

Szimbolizáció és esztétika

Kapitány Ágnes DSc – Kapitány Gábor DSc

(MOME – TK SZI)

Tézisek

A szimbólum, szimbolizáció fogalmak számos humán tudomány kulcsfogalmai. Korábbi írásainkban: Kapitány-Kapitány (2016/I-III), Kapitány-Kapitány (2019), Kapitány-Kapitány (2020) megpróbáltuk körüljárni e fogalmak használatát a kulturális antropológiai, filozófiai, szemiotikai és pszichológiai gondolkodásban. Most először röviden ismertetnénk azokat a premisszákat, amelyekből kiindulva próbáltunk közös nevezőt teremteni e tudományok számára, majd szembesítenénk ezeket az esztétika-történet (illetve a művészet-tudományok) néhány meghatározó alkotójának gondolataival. Téziseink a következők:

1. Az ember (a hegeli iskola fogalma szerint) „nembeli lény”: lényegét alapvetően az emberi Nem (faj) sajátosságai határozzák meg: az ember lényege nem individualitása, hanem nembelisége felől értelmezhető¹.
2. Az emberi Nem (faj)² legfőbb sajátossága, hogy individualitásokban létezik, akik – mintegy az emberi Nem individuális sorsot megélő „felderítőiként” – egyéni, sajátos tapasztalataikat az általuk használt jelrendszerek segítségével közvetlenül vissza tudják csatolni az emberi Nemhez, ugyanakkor az emberi Nem ugyanezen jelrendszerek segítségével az egyes egyének megismerő képességét az emberi Nem közös tapasztalattárából állandóan új és új elemekkel tudja feltölteni.
3. Az ember e sajátos (egyszerre individuális és közös emberi) megismerő mechanizmus segítségével az őt meghatározó feltételeket, a külső és belső természetet bizonyos mértékig mindinkább az ember számára valóvá tudja változtatni. (Eközben persze állandóan újabb nehézségeket is termel a maga számára).
4. Az ember megismerő tevékenysége során fő eszköze a fogalmi-logikai gondolkodás, amely az azonosság törvényéből kiindulva ($A=A$, $1=1$) bármit az ember eszközévé képes változtatni, annak köszönhetően, hogy a természetben felismert oksági sorokat algoritmusokká s ezen keresztül tevékenységi sorokká tudja átfordítani. Ebben alapvető támasza az $1=1$ azonosságtörvényre épített matematika.
5. Azonban a természet rendszerének az ilyen oksági összefüggések mindig csak részei; az ember csak ezeknek a totalitásból való kiragadásával képes építkezni. Ez a kiragadás a valóság megismerésének minden lépésével egyúttal más összefüggések figyelmen kívül hagyását is jelenti, így a fogalmi-logikai megismerés sosem tekinthető „a” valóság megismerésének.

¹ Korántsem mindegy, hogy miből vezetjük le az emberi lényegét. Akik az eszközhasználatot hangsúlyozták, az ipari termelés, a gazdaság prioritásából indultak ki. Az ember nembeli természetéből való levezetés az emberi nemet és egyént összekötő sajátosan emberi”szellem” (és a *társadalomalakító* szellemi termelés) prioritásán nyugszik. A nembeliségből való kiindulás ellen gyakran felvetik, hogy a Nem – szemben az emberi egyénnel – nem empirikus fogalom, de ez csak annyiban igaz, amennyiben a Föld Nap körüli forgása sem közvetlen tapasztalati tény, mióta azonban felfedezték, az érzéki-tapasztalati értelmezés bizonyul tévesnek. Az individuális megismerésből levezetett-felépített szemlélet hamis, mert az individualitás a levezetett. Nincs individuum, amely ne a Nem által működtetett szemléleti rendszert használná.

² A nem (genus) fogalmának használata során a továbbiakban kisbetűvel írjuk, amikor a logikai osztályképzés nem-fogalmáról, és nagybetűvel, amikor az ember nembeliségéről van szó. (Az idézetekben természetesen ebben is és egyebekben is a forrás helyesírását követve).

6. Az emberiség e folyamat korrigálására többek között egy másik megismerő mechanizmust használ. Mi ezt nevezzük szimbolikus gondolkodásnak.³
7. A szimbolikus gondolkodás egyrészt arra (a fogalmi-logikai gondolkodást feltehetően megelőző) érzékelési képességre támaszkodik, amely a fogalmi-logikai gondolkodás kiragadó-leegyszerűsítő eszköze nélkül képes a (környezetet és önmagát egyaránt magába foglaló) „Egész” közvetlen befogadására; másrészt a fogalmi-logikai gondolkodás által szétválasztottakat megpróbálja összekapcsolni, ezáltal közelítve vissza az „Egész” egységéhez. Ez a gondolkodásmód, (amelyet a „termékeny differenciátlanság” álláspontjának is nevezhetjük) korrekciója is a fogalmi-logikai gondolkodásnak, és attól független gondolkodásmód is. A „szimbólum”, „szimbolikus” fogalmak túlterheltsége, sokféle használata ellenére azért ragaszkodunk e kategória használatához (a kategóriának általunk tulajdonított értelemben), mert fogalmában egyrészt etimológiailag is lényeges az *összekapcsoló* jellegre való utalás, másrészt a fogalom köznyelvi használatának és a különböző „szimbólum”-fogalmaknak is közös nevezője a közvetlen fogalmi jelentéstől, és a fogalmi-logikai gondolkodástól való különbség, (márpedig a szimbolikus gondolkodásnak éppen ezt a két vonását: az összekapcsoló jelleget, és a fogalmi-logikai gondolkodástól való különbözést tartjuk e gondolkodásmód lényegének)⁴.
8. A szimbolikus gondolkodás kiindulópontja az, hogy az „ $A = A$ ” és „ $A \neq A$ ” *egyszerre* érvényes. Ez egyrészt arra vonatkozik, hogy bármi, amit különválasztunk az Egészből, egyszerre külön is választható, meg nem is. Bármely individualitást azonosítunk önmagával, ez igaz is lesz, hiszen van olyan szempont, ami ezt az elkülönítést indokolja, de nem is igaz, amennyiben más szempontokból az Egészből való kiragadás indokolatlan. Itt nem csupán arról van szó, hogy a szubjektum *nézőpontja* lehet ilyen is, olyan is (különválasztó vagy egységben-látó), hanem hogy – mint a dialektikus gondolkodás évszázadok óta hangsúlyozza – a valóságban is *egyszerre* (időben is és logikailag is egyszerre) tény bármely létező önmagával való azonossága és nem-azonossága. (A mozgó test fogalmában például feltételezzük, hogy valami önmagával azonos dolog mozog, de minthogy a mozgás térben és időben való elmozdulást, nem-azonosságot jelent, bármely dolgot csak ezzel a nem-azonosságával együtt tekinthetünk önmagával azonosnak).
9. Minthogy az egész általunk ismert létezés: mozgás, s azonosság csak a változatlanság (nemlétező) pillanatában állhat fenn, ezért az $A=A$ -ra alapozott gondolkodás kezdettől fogva problémákba ütközik. Az egyik ilyen Zénón klasszikus paradoxona, amely azt a kérdést veti fel, hogy ha megállítjuk az időt (s az idő megállítása itt azt a gondolati aktust képviseli, amit a fogalmi gondolkodás tesz bármely dolog önmagával való azonosítása által), tehát ha megállítjuk az időt, akkor ebben a kimerevített-megszüntetett időben a kilótt nyíl hol tartózkodik? (Pusztán az $A=A$ -ból kiindulva ez a kérdés nem

³ E kétféle gondolkodás nem azonosítható a kanti ész/értelem megkülönböztetéssel: Kant e két kategóriája alapvetően a *fogalmi-logikai gondolkodás* két fázisának és egyúttal két típusának is tekinthető, még ha tartalmaznak is bizonyos, a szimbolikus gondolkodásban is szerepet játszó mozzanatokat.

⁴ A „szimbolizáció” jelenségét középpontba állító monográfiánktól végül is éppen azt reméljük, hogy a fogalom körüljárásával olyan szimbólum-fogalmat alakíthatunk ki, amellyel a különböző tudás-, és szakterületek különböző szimbólum-fogalom használatából következő értelmezési problémák leküzdhetők. Egyelőre csak annyit, hogy „szimbolikus gondolkodásnak” a fogalmi-logikai gondolkodással szembeállítható, az abban szétválasztottakat-körülhatároltakat (újra) egyesítő, egységben látó illetve egymással összekapcsoló gondolkodásmódot, „szimbólumnak” az e gondolkodásmóddal létrehozott produktumokat, „szimbolizációnak” pedig e produktumok létrehozásának folyamatát értjük, s próbáljuk majd elemezni. (A „produktum” kifejezést egyértelműen szellemi értelemben használva, mert ugyan számos szimbólum tárgyi jellegű, de szimbolikusságuk ezeknek is csak szellemi működés folyamatában jön létre)

válaszolható meg). Ezt a paradoxont a mi megközelítésünk szerint a fogalmi-logikai gondolkodáson belül úgy lehet feloldani, ha feltételezzük, hogy mozgás *valamilyen módon a megállított időben is létezik*⁵. (S így az $A=A$ a hipotetikus időtlenségben sem fedí le a valóságot). A szimbolikus gondolkodásban mindez nem probléma, hiszen ez a gondolkodás eleve az $A = A$ és $A \neq A$ egyidejű érvényességét feltételezi.

10. A szimbolikus gondolkodás egyfelől megelőzi a fogalmi-logikai gondolkodást (amennyiben a számára megjelenő differenciálatlan totalitásra nyitott érzékelés korábbi), másrészt, mint gondolkodási forma (és korrekciós mechanizmus) ráépül arra.
11. A szimbolikus gondolkodás terméke, eszköze: a szimbólum nyitott jelentésű, azaz jelentése⁶ és jelentéstartománya nemcsak állandóan változik, hanem a fogalmi-logikai gondolkodás megkívánta *egyértelmű* definiálhatóság kritériumának egyetlen adott pillanatban sem tesz eleget (s nem is kíván eleget tenni).
12. Mivel a fogalmi-logikai gondolkodás elemei, a fogalmak is eredetileg a szimbolikus gondolkodás alapjaiból szakadnak ki, (vagyis nem a szimbólum a plusz jelentéssel felruházott fogalom, hanem a fogalom a körülírt, bezárt jelentésű szimbólum⁷), ezért a fogalmakat is jogos szimbólumoknak nevezni („elsődleges szimbólumként” megkülönböztetve a már létező fogalmakat a szimbolikus gondolkodás által jelentésüket /újra/ kinyitó „másodlagos szimbólumoktól”). Mind a fogalmi-logikai gondolkodás „elsődleges szimbólumára”, mind a szimbolikus gondolkodás „másodlagos szimbólumára” igaz, hogy az egyedi és általános nincs benne szétválasztva, ebben az értelemben tekinthető mindkettő „szimbólumnak”.⁸

⁵ Lásd erről: Kapitány–Kapitány (1995).

⁶ Gottlob Frege teljesen jogosan figyelmeztet arra, hogy meg kell különböztetni a jelentés és az értelem fogalmát. Ezeket a fogalmakat gyakran egymást felcserélve vagy éppen egymás szinonimáiként használják. Mi elfogadjuk Frege azon megkülönböztetését, mely szerint minden jelnek van „*értelme*”: az, amit értünk rajta. A „*jelentés*” ebben a megkülönböztetésben arra vonatkozik, ami az adott értelem valóságreferenciája. (Carnapnál – aki új kategóriák bevezetésével próbálta elkerülni az „*értelem*” és „*jelentés*” szavak többféle használatából fakadó zavarokat – Frege fogalmai közül az „*értelemnek*” az „*intenzió*”, a „*jelentésnek*” az „*extenzió*” felel meg). „*Értelem*” és „*jelentés*” általa alkalmazott megkülönböztetését Frege az alábbi példával világítja meg: „A következő kifejezésnek: ‘a Földtől legtávolabb levő égitest’ van értelme, viszont nagyon kétséges, hogy van-e jelentése is”. (Frege in: Horányi–Szépe, 1975, p. 139). (Ebből a nézőpontból következetes szubjektív idealista számára a jelnek csak értelme lehet). A szimbólum azonban véleményünk szerint éppen arra épít, hogy az általa alkalmazott jel minden értelmét egyúttal jelentésesnek – tudniillik *az emberiség számára* használhatónak, s ekként valóságosan létezőnek – feltételezi. Ezért az alábbiakban a szimbólumra vonatkoztatva a két fogalom között nem teszünk megkülönböztetést. (Frege egyébként szintén jogosan megkülönbözteti az adott jel értelmét és az adott jel kiváltotta képzetet is: „A képzet (...) lényegesen különbözik a jel értelmétől, amely sokak közös tulajdona lehet, tehát nem az egyes ember pszichikumának része vagy módusza; aligha lehet ugyanis kétségbe vonni azt, hogy az emberiség a nemzedékről nemzedékre áthagyományozott gondolatok közös kincsével rendelkezik.” /Frege in: Horányi–Szépe, 1975, p. 140/. „Azt mondhatnák (...): ahogy ugyanazzal a szóval az egyik ember ezt a képzetet, a másik egy másikat kapcsol össze, ugyanúgy kapcsolhatja a szóhoz az egyik az egyik, a másik a másik értelmet is. Azonban ebben az esetben a különbség csak a kapcsolás módjában állhat fenn. Ez pedig nem gátolhatja meg azt, hogy mindketten ne ugyanazt az értelmet fogják fel; azonban képzetük nem lehet egy és ugyanaz”. /Horányi–Szépe, 1975, p. 141/. A szimbólum azonban az egyéni képzet és a közös emberi értelem között is összeköttetést teremt).

⁷ Az $A = A$ nem a kiinduló alapigazság, hanem csak az összetett valóság egy speciális alosete.

⁸ Sok zavart okoz a „szimbólum” fogalom használatában, hogy egyes szerzők „szimbólumról” szólván kifejezetten az elsődleges szimbólumokat, a fogalmakat értik ezalatt, míg mások (és a köznyelv) inkább a másodlagos szimbólumokat. De e zavar azért alakulhatott ki, mert az említett közös nevező miatt van relevanciája annak, hogy mindkét kategóriára ugyanazt az elnevezést alkalmazzuk. A zavar elkerülése érdekében viszont szükséges a „szimbólum” két fajtájának (mondjuk az „elsődleges” és „másodlagos” jelzők általi) megkülönböztetése is.

13. A szimbolikus gondolkodás eredményeként (a szimbolikus gondolkodásnak a fogalmi-logikai gondolkodásra való visszahatásaként) az elsődleges szimbólumok, a fogalmak jelentése is állandóan bővül, a másodlagos szimbólumoktól viszont az különbözteti meg őket, hogy bővülő definíciójuk *egy-egy adott pillanatban* körülírt, nem nyitott jelentésű.
14. A fogalmak és szimbólumok (az elsődleges és másodlagos szimbólumok) ilyenképpen állandóan átmehetnek egymásba. A fogalmi-logikai és a szimbolikus gondolkodás együttesében jön létre egyén és társadalom egyidejű azonossága és nem-azonossága is⁹, ami a fogalmi-logikai gondolkodással megfogalmazható, de átérthetővé¹⁰ éppen a szimbolikus gondolkodás által válik.¹¹

*

A szimbolikus gondolkodás vizsgálatának talán legadekvátabb terepe az esztétika: a szimbolikus gondolkodás a művészetekben (és az esztétikai élvezetben) mutatkozik meg a legsűrítettebben. A művészetek létrehozásának egyik legalapvetőbb mozzanata a szimbolizáció. Ezért a művészetek elméleti megközelítése során felmerülő kérdések nagy része egyszersmind a szimbolikus gondolkodás megértése szempontjából is lényeges. Mi ebből a szempontból

⁹ Az egyén mint a Nem tagja, képviselője, több milliárd társával együtt azonos is a Nemmel, de mint annak partikuláris egyede, természetesen nem azonos. Viszonyuk bonyolult: a társadalmi szerepek, amelyeket az egyén betölt, az egyetemes, nembeli tudás közvetítői, bennük az egyéni keresztül a Nem nyilvánul meg, de egyszersmind egy olyan rész-nézőpont is, amely nem a Nem számára való igazságot, csak részigazságot képvisel, amely a többi rész igazságával szembekerülve sosem lehet az Egész igazsága, s ez igaz az emberiség bármely egyedi részére: csoportokra, népekre, kultúrákra, és egyes társadalmi formációkra egyaránt. Mivel az egyén és a Nem közötti objektív összeköttetést az egyre nagyobb és bonyolultabbá váló „társadalom” jelenti (a szubjektív összeköttetést pedig az, amit „szellemnek” nevezünk), a „társadalom” az egyén nézőpontjából azonosnak tűnik a Nemmel. Mivel azonban az adott társadalom mindig más, ezért pillanatnyi éppigyléte, amely a Nem egyes részeinek (egyéneinek, csoportjainak, osztályainak) megfelel, más részeinek nem, nem azonosítható a Nem egészének nézőpontjával. A „társadalom” jellemzésére ez idáig a legalkalmasabb, (Marx minden tévedése ellenére) Marx talán legeredetibb koncepciója – a társadalmi formációk „termelési mód”-elmélete. Vagyis az a tétele, miszerint az emberi történelem során kialakul egy bonyolult viszonyrendszer, amelynek mindenkor lényegét az adja, hogy mindig egy meghatározott termelési-viszonyulási forma szervezi egységes rendszerré, kijelölve (a korábbiakhoz képest átértelmezve) a többi elem helyét, de ez – mivel nem az *egész* Nem érdekei szerint való, az egyes részek küzdelmeinek eredőjében az adott termelési módon, társadalmi formáción belül is állandó mozgásban van. A társadalom létéből uralmi (alá-fölé rendelési) és tulajdonviszonyok is következnek; hogy ezek éppen milyenek, ezt is az uralkodó termelési-viszonyulási mód határozza meg: mindig megvannak az azzal és a tulajdonviszonyokkal adekvát uralmi formák. Viszont a társadalmilag helyes, erkölcsi, (azaz a Nem természetének megfelelő, a nemet és az egyéneket összhangba hozó – pontosabban az ilyen összhang felé közelítő) cselekvés, alapállás mindig csak az adott uralommal szembeni állásfoglalás lehet, mivel az uralmon lévők is mindig csak meghatározott partikuláris érdekek képviselői lehetnek, tehát eleve *nem* az összhang képviselői, hiszen más partikuláris érdekeket elfojtanak. Az uralommal szembeni erkölcsi állásfoglalás nem azonos az uralom elleni *harccal*, (mert az ellene való harc is partikuláris érdekeket képvisel, és még olyan is van, hogy a sok partikularitás közül az uralom képviselője a legkevésbé partikuláris: ez a helyzet, amikor egy társadalom megtalálja a domináns viszonyokkal legadekvátabb, és ezért viszonylag hosszabb távon gyümölcsöző uralmi formát), de mivel minden uralom egyoldalúságokat hoz létre, az erkölcsi alapállásnak (vagyis a Nem szempontjai képviselőjének, belsővé tételének, ami az „erkölcs” fogalom lényegét képezi) ezen egyoldalúságokat meg kell kérdőjeleznie. Ily módon az erkölcsi magatartás az egyén számára a Nem szempontjaival való közvetlen azonosulás eszközt jelent. És itt függ össze az etika és esztétika területe: az esztétikumban, mint megismerés-formában élheti át az egyén közvetlenül a Nem nézőpontját.

