul azonban belátásunk nyílik az árnyak mögé, és egy új valóság tűnik fel a szemünk előtt. Az általa megformált jellemeken és cselekedeteken keresztül a tragikus vagy a komikus költő az emberi élet egészéről alkotott szemléletét tárja fel előttünk, minden nagyságával és gyengeségével, fenségével és abszurditásával együtt. Goethe szerint:

„A művészet nem akar versenyre kelni a természettel mélység s szélesség dolgában, ő a természeti jelenség felszínén mozog, mégis van saját mélysége s hatalma; a felszíni jelenségek legmagasabb rendű mozzanatait rögzíti, felismeri bennük a törvényt, a célszerű arányok tökélyét, a szépség csúcsait, a jelentés méltóságát, a szenvedély ormaid.”¹²

„A jelenségek legmagasabb rendű mozzanata” sem a fizikai világ utánzásában, sem az érzelmek elsöprő erejű áradatában nem merül ki. A valóság értelmezése ez – nem fogalmak, hanem az intuíció által, nem a logikai gondolkodás, hanem az érzéki formák médiuma által.

Platóntól Tolsztojig a művészetet minduntalan azzal vádolták, hogy felajzza érzelmeinket, morális életünk rendjét és harmóniáját háborgatja. A költői képzelet Platón szerint felkorbácsolja szenvedélyünket és dühünket, vágyainkat és kénjainkat, táplálja őket, amikor éhen-szomjan kellene tengődniük.¹³ Tolsztoj a ragályos veszélyt látja a művészetben: „A ragály nemcsak hogy jelzi a művészetet, jelenlétének mértéke egyúttal kitűnőségének egyedüli mérőfoka is.” Az elmélet hiányosságai azonban nyilvánvalóak. Tolsztoj visszafojtja a művészet alapvető jelentőségű mozzanatát, mégpedig a formáét. Az esztétikai tapasztalat – a szemlélet tapasztalata – egy eltérő szellemi állapot teoretikus hajlamunk higgadt voltához vagy morális ítéleteink józan megfontoltságához képest. A szenvedély pezsgő energiája hatja át, ám ez a szenvedély a művészet esetében mind természetét, mind jelentését illetően megváltozik. Wordsworth a költészetet úgy határozta meg, mint „érzéseink nyugalomban élvezett emlékezetét. Az a nyugalom azonban, amely a nagy költői művekből sugárzik, nem a visszaemlékezésé. A költő által felébresztett érzések nem a távoli múlthoz tartoznak. „Körülöttünk” vannak – elevenek és közvetlenek. Tisztában vagyunk teljes erejünkkel, de ez az erő egy új irányba hat. Ez inkább látható, mintsem azonnal érezhető. Szendvélyeink többé már nem egy sötét és áthatolhatatlan erőt képviselnek, hanem mintha áttetszővé válnának. Shakespeare soha nem ad közre semmiféle esztétikai teóriát, soha nem elmélkedik a művészet természetéről. Mégis, életművének egyedüli olyan részlete, amelyben a dráma jellemzőivel és funkciójával foglalkozik, épp erre helyezi a hangsúlyt. „A színjáték célja – mondja Hamlet – most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.”¹⁴ A szenvedély képe mindazonáltal nem maga a szenvedély. A költő, aki a szenvedélynek hangot egy, nem fertőz is meg vele egyúttal. Shakespeare színműveiben nem hatalmasodik el rajtunk Macbeth ambícióinak, III. Richárd kegyetlenségének vagy Othello féltékenységének kórja. Nem kell e szenvedélyek kegyére bízunk magunkat. Keresztülnézünk rajtuk, egészen természetük és lényegük mélyéig hatolunk. Ebben a tekintetben Shakespeare-nek a drámáról alkotott elmélete, ha volt ilyen, teljes összhangban áll azzal, amit a reneszánsz festők és szobrászok művészetük kapcsán megfogalmaztak. Shakespeare csatlakozott

¹² Goethe: *Diderot kísérlete a festészetről*. In: *Antik és modern*. Pók Lajos (szerk.) Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1981. 239. (Görög Livia fordítása.)

¹³ Platón: *Az állam* 606d. In: *Platón összes művei*. II. köt. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984. 681.

¹⁴ William Shakespeare: *Hamlet*. III. felv. 2. szín. In: *Shakespeare összes drámái. Tragédiák*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988. 392. (Arany János fordítása.)

volna Leonardo da Vinci szavaihoz, miszerint a *saper vedere* a legmagasabb rangú ajándék, amivel a művész rendelkezhet. A nagy festők a rajtuk kívül eső világ formáit mutatják meg, a nagy drámai költők belső életünkét. A drámai művészet új szélességet és mélységet kölcsönöz az életnek. Emberi dolgokról és emberi sorsokról, az emberi nagyságról és balsorsról szóló mély belátást közvetít, amihez viszonyítva hétköznapi létünk szegénynek és triviálisnak hat. Ha mégoly tompán és homályosan is, de mindannyian érezzük az életben rejlő végtelen lehetőségeket, amelyek csendben csak arra várnak, hogy kiszólítsák őket álmukból a tudat világos és átható fénye elé. Nem a ragály, hanem a felfokozottság és a megvilágosodottság mértéke az, ami a művészet kitűnőségét jelzi.

Ha elfogadjuk mindezt, jobban megérthetjük azt a problémakört is, amellyel elsőként Arisztotelész katarzis-elmélete szembesült. Ehelyütt nem szükséges részleteznünk, milyen nehézségeket támaszt az arisztotelészi fogalom vagy érintenünk a filozófus kommentátorainak megszámlálhatatlan kísérletét, hogy e nehézségeket elhárítsák.¹⁵ Ami ma már világosnak és széles körben elfogadottnak tűnik, az az, hogy a katarzis folyamata Arisztotelész leírása szerint nem megtisztulást, a jellem vagy maguknak a szenvedélyeinknek a megváltozását idézi elő, hanem az emberi lélekét. A tragikus költészet által a lélek másként viszonyul érzelmeihez. A lélek megtapasztalja a szánalom és félelem érzését, de ahelyett, hogy ez megzavarná és felzaklatná, a béke és a nyugalom stádiumát éri el. Első pillantásra ez akár ellentmondásnak is tűnhetne, mert amire Arisztotelész a tragédia hatásaként tekint, valóságos életünk, gyakorlati létünk két olyan aspektusának szintézise, amelyek amúgy kizárják egymást. Érzelmi életünk legmagasabb fokú intenzitását egyúttal mindig egyfajta nyugalomérzet is kíséri. Szvedélyeink ekkor tetőfokukra hágva lángolnak. Átlépve a művészet küszöbét azonban magunk mögött hagyjuk érzelmeink önkényes játékát és kényszerűen viselt béklyóit. A tragikus költő nem szolgálja, hanem ura érzéseinek; képes arra, hogy átadja e hatalmát nézőinek. Művében nem árasztanak és sodornak el érzéseink. Az esztétikai szabadság nem a szenvedélyek hiánya, nem sztoikus apátia, hanem épp az ellenkezője, azt jelenti, hogy érzelmi életünk elnyeri a hozzá méltó erőt, és hogy így, ereje teljében át is alakul: már nem a dolgok közvetlen valóságát éljük meg, hanem a tiszta érzéki formák világát. E világban érzéseink karakterüket és eszenciájukat illetően valamiféle átlényegülésen mennek keresztül. Szvedélyeink megszabadulnak anyagi terhüktől, érezzük ugyan jelenlétüket és formájukat, súlyukat azonban nem. A műalkotás sugározta nyugalom, némiképp paradoxikusan, nem statikus, hanem dinamikus jelenség. A művészet az emberi lélek minden rezdülését a maga mélységében és változatosságában kínálja számunkra. E rezdülések formája, mértéke és ritmusa azonban nem hasonlítható semmilyen önálló érzéshez. A művészetben nem egy egyszerű, magában álló érzés tölt el minket, hanem az élet szünet nélküli mozgásban lévő dinamikája – folyamatos hullámvás ellentétes pólusok, öröm és bánat, remény és félelem, elragadtatás és kétségbeesés között. Hogy esztétikai formába öntsük szvedélyeinket, szabaddá és tevékenyvé kell tennünk őket. A művészi alkotásban a szvedély ereje valódi formáló erővé válik.

Ellenvetésül az imént leírtakkal szemben felhozható lenne, hogy vonatkoznak ugyan a művészre, de miránk, nézőkre és hallgatókra nem. Ez az ellenvetés azonban szem elől téveszti a művészi alkotás folyamatát. A beszédfoyáamhoz hasonlóan ugyanis a műalkotás születeése is dialogikus és dialektikus foyáam. Még a nézőre sem passzív szerep hárul. Nem érthetünk meg egy műalkotást anélkül, hogy bizonyos mértékig meg ne ismételnénk, és ne rekonstruálnánk azt az alkotó foyáamot, amely életre hívta. Ebben az alkotó foyáamban maguk a szvedélyek válnak cselekvővé. Ha a való életben el kellene viselnünk mindaz, amit Szophoklész *Oidipusz királyában* vagy Shakespeare *Learjében* átérzünk, aligha élnénk túl az általuk kiváltott feszültségteli megrázkódtatást. De a művészet minden fájdalmat és gyalázatot, minden kegyetlenséget és rémtettet az önfelszabadítás eszközévé avat és sehogyan máshogy nem kivívható belső szabadságot nyújt számunkra.

¹⁵ Lásd Jakob Bernays: *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas*. Berlin, 1880., valamint Ingram Bywater: *Aristotle on the art of Poetry*. Oxford, 1908. 152. skk.

Az a kísérlet, hogy a műalkotást egy adott érzelmi irányultsággal jellemezzünk, elkerülhetetlenül bukásra van ítélve, ha igazságot akarunk szolgáltatni számára. Ha az, amit a művészet ki akar fejezni, nem egy körülhatárolt érzelmi állapot, hanem magának a belső életünknek a dinamikus folyamata, minden ilyen meghatározási kísérlet csak könnyelmű és felszínes lehet. A művészetnek mindig inkább dinamikus kell hatnia, semhogy pusztán érzelmekeket közvetítsen.¹⁶ Még a tragikus és a komikus művészet közötti különbségtétel is inkább konvencionális, mintsem szükséges, mert a tartalmára és a motívumkincsére vonatkozik ugyan, de a művészet formájára és lényegére nem. Már Platón is tagadta ezeknek a mesterkelt és hagyományzú határvonalaknak a létjogosultságát. A *lakoma* vége felé leírja, Szókratész hogyan bocsátkozik vitába Agathóonnal, a tragikus, és Arisztophanésszal, a komikus költővel. Szókratész kényszeríti őket, vallják be, hogy az igazi tragédiaköltő éppoly virtuóz komédiaköltő is, és fordítva.¹⁷ A *Philébosz*ban, mint az ehhez a jelenethez fűzött dialógusban Platón azt hangoztatja, a komédiában csakúgy, mint a tragédiában, a gyönyör és a fájdalom érzete keveredik egymással. A költő magának a természetnek a szabályait követi, amikor „az élet minden komédiáját és tragédiáját”¹⁸ ábrázolja. Minden nagy költeményben – Shakespeare színműveiben, Dante *Commediájában*, Goethe *Faustjában* – valóban át kell keltnünk az emberi érzések teljes spektrumán. Ha nem lennénk képesek arra, hogy megragadjuk érzelmvilágunk különféle árnyalatainak mégoly finom nüanszeit, ha képtelenek lennénk arra, hogy kövessük a dinamika és a tónus folyamatos variációit, ha nem hatnának ránk a váratlan ritmusváltások, nem érthetnénk, nem érezhetnénk meg, mi egy költemény. Beszélhetünk ugyan a művész egyéni temperamentumáról, de a műalkotás mint olyan nem rendelkezik ilyesmivel, a hagyományos pszichológiai klasszifikáció semelyik ernyőfogalmának nem rendelhetjük alá. Aki Mozart zenéje kapcsán megemlíti, milyen vidám vagy szelíd, Beethovenéről pedig úgy emlékezik meg, mint ami ünnepélyes, komor és fenséges, csak sekélyes ízléséről tesz tanúbizonyságot. Az a kérdés, hogy Mozart *Don Giovanni*ja tragédia vagy *opera buffa*-e, aligha érdemes válaszra. Beethovennek Schiller *Örömdájára* komponált zeneműve az elragadtatás egyik legátszellemültebb emlékműve, ugyanakkor, hallgatása közben egy pillanatra sem feledkezhetünk meg a IX. szimfónia tragikus felhangjairól. Az ilyen ellentéteket hatásuk teljében kell átéreznünk, esztétikai tapasztalatunkban úgyis szétválaszthatatlan egészzé forrnak össze. Az emberi érzelmvilág teles skáláját halljuk a legmélyebbtől a legmagasabb hangig. Létünk egésze mozdul és rezdül meg. Maguk a nagy komédiáírók semmi esetre sem a léha szépséget mutatják meg nekünk, műveiket nem egyszer tömény mélabú hatja át. Arisztophanész korának egyik legélesebb hangú és legszigorúbb kritikusa; Molière sehol nem emelkedik olyan magasságokba, mint *A mizantróp* vagy a *Tartuffe* esetében. A komédiáírók e mélabúja mindazonáltal nem egyenlő a szatirikusok fanyar hangnemével vagy a moralisták szigorú kicsengésű szónoklataival. Műveik nem alkotnak erkölcsi ítéletet a világ felett. A komédia tartalmazza a legtöbbet abból a tulajdonságból, amelyben minden művészeti ág osztozik, ez pedig az együttérző belátás. E tulajdonsága folytán fogadhatja el az életet minden hibájával és gyarlóságával, minden könnyelműségével és vétkével együtt. A nagy komikus művészet minden korban egyfajta *encomium moriae*, a gyarlóság dicsérete volt. A komédia perspektívája minden dolognak új arcot ad. Talán soha nem jutunk olyan közel emberi életünk valóságához, mint a nagy komédiáírók műveiben – Cervantes *Don Quijotéjában*, Sterne *Tristam Shandyjében* vagy Dickens *Pickwick klubjában*. A legapróbb részletek sem kerülnek el figyelmünket. Minden szükösségével, kisstílűségével és ostobaságával együtt láthatjuk ezt a világot. Ebben a korlátolt világban élünk, de foglyul már nem ejt minket. A komédia nyújtotta katarzisznak ez a különleges jellemzője. A dolgok és az események kezdik elveszíteni materiális súlyukat, a megvetés kacajjá foszlik szét, a kacaj pedig felszabadultságot hoz.

¹⁶ A szerző a magyar nyelven visszaadhatatlan *motion-emotion* szójátéokra támaszkodik. (A fordító megjegyzése.)

¹⁷ Platón: *A lakoma* 223. In: *Platón összes művei*. I. köt. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984. 1016–1017.

¹⁸ Platón: *Philébosz* 50b. In: *Platón összes művei*. III. köt. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984. 261. (Péterfy Jenő fordítása.)

Azt, hogy a szépség nem a dolgok közvetlen tulajdonsága, hogy mindig szükségszerű kapcsolatban áll az elme tevékenységével, egy olyan gondolat, amelyben, úgy tűnik, minden esztétikai teória egyetért. A *jó ízlésről* című esszéjében Hume megállapítja: „A szépség nem maguknak a dolgoknak a tulajdonsága, hanem pusztán az azokat szemlélő elmében keletkezik.”¹⁹ E kijelentés értelme azonban homályos. Ha az elmére hume-i értelemben gondolunk, és az Én nem egyéb, mint benyomások időlegesen együttműködő nyalábjá, nehéz lenne akár egy olyat is találnunk, amely rendelkezhet azzal a predikátummal, amit szépségnek nevezhetnénk. A szépséget nem határozhatjuk meg csak a *percipi* által, mint olyasvalamit, ami „érzékelt.” Az elme egyik tevékenysége alapján kell ezt megtennünk, amely az érzékelés funkciójának egyik jellemző irányultsága. A szépség nem a megannyi passzív érzéklet világa, hanem az egyik módja és folyamata annak, ahogyan valami perceptualizálódik. Ez a folyamat a legkevésbé sem szubjektív, épp ellenkezőleg, egyik feltétele az objektív világról alkotott képzetünknek. A művészi szem nem passzív, nem mindössze befogadja és feljegyzi a dolgokról szerzett benyomásait. Konstruktív szem, ugyanúgy, ahogy mi is csak konstruktív cselekvés által fedezhetjük fel a természeti dolgok szépségét. A szépérzet az élet mozgalmas formái iránti fogékonyság, ezt az életet pedig nem foghatja fel más, mint egy jellegének megfelelően működő kézség önmagunkban.

Ez a polaritás, ami, mint azt láttuk, a szépség egyik inherens feltétele, kétségkívül homlokegyenest ellenkező értelmezésekre inspirálta a különféle esztétikai elméleteket. Albrecht Dürer szerint a művész tehetsége abban rejlik, ahogyan kicsalogatja a szépséget a természetből. „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.”²⁰ Emellett rátalálhatunk olyan spiritualista elméletekre is, amelyek tagadják, hogy bármiféle kapcsolat létezne a művészi szépség és az úgynevezett természeti szépség között. A természet szépsége pusztán metafora. Croce úgy véli, tiszta retorika, amikor valaki egy folyó vagy egy fa szépségéről beszél. A természet Croce számára bárgyúnak tűnik, ha a művészettel hasonlítják össze; néma, kivéve, ha az ember szólaltatja meg. A két elmélet közötti ellentmondás talán megszüntethető, ha élesen megkülönböztetjük egymástól az organikus és az esztétikai szépséget. Sokféle olyan természeti eredetű szépség létezik, ami vajmi kevés esztétikai relevanciával rendelkezik. Egy táj organikus szépsége nem ugyanaz, mint azé az esztétikai szépségé, amely a nagy tájképfestők műveiből sugárzik. Még mi, nézők is teljes mértékben tisztában vagyunk ezzel a különbséggel. Keresztültehetünk egy tájon, élvezhetem minden báját: a simogató szellőt, a rét üdeségét, a virágok részegítő illatát vagy az előttem feltáruló, magával ragadó színekavalkádot. Hangulatomban azonban egyik pillanatról a másikra hirtelen változás is beállhat. Ezután a tájat a művész szemével kezdem látni – képet alkotok magamban róla. Ezzel egy új birodalom határához érkeztem – nem az élő dolgok, hanem „az élő formák” világába. A dolgok közvetlen valóságát magam mögött hagyva már a térbeli formák ritmusának, a színek harmóniájának és kontrasztjának, a fény és az árnyék egyensúlyának világába kerültem. Ilyeténképp elmerülni a forma dinamikus hatásában – ez képezi mindazt, amit esztétikai tapasztalatnak nevezünk.

2

A különféle esztétikai iskolák között feszülő nézeteltérések bizonyos értelemben ugyanarra az egy problematikus pontra mutatnak vissza. Mindannyiuknak vallaniuk kell, hogy a művészet egy önálló „diszkurzív univerzum.” Még a szigorú realizmus legradikálisabb védelmezőinek is, akik a

¹⁹ In: *David Hume összes esszéi I.* Atlantisz Kiadó, Budapest, 1992. 225. (Takács Péter fordítása.)

²⁰ „Mert bizony a tudás benne rejlik a természetben, és aki ki tudja belőle bontani, az birtokába veheti.” Lásd Albrecht Dürer: *Négy könyv az emberi test arányairól.* In: *A festészetéről és a szépségről.* Corvina, Budapest, 1982. 235. (Harmathné Szilágyi Anna fordítása.)

Ebben a mondatban a „Kunst” szót tudásnak fordítottuk, de a szövegösszefüggésből nyilvánvaló, itt sem csak a tudást jelenti. Az előző mondatához kapcsolódva arra vonatkozik, hogy az *alkotásban* nem lehet önkényesen eltérni a természettől, a következő két mondat már az *értelemre* vonatkozik (megóv a tévedéstől) és a geometriához kapcsolódik. (A magyar kiadás fordítójának jegyzete.)

művészetet pőre mimetikus funkciójára korlátozták volna, számolniuk kellett a művészi képzelet hatalmával. Az egyes iskolák azonban igen eltérően méltányolták a művészi alkotókészség kiváltságait. A klasszikus és neoklasszikus elméletek nemigen buzdítottak a képzelőerő szabad játékára. Számukra a művészi képzelet igen nagybecsű, ám kétes értékű ajándék. Maga Boileau sem tagadta, hogy a képzelet ajándéka minden igazi költő számára lélektani szempontból úgyszólván nélkülözhetetlen, mindazonáltal, ha a költő túlon túl átadja magát a természetes sugallatok és az ihlet pusztá játékának, a tökélyt soha nem érheti el. A költőnek tisztelnie kell az ész törvényeit, amelyek felügyelik és vezérlik, a valószínűség határain belül tartják képzeletét még akkor is, amikor eltér a természetitől. A francia klasszicizmus tisztán objektív fogalmakkal írta körül ezt. Az idő és a tér drámai egysége lineáris szabvány szerint mérhető fizikai szükségyszerűséget támasztott a cselekménnyel szemben.