¹⁰ E kifejezés itt a szimbolikus gondolkodás azon sajátosságára utal, amely által e gondolkodásmód egyszerre nyújtja az embernek az *átélés* és a *megértés* lehetőségét.

¹¹ Mindebből következik az is, hogy mint a gondolkodástörténet megannyi nagy vitája, a nominalizmus és a realizmus igazsága sem vagylagos, mindkettő igaz (csak másra vonatkozik). Az is igaz, hogy az absztrakciók a megismerő értelemben utólag (az elsődleges szimbolizáció folyamatában) jönnek létre a dolgok megnevezésére (ez a realizmus igazsága), de az is igaz, hogy az univerzálisak (ezen értsük a létezés törvényeit, amelyeket a két szimbolizáció együtt segít megközelíteni) az egyes dolgok létezésének előfeltételei (ez pedig a nominalizmusé).

közelítünk az esztétika történetéhez (tehát nem esztétikatörténetet írunk, és nem is az áll figyelmünk középpontjában, hogy mikor mit tartottak a művészet sajátosságának, az esztétikum kritériumának, (ezzel már csak azért sem foglalkozunk, mert ezeket a kritériumokat mindig utólag, az addig ismert megoldásokból levezetve határozták meg, a művészeteknek és az alapjukul szolgáló szimbolikus gondolkodásnak viszont lényegéhez tartozik a megújító attitűd, a kánonok állandó tagadása, a fogalmak tartalmának állandó bővítése). Az esztétikumnak kifejezetten sajátos megismerő szerepét helyezzük előtérbe (vagyis azt az oldalát, ami miatt a szimbolikus gondolkodás megnyilvánulásának tekinthető, jól tudván, hogy az esztétikumnak természetesen számos egyéb funkciója is van).

Az újkori esztétika kérdésfelvetéseinek előzményei

A művészetek (illetve az esztétikum) mibenlétéről folytatott gondolkodás alapvető dilemmái már a kezdetekkor, az ókori filozófusok vitáiban megjelentek. A művészetek szimbolizáló jellege abban az értelemben világos volt, hogy a művészet alkotásai „valami helyett” állnak. Az is már kezdettől viták forrása volt, – s ez a kérdés aztán végigvonult az esztétikai gondolkodás történetén – hogy *mi* helyett: a valóság képmásai-e, vagy a szubjektum kivetülései, illetve ha mindkettőé, akkor melyik milyen arányban határozza meg őket. E kérdés mögött azonban valójában a szimbolikus gondolkodás funkciójáról való elmélkedés áll: a szimbolikus gondolkodás az, amely úgy kapcsolja vissza az emberi tapasztalatot a korábbi holisztikus érzékeléshez, hogy – a hasonlóság, az érintkezés vagy a tartalmazás alapján – (újra) kapcsolatot teremt az itt és az ott, a most és a máskor között, és e kapcsolatteremtés alapvető eszköze maga a mű, mert létrehoz, a valóságba helyez valamit, (ami léte és máshoz való hasonlósága, más dolgokkal való érintkezése vagy a tartalmazási viszony révén) felidézi és egymással kapcsolatba hozhatóvá teszi a valóság különböző részeit, (legyenek azok az „objektív”, mások által is átélt/átélhető valóság, vagy a szubjektív, „belső” valóság részei), és a „mű” (a sajátosan művészeti attitűddel létrehozott mű) lényegi funkciója (más emberi művektől¹² eltérően) éppen a felidézés és kapcsolatba hozás. A műalkotás ebben az értelemben mindig valami helyett áll: valamilyen módon felidézi mindazt, ami helyett áll, és ezt úgy teszi, hogy az általa ábrázoltakat egyszersmind összefüggések hálójába is helyezi.

Az antik gondolkodóknál azonban egy talán még lényegesebb probléma is felmerül a műalkotásokkal kapcsolatban, és ez a probléma is végigvonul az esztétika történetén. E probléma azért merülhet fel, mert az antik gondolkodás egyúttal *a fogalmi-logikai gondolkodás tudományossá fejlesztésének kezdete* is, s a fogalmi-logikai gondolkodás kibontakozásának éppen az a feltétele, hogy egyértelmű (és minél egyértelműbb, körülírta) fogalmak, és ellentmondásmentes logikai szabályok alakuljanak ki, ez pedig a szimbolikus gondolkodással ellentétes tendencia. Véleményünk szerint elsősorban ennek köszönhető Plátón averziója a művészetekkel, legalábbis azok egy részével szemben: Plátón mestere, Szókratész egyszerre élharcosa a fogalmi-logikai gondolkodásnak és a külső parancsolatokból belülről vezéreltté váló etikának, nem csodálható, hogy Plátón a művészeteket, a fogalmi-logikai gondolkodás egyértelműségeinek fellazítóit (legalábbis a művészetek egy részére vonatkozóan) *erkölcsileg* látja kifogásolhatónak. A fogalmi-logikai gondolkodás abban a korban forradalmi felívelésén alapul az egész későbbi európai civilizációs fejlődés, az emberi Nem szempontjából ezért alapvető volt, hogy ez a gondolkodásmód uralkodóvá váljék. (A fogalmak szerepének

¹² Mivel esztétikai attitűddel bármi megközelíthető, a más céllal létrehozott emberi „művek”: szerszámok, fogyasztási tárgyak, díszítések, stb. is szemlélhetők esztétikailag, vagyis tekinthetők valami szimbólumainak.

érzékelése az alapja Plátón idea-tanának is, nem véletlenül talált folytatásra a későbbi korok tudományosságának megannyi képviselőjénél is).

Már Plátón szembesült a szubjektivitás versus objektivitás problémával is. Az ember viszonya a világhoz: szubjektivitás, ugyanakkor az ember objektum-létrehozó lény, ami nem volna lehetséges objektív törvények felismerése nélkül. A tudományfejlődés ezen objektív törvények mind tökéletesebb megismerésére, a szubjektív torzítások kiküszöbölésére irányul. Ebből a küzdelemből szükségképpen következik a plátóni barlanghasonlat is: annak érzékelése, hogy az objektivitás egésze nem adott a számunkra, csak annak tökéletlen leképeződése a (szubjektív) tudatunkban. Ebből viszont Plátón azt a következtetést is levonja, hogy ha már a valóság észlelése is tökéletlen leképezés, akkor a művészi alkotás csak egy tökéletlen leképezés leképezése, tehát még távolabb visz az objektivitástól. Ennek a gondolatmenetnek a fényében eljutunk oda, amit a történelem során oly sok gondolkodó állít, hogy a művészet csupán (szép) hazugság.

Arisztotelész másképpen közelít ehhez. Míg Plátón – az emberi fogalmak teremtő erejének bővítésében (s nemcsak az ember alkotásait, hanem az egész létezés teremtő ideáira vezetvén vissza – egy ideák meghatározta, s ezért eredendően ideális, a tiszta ideák tökéletességéből levezetett) valóságegészet próbál egy ideális megismerés tárgyává tenni (tehát egy olyan megismerés tárgyává, amely magukat a lét megjelenésformáit létrehozó, e megjelenésformák mögött álló – „tisztá” – ideákat próbálja megismerni), Arisztotelész felismeri az ember fogalomalkotó képességének, (s e mögött magának az emberi létnek) dialektikus természetét is, vagyis azt, hogy miként az emberi létezés egyedi és általános, emberegyén és Nem kettősségén nyugszik, az egyedi és általános kettőssége gondolkodásunkat is áthatja, s e kettősség (s ez vonatkoztatható az ideának és realizálódásának kettősségére is) egyúttal szétválaszthatatlan egységet is jelent¹³. Miként az egyes ember szétválaszthatatlanul nembeli s egyszersmind sajátosan egyedi lény, fogalmainkban (és az általuk leképezett objektív létben) is így van együtt egyedi és általános: az általános csak az egyediben létezik, az egyedit viszont általános törvények működéséből lehet megmagyarázni. Ha azonban ez így van, akkor a művészet (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás), amely többek között éppen ezt a dialektikát, egyes és általános azonosságának s egyszersmind nem-azonosságának dialektikáját) ragadja meg, nem hogy távolít a valóság megismerésétől, hanem annak alapvető feltétele¹⁴. (Arisztotelész is a fogalmi-logikai gondolkodás kifejlesztésének, magas absztrakciós szintre emelésének korszakában élt, természetes hát, hogy őt is elsősorban ez izgatta, szisztematizáló illetve analízáló tevékenysége elsősorban erre irányult, a szimbolikus gondolkodás csak érintőlegesen jelenik meg szemléletében. De ha a kifejlett szimbolikus gondolkodás meghatározó funkciójának a fogalmi-logikai gondolkodás egyoldalúságainak korrekcióját tartjuk, akkor az antikvitás e két meghatározó alakja is megkerülhetetlen a szimbolikus gondolkodás története szempontjából /is/, mert nem utolsósorban éppen az ő hatalmas szellemi erőfeszítéseik nyomán bontakozott ki az, amit a szimbolikus gondolkodás korrigál, de ami nélkül nem lenne mit korrigálnia.)

A két szembenálló koncepció – a plátóni gyökerű és az arisztotelészi gyökerű szemlélet – számára maga a „szimbólum” fogalom is szükségképpen mást jelent. Téziseinkben kiemeltük,

¹³ Másutt (Kapitány-Kapitány, 2019) részletesebben is írtunk arról, hogy Arisztotelész mennyiben ismeri fel az ember nembeli természetének lényegét, mennyiben jut el a fogalmi-logikai gondolkodás korlátainak felismeréséig, vagy hogy miként tudja a „lehetőség” fogalmában megragadni az „A=A és ugyanakkor A nem=A” kettősségét, mely utóbbi felismerés azért is olyan lényeges, mert a művészetek által megragadott igazság specifikuma éppen az, hogy nem feltétlenül a létező, de mindenképpen a „lehetséges” igazsága.

¹⁴ Bizonyos esetekben Plátón is elismeri a művészetek megvilágító, lényegmegragadó szerepét, amit ő annak tulajdonít, hogy az emberi lélek „visszaemlékszik” a hajdani ideális állapotra. (Ha a plátóni gondolkodással is össze akarjuk kapcsolni az általunk kifejtetteket, ezt a „visszaemlékezést” értelmezhetjük úgy, mint a szimbolikus gondolkodás általi visszakapcsolódást az eredetileg egységben észlelt Egészhez.)

hogy a gondolkodástörténetben „szimbólumnak” nevezik magukat a (körülírt jelentésű) fogalmakat is (ezt neveztük mi „elsődleges szimbólumoknak”), (például: az „asztal” betűcsoport, vagy az asztal képe); meg a fogalmakat és az alapjukul szolgáló képeket más dolgokkal összekapcsoló, nyitott jelentésű, (általunk „másodlagos szimbólumoknak” nevezett) képzetcsoportokat is, (például az „asztal” mint a fogyasztás vagy a fraternális összetartozás utaló jellegű szimbóluma). Nem meglepő, hogy a „szimbólum” kategóriát is az elsődleges szimbólum, (tehát a szűk értelemben vett „fogalom”) jelentéssel inkább azok használják, akik a fogalmi-logikai gondolkodást preferálják, míg a nyitott jelentéssel dolgozó szimbolikus gondolkodás preferálói értelemszerűen a „másodlagos szimbólumot”, az önmagán kívül valami másra is utalót nevezik szimbólumnak. (A későbbiekben ennek még nagy jelentősége lesz: a két képzetkör határozott szétválasztásával lehet rendet tenni a „szimbólum” kategória használatának káoszában).

A kezdetekkor felvetett problémák – mint már többször hangsúlyoztuk – a művészetek és a művészetek alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás egész későbbi történetén végigvonulnak. Az esztétika tudományának újkori kibontakozása előtt röviden érdemes még kitérni a középkori keresztény művészet-, és szimbólumfelfogás néhány alaptételére.

Az antikvitas – a fogalmi-logikai gondolkodás szempontjából – nyugtalanító gondolatainak, Hérakleitosz vagy Arisztotelész dialektikájának, Zénón aporiáinak, a püthagóreusok misztikájának hatásain túl a keresztény középkor két határozott lépést tesz a szimbolikus gondolkodás irányába. Egyrészt Platón abszolútumfogalma a keresztény isten-felfogásba torkollván, a végső „igazság” végtelenje és az emberi megismerőképeség végessége között olyan távolság keletkezik, amelyet csak a póre racionalitástól a misztika felé való elmozdulással lehet áthidalni, és ez egyes egyházatyáknál egyértelműen be is következik. Másrészt a keresztény világképben minden az *istenre, a hit misztériumaira, az üdvtörténetre utaló jellé* változik, s ez szükségessé teszi a („másodlagos”) szimbólumok használatát és állandó értelmezését¹⁵. Az első századok vitáiban az alexandriai iskola képviselte az ebbe az irányba mutató (újplatonista) Philón-i hagyományt, a legnagyobb hatást Alexandriai Kelemen illetve Pseudo-Dionüsziosz gondolatai gyakorolták.

„az antinómia”, – írja erről Viktor Bicskov¹⁶ – „miután korlátozta a fogalmi gondolkodás további fejlődését, aktívan elősegítette, hogy az emberi értelem megismerő funkciójának szinte egész pszichikai energiája az emocionális és esztétikai, valamint a művészi gondolkodás szférájába menjen át.”¹⁷ „Az egész rendszer gerince a ‘kép’ fogalma, amely lényegét tekintve tisztán esztétikai kategória, hiszen ‘képen’ az arche-típus ‘lenyomatát’, ‘utánzását’ vagy szimbólumát értik, amely egészében az izomorfózis elvére, a ‘hasonlóságra’ épül.”¹⁸

¹⁵ „A nagy kappadókiaiak folytatták és továbbfejlesztették azt a Philón, Kelemen és Órigenész által elkezdett hagyományt, miszerint a bibliai szövegeket szimbolikus és allegorikus szövegekként kell felfogni.” (Bicskov, 1988, p. 142).

¹⁶ Bicskov olyan tömören és értően foglalja össze a bizánci esztétika jelentőségét, hogy az alábbiakban az ő tanulmányának szemelvényei által mutatjuk be a szimbolikus gondolkodás történetének ezen állomását, néhány hozzáfűzött megjegyzésen kívül nem látván szükségesnek a rövid összegzés további megközelítésekkel való kiegészítését.

¹⁷ Bicskov, (1988), p. 54. „A művészet asszociatív és többjelentésű volta a logikailag megoldhatatlan antinómiákból való kiutat egyengette.” (Bicskov, 1988, p. 76). „Az érzékelő szubjektum lelkében, a művészi kép kialakulásának folyamatában (aktív pszichikai folyamat), az esztétikai katarzis aktusában oldódtak fel a spekulatív gondolkodás antinómiái.” (Bicskov, 1988, p. 78).

¹⁸ Bicskov, (1988), p. 57 „A kutatók észrevétele szerint Philón közelítette elsőként a ‘kép’ (‘eikon’) fogalmát a platóni ‘idea’-fogalomhoz, s ebben a vonatkozásban fontos láncszemet alkotott a kép platóni és keresztény elképzelései között.” (Bicskov, 1988, p. 220, III/27 l.j.).

{Pszeudo-Dionüsziosz szerint} „A hierarchikus rendszerben az információ (a foktól függően) különböző mértékben materializálódott ‘isteni eredetű megvilágosodások’, (...) isteni világosság formájában közvetítődik. A földi szinten ez a világosság ‘az igazság homályos képeiben, az archetípustól távol álló ábrázolásokban, nehezen felfogható allegóriákban és képekben’ (vagyis az esztétikával közvetlen kapcsolatban álló fenoméneken realizálódik¹⁹.”

Az emanációs szemlélet jegyében

„...az istentisztelet az örök, időn kívüli lét (máslét) reális léte átmeneti földi életünkben. Az istentisztelet minden résztvevője ‘reálisan’ részesül ebben a ‘felsőbb létben’, benne van, ugyanakkor nem hagyja el az alsóbb lét szintjét.²⁰”

A szimbolika nemcsak a liturgia cselekvéssorában, a Krisztussal való misztikus egyesülésben, hanem minden vizuális, haptikus, auditív, stb. mozzanatban érvényesül.

„Az istentisztelettel szorosan összefüggött a templom architektúrája, a belső tér ‘reális’ szimbolikája (a nyugatról kelet felé és letről felfelé haladva növekedett az ábrázolás jelentősége), a templom freskóinak rendszere, a díszítés, a kultusz szolgálattevőinek öltözete, a bonyolult világítási rendszer, a templom vizuális és illategyüttese is.²¹” „Tehát a szimbolikus több jelentés és többértésűség alkotta az egész bizánci istentisztelet alapját.²²” „A továbbiakban a történelmi fejlődés során az istentisztelet a szakrális-szimbolikus cselekményből, amelyben a kereszténység első századaiban az egyház minden tagja részt vett, a IX. századra bonyolult, szimbolikus drámává, pompás ‘látnivalókkal’ és ‘díszítményekkel’ ékített ‘misteriális spektakulummá’ fejlődött. A közösség a cselekmény aktív résztvevőjéből a számára sok részében érthetetlen és felfoghatatlan, csodálatosan megrendezett látványosság passzív szemlélője lett.²³” „a templom ‘a világmindenség utánzata’, azaz a Világmindenség sajátos képe, amely közel áll a mimetikus hasonlatossághoz.”²⁴

Plátón nyomán a művészet kezdetben (például Alexandriai Kelemennél) csak az ontológiai hierarchia alsó fokára helyeződik²⁵, de ez a szimbolikus gondolkodás kibontakozásával párhuzamosan megváltozik, a művészet (mint megismerésmód) felértékelődik, olyaddig, hogy már

¹⁹ Bicskov, (1988), pp 57-58.

²⁰ Bicskov, (1988), p. 59.

²¹ Bicskov, (1988), p. 63.

²² Bicskov, (1988), p. 65.

²³ Bicskov, (1988), p. 65.

²⁴ Bicskov, (1988), p. 68. „Nagy Vazul lényegesen többre értékelte a festészetet, mint Nyssai Gergely, és mélyebben megértette azt. Továbbfejlesztette és a maga módján értelmezte Plótinoszhoz azt az eszméjét, amely szerint ‘a művészeti alkotások nem egyszerűen a láthatót utánozzák, hanem az értelmi lényegekhöz nyúlnak vissza, amelyekből maga a természet áll és összetevődik, és továbbá, hogy sok mindent maguktól is alkotnak’”. (Bicskov, 1988, p. 100).

²⁵ „W. Völker szerint Kelemen volt az első keresztény író, aki az ‘eikon’-ról (képről) szóló tanítást tette világnézeti rendszerének középpontjává. A kép Kelemennél az egész rendszer egységét garantáló strukturális elv szerepét kezdi játszani. A képhierarchia kiindulópontja, a következő ábrázolások ősképe az ősök, az istenség. A Logosz az őstípus első képe (...), amely maximálisan izomorf gyakorlatilag, és mindenben hasonlatos hozzá. Ez láthatatlan és érzékiileg nem észlelhető kép. (...) a Fiú ‘a gnosztikus lelkebe vési képét, hogy a gnosztikus szemlélésének teljességéig emelkedhessék’. Így maga a gnosztikus már csak ‘Isten harmadik képe’ lesz. (...) Ez materializált, vizuálisan és tapintással észlelhető kép, amely eléggé gyengén tükrözi az ősképet. A negyedik fokozatot jelentő képek, a képzőművészeti képek, többek között az embereket vagy antropomorf isteneket ábrázoló szobrok pedig egészen ‘távol állnak az igazságtól’.” (Bicskov, 1988, pp. 139-140).

„Pszeudo-Dionüsziosz a maga információs-hierarchiai rendszerében nemcsak a természeti jelenségek elé vette a művészi képeket, hanem a szent egyházi vezető kar elé is, vagyis a lét és az érzékfeletti lét között, a szentségekkel egy szinten helyezte el.”²⁶

E magas pozíció annak köszönhető, hogy a kialakult bizánci szemléletben – hiába hadakoztak ez ellen a különböző korok ikonoklasztái – a művészi leképezés az unio mystica egyik fő eszközévé változott.

„az ‘egyezményes jeleknek’ elsősorban nem a pszichikum értelmi területére kell hatniuk, hanem a tudattalanra, az emberi lelket az érzéki képektől az ‘igazság’ felé való emelkedésére kell ‘serkenteniük’ (‘hüponüszó – ‘csípni’, ‘szűrni’, azaz tisztán emocionális, nem pedig intellektuális serkentésről van szó, mint a jel szintjén). Ezért nevezi Pszeudo-Dionüsziosz ezeket az ábrázolásokat ‘felemelőknak’ (anagogikusoknak) (...) A képtől az ‘igazsághoz’ és az ahetípushoz való ‘felemelésnek’ ez az eszméje volt a bizánci esztétika vezető eszméje.”²⁷

„Tehát a bizánci gondolkodók által alaposan kidolgozott képelmélet lényegében minden szintjén egy és ugyanazon eszmét visz végig. A kép, amely valamilyen mértékben a szellemi archetípusat ábrázolja vagy jelenti, azért szükséges, hogy az embert ehhez a fel nem fogható ősképhez ‘felemeljük’.”²⁸

A középkori szemlélet ebben a vonatkozásban a modern esztétika megalapozója is. Ugyanis

„az információt, amely azáltal keletkezik, hogy miközben az ember a ‘képet’ szemléli, lelkét az ‘isteni energia’ serkenti, modern szinten esztétikai információként értelmezhetjük, a megfelelő lelki állapotot pedig esztétikai élménynek. (...) **Az esztétikai információ azt az ‘ismeretet’ adja az embernek, amely a kommunikáció más eszközeivel egyetlen formalizált nyelven sem adható át (...) vagyis a ‘nem fogalmi’ ismeret fontos forrásaként appercipiálták.**”²⁹

A nyugati egyházatyák és teológusok hasonló jelentőséget tulajdonítottak a szimbolikának és a szimbólumokat alkalmazó művészetnek. Másutt bővebben írtunk Szent Ágoston szemiotikájáról és Nicolaus Cusanus (Pszeudo-Dionüsziosz gondolatait továbbvivő) misztikájáról,

²⁶ Bicskov, (1988), p. 70. „Pszeudo-Dionüsziosznál a szimbólum a legáltalánosabb filozófiai-vallási kategóriaként jelentkezik, amely magában foglalja a kép, jel, ábrázolás, szép fogalmát és még több mást is, valamint a valóságos élet, de különösen a kultikus gyakorlat sok tárgyát és jelenségét, mint az előzőek valamely szférában való konkrét megnyilvánulásait. (...) az *Aeropagitikák* szerzője rámutat, hogy az igazságról szóló információ átadásának két módozata van: ‘az egyik ki nem mondott és titkos, a másik nyilvánvaló és könnyen megismerhető, az első szimbolikus és misztériumokkal fonódik össze, a másik filozófiai és mindenki számára felfogható.’ (Bicskov, 1988, p. 145). „Minden felsőbb igazságról szóló információt a szimbólumok rejtenek, ‘mert értelmünk nem képes másképp az égi hierarchiák utánzásáig és szemléléséig emelkedni, mint a számára jellemző anyagi vezetés révén, feltételezvé, hogy a látható szépségek a láthatatlan szépség képei, az érzékelhető finom illatok a szellem behatolásának nyomai, a valóságos világítóeszközök az anyagtalan sugárzás képei, a részletes szent tanítások a lelki szemlélődés teljességére, az isteni díszítmények karai az isteni harmóniára és rendre utalnak, az isteni Eucharisztia magunkhoz vétele Krisztus birtoklása; röviden – az égi lényegekről mindent a szimbólumok közvetítenek felénk a legeslegjobb módon’”. (Bicskov, 1988, p. 146). {Azt természetesnek kell tartanunk, hogy Pszeudo-Dionüsziosznak és a hozzá hasonlóan gondolkodó kortársaknak a világ törvényeinek megismeréséről csak az „isteni hierarchiák” megismerésén keresztül lehetett elképzelése, hiszen a „világot” egy alapvetően hierarchikusan szervezett és transzcendentalista társadalom tárta eléjük, azon keresztül tudták csak érzékelni.}

²⁷ Bicskov, 1988, p. 161.

²⁸ Bicskov, 1988, p. 168.

²⁹ Bicskov, 1988, p. 169. (Kiem.: K. Á–K. G.).

akinek a reneszánsz humanizmusának öntudatával az embert az istenihez emelő filozófiája ugyanakkor már az újkori gondolkodás egyik nyitányát jelenti.³⁰

A szimbolizáció és az újkori német esztétikai gondolkodás alapjai. Lessing³¹

A karteziánus fordulattal a gondolkodók figyelme az *emberi megismerő gondolkodás* sajátosságainak feltárására kezdett irányulni. Ha a középkori szemlélet számára az volt a művészetben és a szimbolikus gondolkodásban a legfontosabb, hogy azok mennyiben lehetnek eszközei az isteni szférával való kapcsolatteremtésnek, a felvilágosodás természet felé fordulásával (miután Spinoza pantheizmusában a természet isteni rangra emeltetik, következő lépésként) az önálló kultusz tárgyává váló természetnek éppenhogy az isteniről való leválasztása is megkezdődik. A kialakuló (és a természettudományokat is mind magasabb piedesztálra emelő) természetkultusz azzal is jár, hogy a művészet, a szimbolikus gondolkodás vonatkozásában is azok *természete* válik érdekessé³². S ahogy kialakulnak a modern természettudományok, megjelenik a művészetek (és az esztétikai élmény) természetét, működésvivő törvényeit vizsgáló, leírni, értelmezni és rendszerezni törekvő *esztétikai* gondolkodás is. A dolgok „természetét” kutató szemlélet elsősorban arra kíváncsi, hogy abban, amit éppen vizsgál, mi az, ami önmagából következik, önmagának a *sajátossága*, önmagában (külső, az ő szempontjából mesterséges tényezők nélkül) adott. Persze mindennek a megértésében fontos, hogy ez az adott „természetes” állapot hogyan jött létre (s ezért fellendül a történeti szemlélet is), de „természetesnek” a materiális körülmények által éppígy adottat tekintik, mert a (társadalmi erejének alapjait nem kiváltságként kapó, hanem kitermelő) polgár számára végül is az a legfontosabb, ami a természeti alapokból kinyerhető.

A szimbolizáció jellegének modernkori megváltozását Tzvetan Todorov azzal jellemzi, hogy *a szimbolizáció adekvát terepe a retorika helyett az esztétika lesz*. Ez azért nagyon lényegi megállapítás, mert azt a fordulatot is kifejezi, ami az embernek a transzcendenciához (és ezen keresztül önnön nembeliségéhez) való viszonyában végbemegy: az Egészhez való közvetlen (a szimbolikus gondolkodás által biztosított) kapcsolódás már nem feltétlenül a társadalmat, az ember nembeliségét *tekintélyként* jelképező³³ Istennel való azonosulást, hanem az

³⁰ Lásd: Kapitány–Kapitány (2019).

³¹ Ismételten hangsúlyozzuk, hogy nem esztétikatörténeti szempontból, és távolról sem a teljesség igényével tekintjük át a szimbolizáció és a művészetek sajátosságaival foglalkozó gondolkodás egyes állomásait.

³² Nagy, paradigmatis fordulat ez: míg a középkor a maga felülről-lefelé felépített hierarchikus társadalmának megfelelően hasonló szerkezetben szemlélte a lét egészét, a hatalmát a tőkefelhalmozásra építő polgár szükségképpen látja a világot alulról, a természettől adottból felépülőnek, hiszen tőkéjének forrásai a nyersanyagoktól az emberi munkaképességig természettől adottak. Legalábbis mindaddig, amikor a legfőbb tőkeforrássá a szellemi termelőerő válik, amely már nem természettől adott, hanem társadalmilag kiképezett erőforrás. Persze valójában az emberi munkaképesség, sőt a nyersanyagok nagy része is történelmi termék, gondoljunk az utóbbi esetében például a vadbúzából az ember által kitermesztett mai gabonákra, de a lényeg az, hogy a kapitalista társadalomban mindaz, ami a jelen pillanatban adott, éppúgy természetileg adottnak, még-érintetlen – tehát az emberi értéktermelő termelésbe bevonható, az erre vállalkozó ember által megformálható – természetinek tekintik, mint a Természetnek nevezett, az ember számára környezetet és létalapot képező élettelen és élő anyagi világegész bármely elemét.

³³ Ateista szemszögből az Isten fogalma, mint például Durkheim utal erre, az emberiség, az emberi Nem fogalmát helyettesíti. A két fogalom azonban nem feltétlenül versengő; hívő szempontból is lehetséges az egyéninek a nembeliből való levezetése; a Nem szempontja ebben az olvasatban = az „Isten akarata szerint való”.

érzékkelhető-materiális világegészhez, mint *öntörvényű rendhez*³⁴ való igazodást jelent. Az anyagi világ *rendjében megtalálni vélt eszmény* természetesen hozza magával az esztétikum *eszményi rendjének* képzetét.

Az esztétika egyik lényeges kezdőlépése a művészetek osztályozása, annak megértése, hogy mi az egyes művészetek (egymástól különböző) természete. (Hiszen a művészetek „természeti alapja” sajátos közegük, az „anyag” amellyel dolgoznak: az építőanyagok, a szobrok anyaga, a festékek színei; a hangzó instrumentumok, az emberi test, vagy éppen az anyagként használt nyelv.) Lessing, az újkori esztétika egyik megalapozója alapműveiben ily módon közelít olyan különböző műfajokhoz, mint a mese (Értekezések a meséről), a képzőművészet (Laokoón), vagy a színjátszás (Hamburgi dramaturgia).

A Lessingnél megjelenő esztétika alapelvei a hierarchikus világképű középkori gondolkodással *szemben* kerülnek meghatározásra, vagyis éppen ellentétesek a fentebb röviden érintett teokratikus szemlélettel, ezt Lessing számára közvetlenül az akkor még eleven barokk világképe testesíti meg, (amely még hordozza, amely még továbbélelni igyekszik a középkori hierarchikus-keresztény világképet). Lessing ezt az „allegorikus” fogalmával érzékelteti, ennek ellentétéként fogalmaz meg egy új esztétikai eszményt, amelynek lényege az ideologikus allegorizálással szemben a természetivel való befogadó szembesülés, (mint ahogy erre helyezte a hangsúlyt az ezen esztétika előzményeként az újkori filozófiának mind empirista, mind szenzualista irányzata). Lessing ennek szellemében nyúl vissza Arisztotelész dialektikájához is, egyik első megfogalmazását nyújtva egyúttal a modern szimbolizáció-felfogásnak, amelyben a jelképeességnél nagyobb hangsúlya van a *reprezentációnak*, annak a gondolatnak, miszerint az esztétikai alkotás úgy tud megragadni, a különös valóságból kiemelni egy jelenséget, hogy az közvetlenül,³⁵ önmagában képviseli a benne megpillantható törvényszerűt.

„A szemlélődő megismerés önmagában véve is világos. Ami jelképes, a szemléletből kölcsönzi világosságát. Az általános csak a különösben létezik, s csak a különösben ismerhető fel szemléletesen. Egy általános jelképes következtetést tehát annyira világossá kell tennünk, amennyire az csak engedi, ez pedig annyit tesz, hogy lehetőség szerint a legjobban meg kell magyaráznunk; így hát a különösre kell visszavezetnünk, hogy ebben a szemléletes formában fölismerhetővé váljék. (...) a szemlélődő megismerés jóval nagyobb befolyással van akaratumkra, mint a jelképes. E befolyás mértéke a fölismerés élénkségétől függ, ennek foka pedig a különös közelebbi és alaposabb meghatározásától. Minél közelebből határozzuk meg a különöst, minél több sajátosságot fedezhetünk föl benne, annál elevenebb a szemlélődő megismerés”.³⁶

„Ha beérjük pusztán azzal, hogy a mesét – tekintettel az általános tantételre – *csupán allegorikussá* tesszük, biztosak lehetünk benne, hogy rossz mesét írtunk. De vajon mese-e a rossz mese?”³⁷

A törvényszerű ily módon megjelenvén az (ábrázolt) jelenségben, amely ebben az értelemben a megjeleníteni kívánt szimbolikus tartalom reprezentálója, akkor tud igazából hatni (s bár Lessing itt nem hangsúlyozza, de ez a hatékony szimbolizáció egyik alapfeltétele), ha a

³⁴ „Here is a statement synthesizing this new attitude: ‘Every beautiful work of art is more or less an impression of the great whole of nature that surrounds us; it must also be considered as *a whole existing for itself* which, like nature at large, *has its end in itself*, and is there for itself.’ (Moritz, Karl Philipp: *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Kritische Ausgabe, Tübingen, 1962, p. 122) (Todorov, 1982/1, p. 157).

³⁵ „az erkölcsi tanulság sem *elrejtve*, sem *álcázva* nincs a cselekményben, hanem éppen a cselekmény által válik lehetővé *szemléletes fölismerése*.” (Értekezések a meséről, Lessing, 1982, p. 54).

³⁶ Értekezések a meséről, Lessing, (1982), p. 64.

³⁷ Értekezések a meséről, Lessing, (1982), p. 47

közönségként megcélzott befogadók számára valamilyen *közös jelentéssel* bír. (Ezt úgy is mondhatjuk, hogy a közös, azonosan vagy legalábbis hasonlóan dekódolt jelentés alkotja meg azok közösségét, akik számára a bemutatott jelenség szimbólumként tud működni).

„a költő, hogy a jellemek körülményes leírását megtakarítsa, no meg azon oknál fogva is, mert így is kétséges, hogy e jellemzés mindenkiben ugyanazokat a gondolatokat ébreszti-e, rákényszerült, hogy olyan lények szűkebb körére szorítkozzék, melyekről tudja, hogy megnevezésüknek még a leginkább tudatlanok elméjében is egy bizonyos és nem valamely más eszme felel meg.”³⁸. (Az adott szövegrészben ezzel indokolja, hogy miért éppen állatokról szólnak a tanmesék).

A szimbolizáció reprezentációként való bemutatását (a mélyebb, mögöttes tartalomnak a konkrét jelenségeken keresztül történő megjelenítését) más műfajok vonatkozásában is elvégezi.

„A festészet a maga egyidejű kompozícióiban a cselekménynek csak egyetlen pillanatát ragadhatja meg, ezért a legjellemzőbbet kell választania, melyből az előzőket is, a következőket is a legjobban lehet érteni. Éppígy a költészet a maga folyamatos utánpótlása közben a testeknek csak egyetlen tulajdonságát ragadhatja meg, s ezért azt kell választania, amely a testnek a szükséges szempontból legérzékletesebb képét kelti föl.”³⁹

A korabeli, valóságtükrözésre törő festészetet (a születőben lévő esztétikának a műfajok sajátosságait elkülöníteni igyekvő szándékának jegyében) szembeállítja ugyan a nyelvi (tehát „önkéntes jelek” által megközelítő) művészettel, de közös vonásukként hangsúlyozza a mindkét művészeti ágban kíváncsi természetiséget, (vagyis azt, hogy a művet az ábrázolt valóság⁴⁰ és nem szimbolikus „mondanivalója” felől kell felépíteni⁴¹).