A romantikus művészetelmélet ettől teljességgel eltérő módon közelített a képzelethez. Az elmélet nem az úgynevezett „romantikus iskola” műve volt Németországban, hanem korábban fejlődött ki és gyakorolt nagymérvű hatást az angol és a francia irodalomra a tizenharmadik században. Ennek egyik legfontosabb és legjobb megfogalmazását Edward Young műve, a *Conjectures on Original Composition* (1759) adja: „Az igaz szerző tolla – írja Young – akár Armida vesszeje, úgy fakaszt sivár tájékból virágzó tavaszt.” E pillanattól a valószínűre vonatkozó klasszikus nézetek helyét egyre inkább ellenkező előjelűek vették át. A csodálatosról és a hihetetlenről most már úgy tartják, az egyedül méltók arra, hogy a költő tárgyként válassza őket magának. A tizenharmadik századi esztétikában lépcsőfokoként követhetjük végig az új eszmény felemelkedését. A két svájci kritikus, Bodmer és Breitinger Miltonhoz fordulnak, hogy a „csodálatos létjogosultságát igazolják a költészetben.”²¹ A csoda mint az irodalom témája fokozatosan kiszorítja és elhomályosítja a valószínűt. Úgy tűnt, az új eszmény a legnagyobb költők műveiben bukkan fel, amint azt maga Shakespeare is kinyilvánította, amikor így írta le a költői képzeletet:

„Az örült, a szerelmes, a poéta
Mind csupa képzelet: az egyike
Több ördögöt lát, mint ami pokolba férne;
Ez a bolond; nem másképp a szerelmes:
Cigánynőből is Helénát csinál;
Szent örületben a költő szeme
Földről az égbe, égről a földre villan,
S míg ismeretlen dolgok vázait
Megtettesíti képzeletje, tolla
A légi semmit állandó alakkal,
Lakhellyel és névvel ruházza fel.”²²

A romantikus költészetelmélet mégsem talált szilárd támaszra Shakespeare-ben. Ha bizonyítékra van szükségünk, hogy a költő világa nem mindössze egy „fantasztikus univerzum,” annak Shakespeare-nél jobb, vagy ha úgy tetszik, klasszikusabb tanúja aligha akad. Az a fény, amelyben ő az emberi életet láttatta, nem a szeszély szülte képzet csalóka fénye. A képzeletnek van azonban egy olyan válfaja, amelyhez a költészet elválaszthatatlanul kötődik. Vico, amikor a „képzelet logikájának” megalkotásakor a mítosz világához tért vissza, az istenek, a hősök és az emberek korszakának megkülönböztetésével a valódi költészetet az első két korszak jellemzőjeként tüntette fel. A civilizáció nem kezdődhetett az absztrakt gondolkodás racionalizálható fogalmiságával, meg kellett előznie a mítosz és a költészet szimbolikus nyelvének. A világtörténelem első népei nem fogalmakban, hanem költői képekben gondolkodtak, elbeszélte történeteiket piktogramokban jegyezték fel. A költő és a mítoszalkotó, úgy tűnik, valóban ugyanabban a világban él, a természet ugyanazzal az ösztönszerű

²¹ Lásd Bodmer–Breitinger: *Diskurs der Maler*. 1721–23.

²² William Shakespeare: *Szentivánéji álom*. V. felv. 1. jel. In: *Shakespeare összes drámái. Vígjátékok*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988. 454. (Arany János fordítása.)

hatalommal, a megszemélyesítés hatalmával ruházta fel őket. Nem gondolhatnak el semmilyen tárgyat anélkül, hogy ne öntenék személyes formába vagy ruháznák fel belső étellel. A modern költő gyakran tekint vissza a miszticizmus felé hajló nosztalgiával az „isteni” vagy a „heroikus” korra úgy, mint az elveszett Paradicsomra. Schiller *Görög istenek* című versében adott hangot ennek a váagnak. A görög költészet korát szerette volna megidézni, amikor a mítosz még nem üres allegória, hanem élő hatalom volt. A költő művészetének aranykora után sóvárog, amikor még mindent áthatottak az istenek, amikor még minden hegy egy oreiasznak, minden fa egy drüásznak hajléka volt.

A modern költő e panasza azonban alaptalannak tűnik. A művészet egyik nagy kiváltsága ugyanis az, hogy soha nem hagyhatja el ezt az „isteni korszakot.” A teremtő alkotókészség forrása itt soha nem szárad ki, elapaszthatatlanul és kimeríthetetlenül tör felszínre, akár csak a képzelőerő minden korszakban és minden nagy művészen, mindig új formában és újult erővel. Ez a szüntelen újjászületés és megújulás főként a lírai költészetben érezhető. Nem érinthetnek semmit anélkül, hogy azt saját belső étellel ne hevíték fel. Wordsworth ezt a tehetséget tulajdonította a költészetében rejlő erőnek:

„A természet minden formája, kőszirt, gyümölcs, virág,
Még az útra vetődött magányos sziklák is
Morális éltet nyertek velem: láttam, mint éreznek,
vagy én leheltem beléjük érzelmet: a nagy tömeg
az éltető lélekben talált nyoszolyára, s minden,
mire tekintetem vetült, benső lényegével sóhajtott fel.”²³

De az invenció, a megelevenítés egyetemes ereje még csak előjátéka a valódi művészetnek. A művészenemcsak a dolgok belső életével, morális létükkel kell tisztában lennie, képesnek kell lennie arra is, hogy kifejezze érzelmeit. A művészi képzelet legmagasabb rangú, legkiválóbb érdeme ez utóbbiban rejlik. Ez a külsőlegesítés nem egyszerűen láthatóvá és tapinthatóvá tételt jelent egy anyagi médiumon keresztül – legyen az akár mész, bronz vagy márvány –, hanem érzéki formájában is ritmikailag szabályozott, körülhatárolt és elrendezett, plasztikus ábrázolást. A formavilág struktúrája, egyensúlya és rendje az, ami egy műalkotásban hatást gyakorol ránk. Minden művészeti ág csak a rá jellemző, elteveszthetetlen és átörökíthetetlen kifejezőmódja szerint működik. Ezek ugyan összekapcsolhatóak, amint a megzenésített szöveg vagy az illusztrált költemény példája mutatja, de egymás nyelvére le nem fordíthatóak. A kifejezőmód minden eleme saját feladatát végzi az adott művészeti ágra jellemző „architektonikában”. Adolf Hildebrand szerint:

„Az ebből az architektonikus struktúrából fakadó formaprobléma, jóllehet nem jelenik meg oly magától értetődő közvetlenséggel a Természetben, mégis a művészet egyedüli igaz problémája. Minden anyag, amelyhez azáltal férünk hozzá, hogy tanulmányozzuk a Természetet, művészi egységet épít fel ebben az architektonizáló folyamatban. Amikor a művészet mimetikus aspektusát említjük, olyan tömegre utalunk, amely ily módon nem nyerte még el művészi formáját. A szobrászat és a festészet így fejlődik architektonikusan, és emelkedik ki a pusztánaturalizmusból a valódi művészet birodalma felé.”²⁴

Ezt az architektonikus fejlődést még a költészetben is megtaláljuk. Enélkül a költői utánpótlás és invenció elveszítené hatóerejét. Dante Poklának rémálmai elviselhetetlenek lennének, a Paradicsom minden elragadtatása egy képzelgő álmodozásai volnának, ha nem fogná össze őket új inkarnációban a dantei dikció és vers varázsa.

Arisztotelész tragédiaelmélete kiemelt jelentőséget tulajdonít a cselekmény kialakításának. A tragédia minden szükséges összetevője közül – a díszletezés, a jellemek, a történet, a nyelv, a zene és a gondolkodásmód – a tettek történeté váló összekapcsolását (*ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις*) tartotta a

²³ To every natural form, rock, fruits or flower, / Even the loose stones on the highway / I gave moral life: I saw them feel / Or linked them to some feeling: the great mass / Lay imbedded in quickening soul, and all / That I beheld respired with inward meaning. *Prelude III*, 127–132.

²⁴ Adolf Hildebrand: *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. G. E. Stechert Co., 1907. 12.

legfontosabbnak. A tragédia lényegét tekintve ugyanis nem személyek, hanem tetteik, az élet utánzása. Egy színműben nem a jellemeket ábrázolják; azokat csak a tettek kedvéért állítják színpadra. Cselekmény nélküli tragédia elképzelhetetlen, jellemek nélküli azonban lehetséges.²⁵ A francia klasszicizmus átvette és tovább nyomatékosította ezt az arisztotelészi elképzelést. Corneille színművei bevezetőjében mindenkor felhívja rá a figyelmet. Büszkén említi tragédiáját, a *Hérakleioszt*, mert a cselekmény bonyolultsága folytán különleges intellektuális kihívást jelentett számára, hogy megértse és kellő fényben állítsa elő. Világosan kell látnunk azonban, hogy ez a fajta intellektuális erőfeszítés és gyönyör nem része a művészi folyamatnak. Az, hogy élvezzük valamelyik Shakespeare-mű cselekményét – „a tettek történetévé való összekapcsolását” az *Othellóban*, a *Macbethben* vagy a *Learben* – nem egyenlő azzal, hogy megértettük és átértéztük Shakespeare tragikus művészetét. Shakespeare nyelve, dikciójának tragikus ereje nélkül mindez hatástalan maradna. Egy költemény tartalma nem választható el formájától – verselésétől, dallamától és ritmusától. E formálisnak tűnő elemek nem csupán külső, technikai eszközei a művészi képzet megjelenítésének, hanem organikusan kapcsolódnak magához a művészi intuícióhoz.