„Mert hisz éppoly kevésbé igaz, hogy a festészet csakis természetes jeleket alkalmaz, mint ahogy az sem igaz, hogy a költészet csakis önkényeseket. Annyi azonban bizonyos, hogy minél inkább eltávolodik a festészet a természetes jelektől, vagyis minél inkább elegyíti a természetes jeleket önkényes jelekkel, annál kevésbé közelíti meg a tökéletességet; ezzel szemben a költészet annál inkább közeledik a maga tökéletességéhez, minél inkább közelíti a rá jellemző önkényes jeleket a természetesekhez.”⁴²

³⁸ Értekezések a meséről, Lessing, (1982), p. 71.

³⁹ Laokoón, Lessing, (1982), p. 253

⁴⁰ A megfelelő szimbolizáció szempontjából is nélkülözhetetlen, hogy a mű valósága teljes valósággént, vagyis a létező, a mindenkor művészet tárgyát képező emberi világ törvényei szerint működő világgént hasson. Az egyes és általános arisztotelészi dialektikája egyszerre érvényes mű és valóság viszonyára és az egyes ember és az emberi nem viszonyára is. Egy mű kritikájaként írja Lessing: „Hogy egy törvénytelen gyermek (...) teljes harminc évig bolyonghatna a világban, anélkül hogy egyetlenegy ember gyengédségét élvezhette volna, s anélkül, hogy egyetlen emberre akadt volna, aki az övét kereste – ez, majdnem azt mondanám, egyszerűen lehetetlen. Vagy ha lehetséges volna, a különleges körülmények micsoda tömegének kellett találkoznia mindkét részzel – a világ részéről és ennek az oly sokáig elszigetelt lénynek a részéről –, hogy ez a szomorú lehetőség megvalósuljon? (...) Ne akarja az ég, hogy valaha is másképpen képzeljem el az emberi nemet! (...) Nem, senki sem lehet emberek között ilyen sokáig elhagyatott! Vetődjék bárhová: ha egyáltalán emberek közé kerül, akkor olyan lények közé kerül, akik, még mielőtt körülnézne, hol van, minden oldalról készen állnak, hogy csatlakozzanak hozzá. Ha nem előkelő emberek, hát akkor egyszerűek, ha nem boldog emberek, hát akkor boldogtalanok. De mindig emberek. Mint ahogyan egy vízcseppnek csak éppen érintenie kell a vízfelületet, hogy az befogadja és teljesen összefolyjék vele – nevezzék azt a vizet akárhogyan: pocsolyának vagy forrásnak, vagy tónak, tengersizorsnak, vagy óceánnak.” (Hamburgi dramaturgia, 87-88. sz. Lessing, 1982, p. 501). Mindezt, ha nem is ennyire általános érvényűen lelkesítő módon, de mi is így gondoljuk.

⁴¹ Mert különben – tehető hozzá – az eredmény nem szimbolikus, hanem allegorikus lesz.

⁴² Levél Friedrich Nicolainak, Lessing, (1982), p. 574. Hasonlóképp hangsúlyozták a természetéhez való igazodás szükségességét az esztétika megszületésénél bábáskodó olyan kortársak is, mint például Gottsched, aki A költő jó ízléséről írván fogalmazza meg az alábbiakat: „Egy műalkotás szépsége nem az üres önhittsége

Egy másik, a műfajok szembeállított különbségein felülemelkedő esztétikai kritériumként fogalmazza meg ugyanakkor azt is, hogy a mű egyediségében így vagy úgy, de mindig meg kell jelennie, (szimbolizálnia kell) az általánosnak, a mögöttes igazságnak, (akkor is, ha tudjuk, hogy az, hogy a bemutatott egyedít mennyire *tipizálják*, mennyiben tekintik az általános típus reprezentánsának, a műfaji sajátosságokból is következik):

„ha a tragikus jellemet *egyéni*nek nevezem, ezzel csak azt akarom mondani, hogy azt a fajtát, amelyhez tartozik, kevésbé mutatja be, mint a komikus jellem, nem pedig hogy azt, amit a költő a jellemből jónak lát megmutatni, akármilyen kevés legyen is az, nem az *általános* szerint kellene fölvezetnie”⁴³.

Abban is csatlakozik Arisztotelészhez, hogy a művészi szimbolizációt (ha nem nevezi is meg), azáltal tekinti lényegibb megismerésnek, mint a tudományos jellegűt, mert a művészen a *lehetséges* jelenik meg, s ez mindig szélesebb körű, mint az adott. Közvetlenül is hivatkozván Arisztotelészre, így ír:

„A történetíró és a költőt ugyanis nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e (...) hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményt mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el.”⁴⁴

Egy konkrét kritikai megjegyzését az esztétikai ábrázolásnak, mint a lehetséges megragadásának természetéről, egyszersmind úgy is felfoghatjuk, mint a művészi közeg kívánatos *egyenműségének*, mint a jó szimbolizáció szintén fontos feltételének megfogalmazását:

„Marmontel Szolimánja tehát felőlem egészen más Szolimán és Roxelane-ja egészen más Roxelane is lehetett volna, mint amelyet a történelemből ismerek: csak úgy találhattam volna, hogy noha nem erről a valóságos világról valók, egy másik világhoz bizonynyal tartozhatnának; olyan világhoz, amelynek véletlenei más rendben kapcsolódnak egymáshoz, de éppolyan pontosan kapcsolódnak, mint ezé; olyan világhoz, amelyben az okok és okozatok más sorrendben követik ugyan egymást, de azért mégis éppúgy a jó általános hatását célozzák; egyszóval egy zseni világához, aki – (engedtessek meg nekem, hogy a teremtőt név nélkül legnemesebb alkotásával jelöljem meg!) aki, mondom, mivel kicsiben akarja utánozni a legnagyobb zsenit, áthelyezi, felcseréli, kicsinyíti, megnagyítja a jelen világ részeit, hogy sajátos egészet alkosson magának belőlük, s összekapcsolja velük a maga szándékait (...) a jelzett fogalom szerint, amelyet a zseniről alkotnunk kell magunknak, jogunk van minden jellemben, amelyet a költő kialakít vagy teremt magának, összhangot és szándékot kívánni, ha ő azt kívánja tőlünk, hogy a zseni fényében lássuk őt.”⁴⁵.

Műveiben még számos olyan gondolat található, amelyek a későbbi esztétikákban is felmerülnek. Ilyen a „termékeny pillanat” felvetése, amelyben a jó esztétikai alkotástól megkívánt, (de a jó szimbolizáció feltételei közé is sorolható) *sűrítés* kritériuma körvonalazódik. Nem ilyen egyértelmű annak a gondolatának az utóélete, amely az esztétikumban a szimbolizáció szükségessége fölé helyezi a szépség, a „megemeltség”, az erkölcsiség eszményeit

nyugszik, hanem a dolgok szilárd természetében van, mégpedig szükségszerű alapja. Isten mindent szám, mérték és súly szerint teremtett. A természetes dolgok önmagukban szépek; és ha a művészet is valami szépet akar létrehozni, akkor a természet mintáját kell utánoznia.” (*Janus* IV/1, p. 32).

⁴³ Hamburgi dramaturgia, 92 sz. Lessing, (1982), p. 514.

⁴⁴ Hamburgi dramaturgia, 89. sz. Lessing, 1982, p. 503.

⁴⁵ Lessing, (1968), pp. 336-337.

(hiszen tudjuk, hogy a huszadik, de már a tizenkilencedik században is felbukkantak olyan esztétikák⁴⁶, amelyek megkérdőjelezték például a szép és az esztétikus azonosítását). Ne felejtjük azonban el, hogy Lessing korát még nem a hanyatlás, a társadalmi ellentmondások pesszimizmusa hat át, hanem amelynek számára, mint minden önmagával harmóniában lévő kor számára, érvényes a kalokagetheia mindig lelkesítő eszménye⁴⁷.

Lessing úttörő jelentősége túlbecsülhetetlen: letisztult esztétikai szemlélete olyan indítást ad a német gondolkodásnak, hogy talán nem nevezhető véletlennek, hogy az esztétikai gondolkodás éppen a német kultúrterületen vált annyira jelentőssé a 19-20. században. Persze azért nem feledkezhetünk meg például a francia esztétika hasonlóképp meghatározó kezdeteiről sem.

A francia esztétika kezdeteinél. Diderot esztétikum-felfogása és a szimbolizáció

Diderot azok közé tartozik, akik a szimbolikus gondolkodás gyakorlóiként – hiszen akár csak Lessing, maga is alkotóművész is volt – pontosan érzékeli a dolgok azon (Egészlet alkotó) összefüggését, amely a fogalmi-logikai gondolkodás fejlődésében elhomályosult.

„Elismeritek-e, hogy a természetben minden összefügg, és hogy nem lehet szakadás a lánc szemei között? Mit akartok hát az egyedekkel? Ilyesmi egyszerűen nem létezik... Egyetlen nagy egyed van csupán, és ez a nagy egész.” (Diderot, 1951, p. 240). „A természetben nincsenek éles határok...”⁴⁸

„hogyha minden összefügg és érintkezik egymással (...) miért nem hallok mindent, ami körülöttem történik a végtelen térben, még akkor sem, ha minden erőmet megfeszítve figyelek? (...) – De honnan veszi, hogy kisebb-nagyobb mértékben csakugyan nem hallja? A dolgok azonban túl messze vannak, a benyomások gyengék és sok más benyomás keresztezi őket.”⁴⁹

Diderot is foglalkozik a szimbolizáció szempontjából alapvető esztétikai kérdéssel, vagyis a művészet ábrázoló-reprezentáló funkciójával. Nála a hangsúly a valóság valamilyen utánzására esik:

⁴⁶ A romantikától a naturalizmuson át például az expresszionizmus vagy a szürrealizmus esztétikáig.

⁴⁷ Ennek jegyében mondhatja Lessing a Hamburgi dramaturgiában: „a legnagyobb megrovást érdemli az a költő, aki azért, hogy valami csillogót és erőteljest mondjon, olyan színben tünteti fel az emberi szívet, mintha ennek alapvető hajlandóságai a gonoszra, mint gonoszra irányulnának”. (Lessing, 1968, pp. 323-324).

⁴⁸ Diderot, (1951), p. 241. Diderot e holisztikus valóságérzékelésében az is benne van, hogy van olyan szempont, amely szerint ugyanazokat a törvényeket találhatjuk meg olyan különböző rendszerekben, mint az egyes élőlény szervezete, az emberi társadalom vagy a természet más rendszerei. A *D'Alembert álma*-ban például ezt a mai hálózatelméletben igazolódni látszó módon fogalmazza meg (lásd: Diderot, 1951, pp. 225-280), például ismert méhraj-hasonlatában: „A kas maga a világ, a materiális alapanyag... Szóval látta, ahogy ezek a szárnyas bogárcák egy-egy faágon hosszú fűrtöt alkotnak, lábaikkal egymásba kapaszkodva?... Ez a fűrt élő, egyéni, állati lény... (...) Ha tehát valamelyik méhecske egyszer csak megrántja a szomszédját, mit gondol, mi fog történni? (...) Ez a fűrtben annyi érzetet vált ki, ahány méhecske van benne; az egész képződmény megbolydul, mozgás fut rajta végig, helyzetet és alakot változtat; zaj, finom zümmögés hallatszik, úgy, hogy aki még sosem látta, hogyan áll össze egy ilyen fűrt, akár öt-hatszáz fejű és ezer-ezerkétszáz szárnyú, *egyetlen* állatnak nézhetné a rajzó méheket. (...) összes szerveink tulajdonképpen önálló állatok, melyek között a folytonosság törvénye teremt általános összhangot, egységet, azonosságot.” (Diderot, 1951, pp. 228, 229, 230).

⁴⁹ Diderot, (1951), p. 243.

„nő volt, aki fájdalomtól elalél, teljes kétségbeeséstől lesújtott szerencsétlen; templom, mely fölmagasodik; madarak, amint elhallgatnak naplementekor; vizek, melyek magányos, hűs helyen csobognak, vagy hegyek tetejéről zuhatagban ereszkednek alá, zivatar, vihar, a vesztükbe menők jajveszékelése, amibe szelek fűtyülése, mennydörgés recsegése vegyül; éj, csupa vakhomály, majd árny és csend; mert még a csendet is lehet hangokkal festeni.”⁵⁰

„A dallam fizikai zörejeknek vagy a szenvedély hangsúlyainak utánzása egy hanglétra hangjaival, amit feltalálhatott a művészet, vagy sugallhatott a természet, ahogy önnek tetszik, s amely emberi hangon vagy hangszeren szólal meg; s láthatja, hogy a megváltoztatandók megváltoztatásával a meghatározás pontosan áll a festészetre, az ékesszólásra, a szobrászatra és a költészetre.”⁵¹

Ám – hasonlóan ahhoz, ahogy Arisztotelész nyomán Lessing ábrázolja a művészi reprezentációnak a mögöttes törvényszerűségekre, a különösen az általánosra utaló természetét –, Diderot, még tisztábban esztétikai szemlélettel a megjelenítésbe kerülő „eszményiről” beszél, ezt azonosítja a jelenségben megjelenő lényeggel, s (összhangban Lessingnek az esztétikait az etikussal összekapcsoló gondolatmenetével is), az „eszményiben” ennek a „lényegnek” az etikai mozzanata is benne van. A művészet ekként nemcsak ábrázol, nemcsak megmutatja a mögöttes tényezőket is, hanem *meg is emel*. (Nagyon is jogos tehát az a Bicskovtól fentebb idézett megállapítás, hogy a modern korban annak a helyét, ami a középkorban az „istenéhez” való felemelkedést jelentette, az esztétikai élvezet tölti be: s míg a középkori szemléletben „miközben az ember a ‘képet’ szemléli, lelkét az ‘isteni energia’ serkenti, modern szinten esztétikai információként értelmezhetjük, a megfelelő lelki állapotot pedig esztétikai élménynek”.)

A *Színészparadoxonban* írja Diderot: „Gondolkodjék csak egy percre el rajta, mit is nevezünk a színpadon *igaznak*. Azt-e, hogy minden úgy történik, mint a valóságban? Korántsem. Így értelmezve az igaz nem egyéb, mint közönséges. Mi hát a színpadi igazság? A tettek, a beszéd, a jellem, hang, mozdulat, taglejtés egyezése egy eszményi mintával, melyet a költő képzelete teremtett s a színész kelt – sokszor túlozva – életre. És itt a csoda. Az eszmény nemcsak a színész hangját módosítja, de még a mozdulatait, testtartását is.”⁵²

„Téged hívlak tanúul, angol Roscius, nagynevű Garrick, téged, akiről egy emberként vallja a világ minden népe, hogy nem ismer nálad nagyobb színészt: hajtsd meg zászlódat az igazság előtt! Nem te magad mondtad nekem, hogy akármennyire hevesen érzesz, szegényes lenne játékod, bármiféle szenvedélyt vagy jellemet kell is ábrázolnod, ha nem nőnél fel gondolatban egy homéroszi, óriás szellemalakhoz, amellyel azonosulni igyekszel?”⁵³

„Miben áll tehát az igazi színész tehetsége? Abban, hogy behatóan ismeri a kölcsönvett lélek külső megnyilatkozásait; hogy a nézők, hallgatók érzéseire hatni s külső jegyek utánzatával őket megtéveszteni képes, mégpedig oly utánzatával, mely a jelenségeket tudatunkban **felnagyítja, s ítéleteinknek irányt szab**; mert enlelkünk megismerésének ez az egyedüli útja.”⁵⁴ (Kiem.: K. Á. – K. G.)

⁵⁰ Diderot, (1997), p. 84.

⁵¹ Diderot, (1997), p. 81.

⁵² Diderot, (1966), p. 25.

⁵³ Diderot, (1966), pp. 59–60.

⁵⁴ Diderot, (1966), pp. 71–72.

Az eszményivel szembesítő művészet tehát nemcsak *a világ sajátos, a jelenségeken keresztül a lényeket láttató megismerésmódja, hanem az önmegismerés eszköze is*. Ehhez az eszményi és a valóság állandó szembesítése szükséges. A *drámaköltészetéről* című írásában így fogalmazza ezt meg:

„Úgy tetszik ennyi elég is megérteni, hogy önmagamon kívül álló mércét, modulust kell keresnem. Míg rá nem bukkantam, javarészt hamisak lesznek ítéleteim, s egytől-egyig ingatagok. De hol lelem fel a hiányzó, változhatatlan mércét?... Tán az ember-eszményben, melyet magam alkotok, hogy tárgyaikat elébe tárjam? Az ítélt majd, s én arra szorítkozom, hogy szavait híven visszaadjam... De ez az eszményi ember eszerint az én teremtményem...Sebaj, feltéve, hogy sikerül őt változhatatlan elemekből megalkotnom... De honnan vegyem e változhatatlan elemeket? ... A természetből? ...Ám legyen...(...) Az emberi lélek festője a szenvedélyek, erkölcsök, jellemek, szokások megfigyelése által tanulja meg, hogyan kell eszményképét elváltoztatnia, mígnem Emberből jó vagy rossz, békés vagy indulatos emberré lesz. Így válik az eredeti látomás végtelen sok s végtelen sokféle ábrázolat forrásává, melyek a vásznat s a színpadot betöltik.⁵⁵”

Nála még határozottabb az a követelmény, hogy a (szimbolizáló) művészet a *tipikust* ragadja meg.

„Billard a postafőtiszt tartuffe, Grizel abbé tartuffe, de egyikük sem a Tartuffe. Toinard, a főadóbérlő fősvény volt, de nem a Fösvény. A Fösvényt és Tartuffe-öt Molière a világ összes Toinard-jai és Grizeljei mintájára alkotta, nem egyik vagy másik hasonmására, hanem valamennyiük legáltalánosabb és legjellemzőbb vonásait egy alakban egyesítve; ezért is nem ismerhet senki ez alakokban önmagára. (...) Egy tartuffe-ről gúnyíratot írnak, a Tartuffe-ről komédiát. A gúnyírat a vétkest veszi célba, a komédia a vétket. Ha mindössze egy-két kényeskedő akadt volna, Molière legfeljebb gúnyíratot írhatott volna róluk, nem komédiát.⁵⁶”

Ha a művészet világa úgy utánozza a valóságot, hogy közben – például az eszmény megjelenítésével, a tipikus kiemelésével, stb. – egyúttal másképpen építkezik, mint a valóság, ehhez sajátos eszközöket kell alkalmaznia. Például:

„A mesterségbeli fogásokat elrejteti: ez a drámaírás egyik alapszabálya s a drámaíró tehetségének igazi próbája. Nos, van-e e tekintetben a jellemek ellentéténél árulóbb jel? Van-e, amin inkább meglátszik az író keze nyoma? Unalomig ismert fogás, a komédia tán el se lehet nélküle. Tudja azt mindenki, még az iskolapadból szökött, a nézőtér leghátsó soraiban kuporgó nebuló is, hogy ha a színen megjelenik az indulatos, zsémbes jellem, nem járhat messze párja, a szelíd, jámbor lélek sem. (...) Mi felel meg inkább a társadalom valóságos állapotának: különböző vagy ellentétes jellemek társulása? Százezer esetből legfeljebb egy olyan akad az életben, hol a jellemek szögesen ellentétesek, míg a többiben legfeljebb eltérők.⁵⁷”

Azonban a valóság szimbolikus leképezése (a „szimbólum” kategória erre vonatkozóan Diderot-nál sem jelenik meg), csak úgy lehetséges, ha a műalkotásnak (a valóságot szimbolikusan helyettesítő, reprezentáló) világa ugyanolyan koherens, ugyanolyan összefüggérendszer, mint az ábrázolt valóság.

⁵⁵ Diderot, (1966), p. 233, pp. 235-236

⁵⁶ Diderot, (1966), p. 49.

⁵⁷ Diderot, (1966), pp. 166-167.

„A képek szükségszerű egymásutánját úgy felidézni, amint azok a természetben valóban követik egymást, annyi, mint tények alapján okoskodni. A képek egymásutánját úgy felidézni, amint azok valamely jelenség bekövetkezése esetén, szükségszerűen követnék egymást a valóságban, annyi, mint feltevés alapján okoskodni, vagyis képzeletben alkotni, tehát filozófusnak vagy költőnek lenni aszerint, hogy mi volt a feltételezés célja. A költő, aki feltételez, és a filozófus, aki gondolkodik, egyformán és ugyanabban az értelemben következetes vagy következetlen, mert következetesnek lenni nem egyéb, mint tudomásul venni a jelenségek szükségszerű kapcsolatát.⁵⁸”

S éppen ezért a műalkotás világának mindenáron tartalmaznia kell a törvényszerűségekre utaló összefüggéseket, ha a valóságban nem érzékeljük ezeket, – írja ugyanott, (s szinte ugyanazokkal a szavakkal, mint Lessing).

„Míg azonban a természeti események kapcsolata gyakran hozzáférhetetlen elménk számára, mivel nem ismerjük a dolgok összefüggését, egybeesésüket végzettszerűnek látjuk, a költő nyilvánvaló és érzékelhető kapcsolatokra törekszik a dráma egész szövedékében, úgyhogy műve – noha kevésbé igaz⁵⁹ – a történetíróénál valószínűbb lesz⁶⁰.”

A művész ezt a valóságnál is határozottabb valóságosságot sajátos érzékelésmódjával, a jelenségek mély átélésével éri el, (ezt a romantikában később a zseni ihletettségnek nevezett képességével írták le⁶¹; kevésbé misztifikáló módon a sajátos szimbolikus gondolkodás gyakorlásának nevezhető.)

„A nagy művész lelke tehát abból a finom anyagból vétetett, amellyel filozófusunk a világúrt megtöltötte: se nem hideg, se nem meleg, se nem súlyos, se nem könnyű, s nem lévén meghatározott alakja, bármely alakot felölthet, de egyet sem őriz meg.⁶²” (Itt ráadásul a művészi empátia nyitott természete is érzékeltetik, ami azután a szimbolikus képződmények nyitott jelentésében, poliszémiájában csapódik le).

Diderot végül újrafogalmazza a katarzisz arisztotelész-i gondolatát is, azt a művészi alkotás fontos, és az esztétikumnak az etikával összeforrott természetéből következő következményének tartva.

⁵⁸ Diderot, (1966), pp. 142-143.

⁵⁹ A művészi világábrázolás és a valóság közti eltérésről, a kétféle igazság különbségéről a szimbolikus és a fogalmi-logikai gondolkodás számára egyaránt felhasználható analógiának a kétféle gondolkodásmódban betöltött eltérő szerepe kapcsán a következőt írja: „A költő nem is törődik ezzel”; {i.e. hogy az általa alkalmazott analógia visszaigazoló-e az élet valóságában} „amit ő mond, az így is igaz. Egész más helyzetben van viszont a filozófus: neki a természettel is számolnia kell és gyakran tapasztalja, hogy az analógia tévútra vezette, és a természetben a várt jelenség helyett egészen mást talált.” (Diderot, 1951, p. 223).

⁶⁰ Diderot, (1966), p. 135.

⁶¹ A kortárs Moses Mendelssohnál így jelenik meg ez, kiemelve azt, ami a művészetben meghaladja a pusztá utánezést, (ami csak az alapot adja a művészi alkotáshoz): „A művészet utánezásaiban ehhez a művész bennünk észlelt tökéletessége társul még, hiszen a művészet minden alkotása a művész képességeinek látható lenyomata, amely egész lelkét szemléletes módon teszi megismerhetővé számunkra. A szellem ezen tökéletessége a pusztá hasonlóságénál jóval nagyobb gyönyört okoz, mivel annál sokkal összetettebb és méltóság tekintetében is magasabb rendű”. (*Janus* IV/1, p. 52). Ám itt nem a szubjektivitás öncélú erejéről van szó: a lényeg a (zseni alkotásában létrejövő) mélyebb megismerés. Hiszen a műalkotás során: „Azokat az eredendőbb természet-törvényeket kell felkutatnunk, amelyek a mindennél tökéletesebb feltalálót éppúgy kötelezik, mint az utánezőt” (*Janus* IV/1, p. 49).

⁶² Diderot, (1966), pp. 59–60.

„Az ember természettől fogva jó lenne”? Igen, barátom, nagyon-nagyon jó. A természetben minden, ami van, jó: a víz, a lég, a föld, a tűz; még az orkán is, mely késő ősssel támad, megrázza az erdőt, s egymáshoz vervén a fákat, holt ágaikat letöri, leválasztja róluk; még a vihar is, mely felkorbácsolja s megtisztítja a tenger vizét; még a tűzhányó is, mely félig nyílt öléből izzó anyagfolyamot okád ki és levegőt tisztító párákat. Ne az ember természetét vádoljuk; gyalázatos szokásainak bűne csupán, ha lealjasodott. S valóban: van-e, mi egy nagylelkű tettnél jobban hatna a szívre? Akad-e vajon oly nyomorult, kit hidegen hagy az igaz ember keserve? A színház nézőtere az egyetlen hely, hol együtt sír az erényes s a gonosz ember. A gonosz felháborodik az igazságtalan tetten, melyet ő maga percig nem habozna elkövetni, szánakozik a bajon, melyet akár ő is felidézhetett volna, s megvetéssel fordul el attól, aki olyan, mint ő. Ám a hatás nem múlik el nyom nélkül, akarva-akaratlanul tovább munkál bennünk, s a gonosz ember, a színházból távozóban, kisebb hajlandóságot érez a rosszra, mintha egy szigorú, kemény szavú prédikátor olvasta volna a fejére bűneit.⁶³”

Lehet e szavakat naiv optimizmussal vádolni, bár Diderot másutt nyilvánvalóvá teszi, hogy etikai világképe inkább kiegyensúlyozott, mint idealista.

„A genfi Rousseau úr filozófiája csaknem fordítottja a Hobbes-énak. Az egyik jónak tartja a természet emberét, a másik meg gonosznak tartja. A genfi bölcselő szerint a természeti állapot béke-állapot, a malmesbury-i bölcselő szerint hadi-állapot. Ha Hobbes-nak hiszünk, akkor a társadalom törvényei és kialakulása tették jobbá az embert, illetve ha Rousseau úrnak hiszünk, megrontották. (...) A két tudós rendszere között van egy harmadik, s talán ez az igazi, amely abból áll, hogy noha az emberi nem állapota szüntelen viszontagságok között van, jósága és romlottsága ugyanaz, boldogságát és balszerencsését pedig olyan határok írják körül, melyeket nem bír áthágni.”⁶⁴”

Azt láthatjuk tehát, hogy a 18. századi esztétika két nagy aufklärista gondolkodójánál, ha néhol más hangsúlyokkal is, de nagyon hasonló gondolatok merülnek fel, irányt adva mind a német, mind a francia esztétika továbbhaladása számára. Mivel olyan társadalmi állapot közegében alkottak, amely egy új paradigma dominanciára jutásával kecsegtetett, mind *ismeretelméleti* optimizmusuk, mind kalokagatheia-hitük eléggé magától értetődő⁶⁵. (Ez utóbbi költői megfogalmazásban jelenik meg Diderot esztétikai eszmény-összefoglalásában: „az igaz, mint nemző apa, a jó, mint fiú, tőlük ered a szép, amely a szentlélek.”⁶⁶”)

⁶³ Diderot, (1966), p. 109-110.

⁶⁴ Diderot, (1951), p. 155.

⁶⁵ Azok a gondolatok, amelyek Lessingnél és Diderot-nál megjelennek, olyan társadalmi állapot termékei lévén, amelyben az egyén és a társadalom viszonylagos harmóniában van egymással, nem véletlenül váltak később oly népszerűvé az efféle harmóniát eszményítő (bár nem igen megvalósító) szocialista realizmus esztétikájában. Ilyen a „tipikus”, az „ellentétek egysége”, a „lehetségesnek” a „valóságos” fölé helyezése, stb. (Mind ezekről később még lesz szó). Így aztán alighanem az sem véletlen, hogy a szocializmusban, legalábbis annak egy meghatározott korszakában, mind Lessing, mind Diderot (bár természetesen „polgári”, de „haladónak” minősített gondolkodóként) a többé-kevésbé tisztelt előfutárok között szerepelt.

⁶⁶ Diderot, (1997), p. 82. Az erkölcsi jó és a szép más megfogalmazásban a 18. század más esztétáinál is hasonló egységet alkot. Például Moritz az esztétikai élvezetről az alábbiakat írja: „individuális korlátozott létezésünket egy szempillantás alatt a létezés magasabb fajtájának áldozzuk fel. A szép élvezetének, ha igazi kíván lenni, mindig, s egyre inkább az önzetlen szeretetre kell hasonlítani.” (*Janus* IV/1, p. 70). (A „létezés magasabb fajtája”, amelyhez képest az individualitás csak korlátozott lehet, – s ami a keresztény szeretetparancsnak is alapja – lényegében nem egyéb, mint az ember nembelisége).

Kant és az ítélőerő

A 18. század esztétikai gondolkodásában az egyik központi kérdés mégiscsak annak meghatározása volt, hogy mi az esztétikai megismerés specifikuma, mi különbözteti meg az ember valósághoz való közelítésének egyéb módjaitól. A fentiekben láthattuk azokat a gondolati elemeket, amelyek szerint 1. az esztétikumban megpillanthatók azok a mögöttes törvények, amelyek a hétköznapi jelenségekben nem (feltétlenül) észlelhetők; 2. ez az esztétikum önmagában-teljességében, teljes, koherens világ voltában gyökerezik. Karl Philipp Moritz megfogalmazásában:

„A pusztán hasznos tárgy (...) önmagában nem egész vagy kiteljesedett, hanem csak akkor lesz ilyen, amikor eléri bennem a célját, avagy kiteljesedik bennem. A szép szemlélésekor azonban a célt önmagamból magába a tárgyba helyezem vissza; nem olyasminnek tekintem, ami bennem teljeseedik ki, hanem annak, ami már önmagában kiteljesedett, ami tehát önmagában egészet alkot, s mintegy önmaga kedvéért szerez nekem élvezetet, midőn nem a tárgyat viszonyítom hozzám, hanem én viszonyulok a tárgyhoz. Mivel pedig a szép inkább önmagáért, a hasznos azonban pusztán miattam kedves, a szép a pusztán hasznosnál magasabb rendű és önzetlenebb élvezetet szerez.⁶⁷”

A Goethe által is nagyrabecsült Moritz itt szubjektum és objektum szembeállításával az objektumhoz „magasabb rendű” igazságot kapcsol, amelyet az esztétikai alkotás nála is azáltal tud elérni, hogy koherens, sűrített, és a holisztikusan érzékelt objektív valóság törvényeit visszatükröző világot alkot.

„(1) a szép *kis terjedelemben* több rendet, összhangot és megformáltságot {Bildung} mutat nekünk, mint amit egyébként a bennünket környező nagy egészben, itt-ott szétszórva, észlelünk⁶⁸. Így tehát 2. a szép annál szebb, minél inkább összesűrűsödik és visszatükröződik benne a bennünket környező nagy egész. Ha viszont 3. mindegyik műalkotás többé-kevésbé lenyomata a természet bennünket környező nagy egészének, nekünk is úgy kell szemlélnünk, mint *önmagában megálló egészet*, ami – miként a nagy természet – *önmagában bírja végcélját*, és önmaga kedvéért létezik. És csak ezen a módon lehet 4. a szép valóban hasznos, amennyiben élesebbé teszi a rend és összhang észlelésére irányuló képességünket, szellemünket pedig túlemeli a kicsiny-ségen, mivel minden egyedit mindig az egészben, valamint az egészhez való viszonyában tár fel pillantásunk számára. Ahhoz azonban, hogy 5. mindegyik szépművészeti alkotást önmagában megálló egésznek tekintsünk, az szükséges, hogy magában a műben leljünk föl olyan *nézőpontot*, amelyen keresztül minden egyedi az egészhez való szükségszerű viszonyában mutatkozik meg, s amelyen keresztül világossá válik, hogy a műben semmi sem felesleges és semmi sem hiányzik.⁶⁹”

⁶⁷ Janus IV/1, p. 69.

⁶⁸ Ezt a nagyobb sűrítettséget a művészi szubjektum viszi a műalkotásba. Goethe az alábbi módon ismerteti Moritz álláspontját: „A szép alkotó utánzásáról”. Karl Philipp Moritztól, Braunschweig, 1788, Schulbuch-handlung: „Minden művészi szép kicsinyített lenyomata a természet egészében megnyilatkozó legmagasabbrendű szépségnek. (...) Az emberi képzelet számára felfoghatatlan, legmagasabbrendű szépség a mindenség harmóniájának érzete közvetlenül adott az *alkotóerő*ben. (...) A művész egyénisége által meghatározott alkotóerő kiszemeli tárgyát, s átviszi rá ama legfőbb szépség visszfényét, melynek képét örökké lelkében hordja. A szép alakító utánzásáról csak a tevékeny erő érzetében lehet eleven fogalmunk, amelyet keletkezésének első pillanatában vált ki a mű. A szép legmagasabbrendű élvezetét csakis ebben lelhetjük fel, és csakis a *saját erőnk*ből történő *teremtés* útján élhetjük át.” (Goethe, 1981, p. 146).

⁶⁹ Janus IV/1, pp. 72-73.

Szép és hasznos szembeállításának, legnagyobb hatású, s egyben az esztétikai gondolkodás továbbhaladását is meghatározó megfogalmazását Kantnál találjuk, így ideje szembesülnünk *Az ítélőerő kritikájának* gondolataival is.

Kant a karteziánus paradigma neveltjeként pontosan látja, hogy az ember a világ törvényeivel csak a maga-alkotta fogalmak, kategóriák és modellek szűrőjén keresztül találkozhat, hogy a természet törvényei az ember tapasztalatában *az emberi értelem alkotta törvények szerint* állnak össze rendszerré, s hogy

„Ebből azonban nem következik, hogy a természet a maga *empirikus* törvényei szerint is az emberi megismerőképeség számára *megragadható* rendszert alkot, és hogy az ember számára lehetséges egy tapasztalatban szert tenni a természet jelenségeinek teljes körű és rendszeres összefüggésére, vagyis magára a tapasztalatra mint rendszerre.⁷⁰”

Mindaz, amit már eddig is összegyűjtöttünk az esztétikai megismerés (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás természetéről), arról is szól, hogy ez a gondolkodásmód valamilyen mértékben mégis képes az Egész megragadására; azt azonban el kell fogadnunk, hogy ha a megismerésről, mint a valóságot felbontó *fogalmi-logikai* gondolkodásunk tárgyáról gondolkozunk, Kant állításának igaza aligha vonható kétségbe. Ugyanakkor Kant az „*ítélőerő*” fogalmában biztosítván helyet az esztétikai megismerésnek, utal az emberi gondolkodásnak arra a képességére, hogy nemcsak általános törvényekkel, azokból kiindulva próbálja megadni az egyedi jelenségek magyarázatát, hanem képes az ellenkező irányú felismerésre is: „megtalálni a különösben az általánost”.