A poétikus képzelet elmélete a romantikus gondolkodásban érte el csúcspontját. A képzelet ekkor már nem az a különleges érdem, amelyből a művészet világa felépül, hanem egyetemes metafizikai érvényre tesz szert. A képzelet az egyedüli kulcs a valósághoz. Fichte idealizmusa a „produktív képzelet” általa életre hívott gondolatán nyugszik. Schelling *A transzcendentális idealizmus rendszerében* kijelenti, hogy a művészet teljesíti be a filozófiát. A természet, a moralitás vagy a történelem még csak a filozófiai bölcsesség előcsarnokában áll; a művészet a szentélyébe lép be. A romantikus költészet és prózairodalom mindvégig hasonlóképpen fejezte ki magát. Sekélynek és felszínesnek éreztek minden különbségtételt költészet és filozófia között. Friedrich Schlegel szerint a modern költő legmagasabb rendű feladata az, hogy a költészet egy olyan formáját érje el, amelyet ő „transzcendentális költészetnek” hirdet meg. Semmilyen más költői műfaj által nem közelíthetjük meg a költői szellem lényegét, a „poézis poézisét.”²⁶ A filozófiát átható poézis és a poézist átható filozófia – ez volt minden romantikus gondolkodó végső ideálja. A valódi költemény nem egy művész-individuum alkotása, hanem maga az univerzum, az egyedüli, mindörökké önmagát tökéletesítő műalkotás. Innen származik az a gondolat, hogy minden művészet és tudomány legmélyebb misztériumát a költészet tudhatja magáénak.²⁷ „A költészet – mondja Novalis – az igazán abszolút való. Ez a bölcséletem magva. Minél költőibb, annál igazabb.”²⁸

Eme elgondolás által, úgy tűnik, a költészet és a művészet olyan rangra és méltóságra emelkedett, amilyen korábban soha nem illethette meg, a *novum organuma* lett annak, ahogyan a világegyetem minden gazdagsága és mélysége felfedezhetővé vált. A poétikus képzelet e túláradó, eksztatikus dicséretének mindazonáltal megvoltak a maga szigorú korlátai. Annak érdekében, hogy valóra válthassa metafizikai álmait, a romantikának hatalmas áldozatot kellett hoznia. Amint a végtelent nyilvánították a művészet igazi és voltaképpen egyedüli tárgyává, a szépségre mint annak szimbolikus kifejeződésére tekintettek. Friedrich Schlegel úgy vélte, „művész csak az lehet, akinek saját vallása, a végtelenről alkotott önálló nézete van.”²⁹ De mi történik ekkor a véges, érzéki tapasztalatunk számára adott világgal? Ez a világ nyilvánvalóan nem tarthat igényt a szépségre. A költő és a művész univerzumán, e valódi univerzumon túl ott találjuk a mi prózai hétköznapi, minden szépségtől megfosztott világunkat. Az efféle dualizmus mindegyik romantikus művészetelmélet egyik lényegi vonása. Amikor Goethe kiadta a *Wilhelm Meister tanulóéveit*, első romantikus kritikussai

²⁵ Lásd Arisztotelész: *i. m.* 1450a, 16.

²⁶ Friedrich Schlegel: *Athenäum-töredékek* 238. In: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, Budapest, 1980. 309. (Tandori Dezső fordítása.)

²⁷ Friedrich Schlegel: *Beszélgetés a költészetéről. A mitológiáról*. In: *i. m.* 367.

²⁸ Novalis: *Töredékek*. In: *A romantika*. Horváth Károly (szerk.) Gondolat, Budapest, 1978. 143. (Rónay György fordítása.)

²⁹ Friedrich Schlegel: *Eszmék* 18. In: *i. m.* 492.

részéről egzaltált kifejezésekben megnyilvánuló, lelkesült hangvételű fogadtatásban részesült, így például Novalisnak is könnyű volt Goethe személyében a „költői szellem földi megtestesülését” látnia. A mű előrehaladtával azonban, ahogy Mignon és a hárfás romantikus figurája egyre inkább háttérbe szorult a valószerű karakterek és a prózai események mögött, Novalis egyre csalódottabbá vált. Nemcsak hogy felülvizsgálta korábbi kijelentését, de egészen addig merészkedett, hogy Goethét a költészet ügyének árulójává kiáltta ki. Gúnyiratként tekintett a *Wilhelm Meisterre*, mintha az egy „költészet ellen írt *Candide*” lett volna. Amikor a költészet szem elől téveszti a csodát, egyúttal minden jelentőségét és létjogosultságát is elveszíti. A mi egyhangú, banális világunkban a költészet nem teljesezhet ki. Csak a csodálatos, a lenyűgöző, a titokzatos méltó arra, hogy a költészet érintésével életre keljen.

Ez a költészetelmélet azonban inkább értékítéletet fogalmaz meg a művészi alkotás folyamatára vonatkozóan, inkább korlátozza azt, mintsem hogy hiteles leírást nyújtson róla. Elég különös módon a tizenkilencedik század nagy realistái e tekintetben mélyebb belátással bírtak e világba, mint romantikus ellenfeleik. Épp radikális, megalkuvást nem tűrő naturalizmusuk volt az, ami a művészi forma mélyreható megértésére vezette őket. Elutasítva az idealista iskolák tiszta formáit, a dolgok materiális aspektusa felé fordították figyelmüket. Koncentrációjuk folytán képesek lettek arra, hogy túlhaladjanak a poétikus és a prózai szféra konvencionális dualizmusán. A realisták hitték, a műalkotás kvalitása nem témája kicsinységén vagy nagyságán múlik. A művészet formatív energiája előtt semmilyen tárgy nem bizonyul áthatolhatatlannak: épp akkor aratja egyik legnagyobb diadalát, amikor a hétköznapi dolgokat valódi alakjuknak megfelelően, igaz fényükben állítja elének. Balzac az „emberi színjáték” legfelszínesebb vonatkozásaiba merült alá, Flaubert pedig mélyenszántóan fürkészte a legaljasabb jellemvonásokat is. Émile Zola regényeiben egy gőzmozdony, egy áruház vagy egy szénbánya kimerítően aprólékos leírásával találkozhatunk. Nincs olyan jelentéktelen technikai részlet, ami kimaradna ezekből a beszámolókból. Ha azonban átlapozzuk e nagy realisták regényeit, a romantikusokénál semmi esetre sem kevésbé magával ragadó képzelőerő sejlik fel műveikben. Az a tény viszont, hogy ezt az erőt a realista művészetelméletek nyilvánosan nem, csak hallgatólagosan ismerhették el, érezhetően hátrányukra vált. Ama kísérletükben, hogy cáfolják a romantika transzcendentális költészetre vonatkozó elképzeléseit, a művészet elavult definíciójához, a természet utánzásához tértek vissza. Elméletük ezáltal egy lényegi kérdésben siklott félre, elmulasztották ugyanis a lehetőséget, hogy rádöbbenjenek a művészet szimbolikus karakterére. Feltételezhetően attól tartottak, ha mégis tanújelét adnák e szándékuknak, semmiféleképpen nem térhetnének ki a romantika metafizikus beidegződései elől. A művészet valóban szimbolikus, de a művészi szimbolizmus immanens és nem transzcendens értelmű. A szépség, jelentette ki Schelling, a „véges formában megjelenő Végtelen.” A művészet valódi témája azonban nem Schelling metafizikus Végtelenje, de Hegel Abszolútja sem – érzéki tapasztalataink alapvető struktúráiban lelhető fel: vonalakban, kompozíciós vázlatokban, építészeti vagy zenei formákban. Ezek az elemek úgyszólván mindenütt jelenlévők, nem rejtőzködnek, minden misztérium nélkül, nyíltan állnak előttünk: láthatóak, hallhatóak és tapinthatóak. Goethének ezért haboznia sem kellett, amikor kijelentette, hogy a művészet nem úgy tesz, mintha a dolgok metafizikai mélységébe engedne bepillantást nyernünk, hanem ragaszkodik a természeti jelenségek felszínéhez. Ez a felszín azonban nem közvetlenül adódik. Tudomásunk sem lehet róla azelőtt, hogy felfedeznénk nagy művészek műalkotásaiban. Ugyanolyan mértékben, ahogyan az emberi nyelv kifejezhet bármit a legalacsonyabb szintű képzelgésektől a legmagasabb rendű eszményekig, a művészet is átfogja és áthatja az emberi tapasztalat egészét. Semmi, ami fizikai és szellemi világunkhoz tartozik, semmilyen természeti tárgy vagy emberi cselekvés nem zárható ki a művészet birodalmából, mivel semmi nem állhat ellen formatív, teremtő hatalmának. „Quicquid

essentia dignum est – írja Bacon – id etiam scientia dignum est.”³⁰ Ez a kitétel éppúgy vonatkozik a művészetre, mint a tudományra.

3

A lélektani megközelítéssel élő művészetelméleteknek egy világos és kézzelfogható előnyük van a metafizikai magyarázatokkal szemben. Nem kell szükségét éreznünk annak, hogy előhozakodjanak a szépség általános elméletével is. Egy szűkebb ösvényen haladnak, mivel mindössze a szépség ténye és e tény elemzése foglalkoztatja őket. A filozófiai analízis első feladata az, hogy meghatározza a jelenségek ama osztályát, amelyhez szépérzetünk tartozik. E probléma semminemű nehézséget nem ró rájuk. Senki nem tagadhatja, hogy a műalkotás élvezete a legtöbbet kínáló gyönyört szerzi meg számunkra, talán a legmaradandóbbat és a legintenzívebbet, amire az emberi természet egyáltalán képes. Amint ezt a pszichológiai megközelítést választjuk, a művészet titka, úgy tűnik, megfeythető. Semmi nem lehet kevésbé rejtélyes annál, ami a gyönyör és a fájdalom. Az abszurdal érne fel, hogy ezeket a jól ismert jelenségeket megkérdőjelezzük. Keresve sem találhatnánk még egy ilyen szilárdan rögzített támaszt kiindulópontunkhoz. Ha sikerül összekapcsolnunk esztétikai tapasztalatunkat ezzel a ponttal, minden kétségünk megszűnik a szépség és a művészet karakterével kapcsolatban.

E megoldás rendkívüli egyszerűsége szinte önként ajánlja, hogy elfogadják. Másfelől az esztétikai hedonizmus bármelyik elméletének megvan a maga jól körülhatárolható fogyatéksága. Egy egyszerű, letagadhatatlanul nyilvánvaló tényből indulnak ki, az első néhány lépést követően azonban mintha szem elöl tévesztenék céljukat, és hirtelen megtorpanásra kényszerülnek. A gyönyör tapasztalatunk egyik alapvető premisszája. Jelentése mint pszichológiai elv azonban végletesen elhomályosodik, kétértelművé válik, olyan széleskörű érvényt szerez, amely sokrétű, heterogén jelenségek egész hálózatát átfogja. Mindig kísértve érezzük magunkat, hogy egy olyan terminust vezessünk be a köztudatba, amelyik kellően széles ahhoz, hogy a lehető legszerteágazóbb viszonyrendszert is magában foglalja. Mégis, ha engedünk ennek a kísértésnek, fenyegetővé válik a veszély, hogy szem elöl tévesztünk néhány jelentőségteli, mérvadó különbségtételt. Az etikai és az esztétikai hedonizmus megannyi elmélete mindig is hajlamos volt arra, hogy eltörölje ezeket a sajátos különbségeket. Kant erre *A gyakorlati ész kritikájának* egyik jellegzetes megjegyzésében mutat rá. Ha akarunk, érvel Kant, aszerint határoz valami felől, hogy az a kellem milyen elvárható fokát biztosítja érzései számára, akkor az sem számít, milyen eszme készül hatni ránk. Az egyedüli dolog, ami ekkor minket választásainkban foglalkoztat, az az, hogy milyen mérvű, milyen távú és hányszor ismételhető az élvezet.

„Amiként annak, akinek aranypénzre van szüksége kiadásaihoz, teljesen mindegy, hogy annak anyagát, az aranyat a hegyekben bányászták-e vagy a homokból mosták ki, ha egyébként ugyanazon az értéken fogadják el, ugyanígy egy ember, ha pusztán az élet kellemessége fontos számára, csak az kérdezi, hogy mennyi és mekkora gyönyört remélhet a legtovább.”³¹

Ha a gyönyör a közös nevező, kizárólag a mennyiség és nem a minőség az, ami számít – ugyanolyan megítélés alá esik mindenféle gyönyör, amelyeket ráadásul így egy közös biológiai és pszichológiai eredetre vezethetünk vissza.

Santayana filozófiája a kortárs gondolkodásban képviseli ékesszólóan az esztétikai hedonizmust. Santayana szerint a szépség abból a gyönyörézetből fakad, amelyet a dolgok tulajdonságainak szemléletéből merítünk; vagyis maga az „objektívált gyönyör.” Ez azonban önkéntelenül is maga után vonja a kérdést, hogyan válhat legszubsjektívebb szellemi állapotunk, a

³⁰ Francis Bacon: *Novum Organum Új Atlantisz*. Liber I, Aphor. CXX. Nippon Kiadó, Budapest, 1995. 82. (Csatlós János fordítása.)

³¹ Immanuel Kant: *A gyakorlati ész kritikája*. Ictus, Szeged, 1998. 32. (Papp Zoltán fordítása.)

gyönyör objektiválhatóvá? A tudomány, állítja Santayana, „információéhségünket elégíti ki, amelyben a teljes igazságot és csakis az igazságot követeljük. A művészet arra az igényünkre válaszol, hogy szórakoztassanak minket..., az igazság csak annyiban játszik szerepet benne, amennyiben alárendelődik e célnak.”³² De ha a művészetnek valóban ez lenne a célja, azt kell mondanunk, hogy legkimagaslóbb alkotásaiban alulmúlja várakozásainkat. Szórakozási igényeinket sokkal hatékonyabban és egyszerűbben is kielégíthetjük más eszközökkel. Azt hinnünk, hogy nagy művészeink ezért küzdöttek, hogy Michelangelo ezért hívta életre a Szent Péter-katedrális, hogy Dante vagy Milton csak a szórakoztatás kedvéért írta meg költeményeit, az értelmetlent kísérti. Ők minden kétséget kizáróan csatlakoztak volna Arisztotelész ama véleményéhez, miszerint „komoly munkát végezni, s fáradozni játék céljából, ez nyilván ostobaság, s nagyon is gyerekes dolog volna.”³³ Amennyiben a művészet élvezet, semmiféleképpen nem a dolgok, hanem csakis a formák élvezetét jelentheti. A formák szemléletéből fakadó gyönyör lényegesen különbözik attól, amelyet a dolgokból vagy az érzéki benyomásokból merítünk. A formák nem egyszerűen benyomást gyakorolnak szellemünkre; elő kell állítanunk őket ahhoz, hogy érezhessük szépségüket. Az esztétikai hedonizmus ókori és modern rendszereinek mindegyike egyaránt téved, mert az esztétikai élvezet általuk nyújtott pszichológiai alapvetésű elmélete nem ad magyarázatot az esztétikai alkotóerő fundamentális érvényű tényére. Az esztétikai életben egy mélyreható átalakulást figyelhetünk meg magunkon. Az élvezet többé már nem egy puszta vonzalom, funkcióvá válik. A művész szeme nem egyszerűen egy olyan szem, amely reagál az érzéki benyomásokra, majd újraalkotja őket. Tevékenysége nem szorítkozik arra, hogy befogadja és közölje a külső világ tárgyait, vagy hogy új, tetszőleges módokon kapcsolja össze ezeket a benyomásokat. Egy nagy festőt vagy egy nagy zeneszerzőt nem a színek vagy a hangok iránti érzékenysége jellemez, hanem az az erő, amellyel a statikus anyagból dinamikus formavilágot hív elő. Kizárólag ebben az értelemben beszélhetünk arról, hogy a művészet élvezetében gyönyörérzetünk tárgyiasul. A szépség tárgyiasított gyönyörként való meghatározása ezért egy teljes problémakört foglal össze dióhéjban. A tárgyiasítás mindig konstruktív folyamat. A fizikai világ – állandó dolgok és tulajdonságok világa – nem érzéki adatok puszta halmaza, ahogy a művészet sem érzéseké és érzelmeké. Az első teoretikus fogalmak és tudományos elméletek objektivációján nyugszik, a második különféle formatív aktusokon, átszellemítő készségen.

Más modern elméletek, amelyek tiltakoznak az ellen, hogy azonosítsák a művészet és a gyönyör mibenlétét, ugyanazokkal az ellenvetésekkel illethetők, amilyeneket az esztétikai hedonizmussal szemben megfogalmazhatunk. Ezek megkísérlik úgy magyarázni a műalkotást, hogy összekapcsolják azt más, jól ismert jelenségekkel. Ezek a jelenségek mindazonáltal a műalkotástól teljességgel eltérő természetűek, passzív és nem aktív szellemi állapotot tükröznek. A jelenségek e két rendje között találhatunk ugyan analógiákat, ám nem vezethetjük vissza őket egy közös metafizikai vagy pszichológiai eredetre. Ezen elméletek mindegyikének közös jellemzője és vezérmotívuma az a küzdelem, amelyet az intellektualizálható, racionalista művészetelméletekkel folytatnak. A francia klasszicizmus bizonyos értelemben egy aritmetikai problémaként fordította le a művészi alkotást, amely három szabálynak engedelmessé válik. Az ellene fellépő reakció egyszerre volt szükségszerű és gyümölcsöző. Az első romantikus kritikusok – különösen a német romantika – azonnal az ellenkező véglet felé vette útját. A felvilágosodás absztrakt intellektualizmusát a művészet paródiájának kiáltották ki. Nem érthetjük meg a műalkotást úgy, hogy logikai szabályoknak vetjük alá őket. Egy költészeti témájú szakkönyv nem taníthat meg minket arra, hogyan írjunk jó verseket, a művészet ugyanis más, mélyebből fakadó forrásból tör felszínre. Ahhoz, hogy feltárhassuk ezeket a forrásokat, előbb meg kell feledkeznünk hétköznapi kíváncsiságainkról, és el kell merülnünk tudattalan életünk rejtelseiben. A művész afféle alvajáró, aki mindenféle tudatos tevékenység beavatkozása és ellenőrzése nélkül úzi céljait, felébresztenünk őt pedig egyenlő lenne azzal, hogy megfosztjuk hatalmától. „Ez minden poézis

³² George Santayana: *The Sense of Beauty*. Charles Scribner's Sons, New York, 1896. 22.

³³ Arisztotelész: *Nikomachoszi etika 1176b*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1997. 349. (Szabó Miklós fordítása.)

kezdeté – írja Friedrich Schlegel –, mely a józanul gondolkodó értelem menetét és törvényeit megváltoztatná, hogy visszahelyezzen bennünket ismét a fantázia szép kuszaságába, az emberi természet eredeti káoszába.”³⁴ A művészet éber álom, amelynek önként vetjük alá magunkat. E romantikus képzet a kortárs metafizikai gondolkodásra is rányomta bélyegét. Bergson a maga szépségre vonatkozó elméletét úgy adta elő, mint az általános metafizikai elveinek végső és döntő érvényű igazolását. Szerinte semmi nem illusztrálja jobban az intuíció és az értelem összeférhetetlenségét, alapvetően széttartó dualizmusát, mint a műalkotás. Amit mi racionális vagy tudományos igazságként aposztrofálunk, az voltaképpen csak felszínes konvenció. A művészet menekvést kínál ebből a sekély és szűk konvencionálisból, visszatérít minket magának a valóságnak a forrásaihoz. Ha a valóság „teremtő fejlődés,” akkor a művészi alkotókészségben kell keresnünk az élet alkotóerejének bizonyítékát és alapvető önkinyilatkoztatását. Első pillantásra mindez a szépség egy igen dinamikus és energikusan ható elméletének tűnik. A bergsoni intuíció azonban nem egy igazán aktívan ható elv. A receptivitás és nem a spontaneitás egyik módusza. Az esztétikai intuíciót Bergson szintén mindenhol passzív készségként, és nem aktívan működő formaként írja le:

„...a művészet célja elaltatni személyiségünk tevékeny vagy inkább ellenálló erőit, így bennünket a tökéletes szófogadás állapotába juttatni, melyben megvalósítjuk a sugalmazott eszmét és együttérzünk a kifejezett érzellemmel. A művészet eljárásaiban enyhített formában, finomítva és valami módon szellemiesítve megtaláljuk mindazokat az eljárásokat, melyekkel rendszeresen a hipnotikus állapotot szokás ébreszteni... A szépségérzés nem valami különleges érzés... minden átélt érzelmek esztétikai vonásokat fog ölteni bennünk, föltéve, hogy sugalmazta és nem okozta valami... Az esztétikai érzelmek fokozódásában tehát, mint a hipnózis állapotában, különálló szakaszok vannak.”³⁵

A szépségre vonatkozó tapasztalatunkat mindazonáltal nem egy ilyen hipnotikus karakter jellemzi. A hipnózis által egy embert bizonyos cselekvésekre készíthetünk, vagy valamilyen érzelmi állapotot erőltethetünk rá. A szépség azonban a maga valódi és kizárólagos értelmében nem így hat elménkre. Hogy érezhessük, együtt kell működnünk a művésszel. Nem elég átéreznünk, a művész alkotótevékenységében is részt kell vennünk. Ha a művésznak sikerülne álomba ringatnia személyiségünk tevékeny erőit, szépségérzetünket is megbénítaná. A szépség megértetése, a formakincs dinamikájának birtokbavétele nem kommunikálható illetéknéppen, mert a művészet éppúgy nyugszik érzelmvilágunk egyfajta hangoltságán, mint ítéloerőnk és elméletalkotásunk készségén.