„Az ítélőerő (...) nemcsak arra szolgáló képesség, hogy a különöst az általános alá szubszumáljuk, (...), hanem – fordítva –, annak képessége is, hogy a különöshöz megtaláljuk az általánost.⁷¹”

„Az ítélőerő tehát *a természet technikáját*⁷² teszi a priori módon reflexiójának elvévé, ám anélkül, hogy képes volna megmagyarázni vagy közelebbről meghatározni ezt a technikát, vagy hogy ehhez az általános természetfogalmak objektív meghatározó alapjával rendelkeznie (a magukban való dolgok megismeréséből); csupán azért követi a technikájának elvét, hogy saját szubjektív törvénye szerint, a maga szükségletének megfelelően, de egyúttal az általában vett természeti törvényekkel összhangban reflektálhasson⁷³”. (Itt, amikor Kant „technikai”-ról beszél, ennek mintegy szinonimájaként használja a „mintegy művészileg” kifejezést, és valóban, az, ahogyan a művészet a szimbolikus gondolkodás alkalmazása által megragadja a valóságot, éppen azért lehet a világ *megismerése*, mert azt ragadja meg, ahogy a természetben *összekapcsolódnak* a dolgok, vagyis éppenhogy „a természet technikáját”. Másutt úgy fogalmaz, hogy „(A természet) „kauzalitását a művészet kauzalitásával való analógia szerint kell megjeleníteni⁷⁴”. Úgy tűnik azonban, hogy Kant, mivel alapvetően a fogalmi-logikai gondolkodás útján szeretne eljutni megismeréshez, nem érzékeli eléggé sem a

⁷⁰ Kant, (2003), pp. 26-27.

⁷¹ Kant, (2003), p. 27.

⁷² A természet „technikáját” úgy jellemzi, hogy az olyan összekapcsolása a különféle dolgoknak, amelyben – szemben a természet mechanikájával – az összekapcsolás alapjául egy fogalom szolgál. (Lásd erről: Kant, 2003, p. 37). Ebben az értelemben – jegyezhetjük meg – a szimbólum a természet technikájának leképezése, hiszen a szimbólumot igen gyakran éppen azzal különböztetik meg más jelkapcsolatoktól, hogy benne valamely *fogalom* szimbolizálódik.

⁷³ Kant, (2003), p. 31.

⁷⁴ Kant, (2003), p. 68.

szimbolikus – s ezen belül a művészi – gondolkodás sajátosságát, sem pedig azt, hogy itt az ember valóban objektív összefüggéseket képes feltárni⁷⁵).

Nem tagadja az esztétikai megismerést, mint egy objektum jelenségszintű megjelenítését, ezt viszont elválasztja az esztétikum keltette élvezettől, aminek szerinte nincs köze a megismeréshez. Az esztétikai *ítéletben* pedig szerinte csak a szubjektum határozódik meg, nem az objektum. Cáfolja azt a korábban idézeteknél többször hangsúlyozott gondolatot, hogy az esztétikum okozta öröm forrása a felismert „tökéletesség” (a dolgok objektív célszerűsége) lenne; legfeljebb szubjektív célszerűségről lehet szó.

Mivel figyelmének tárgya az emberi *gondolkodás*, és (nem elégedvén meg a szubjektív idealizmus ismeretelméleti szkepszisével) mindvégig azzal a régi problémával küzd, hogy a szubjektív gondolkodásban hogyan jelenhet meg az objektivitás, fontos kérdés a számára, hogy a tudományos megállapítások (az ember számára való) általános érvényéhez hasonlóan lehet-e általános érvényű mozzanatokat találni az esztétikai ítéletben is.

Az ember számára való ismeret-igazság általános emberi, az ember „joggal várja el, hogy mindenki más ugyanúgy ítéljen, hiszen ítéletét az általában vett lehetséges tapasztalat törvényei alatt álló meghatározó ítélőerő általános feltételei szerint alkotta. De éppígy joggal tart igényt mindenki helyeslésére az, aki a valamely tárgy formájáról való pusztán – fogalomra való tekintet nélküli – reflexióban örömet érzékel” {ezen itt az esztétikai élvezetet érti} „jöllehet ítélete empirikus és egyes: igénye azért jogos, mert az öröm alapja a reflektáló ítéletek általános, bár szubjektív feltételében rejlik, nevezetesen egy adott tárgynak (legyen az akár a természet, akár a művészet alkotása) a minden empirikus megismeréshez szükséges megismerőképességek – vagyis a képzelőerő és az értelem – egymás közti viszonyával való célszerű összhangjában. Egyfelől tehát az ízlésítéletben az öröm egy empirikus megjelenítéstől függ, és nem kapcsolható a priori módon egy fogalomhoz (mivel a priori nem meghatározható, hanem próba útján döntendő el, hogy egy tárgy az ízlés szerint való-e, vagy sem); másfelől ez az öröm mégis csupán azáltal meghatározó alapja az ízlésítéletnek, hogy tudatában vagyunk: az öröm pusztán a reflexión és a reflexiónak az objektumok általánosan vett megismerésével való összhangja általános, bár csak szubjektív feltételein alapul, mely összhang vonatkozásában az adott objektum formája célszerű⁷⁶”.

Az itt idézett, erősen spekulatív gondolatok annak is köszönhetőek, hogy Kant, aki etikájában világosan látja annak nembeli természetét, a szubjektum és objektum viszonyát tekintve azonban Descartes nyomán ő is a megismerőképességből indul ki, s nem tisztázván az egyéni emberi megismerőképesség és az *emberi Nem* megismerőképességének viszonyát, egy *absztrakt* megismerőképesség kritikáját adja, s bár igyekszik elkerülni Berkeley vagy Hume szubjektivizmusát, de túlságosan nagy hangsúlyt fektet a szubjektum és objektum különválasztására, és aztán (az objektivitás talapzata híján) e vonatkozásban csak egy spekulatív-skolasztikus rendszer kidolgozásával képes az „objektivitást” a szubjektum hatókörébe szorítani⁷⁷. Hegel megpróbálja ezt korrigálni a szubjektum és objektum dialektikus szintetizálásával: az önmegismerő világszellemből való kiindulással. Nála viszont (mivel végső soron ő is Kant szétválasztott szubjektum/objektum fogalmára épít) a különböző szubjektum-szintek

⁷⁵ Az „esztétikai reflexió ítéletet” úgy definiálja, hogy ilyenkor egy objektum célszerűségét szubjektívként értelmezzük, „s így maga az ítélet **nem megismerési** ítélet”. (Lásd. Kant, 2003, p. 38. Kiem.: K. Á. – K. G.).

⁷⁶ Kant, (2003), p. 101. A megítélő szubjektum és a megítélt objektum egyaránt célszerűek egymás vonatkozásában (ez okoz esztétikai örömet). (Lásd: Kant, 2003, p. 102).

⁷⁷ Hasonló problémaforrás Kant rendszerében a természeti meghatározottság és a szabad akarat mechanikus szétválasztása is.

(egyes ember – társadalom, illetve társadalmi szubjektum – világszubjektum = Isten?) csúsznak össze⁷⁸. (Itt megjegyzendő, hogy a Kant rendszeréhez hasonló, a választott kategóriák fogságába bonyolódó spekulativitás mindig akkor áll elő, – eléggé magától értetődően – amikor a szellemi termelő lehetőségei nem elegendőek a társadalmi lét adekvát alakításához: a szellemi termelés a létbe be nem ágyazódó, „szabadon lebegő” szellemi tevékenységgé: „spekulálással” légiesedik).

De a spekulativitás kritikájánál sokkal lényegesebb, hogy mit tarthatunk *termékenynek* a kanti gondolatokban. Kant az esztétikumban, a „szépben” azt vizsgálja, mit is ad az (a világ megismerésére törő) embernek. És e tekintetben tehát arra jut, hogy az esztétikumban nem az objektivitás megismerése, hanem *a saját megismerőképesség élvezete* történik; nem a törvény átlátása, csak létének átérzése – éppen saját átérzőképességünkön keresztül⁷⁹. Ez a gondolat viszont (amely összhangban van Kant azon meggyőződésével, hogy az *erkölcsi törvény adva van az ember képességeiben*), nem esik messze a mi tézisünktől sem, miszerint az esztétikai megismerés (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás) az *Egész közvetlen átélésén* alapszik.

Kant alapgondolatai közé tartozik az is, hogy – mivel az ember csak a számára valóra támaszkodhat – az (ember számára való) általános érvényűség a törvények alapkritériuma. Ennek jegyében igyekszik megtalálni az esztétikum általános érvényűségét is.

Aligha vitatható, hogy

„a kellemessel kapcsolatban (...) az az alaptétel érvényes, hogy *mindenkinek megvan a maga (érzéki) ízlése*”⁸⁰. A széppel azonban egészen más a helyzet. (...) az általánosérvényűségre támasztott igény olyan lényegileg hozzátartozik a valamit *szépnek* nyilvánító ítélethez, hogy az általánosérvényűség egyidejű elgondolása nélkül senkinek eszébe sem jutna a ‘szép’ kifejezést használni⁸¹, hanem ehelyett minden, ami fogalom nélkül tetszik, a kellemeshez sodródna⁸². „Maga az ízlésítélet nem *posztulálja* mindenki egyetértését (erre csak egy logikailag általános ítélet képes, mely fel tud mutatni

⁷⁸ Marx megpróbálja a hegeli problémát is megoldani, Hegel „talpára állításával” a világszellemet az emberi Nemre visszavezetve – mivel azonban Hegel dialektikáját veszi át, ő meg túldimenzionálja az ellentétes pólusok jelentőségét (például az osztályharcban), és ezért megoldása: az osztálytársadalomnak az antagonisztikus osztályok harcában történő megszüntetése, mint erre *A szellemi termelési mód* című könyvünkben utaltunk, leegyszerűsítő és hibás. (És valamilyen szinten paradox módon ez a „dialektikus” hiba is Kant adialektikus spekulativitására vezethető vissza).

⁷⁹ Másutt, – éppen a szimbólum kapcsán – állapítja meg, hogy a szimbólum és a vele a szimbolizációban összekapcsolódó szimbolizált nem hasonlóak, „hasonlók viszont a róluk és kauzalitásukról való reflexió szabályai”. (Kant, 2003, p. 270). Ez igen fontos gondolat. A szimbolizációban, amikor mondjuk a Nap és a király összekapcsolására kerül sor, az összekapcsolás által jöhet létre, hogy az ember hasonló attitűddel viszonyul hozzájuk: például a fenségességhez való olyan viszonyulással, amelyben az önálárendeléshez a felemelő érintés pozitív asszociációi fűződnek. A szimbolizációban – mondja Kant – az ítéltető „a fogalmat először egy érzéki szemlélet tárgyára alkalmazza, másodszor pedig az e szemléletről való reflexió pusztán szabályát alkalmazza egy más tárgyra, melynek az első tárgy csupán szimbóluma.” (Kant, 2003, p. 269-270).

⁸⁰ Ez igaz, de nem következik belőle, hogy ne lehetne megtalálni a „kellemesnek” is olyan fiziológiai alapjait, amelyek általános érvényűek, s amelyek az eltérő kellemesség-felfogások (ízlések) közös nevezőjéül szolgálnak.

⁸¹ Megkülönbözteti a szép normáleszméjét (ami az összes ember számára közös elemeket tartalmazza) és a szép ideálját, ami nem az átlagos, hanem a különleges és az erkölcsi belső külső kifejeződése, képe... A képzelőerő szabadsága, a megjelenítőerők szabad játéka által létrehozott szépséget megkülönbözteti a célszerűséget kifejező szabályosságtól; mindkettő tetszést kelthet, de megállapítja, hogy a szabályostól eltérő egyedi gyakrabban tárgya a tetszésnek.

⁸² Kant, (2003), p. 122, és p. 124

alapokat), hanem csupán mindenkinél *feltételezi* ezt az egyetértést mint a szabály egy esetét, s erre vonatkozóan a megerősítést nem fogalmaktól, hanem mások csatlakozásától várja.⁸³

Az „általános érvényűség” a „nembeli” tudás szinonimája, s Kant gyakran hangsúlyozza a nembeliség jelentőségét az esztétikum vonatkozásában is.

A természeti fenséges érzetével kapcsolatban például megállapítja, hogy ilyenkor voltaképpen arról van szó, hogy

„a tiszteletet, amely a saját szubjektumunkban hordozott emberiség eszméjének szól, felcseréljük az objektum iránti tisztelettel⁸⁴ – egy olyan természeti objektummal szemben tanúsítjuk, amely mintegy szemléletessé teszi számunkra megismerőképesseink ész által való meghatározottságának feljebbvalóságát⁸⁵ az érzékiség legnagyobb képességéhez viszonyítva is.”⁸⁶ (Tudniillik azt a képességünket élvezve a fenségesség-élményben, hogy fel tudjuk fogni azt a mérhetetlen nagyot is, amit érzékeinkkel nem tudunk elképzelni).

Agyonidézett gondolatát – azt, hogy az esztétikum specifikumaként az *önmagáért való* tetszést (s ennek örömét) nevezi meg – viszont nem lehet pusztán helyeselni.

„A szép feletti öröm (...) a pusztá reflexió öröme, tehát nem az élvezeté, nem is egy törvényes tevékenysége, és nem is az eszmék szerinti észbeli kontemplációé.”⁸⁷

Az esztétikai élvezet nembeliségének hangoztatása itt is jogos:

„Ennek az örömnek szükségszerűen ugyanazokon a feltételeken kell nyugodnia mindenkinél, mert e feltételek egy általában vett megismerés lehetőségének szubjektív feltételei, és mert a két megismerőképessegnek” {itt a képzelőerőről és az értelemről van szó} „az az aránya, amely az ízléshez szükségeltetik, szükséges a közönséges és egészséges emberi értelemhez is, melyet mindenkinél előfeltételezhetünk.”⁸⁸

De amennyiben a „szép”-et úgy definiálja, hogy „az, amit nem határoz meg más (más vágyak, előzetes ismeretek, stb.)” s ezen egyúttal azt is érti, hogy független a *megismerés* motivációjától is, ezzel már nem tudunk egyetérteni. Márpedig azt állítja, hogy

⁸³ Kant, (2003), p. 126. Az ízlésítélet privát. De „egy fogalmon alapul (a természet ítélőerőnk számára való szubjektív célszerűsége általában vett alapjának fogalmán), melyből azonban az objektumot illetően semmit sem lehet megismerni és bizonyítani, mert önmagában meghatározhatatlan, és megismeréshez nem használható, ám ugyanezen fogalom által az ízlésítélet mégis egyben mindenki számára való érvényességre tesz szert (habár mindenkinél egyedi, a szemléletet közvetlenül kísérő ítéletként): mert az ízlésítélet meghatározó alapja talán annak fogalmában rejlik, amit az emberiség érzéken túli szubsztrátumának lehet tekinteni.” (Kant, 2003, p. 257). Nálunk ez az érzéken túli: a nembeli. (Pontosabban, ahogy Kant is együtt ragadja meg: a *természet* részeként felfogott nembeli). És az is következik belőle, hogy a „nembeli” nem teljesen meghatározható, mindig – és elvileg mindenkiben – más).

⁸⁴ Pontosabban: rávetítjük egy természeti objektumra.

⁸⁵ Vagyis magát az emberi nembeliséget.

⁸⁶ Kant, (2003), p. 179

⁸⁷ Kant, (2003), p. 207. S főként: az ízlésítélet a priori (önmagában a tárgy váltja ki, tehát nem levezetett): „örömet közvetlenül a tárgy felett kell érzékelnem, és semmiféle bizonyító alap nem képes ezt az örömet kicsikarni belőlem”. (Kant, 2003, p. 200). A logikai következtetéssel ellentétben az ízlésítélet nem levezetett még az úgynevezett „járulékos szépség” esetében sem (mikor is a szépségézés része annak figyelembevétele is, hogy mennyire hű egy műalkotásnak az általa ábrázolt tárgyhoz való hasonlósága).

⁸⁸ Kant, (2003), pp. 207-208.

„Egy *esztétikai eszme* azért nem lehet megismeréssé, mert olyan *szemlélet* (a képzelőerőé), amelyhez sohasem található vele adekvát fogalom. Egy *észeszme* pedig azért nem lehet megismeréssé, mert olyan fogalmat tartalmaz (az érzékin-túlról való fogalmat), amelyhez sohasem adható neki megfelelő szemlélet.⁸⁹” (Szemben az értelmi fogalmakkal, amelyek viszont demonstrálhatók, bizonyíthatók).

Hogy az esztétikai eszme nem megismerő, Kantnak a *fogalmi-logikai* megismerésre épített rendszerében igaz, (s igaz az is, hogy az esztétikumnak nem *csak*, s talán nem is dominánsan megismerő funkciója van) de mivel szerintünk nem csak fogalmi-logikai megismerés létezik, a megismerő szerep tagadását, (és a szépnak a minden érdek nélkülséggel való meghatározását) nem tudjuk elfogadni.

Kant talán legkonstruktívabb és legtermékenyebb teremtménye etikája; etikai (és egyes konkrét pszichológiai) megfigyelései a leginvenciózusabbak, a legvilágosabban kifejtettek, olykor költőiek. Sok hasznos megfigyelést tesz akkor is, amikor az esztétikai jelenségkör részleteit elemzi. S itt eljut például addig is, hogy elismeri az esztétikai (illetve az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás) fölé kerekedhet a fogalmi-logikainak, éppen azért, mert (a holisztikus felfogás irányában való elmozdulással) a fogalmi-logikai ismeretek kibővítését teszi lehetővé.

„A költő arra vállalkozik, hogy megérzékítse az észeszméket éppúgy, mint ahogy azt is vállalja, hogy megjeleníti a természetben található dolgokat, úgy, hogy azokat „olyan teljességgel tegye érzékletessé, amilyenre viszont nem találni példát a természetben (...) **annyi mindent készlet elgondolnunk, hogy ez sohasem fogható egybe egy meghatározott fogalomban, s amely így magát a fogalmat esztétikai módon határtalanul kibővíti**⁹⁰”. „szabadnak érezzük magunkat az asszociáció törvényétől (mely a képzelőerő empirikus használatát irányítja), mert bár a természet e törvény szerint szolgáltat anyagot a számunkra, mi valami egészen mássá tudjuk ezt alakítani, olyasvalamivé, ami meghaladja a természetet.⁹¹” (Kiem.: K. Á. – K. G.)

A fogalomnak ezt az „esztétikai módon” való kibővítését ő is a „zseni”-nek tulajdonítja. Az ő definíciójában

„a zseni az a született elmebeli diszpozíció (*ingenium*), *amely által* a természet a művészetnek a szabályt adja.⁹²” A zseni: eredeti; példaszerű (utánpótlásra méltó); ő maga nem tudja megfogalmazni a szabályt, a természetében rejlő sugallat vezérli (ezt jelenti, hogy a természet általa adja a szabályt); ez a „szabály” azonban – hangsúlyozza Kant – nem tudományos, hanem attól eltérő „szépművészeti” szabály.

Az attribútumokról hangsúlyozza (de ezt elmondhatjuk a szimbólumokról is) nem azt jelenítik meg, ami fogalmainkban rejlik, „hanem valami mást, ami a képzelőerőnek ösztönzést ad arra, hogy kiterjedjen rokon megjelenítések egész tömegére, melyek készítésére többet gondolunk, mint ami egy szavak által meghatározott fogalomban kifejezhető; s így egy *esztétikai eszmét* adnak, mely amaz észeszmének a logikai ábrázolás helyett szolgál, de tulajdonképpen arra, hogy az elmét megelevenítse, kilátást nyitván számára rokon megjelenítések beláthatatlan mezejére⁹³”. „a zseni (...) egyfelől

⁸⁹ Kant, (2003), p. 259.

⁹⁰ Kant, (2003), p. 230.

⁹¹ Kant (2003), p. 230.

⁹² Kant, (2003), p. 222.

⁹³ Kant, (2003), p. 231.

egy adott fogalomhoz eszméket talál, másfelől pedig ezekhez az eszmékhez megleti azt a *kifejezést*, amely által az elmének az eszmék kiváltotta szubjektív hangoltsága, mint egy fogalom velejárója, másokkal megosztható.⁹⁴ Ezt hívjuk szellemnek... Ez is nagyon lényeges! A szimbolizáció legfőbb megismerő szerepe a *szemlélet* megtermékenyítésében van; éppen azért tud minden korban hatni ugyanaz a mű, mert *ezt* teszi.

Az analogikus gondolkodás kapcsán figyelmeztet arra, – de ez is érvényes bármely szimbolizációra –, hogy csak azt vigyük át egyik dologról a másikra, ami azonos benne. Ez megint fontos gondolat, főleg, ha hozzátesszük, hogy azt is érdemes megvizsgálni, hogy ami a szimbólum és szimbolizált között különböző, abban nem tárul-e fel a megismerendőnek egy új, addig a másik dologgal különbözőnek vélt, de valójában azonos sajátossága, egyazon nembe sorolhatósága (a paritas rationis).

Az esztétikai és az etikai összefüggése az alábbi módon merül fel *Az ítélőerő kritikájában*:

„a szép az erkölcsileg jónak a szimbóluma⁹⁵”. És: „csak ebben a tekintetben lehetséges (...) hogy a szép olyan tetszést váltson ki, amelyhez hozzátartozik az igény mindenki más helyeslésére, s amelynek esetén az elmében egyszersmind tudatosodik egyfajta megnemesedés és egy bizonyos felülemelkedés az érzéki benyomások keltette öröm iránti pusztá fogékonyságon, s az ítélő más emberek értékét is aszerint méri fel, hogy ítélőerejük hasonló maximát követ-e. (...) Az ízlésben az ítélőerő nincs alávetve a tapasztalati törvények heteronómiájának (mint egyébként az empirikus megítélésben): a tiszta tetszés tárgyát illetően önmagának ad törvényt, amiként az ész ugyanezt a vágyóképeség tekintetében teszi; s ekkor az ítélőerő, mind eme belső, a szubjektumban meglévő lehetőség miatt, mind egy ezzel összhangban álló természet külső lehetősége miatt, olyasvalamire vonatkoztatva látja magát – valami magában a szubjektumban és rajta kívül egyaránt meglévőre –, ami sem nem természet, sem nem szabadság, de mégiscsak összekapcsolódik a szabadság alapjával, nevezetesen az érzéken-túlival, s amiben az elméleti képesség, noha ismeretlen módon, közösségre lép és egységet alkot a gyakorlati képességgel.⁹⁶”

„Az ízlés lehetővé teszi mintegy az erőszakos ugrás nélküli átmenetet az érzéki ingertől a habituális morális érdekhez⁹⁷”.

Az ember etikai lény voltát megalapozó nembeliségnek két sajátosságát emeli ki: azt, hogy az ember (annak elemeként) *részt vesz* a Nem tevékenységében, és azt, hogy embertársaival kommunikál. A művészetek e képességek kimunkálói is.

„A szép művészetek propedeutikája, amennyiben azok legmagasabb fokú tökéletessége a cél, úgy tűnik, nem előírásokból áll, hanem az elme erőinek kultúrájában, melyre a humanioráknak nevezett előismeretek révén lehet szert tenni⁹⁸. Ez vélhetőleg

⁹⁴ Kant, (2003), p. 233.

⁹⁵ Kant, (2003), p. 270.

⁹⁶ Kant, (2003), p. 270-271.

⁹⁷ Kant, (2003), p. 272.

⁹⁸ A humaniorák által kifejlesztett „kifinomult ízlésről” érdemes Kant egyik ellenlábásának, Hume-nak a véleményét is meghallgatni, aki erről az alábbiakat mondja (az angolban éppúgy mint a magyarban az „íz-érzékelés” fogalmából származik az esztétikai ízlésfogalom, s Hume az ízlés metaforájával igen pontosan érzékelteti, hogy az esztétikai ízlés, az esztétikum befogadó megértése mindig feltételezi valamiféle teljesség befogadását): Az ízlés szubjektív, de ez nem azt jelenti, hogy minden ízlés egyenértékű. „Kifinomult ízlésről beszélünk, a szónak mind betű szerinti, mind átvitt értelmében, amikor az érzékszervek olyannyira érzékenyek, hogy nem engednek elillanni egyetlen minőséget sem, egyúttal pedig olyan pontosak, hogy észlelik az összetétel minden hatóelemét.” (*Janus* IV/1, p. 66). Vagyis miként az ízlés érzékével holisztikusan

azért van így, mert a *humanitás* részint a *részvétel* általános *érzését* jelenti, részint azt a képességet, hogy az emberek általánosan *megosszák* egymással bensőjüket; e két tulajdonság együttesen alkotja az emberiséghez méltó, az embert az állati korlátozottságtól megkülönböztető boldogságot.⁹⁹

Kant gondolatrendszerében a „szabadság” ugyanolyan alap-premissza, mint a jézusi etikában a szeretet. A természeti meghatározottság és szabadság dialektikus összeegyeztetésére számára a „szervesség” fogalma kínálkozik. Erről így ír:

„a természet szerves alkotása az, amelyben minden cél és kölcsönösen eszköz is¹⁰⁰” (A mi szempontunkból ez már csak azért is fontos, mert a szimbólumban többek között éppen a szervesség ezen tulajdonsága képeződik le).

A természet teleologikus célszerűségének gondolatával küszködve Kant itt eljut ahhoz a szerintünk helyes gondolathoz, amely szerint a természeti okság kifejleszti azokat a szerves lényeket, akik a környezethez képesek alkalmazkodni, s ezen alkalmazkodás eddigi csúcán elérnek a teleologikus gondolkodáshoz, de az éppúgy kauzálisan meghatározott, mint ahogy a teleologikus gondolkodás eredménye is kauzális sorokhoz vezet. Mindez nem magyarázza meg azt az ugrást, ami a szervetlen és a szerves között van, de egy ilyen magyarázat hiánya nem igazolja a természet *teleológikus* voltát, csak azt jelzi, hogy még nem tudjuk átlátni pontosan azokat a *kauzális* sorokat, amelyek ezt a fejlődést létrehozták. A teleologikus gondolkodás a fejlett szerves lények – s ezek között leginkább az emberek – azon képessége, hogy a kauzális sorba tudatműködésük óriási alkalmazkodási lehetőségeit felhasználva okozatokat tudatosan létrehozó aktorokként lépjenek be. A teleologikus mozzanat feltételezése a természet egészét illetően csak az emberi tudatműködés kivetítése, hasonlóképpen ahhoz, ahogy az önfejlesztő komputer algoritmusai is belevetítjük ezt az emberi (pontosabban az embernél különösen kifejezett) sajátosságot. Kant ehhez:

„a célkapcsolódás önmagában véve és objektív elvek szerint tekintve ugyanaz, vagy ugyanazon az alapon nyugszik, mint a természeti mechanizmus, csak éppen **a természet bizonyos alkotásaiban ez a mechanizmus az emberi kutatás számára túlságosan mélyen rejtezik**, amiért is az ilyen esetekben egy szubjektív elvvel próbálkozunk, nevezetesen a művészetnek, vagyis az eszmék szerinti kauzalitásnak az elvével, melyet **analógia szerint a természet alapjául teszünk meg**, olyan szükségmegoldást alkalmazva ezzel, amely gyakran eredményes is, míg máskor eredménytelennek tűnik¹⁰¹, de amely semmi esetre sem jogosít fel arra, hogy a természettudományba

érzékeljük az összetett ízeket, de abból szét tudjuk választani az összetevőket, a kifinomult művészi ízléssel történő esztétikai befogadás hasonló holisztikus érzékeléssel szintetikusán fogadja be a világot, de ez adja annak alapját is, hogy aztán analitikusan (a fogalmi-logikai gondolkodás számára is) különválasszuk annak elemeit. (Az esztétikum holisztikus természetével összefüggésben hangsúlyozza – az avuló elméletekkel szemben – a művészet nem-avuló természetét).

⁹⁹ Kant, (2003), p. 273.

¹⁰⁰ Kant, (2003), p. 295.

¹⁰¹ Témánk szempontjából itt nagyon fontos pontnál járunk, hiszen mi éppen azt állítjuk, hogy a szimbolikus gondolkodás (és annak eminens területe, a művészet) segítségével valóban bepillantathatunk „az emberi kutatás számára túlságosan mélyen fekvő” törvényekbe. Kantnak abban tökéletesen igaza van, hogy ez nem mindig eredményes, annak a véleményének az igazát pedig, hogy a fogalmi-logikai gondolkodáson alapuló természettudományos szemléletet külön kell tartani a szimbolikus-esztétikai megközelítésmódtól, csak a jövő döntheti el. Az is elképzelhető, hogy e két gondolkodásmód külön marad egymás kontrolljaként. (A természettudományos gondolkodás mindig is használta a szimbolikus-esztétikai gondolkodást a maga „heuréka”-élményeiben, intuícióiban, de azokat azután mindig alávetette a fogalmi-logikai gondolkodásból kifejlesztett tudomány-kritériumok kontrolljának). Ám elképzelhető az is, hogy a fogalmi-logikai és a szimbolikus-esztétikai gondolkodás közötti viszonyban a tudományos gondolkodás sok évszázados dominanciája után az

bevezessünk egy különös, a pusztán mechanikai¹⁰² természeti törvények szerinti kauzalitástól eltérő fajtájú hatásmódot¹⁰³.” (Kiem.: K. Á. – K. G.)

E gondolat továbbvitelével Kant eljuthatott volna az idealizmus alapjainak, magának az ideának, mint ontológiai kategóriának a megkérdőjelezéséhez, pontosabban az emberi tudatműködés kivetítéseként való jellemzéséhez is. (Mint ahogy ahhoz egyébként eljut, hogy a természeti célokság alanyául szolgálható Isten léte a természetet feltárni igyekvő ember számára nem bizonyítható – de persze nem is cáfolható; *szükségessége*, mondja, *az emberi gondolkodás számára van*¹⁰⁴). Ezzel szemben Epikurosz-kritikájában éppen annak materializmusát utasítja el, jogosan emelkedve a görög filozófus szükségképpen kezdetleges terminológiája fölé, de a kérdés lényegében, az ideák megkérdőjelezésében¹⁰⁵ nem igazán meggyőzően marasztalva el a két évezreddel korábbi gondolkodó érvelését.

Ugyanakkor az általa az ember számára szükségesnek nevezett Isten lehetőségein gondolkozva éppen azokkal a tulajdonságokkal írja le a világ teleologikus értelmezéséből adódó cél-meghatározó alanyiség működését, amelyek a *szimbolikus-esztétikai gondolkodás* jellemzői!

„elgondolható egy *intuitív* értelem is (...) amely nem az általánostól megy a különös és így az egyes felé (fogalmakkal), s amelynek számára a *különös* törvények szerinti alkotásaiban vett természetnek a vele mint értelemmel való összhangját nem jellemzi az az esetlegesség, amely a mi értelmünk számára oly nehézé teszi, hogy a természeti különféleséget a megismerés egységére hozza, ezt a feladatot, amelyet mi csak a természeti jegyeknek az értelmünkkel mint a fogalmak képességével való összhangján, e nagyon is esetleges összhangon keresztül tudunk végrehajtani, egy szemléelő értelemnek nem kell elvégeznie.”¹⁰⁶ A mi értelmünk számára – mondja Kant – a különös nem feltétlenül vezethető le az általánosból, viszont ugyanakkor összhangban kell lennie vele...A mi értelmünk az analitikus általánosból indul ki. De lehetséges lenne egy olyan értelem, amely a szintetikus általánosból (az egésznek, mint olyannak a szemléletétől) indul...¹⁰⁷

Kant nem ismeri fel a szimbolikus gondolkodásban rejlő *ismeretelméleti* lehetőségek óriási „isteni” potenciáját, ugyanakkor viszont rendkívül fontos az, ahogyan a jó és rossz közti választás, azaz az erkölcs kérdését összekapcsolja az ismeretelmélettel. Ez a kapcsolat ugyanis az esztétikai és etikai fentebb már jelzett összefonódásában a szimbolikus gondolkodás megértése szempontjából is alapvető. Kant ugyan ezt a *természet* teleologikus voltáról

inga átlendülésével a szimbolikus-esztétikai gondolkodás technikái mind nagyobb súllyra tesznek szert a természettudományokban is.

¹⁰² Itt – tekintve a természeti okság bonyolult rendszereit – ésszerűbb lenne a „mechanikai” helyett egy általánosabb fogalmat, (pl. a „fizikai”-t) használni.

¹⁰³ Kant, (2003), p. 310.

¹⁰⁴ Ha a megismerést nem elméleti definíciós tevékenységnek tekintjük, hanem gyakorlati attitűddel állunk hozzá, akkor „Istenről való minden ismeretünk pusztán szimbolikus”. Az Isten csak morális teleológiával vezethető le – teszi hozzá –, fizikai teológiával nem. (Lásd erről: (Kant, 2113, p. 368). {Az embernek} „szüksége van egy morális intelligenciára, hogy a célhoz, amelyért létezik, hozzátartozzék egy lény, aki e célnak megfelelően oka neki magának és a világnak.” (Kant, 2003, p. 369).

¹⁰⁵ A filozófus számára azért nehéz az idea-fogalomtól eltávolodni, mert *fogalmakból indul ki*, a filozófia örökségéhez híven azokat kívánja pontosítani, s mivel az idea-fogalom már a filozófia ókorában megszületik, ezért arra, mint a világ eleve-adott (tehát reális) létezőinek egyikére tekint.

¹⁰⁶ Kant, (2003), p. 327.

¹⁰⁷ Lásd erről: Kant, (2003), pp. 327-328.

való elmélkedéseivel összefüggésben veti fel, de lényege az, hogy az *ember nembeliségének* értelmét, cél-tartalmát fogalmazzza meg.

„még a legközönségesebb értelem sem tudja mentesíteni magát attól az ítélettől, hogy a különféle teremtmények összessége – legyen mégoly művészi is az elrendezésük, s mégoly célszerű is az összefüggések különfélesége, melyekben egymásra vonatkoznak –, sőt, az őket átfogó, általunk helytelenül világoknak nevezett rendszerek egésze is hiába, a semmiért léteznék, ha nem volnának emberek (eszes lények általában véve), azaz hogy az ember nélkül az egész teremtés pusztaság volna, hiábavaló és végcél nélküli. Azonban nem az ember megismerőképesége (az elméleti rész) az, aminek vonatkozásában először kap értéket mindannak létezése, ami rajta kívül van a világban, mintha az ember azért léteznék, hogy legyen valaki, aki a világot *szemlélni* tudja¹⁰⁸. (...) az ember csak mint morális lény lehet a teremtés végcélja¹⁰⁹”.

Ha valaki – például mert nem érzi meggyőzőnek Kant érvelését, amellyel a morális parancsból levezeti Isten fogalmát – ezzel elutasítja az ember alapvetően morális lény voltának gondolatát is (mondjuk azt mondván, hogy ez az egész kanti gondolatmenet „hamis tudat”, „széplelkűség”, stb. kifejeződése) – ezzel, (bármily elcsépelt is ez a hasonlat, de itt abszolút erről van szó): a fürdővízzel együtt kidobja a reményteljes újszülöttet is. Kant maga is azt mondja:

„Ez a bizonyítás (...) nem azt akarja mondani, hogy Isten létezését ugyanannyira szükségszerű feltételezni, mint amennyire szükségszerű elismerni a morális törvény érvényességét, tehát hogy aki nem tud meggyőződni az előbbiről, az mentesnek érezheti magát az utóbbi szerinti kötelezettségektől. Nem!¹¹⁰”.

Megfogalmazza egyébként azt is, hogyan születethetett az istenfogalom (és a természet teleologikus értelmezése): „azért kellett így tenniük, mert ellentmondás állt fenn egyfelől a bennük meglévő kötelességként megszabott végcél, másfelől a minden végcéltól mentes, rajtuk kívül lévő természet között, mely utóbbi azonban mégiscsak az egyetlen, ahol a végcél megvalósulhat¹¹¹.” (S tehetjük hozzá: amelynek egyébként teljes mértékben a részei, teremtményei vagyunk). Kant ezt úgy kapcsolja össze a vallási szükséglettel, hogy abból azt emeli ki, amely minden csodálat-érzésben (s például a művészetek befogadásában is) közös; ez pedig voltaképpen nem egyéb, mint az a felemelő érzés, amelyet az embernek *saját nembelisége* átélése nyújt, (s amelynek

¹⁰⁸ E tekintetben, úgy véljük, Kantnak igaza van, s ezzel mintha Hegel később megfogalmazott gondolata, a Világszellem önmegismerése, mint végső magyarázat vonatkozásában is kritikát gyakorolna. {A megismerés, mint végcél Marx kritikáját is kiváltja, de Marx és Engels erre vonatkozó, úgynevezett 11. Feuerbach-tézise pontatlan és súlyos hübrisz is van benne. Egyrészt az a szembeállítás, hogy a filozófusok eddig csak magyarázták a világot, most meg kell változtatni, nem igaz: minden filozófiai magyarázat nagyon is világváltoztatás; – már csak azért is, mert a filozófiának az a sajátossága /lásd erről Cassirer, 1987. is/, hogy minden egyes filozófus nemcsak új irányt próbál kijelölni, mint az egyes tudományos iskolák, hanem *új kiindulópontot* is meghatároz – ; másrészt az a cselekvés, amit ezzel szemben ők (valódi) megváltoztatásnak ítélték, a direkt (politikai) cselekvés nem több, hanem kevesebb: a politikai cselekvőnek vindikálva az egyetlen jogos aktivitást, leértékeli a többi változtató cselekvést, s ezzel – mint a későbbi fejlemények bizonyították – megágyazhat egy kisebbség despotizmusának. E hübrisz egyik oka éppen az, hogy a célmeghatározás nem „*az ember mint morális lény*” alapállásból vezettetik le, vagy legalábbis nem explicálja és nem viszi végig ennek konzekvenciáit}.