Ez egyike volt azoknak a nagy hatású feltevéseknek, amelyekkel Shaftesbury a művészetelmélethez hozzájárult. A *Moralistákban* lenyűgöző beszámolót ad a szépség tapasztalatáról – egy olyan tapasztalatról, amelyre az emberi természet egy különleges privilégiumaként tekintett:

„A vad mezőtől sem fogod eltagadni a szépséget, vagy azon virágoktól itt, melyek köröttünk nőnek a zöldellő gyepszőnyegen. És mégis, bármily bájosak a természet eme formái, a fénylő fű vagy az ezüstös moha, a virágzó kakukkfű vagy a lonc; nem szépségük az, ami a szomszédos csordákat magához vonzza, mely gyönyörrel tölti el a legelésző szarvasborjat vagy gödölyét, s elhinti mind az örömet, mit a táplálkozó nyájak körében látunk; nem a *Forma* örvendeztet, hanem mi a forma mögött van; az ízletesség vonz, az éhség kényszerít... Mert soha nem hathat a *Forma* valódi erővel, hol nem szemlélik, hol meg nem ítélik, vizsgálat tárgyává nem teszik, s csupán annak véletlen jele vagy ismérveként áll, mi a felajzott érzéket megcsendesíti... Ha az állatok tehát... alkalmatlanok tudni és élvezni a szépet, lévén állatok, s lévén jussuk csak az érzékelés (az állati rész), ebből következik, hogy az ember sem lehet képes ugyanazon érzékkel... felfogni vagy élvezni

³⁴ Friedrich Schlegel: *Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról*. In: *i. m.* 363. E koraromantikus teóriák teljesebb, kritikai dokumentációjához lásd: Irving Babbitt: *The New Laokoon*.

³⁵ Henri Bergson: *Idő és szabadság. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Franklin Társulat, Budapest, 1923. 63., 64. (Dienes Valéria fordítása.)

a szépet; hanem hogy minden szépet... nemesebb módon, és annak segítségével, mi a legnemesebb, elméje és esze által élvezzi.”³⁶

Shaftesburynek az elmét és az értelmet illető dicsérete igen távol esik a felvilágosodás intellektualizmusától. E kis rapszódija a szépségről és a természet végtelen alkotóerejéről a tizennyolcadik századi eszmetörténetben új fejezetet nyitott, e tekintetben akár őt is tekinthetnénk a romanticizmus első szószólójának. Shaftesbury romanticizmusa azonban platonikus színezetű. Az esztétikai formáról alkotott elmélete platonikus koncepció volt, ami által az angol empiristák szenzacionalizmusa ellen emelte fel szavát.

A Bergson metafizikájára vonatkozó ellenvetéseink Nietzsche pszichologizáló elméletével szemben is megállják a helyüket. Nietzsche egyik első írása, *A tragédia a születése a zene szelleméből* nyíltan megkérdőjelezi a tizennyolcadik század nagy klasszicistáinak nézeteit. Nem a Winckelmann propagálta ideál az, hangzik felvetése, amit viszontlátunk a görög művészetben. Aiszkhülosz, Szophoklész vagy Euripidész műveiben hiábavaló „nemes egyszerűséget és csendes nagyságot” keresnünk. A görög tragédia fensége egy rendkívül erőszakos érzélemvilág mély, végletes szélsőségeiben rejlik. A görög tragédia a dionüszoszi misztériumok szülötte. Hatalma orgiasztikus hatalom volt. Az orgia önmagában azonban nem lett volna képes előállítani a görög drámairodalmat. E dionüszoszi erő ellensúlyát Apollón higgadt alkotókészsége képezte, polaritásuk minden nagy műalkotásban jelen van. A nagy művészet minden korszakban két szembenálló hatalom – egy orgiasztikus impulzus és egy vizionárius kényszer – küzdelméből született. Ez ugyanaz az ellentét, mint ami az álom és a mámor között áll fenn. Mindkét állapot bensőnk kreatív erőit szabadítja fel, ám egymástól különbözőeket. Az álom a látás, az összekapcsolás, a költészet; a mámor a mozgás, a szenvedély, az ének és a tánc erejét.³⁷ Mégis, ebből a lélektani eredetéről szóló elméletből is hiányzik a művészet egyik lényegi jellemzője. Az inspiráció ugyanis nem mámor, a képzelet pedig nem álom vagy hallucináció. A minden nagy műalkotásban benne rejlő mély strukturális egységre nem adhatunk magyarázatot úgy, hogy két különböző állapotra redukáljuk, amelyek, mint az álom és a mámor, szétszóródnak és felbomlanak minden pillanatban. Amorf összetevőkből nem állíthatjuk össze azt, ami strukturális egész.

Más kategóriába tartoznak azok a művészetelméletek, amelyek azáltal remélik megvilágíthatónak a művészet természetét, hogy a játék funkciójára redukálják. Ezeket az elméleteket nem cáfolhatjuk azzal, hogy alulértékelik a szabad emberi tevékenység szerepét, vagy hogy egyszerűen figyelmen kívül hagyják. A játék aktivitás, nem szorul az empirikusan adott határai közé. Másfelől az a gyönyör, amelyet a játékból merítünk, teljességgel érdek nélküli. Ezért úgy tűnhet, a műalkotás születési körülményei és sajátos tulajdonságai sem nélkülözik a játék jelenségének különféle aspektusait. Azok, akik a játékelmélet mellett törtek lándzsát, többnyire biztosítottak is minket arról, hogy képtelenek voltak a kétféle rendeltetésű szerepkör elkülönítésére.³⁸ Kijelentették, a művészetnek nincs olyan jellemvonása, amely ne vonatkozhatna az illúziók szülte játékra, és hogy nincs e játéknak olyan tulajdonsága, amelyre nem bukkanhatnánk rá a művészetben. Azonban minden érv, amely alátámasztja ezt az elméletet, negatív kicsengésű. A pszichológia nyelvén azt mondhatnánk, hogy a játék és a művészet igen hasonlóak egymáshoz. Hiányzik belőlük mindennemű utilitarista célzat, emellett pedig semmiféle praktikus szándék nem vezérli őket. A művészetben csakúgy, mint a játékban, közvetlen gyakorlati szükségleteinket magunk mögött hagyjuk, hogy új formába öntsük a

³⁶ Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury: *Moralisták. Filozófiai rapszódia. III. rész, 2. szakasz.* In: *Brit moralisták a XVIII. században.* Márkus György (szerk.) Gondolat, Budapest, 1977. 235., 236. (Fehér Ferenc fordítása.)

³⁷ Lásd még Friedrich Nietzsche: *A hatalom akarása.* Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2002. 338. (Romhányi Török Gábor fordítása.)

³⁸ Lásd például Konrad Lange: *Das Wesen der Kunst.* Berlin, 1901.

világot, amelyben élünk. Ez az analógia azonban nem elégséges ahhoz, hogy tényleges azonosságukat biztosítsa. A művészi képzelőerő mindig élesen megkülönbözteti magát a képzelet ama válfajától, amely a játékra jellemző. A játék folyamán olyan színlelt képekkel vesszük körül magunkat, amelyek lenyűgöző élnétségük folytán akár valóságosnak is tűnhetnek. Az, hogy egy ilyen szimulált képiség halmazaként definiáljuk a művészetet, egy, a jellegéről és a feladatáról alkotott meglehetősen szűk látókörű elgondolásról tenne tanúbizonyságot. Az amit „esztétikai hasonlóságnak” nevezünk, nem ugyanaz, mint amit az illúzió szülte játékokban tapasztalhatunk. A játék illuzórikus képeket közvetít számunkra, a művészet egy újfajta igazságot – nem az empirikus jelenségek, hanem a tiszta formák világát.

A fentiekben leírt esztétikai elemzésünkben a képzelet három válfaját különböztettük meg: az inventív, a megszemélyesítő és a tiszta érzéki formaalkotó erőt. A gyermeki játék az első kettővel rendelkezik ugyan, a harmadikkal azonban nem. A gyermek *dolgokkal*, a művész viszont *formákkal*, vonallal és kompozícióval, ritmussal és dallammal játszik. A játszó gyermek a maga fesztelenségével, az átváltozás hirtelenségével vívja ki csodálatunkat. Itt a legnagyobb feladatokat is a leginkább kézreálló eszközökkel hajtják végre, bármely fadarab élőlényé változtatható. Ez az átváltozás mindazonáltal csak maguknak a tárgyaknak a metamorfózisát jelzi. A játékban mindössze újrendezzük és újra elosztjuk az érzékelésünk számára adódó jelenségeket. A művészet más, mélyebb értelemben véve kreatív és konstruktív. Egy gyermek nem ugyanabban a világban él, mint a rideg empirikus tények felnőttje. A gyermeki világ sokkal nagyobb mobilitással és transzmutabilitással rendelkezik. A játszó gyermek mégsem tesz többet annál, mint hogy a környezetében talált dolgokat más, lehetséges dolgokra váltja át. A valódi művészi tevékenység nem ezt a készséget igényli, kritériumai ennél sokkal szigorúbbak. A művész képzelete olvasztótégelyében cseppfolyósítja a dologi világ külső kérgét, a folyamat eredményeként pedig a költői, zenei és plasztikus formák új világát fedezi fel. Az kétségkívül igaz, hogy látszólagos műalkotások nagy tömege igen távol áll attól, hogy megfeleljen e követelményeknek. Esztétikai ítélet és művészi ízlés feladata, hogy különbséget tegyen valódi műalkotás és azok között a csalóka fényű termékek között, amelyek legfeljebb játékszerei lehetnek „annak az igényünknek, hogy szórakoztassanak minket.”

A játék és a művészet pszichológiai eredetének és hatásainak mélyrehatóbb elemzése is ugyanerre a következtetésre vezet. A művészet kikapcsol és felüdít minket, de más célt is szolgál. A játéknak általános biológiai relevanciája van, amennyiben jövőbeli tevékenységeket előlegez meg. Már nem egyszer mutattak rá arra a tényre, hogy a gyermek játéka propedeutikus szerepkörrel is bír. A háborúsdít játszó kisfiú és a babáját felöltöztető kislány olyasmibe bocsátkoznak, ami mintegy felkészíti és neveli őket, hogy később felnőttként felelősségteljesebb feladatokat hajtsanak végre. A művészet funkciójára illetéknéppen nem adhatunk magyarázatot. A művészet nem kínál felüdülést és nem készít fel semmire. Néhány modern esztéta szükségesnek vélte, hogy a szépség két fajtája között éles különbséget tegyen. Az egyiket a „nagy” művészet szépségeként, a másikat „könnyed” szépségként említik.³⁹ Szigorúan véve azonban egy műalkotás szépsége soha nem lehet „könnyed.” A művészet élvezete nem egy enyhítő és nyugtató folyamatból, épp ellenkezőleg, szellemi energiáink alig fokozható igénybevételeből származik. A játékban talált kikapcsolódás szöges ellentétben áll azzal a magatartással, amely előfeltétele az esztétikai szemlélet és az esztétikai ítélet megszületésének. A művészet a lehető legteljesebb koncentrációkat kívánja meg. Amint elmulasztjuk ezt, és átadjuk magunkat a pusztán kellemes érzéseknek és képzettársításoknak, a műalkotást mint olyat már szem elől is tévesztettük.

A játékelmélet két teljességgel eltérő irányban fejlődött ki. Az esztétikatörténetben általában Schillert, Darwint és Spencert tekintik az elmélet kimagasló képviselőinek. Mégis meglehetősen nehézségekbe ütközne bármilyen kapcsolódási pontot találnunk Schiller és a modern biológia játékelmélete között. Alapvető tendenciájuk szerint e nézetek nemcsak hogy különböznek egymástól,

³⁹ Lásd Bernard Bosanquet: *Three Lectures on Aesthetics*, illetve S. Alexander: *Beauty and Other Forms of Value*.

hanem egyenesen összeférhetetlenek is. Schiller műveiben magát a „játék” kifejezést az őt követő elméletektől is jelentősen különböző értelemben fejt ki. Schilleré egy transzcendentális, idealista teória; Darwiné és Spenceré viszont evolucionista alapvetésű, naturalista. Darwin és Spencer a szépségre általános természeti jelenségként tekintenek, míg Schiller a szabadság világával hozza összefüggésbe. Kanti ihletésű dualizmusa szerint a szabadság nem ugyanazt jelöli, mint a természet, épp ellenkezőleg, a vele szembenálló pólust szimbolizálja. Mind a szabadság, mind a szépség a szenzibilis és nem az intelligibilis világhoz tartozik. A játékelmélet összes naturalista variációjában az állati játékosztón kifejeződéseit az emberével párhuzamosan figyelték meg. Schiller ezt soha nem fogadta volna el. Számára a játék nem egy általános organikus tevékenység, hanem olyan, ami kizárólag az emberre jellemző. „Az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik.”⁴⁰ Az, hogy az emberi és az állati játék között fennálló lehetséges analógiáról vagy kiváltképp azonosságról beszélhessünk, azaz a művészet játékaról és az illúzió szülte játékokról, Schillertől teljességgel idegen. Számára egy ilyen analógia alapvető félreértésről tett volna tanúbizonyságot.

Ha figyelembe vesszük a mögötte meghúzódó történelmi háttérrel, Schiller álláspontja könnyűszerrel megvilágíthatóvá válik. Azért sikerülhetett minden további megfontolás nélkül összekapcsolnia a művészet „ideális” univerzumát a gyermeki játékkal, mert Rousseau csodálójaként és tanítványaként gondolatvilágában a gyermeki létet eszményítette a végsőkig az új fény által, amelybe a francia filozófus a gyermek alakját helyezte. „Mély értelemmel bír a gyermeki játék,” állapította meg Schiller. Még ha csatlakozunk is ehhez a megjegyzéshez, meg kell állapítanunk, hogy a játék „értelme” különbözik a szépségétől. Maga Schiller az, aki a szépséget „élő formaként” határozza meg. Számára az élő formákról való tudat az első és elengedhetetlen lépés a szabadság tapasztalata felé. Az esztétikai gondolkodás és reflexió Schiller szerint az első olyan szabad magatartásforma, amelyet az ember az univerzummal szemben tanúsítani képes. „A vágy közvetlenül ragadja meg tárgyát; a szemlélet a messzeségbe tolja az övét, s épp azzal teszi igazi és elveszítethetetlen tulajdonává, hogy megmenti a szenvedélytől.”⁴¹ Épp ez a „szabad”, tudatos és reflexív magatartás az, ami egy gyermek játékából hiányzik, és ami egyúttal a játék és a művészet határát jelzi.

Ugyanakkor ez a „messzeségbe toló” effektus, amely minden műalkotás szükségszerű és minden mást felülmúlóan szembetűnő vonása, mindig is az esztétika egyik próbakövének számított. Ha ez így van, hangzik az ellenérv, a művészet többé már nem igazán emberi, mert elveszítette minden kapcsolatát az emberi világgal. A *l'art pour l'art* eszmény védelmezői mindazonáltal nem riadtak meg ettől az ellenvetéstől – ellenkezőleg, nyíltan szembeszálltak vele. A művészet legmagasabb rangú érdemének és privilégiumának tartották, hogy felégethet maga mögött mindent, ami a hétköznapi valósághoz köti. A művészetnek elérhetetlennek kell maradnia a *profanum vulgus* számára. „A művészet – mondta Stéphane Mallarmé – rejtély a közönségeseknek, kamarazene a beavatottaknak.”⁴² Ortega y Gasset könyvet írt arról, hogyan tűnik el az ember a művészetből.⁴³ Úgy vélte e folyamat elérése olyan fázist, amikor az emberi tényező szerepe majdnem teljesen szertefoszlik a művészetben. Más kritikusok homlokegyenest ellentétes álláspontot képviselnek. I. A. Richards fejtegetései szerint:

„Amikor egy képet nézünk, egy verset olvasunk, vagy egy zeneművet hallgatunk nem cselekszünk eltérően attól, mint a National Gallery felé haladtunkban, vagy akkor, amikor felöltöztünk a reggel. Az a mód, ahogyan tapasztalatot szerzünk, különbözik ugyan, és általánosságban igaz, hogy tapasztalatunk összetettebb,

⁴⁰ Friedrich Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről. XV. levél.* In: *Válogatott esztétikai írásai.* Magyar Helikon, Budapest, 1960. 221. (Szemere Samu fordítása.)

⁴¹ Friedrich Schiller: *i. m.*, XXV. levél, 258.

⁴² Idézi Katherine Gilbert: *Studies in Recent Aesthetics.* Chapel Hill, 1927. 18.

⁴³ José Ortega y Gasset: *La Dehumanización del Arte.* Madrid, 1926.

és ha sikerült megfelelnünk a kihívásnak, egységesebb is. Tevékenységünk alapvetően azonban mégsem különböző természetű.”⁴⁴

Ám ez az elméleti antagonizmus nem képez valódi antinómiát. Ha a szépség, mint a schilleri meghatározás kimondja, „élő forma,” természete és lényege szerint egyesíti azt a két tényezőt, amelyek ehelyütt egymással ellentétben állnak. A formák világához menekvő élet kétségkívül nem ugyanaz, mint amelyik a dolgokéhoz, környezetünk empirikus tárgyaihoz tartozik. A művészet formái másfelől nem kiüresített formák, jól körülhatárolható feladatkörrel bírnak az emberi tapasztalat megalkotásában és elrendezésében. A formák birodalmát választani életünk színteréül nem azt jelenti, hogy következményeikkel együtt elkerüljük azokat a kérdéseket, amelyekkel az élet szembesít minket; ellenkezőleg, azt, hogy aktivizálnunk kell életünk legintenzívebb energiáit. Nem beszélhetünk a művészetről az „emberen túli” vagy az „emberfeletti” jelzőkkel anélkül, hogy ne kerülné el figyelmünket egyik alapvető tulajdonsága, az a konstruktív hatalom, amely univerzumunkat felfogható keretbe foglalja.

Minden olyan esztétikai teória, amely a művészet jelenségére úgy kísérel meg magyarázatot adni, hogy az emberi tapasztalat töredékes, szétszóródó aspektusaihoz folyamodik – amilyen a hipnózis, az álom vagy a mámor – eltéveszti a célt. A nagy költőnek hatalmában áll, hogy leghomályosabb érzéseinek is hangot adjon. Ez azért lehetséges, mert műve, noha témája nyilvánvalóan irracionális és közölhetetlen, világos szerkezeti felépítettségű, s még a leginkább extravagáns műalkotásokban sem leljük nyomát a „fantázia szép kuszaságának” vagy „az emberi természet eredeti káoszának.” Ez a meghatározás, amely egykor még romantikus gondolkodók szüleménye volt, elvi ellentmondást rejt magában. Minden műalkotás intuitív struktúrával rendelkezik, ami pedig nyilvánvalóan racionális karakterére utal, így minden elemét egy egyetemes egész szerves alkotórészeként kell befogadnunk. Ha egy költeményben megváltoztatjuk a szavak egyikét, a hangsúlyt vagy a ritmust, azzal kiteszük magunkat a veszélynek, hogy a műalkotást kizökkentjük hangvételéből, leromboljuk varázsát. A művészetnek nem kell ragaszkodnia a dolgok és az események valóságához, akár át is hághatja a valószínűség minden szabályát, amelyet a klasszicista esztétika nyilvánított konstituáló törvényszerűségeivé, de bármilyen bizarr és groteszk víziót tárjon is elének, mégis őrzi a maga racionalitását – a formáét. Goethe egyik megjegyzését, amely első pillantásra paradoxnak tűnik, így is értelmezhetjük. „A művészet: második természet, ugyancsak titokzatos, de érthetőbb; hiszen forrása az értelem.”⁴⁵

A tudomány gondolataink rendjét szabja meg, az erkölcs tetteinkét, a művészet pedig a látható, tapintható és hallható jelenségvilágot teszi érthetővé. Az esztétika csak igen nehézkesen ismerte fel és látta be ezt az alapvető különbséget. De ha ahelyett, hogy a szépség valamiféle metafizikai elméletébe bonyolódnánk, egyszerűen elemezzük egy műalkotás nyomán támadt közvetlen tapasztalatunkat, aligha téveszthetünk célt. A művészetet szimbolikus nyelvként is meghatározhatjuk. Mindez azonban csak a közös együttható *genust* kínálja fel számunkra, a művészeti ágak sajátosságos különbségeit nem. A modern esztétikában, úgy tűnik, a *genus* olyannyira győzedelmeskedett, hogy beárnyékolja és eltörli az összes jellegzetes különbséget. Croce minduntalan azt bizonygatja, hogy nem csak közeli kapcsolat, hanem teljes azonosság fűzi össze a nyelvet és a művészetet. Az ő gondolkodása számára e két tevékenység csak önkényesen választható szét. Croce szerint aki az általános nyelvészetet tanulmányozza, esztétikai problémákba ütközik – és fordítva. Létezik mindazonáltal egy kikerülhetetlen különbség a művészi szimbólumok, valamint a hétköznapi beszéd és írás nyelvi kifejezőeszközei között. E két tevékenység sem célkitűzéseit, sem jellegét illetően nem egyezik meg; nem ugyanazokat az eszközöket veszik igénybe, törekvéseikben pedig szintűgy eltérnek egymástól. Sem a nyelv, sem a művészet nem a merül ki a dologi világ és a tettek pusztá imitációjában,

⁴⁴ I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*. Harcourt-Brace-New York, 1925. 16–17.

⁴⁵ Goethe: *Maximák és reflexiók*. (1832) *Művészetről és művészettörténetről* In: *i. m.* 868. (Görög Livia fordítása.)

mindkettejük reprezentálja azt, ám az érzéki formákban történő reprezentáció nagymértékben különbözik a nyelvitől vagy a fogalmitól. Nemigen fedezhetünk fel bármiféle közös vonást abban, ahogy egy festő vagy egy költő, illetve egy geográfus vagy egy geológus leír és ábrázol egy tájat. A megjelenítésnek mind módusza, mind indítéka eltér egymástól egy kutató tanulmányában és egy művész alkotásában. Bármily plasztikusan is ábrázoljon egy tájat a geográfus, bármily gazdag és élénk ecsetvonásokkal érzékeltesse is azt, annak, ami előtte áll, nem látványként, hanem empirikus képzetként van jelentősége. Hogy ezt megérthesse és közvetíthesse, formáit össze kell hasonlítania más formákkal; vizsgálatokat kell végeznie, ezekből pedig következtetéseket kell levonnia jellemző tulajdonságaira nézvést. A geológus egy lépéssel messzebb merészkedik, amikor az előtte álló empirikus tényhalmaz felé közelít. Nem elégszik meg fizikai jellemzőik rögzítésével, hanem eredetüket, kiváltó okukat firtatja. Megkülönbözteti a földrétegeket, amelyekből a talaj felépül, kiterjedésük körülményeire, a kronologikus eltéréseikből fakadó különbségeikre, az egészet pedig visszavezeti azokra az okozati törvényszerűségekre, amelyek nyomán a Föld elnyerte jelenlegi formáját. A művész számára ezek az ok-okozati összefüggések, az összehasonlítás a korábban felhalmozott tényanyaggal, a kimerítő vizsgálat módszertana nem létezik. Közönséges empirikus képzeleteinket kissé elnagyoltan két csoportra oszthatjuk aszerint, hogy praktikus vagy teoretikus érdekeinknek felelnek-e meg. Az első csoport, amely a környezetünk tárgyainak minél optimálisabb kihasználásában érdekelt, a következő kérdésre válaszol: „Mire való ez?” A másik a dolgok okait kutatja, és azt a kérdést teszi fel: „Honnan származik?” A művészet birodalmába lépve el kell felednünk ezeket a kérdéseket. Létezésük, természetük, empirikus tulajdonságaik mögött meglepetésszerűen a dolgok formáit fedezzük fel. E formák nem statikus tényezők, egy mozgásban lévő rendről árulkodnak, amely a természet új horizontját tárja fel előttünk. Minderről még a művészet legállhatatosabb csodálói is hajlamosak úgy beszélni, mintha pusztán kiegészítője, díszítőeleme, mulandó éke lenne az életnek, ezzel azonban alulértékelik valódi jelentőségét és valódi szerepét a kultúrában. A valóság egy pusztán másolata mindig kétséges értékű maradna. A művészet igaz értelmét és küldetését csak akkor érthetjük meg, ha úgy közelítünk hozzá, mint gondolataink, képzeletünk és érzéseink új orientációjához. A plasztikus művészeti ágak az érzéki világot a maga burjánzó változatosságában láttatják velünk. Honnan is tudhatnánk a dolgok szemlélhetőségének kimeríthetetlen nüanszairól, ha nem a nagy festők és szobrászok műveiből? A költészet, hozzájuk hasonlóan, szintén személyes életünket tárja fel. Mindazokat a végtelen lehetőségeket, amelyekről addig csak tompán fájó, halvány sejtésünk volt, a lírikus, a regény- és a drámaíró borítja fénybe. Az ilyen művészet nem lehet hasonmás vagy másolat, csakis belső életünk őszinte megnyilatkozása.

Az érzéki benyomások világában alig karcoljuk a valóság felszínét. Ahhoz, hogy tudatosodjunk bennünk a dolgok mélyreható értelme, konstruktív, alkotó energiáink erőfeszítéseire is szükségünk van. Mivel azonban ezek az energiák nem ugyanabba az irányba hatnak, nem ugyanazok a célkitűzések motiválják őket, jöhetnek nem kínálhatják fel számunkra a világ egy és ugyanazon szemléletmódját, de konceptuális és vizuális mélységük egyaránt hat. Az elsőt a tudomány fedi fel, a másodikat a művészet leplezi le. Az előbbi abban segít, hogy megértsük a dolgok okait, az utóbbi pedig abban, hogy megpillantsuk formáikat. A tudomány megpróbálja az első kiváltó okig visszamenőleg követni a jelenségeket, vissza egészen a születésüket kiváltó törvényszerűségekig. A művészetben közvetlen megjelenésük az, amiben feloldódhatunk, e megjelenésüket pedig a legteljesebb mértékben élvezzük, minden sokszínűségével és változatosságával együtt. Ehelyütt nem a törvényszerűségek kényszerítő uniformitása, hanem az intuíció multiformitása és diverzitása köti le figyelmünket. Aposztrofálhatjuk ugyan a művészetet tudásként, ám ez a tudás egyik sajátos, egészen különleges válfaja. Akár Shaftesbury ama észrevételéhez is csatlakozhatunk, mely szerint „minden szépség igazság.” De a szépségben rejlő igazság nem a dolgok teoretikus érdekeltségű leírását vagy éppenséggel magyarázatát

nyújtja, inkább a dolgok „megértő szemléletére” sarkall.⁴⁶ E két, az igazsághoz közelítő nézet szemben állnak ugyan egymással, de ellentétben nem. Mivel a tudomány és a művészet teljességgel eltérő közegben működnek, nem is mondhatnak ellent egymásnak, nem is keresztezhetik egymás útját. A tudomány konceptuális alapvetésű interpretációja nem zárhatja ki a művészet intuitív interpretációját. Mindegyiküknek megvan a maga perspektívája, és – mondhatjuk így is – a maga kivetítette sugarának visszaverődési szöge. Az érzékszervek pszichológiája megmutatta, hogy csupán az egyik szemünk használatával, a binokuláris látás nélkül a tér háromdimenziós voltával sem lennénk tisztában. Az emberi tapasztalat mélysége ugyanilyen értelemben múlik azon a tényen, hogy képesek legyünk változtatni látásmódunkat, a valóságra vonatkozó szemléletünket. A *rerum videre formas* nem kevésbé jelentékeny és nélkülözhetetlen feladat, mint a *rerum cognoscere causas*. A hétköznapi tapasztalatban a jelenségeket kauzalitásuk és finalitásuk alapján kapcsoljuk össze. Aszerint, hogy teoretikus eredetük vagy praktikus hatásuk miatt vagyunk érdekeltek bennük, okokként vagy eszközökként hagyatkozunk rájuk. Ekképp szinte megszokásszerűen tévesztjük szem elől közvetlen megjelenésüket mindaddig, amíg végül már nem is látjuk őket szemtől szemben. A művészet viszont arra tanít, hogy megjelenítsük a dolgokat, és ne csak fogalmat alkossunk róluk vagy hasznosítsuk őket. A művészet a valóság egy sokrétűbb, élénkebb színezetű képét hívja életre, amely mélyreható belátást biztosít formális struktúrájába. Az emberi természetre jellemző, hogy nem kárhoztatható a valóság egy kizárólagos szemléletére, hanem megválaszthatja perspektíváját, így téve magáévá szemlélete egyik objektumát a másik után.

Ágoston Zoltán fordítása

⁴⁶ Lásd De Witt H. Parker: *The Principles of Aesthetics*. 89. „A tudományos igazság a tapasztalat számára adódó külső objektumok leírásának hiteles voltában merül ki. A művészi igazság a megértő szemléleté – ez pedig magát a tapasztalatot önti világos formába.” A tudományos és az esztétikai igazság különbségét rendkívül érzékletesen világította meg F. S. C. Northrup professor cikke. Lásd: *Furioso* no. 4, 71. skk.