¹⁰⁹ Kant, (2003), pp. 365-366.

¹¹⁰ Kant, (2003), p. 375.

¹¹¹ Kant, (2003), p. 383.

egyik első megfogalmazása a híres szofoklészi „Sok van mi csodálatos, de az embernél nincs semmi csodálatosabb”).

„Mind természeti szépségek csodálatában, mind a természet oly különféle céljai által kiváltott felindulásban (...) van valami a *vallásos* érzéshez hasonló. Úgy tűnik ezért, hogy a természeti szépségek és célok először egy, a morálissal analóg megítélismódon keresztül a morális érzésre hatnak (a számunkra ismeretlen ok iránti hála és tisztelet érzésére), tehát morális eszméket ébresztve hatnak az elmére, amikor előidéznek egy olyan csodálatot, amelyhez sokkalta több érdek kapcsolódik, mint amennyit a pusztán elméleti szemlélés kiválthat¹¹²”. Kant megfogalmazásában a „számunkra ismeretlen ok iránti hála és tisztelet” az isten fogalmához vezet, de a lényeg a morális mozzanat, ami a kanti gondolkodásban elválaszthatatlan az ismeretelmélettől, s ez a kanti szemléletnek egy olyan tulajdonsága, amely egyik kulcsa a szimbolikus gondolkodás megértésének is.

Schelling és a művészi szimbolizáció

Schellinget szokták annak a filozófusnak tekinteni, akinek koncepciójában a legnagyobb szerepet kapja az esztétikum. Az esztétikum jelentőségét az ő gondolkodásában jól jelzi, hogy a klasszikus tézis–antitézis–szintézis triászra épített fogalom-rendszerezésében nála az igazság kerül a tézis, a jóság az antitézis, és a szépség a szintézis helyébe. Vagyis ha Kantnál azt állíthattuk, hogy mind az ismeretelmélet, mind az esztétika összefonódik az etikával, Schellingnél az esztétikum maga az ismeretelméleti igazság és az etikai helyesség egyesítője.

Ennek megfelelően Schelling az esztétikumot úgy állítja figyelme középpontjába, hogy annak szintetizáló természetét a legkülönbözőbb kategória-párok vonatkozásában kiemelve. Például az idealitás és realitás (illetve tudás és cselekvés) viszonyában:

„Az ideális és a reális mozzanat indifferenciája mint indifferencia az ideális világban a művészet alakjában jelenik meg. A művészet ugyanis magábanvalóan sem nem pusztán cselekvés, sem nem pusztán tudás, hanem olyan cselekvés, amelyet teljesen átítatott a tudomány, és megfordítva, olyan tudás, amely teljesen cselekvéssé vált, azaz a művészet a kettő indifferenciája¹¹³”.

„A művészet objektíve megjeleníti az isteni alkotást, hiszen emez ugyanazon alapszik, mint amaz, a végtelen idealitásnak a realitásba való beleképződésén. Az ‘Einbildungskraft’ (képzelőerő) olyan találó német kifejezés, amely voltaképpen az eggyé képződés erejét jelenti, s valóban minden alkotás ezen alapszik.¹¹⁴”

Schellingnél az „etikai” az istenivel való érintkezésből származik. Ennek közvetítője a „szellem”, (amit a hegei „szellem-fogalom” interpretációjában mi az egyes ember és az

¹¹² Kant, (2003), p. 408, lj.

¹¹³ Schelling, (1991), p. 87. A művészet, mint szintézis, a szabadság és szükségszerűség (egyensúlyos) együttese is. „Ha a szükségszerűség legyőzhető volna, akkor nem volna szükségszerűség; a szabadság pedig éppen azért szabadság, mert nem lehet legyőzni. (...) Teljesen visszatetsző gondolat volna, hogy a szükségszerűség diadalmaskodjék a szabadság fölött, de éppoly kevésbé kívánhatjuk azt is, hogy a szabadság győzedelmeskedjék a szükségszerűségen, hiszen ez a legteljesebb törvénynélküliség látványát nyújtaná. Ebből az ellentmondásból tehát eleve nem marad egyéb kiút, mint hogy a küzdelemből *mind a kettő*, a szükségszerűség és a szabadság egyszerre győztesként és vesztesként, vagyis minden tekintetben egyenlően kerüljön ki.” (Schelling, 1991, p. 379).

¹¹⁴ Schelling, (1991), p. 92.

emberi Nem közötti közvetítőként értelmeztünk¹¹⁵). Schelling erre vonatkozó felfogása a *Clara*-ban a következő dialógusban fogalmazódik meg:

„Ám Ön maga is beismeri, mondotta Clara, hogy legalábbis bennünk, még egy, másik, nem teljesen érzéki lény él, mármint a szellem. Tehát azt is meg kell engedni, hogy általa valóban összeköttetésben vagyunk amazzal a másik világgal, és megengedve, hogy az érzéki világ a szellemitől elszakított, az még nem bizonyíték az ellen, hogy lehetséges, hogy a bennünk levő szellemi összefügg egy másik világ erőivel.

Feltéve, mondá ő, ha a mi szellemünk valaha is fel tud emelkedni a tiszta szellemségbe, vagyis, ha az anyaggal való kapcsolata következtében nem szakadna el teljesen attól a világtól, amelyhez rendeltetése értelmében, ennek a köteléknek a feloldása után kell felemelkednie.

Egy ilyen teljes elszakítottság esetében, válaszoltam én, ennek a magasabb rendű világnak a fogalmait is el kell vetnie.

Így is van, felelte ő: azt a fogalmat, amelyet az értelem, vagy az ész akar magának alkotni.

Egyetlen egy pont van bennünk, amely által az ég bevilágíthat bennünkbe. Ez a mi szívünk, vagy helyesebben szólva, a mi lelkiismeretünk. Ebben egy törvényre és rendeltetésre találunk, amely nem származhat ettől a világtól, amellyel leginkább közdelemben áll, és így egy magasabb világ zálogául szolgál, és aki megszokta, hogy őt kövesse, felemeli a halhatatlanság eszméjéhez.¹¹⁶”

Ha a művészet (és az alapjául szolgáló) szimbolikus gondolkodás kiindulópontjának a világ holisztikus befogadását, Egészként megragadását neveztük, (az a gondolat pedig már az esztétikai gondolkodás kezdeteinél felmerül, hogy a hatékony művészi alkotás feltétele, hogy magának a műnek is egységes világa legyen), ezekkel kompatibilis elképzelésekkel, az Egység és egészségesség kulcsszerepével Schelling esztétikájában is találkozhatunk. Láttuk, hogy már a képzelőerő esetében is úgy etimologizál, hogy az eggyé, egységessé válást hangsúlyozza. De a (teljes) egész és az egység hangsúlya többféleképpen is felbukkan szövegeiben.

„A különös formák mint ilyenek lényegiség nélkül való puszta formák, amelyek az abszolútumban nem létezhetnek másként, csak ha mint különös formák ismét felveszik magukba az abszolútum egész lényegét.”¹¹⁷. „Az abszolútumban valamennyi különös dolog csak azért valóban különálló és valóban egy, mert önmaga számára valóan mindegyik az abszolút egész”¹¹⁸.”

¹¹⁵ Lásd: Kapitány-Kapitány (2013).

¹¹⁶ Schelling, (2012), p. 13.

¹¹⁷ Schelling, (1991), p. 94. Az abszolútumhoz való kapcsolódás képességét ő is a „zsenihez” köti, csak míg Kantnál a zsenin keresztül a természet szól, Schellingnél (a maga emanációs idealizmusának megfelelően) az Isten. „A műalkotás tehát Isten révén jön létre, amennyiben Isten valamilyen ideán vagy örök fogalmon keresztül az emberre vonatkozik, vagyis magának az embernek az örök fogalma révén, amely Istenben létezik. Ámde az ember ideája nem egyéb, mint magának az embernek a *lényege*, azaz *magábanvaló* volta, amely a lélekben és a testben objektív lesz, s ennél fogva a lélekben közvetlenül egyesítve van.” (Schelling, 1991, p. 161). „Az embernek ez az örök bennfoglaltatása Istenben, mint az ember teremtményeinek okában – ez az, amit zseninek, mintegy gényusznak, az emberben lakó isteni elemnek nevezünk. Ez úgymond nem más, mint Isten abszolút voltának egy darabja.” (Schelling, 1991, p. 161).

¹¹⁸ Schelling, (1991), p. 95.

„Aki tehát nem emelkedik fel az *egésznek* az ideájáig, az teljességgel képtelen megérteni bármilyen alkotást.”¹¹⁹

Hasonlóképp beszél arról, hogy az esztétikumban a *véges* és a *végtelen* egymásrahatása történik¹²⁰.

„a *végtelen belékpzödése a végesbe, a műalkotásban mindenekelőtt mint fenségesség fejeződik ki*”¹²¹, (...) *a véges belékpzödése a végtelenbe, mint szépség mutatkozik meg.*”¹²²

A szimbólumot is úgy határozza meg, mint ami „a véges a végtelenben és a végtelen a végesben”. Ugyanakkor a szimbólum specifikumaként azt is hangsúlyozza, hogy a szimbólumban mindig valaminek az *idealitása* jelenik meg. (Az idealitást a klasszikus idealizmus követőjeként emanációs szemlélettel fogja fel). Ez az idealitás annyiban is véges és végtelen egymásrahatása, hogy a (véges) szimbólumba, annak ideális alakjába a valóság reálisan végtelen formában létező egy-egy vonatkozása sűrűsödik bele (Schelling példájával: ahogy a görbe vonal a hajlékonyság szimbólumának tekinthető).

A „szimbolikust” egyébként elég problematikus módon, homályosan definiálja.

„*Sematizmusnak* nevezzük azt az ábrázolást, amelyben az általános jelenti a különöst, vagyis azt, amelyben a különöst az általánoson keresztül szemlélik. *Allegorikusnak* viszont azt az ábrázolást nevezzük, amelyben a különös jelenti az általánost, vagyis azt, amelyben az általánost a különösön keresztül szemléljük. E kettő szintézisét, amelyben sem az általános nem jelenti a különöst, sem a különös az általánost, hanem mindkettő abszolút módon egyes, *szimbolikus* ábrázolásnak nevezzük.”¹²³

Mindenképpen érzékeltet valamit az „A=A és egyszersmind A nem =A” élményéből, ami a szimbolikus gondolkodás alapja, még akkor is, ha megfogalmazásain gyakran eluralkodik a skolasztikus rendszerezés.

„a gondolkodás is pusztá sematizálás, ellenben minden cselekvés allegorikus (ugyanis mint különös, valami általánosat jelent), a művészet pedig szimbolikus.”¹²⁴

¹¹⁹ Schelling, (1991), p. 66. „A dolgok mágikus szemlélete vagy a természeti hatások mágikus hatásokként való értelmezése csupán a dolgok magasabb és abszolút összetartozásának tökéletlen megsejtése volt, annak az összetartozásnak a megsejtése, amelyben az egyes dolgok sohasem közvetlenül, hanem csak előre megállapított összhang révén, az összes dolog abszolút azonossága folytán tételeznek vagy idéznek elő bármit is egymásban.” (Schelling, 1991, p. 153).

¹²⁰ Egyébként Schelling a legkülönfélébb emberi eszmények vonatkozásában észrevételezi végtelen és véges egymásba hatolását. „Aminthogy az erkölcsösség nem más, mint az, hogy a végtelenbe vétetik fel az, ami véges vagy különös, éppúgy a boldogság nem más, mint az, hogy a végesbe vagy különösbe vétetik fel az, ami végtelen.” (Schelling, 1991, pp. 102-103). Ha pedig az esztétikum a szintézis, akkor logikusan következik, hogy abban is véges és végtelen egységét pillanthatjuk meg.

¹²¹ Ezt másutt értelmezi: „Valami fenségesnek a szemléletéről akkor beszélhetünk, amikor az érzéki szemlélet elégtelennek bizonyul az érzéki tárgy nagyságának felfogására, s ily módon az a valóságos végtelen lép elénk, amelynek ama pusztán érzéki végtelen a szimbóluma lesz.” (Schelling, 1991, p. 164).

¹²² Schelling, (1991), p. 163. A végtelennek a végesen keresztüli érzékelését számos más életterületen is észrevételezi: {A kereszténységben} „a tendencia (...) hogy a végesben szemléljék azt, ami végtelen, egyfajta szimbolikus törekvés volt, amely azonban, minthogy hiányzott belőle az objektivitás, és mert az egység visszakerült a szubjektum szférájába, csupán mint miszticizmus nyilvánulhatott meg.” (Schelling, 1991, pp. 150-151). „A természetfilozófia szintén a végtelen szemlélete a végesben, csak hogy általános érvényű és tudományosan objektív módon”. (Schelling, 1991, p. 151).

¹²³ Schelling, (1991), p. 112.

¹²⁴ Schelling, (1991), p. 115.

„Az allegóriában a különös csupán *jelenti* az általánost, a mitológiában viszont a különös *létezése* egyszersmind maga az általános¹²⁵. Ám éppen ezért igen könnyen allegorizálni is lehet mindazt, ami szimbolikus, hiszen a szimbolikus jelentés éppúgy magában foglalja az allegorikusát, ahogyan az általános és a különös egygyé-képződésében is benne van mind a különös egysége az általánossal, mind pedig az általános egysége a különössel.¹²⁶”

A szimbólumot *kép és fogalom* egyesülésének látja..

„Mi persze nem elégszünk meg a puszta *jelentés nélküli léttel*, ilyenfélét nyújt pl. a puszta kép, de nem elégszünk meg a puszta jelentéssel sem, hanem azt akarjuk, hogy ami az abszolút művészi ábrázolás tárgya kíván lenni, az legyen olyan konkrét, csak önmagával azonos, mint a kép, és mégis olyan általános és értelmes, mint a fogalom; ez a magyarázata annak, hogy a nyelv a szimbólum kifejezést remekül visszaadja a jelkép szóval.¹²⁷”

Egybevág a szimbolikus gondolkodásról a tézisekben általunk kifejtettekkel (tudniillik, hogy a másodlagos, az elsődlegesre ráépülő szimbólum az elsődleges szimbólum kialakulását is megelőző holisztikus érzékeléshez való visszakapcsolódás) az az állítása is, miszerint:

„A szintézis az, ami az első.¹²⁸”

A nembeliség nála is meghatározó szerepű. Érdekes érveléssel vezeti le azt, hogy a mitológia hősei tulajdonképpen szimbolikusak, *vagyis* a „nembeli ember” sűrített megjelenítői.

„A mitológia nem lehet sem az egyes embereknek, sem a nemnek vagy a fajnak a műve (amennyiben ezek csak az individuumok összességét jelentik), *hanem egyedül a nemnek a műve, amennyiben ez maga is individuum, és egyetlen emberrel azonos*. Nem lehet az egyes ember műve, mert a mitológiának abszolút objektivitással bírónak, egyfajta második *világnak* kell lennie, már pedig ez nem lehet az egyes ember világa. Nem lehet egy nemnek vagy fajnak műve, amennyiben a faj csak az egyedek összességét jelenti, mert akkor nem volna benne harmonikus összhang. A mitológia tehát ahhoz, hogy lehetséges legyen, szükségképpen megkövetel egy olyan nemet, amely Egy ember alakjában megjelenő individuum.¹²⁹”

Teljes joggal egészíti ezt ki ugyanakkor a következő (és minden műalkotás szimbolikájára érvényes) megállapítással:

„minden mitológiának éppenséggel az a követelménye, hogy szimbólumai ne pusztán ideákat jelentsenek, hanem hogy önmaguk számára is jelentéssel bírjanak, hogy független lények legyenek¹³⁰”.

A műalkotást Schelling szerint áthatja szimbolikus természete, s éppen az, hogy minden elemében szimbolikus, teszi lehetővé benne a világ egészes megragadását. Mivel a

¹²⁵ A szimbolikus gondolkodás egyik kiemelt példa-területeként szerepel elemzéseiben a mitológia. „Íme az összes fentebbi vizsgálódások egyik szükségszerű *levezetett tétele*: általában a mitológiát és különösképpen a mitologikus költeményt *szimbolikusan*, nem pedig sematikus vagy allegorikusan kell értelmezni”. (Schelling, 1991, p. 116).

¹²⁶ Schelling, (1991), p. 114.

¹²⁷ Schelling, (1991), p. 116.

¹²⁸ Schelling, (1991), p. 115.

¹²⁹ Schelling, (1991), p. 119.

¹³⁰ Schelling, (1991), p. 150.

szimbolikust az ideálissal kapcsolja össze¹³¹, a szimbolikus ábrázolás teljesség-megragadó képességét is az ideából vezeti le. (Tudniillik abból, ahogy az ideában összes realizálódásának lehetősége benne van).

„az ábrázolás egészét *szimbolikusan* kell érteni, tehát nem valamilyen mozzanat tárgyaként empirikusan, hanem létezésének teljességében, s ily módon a test egyes részeit szintén e létezés egyes mozzanatainak reprezentánsaiként kell használni. Ahogyan az ember élete az ideában egy, valamennyi tette és cselekedete pedig együtt és egyszerre szemléltetik, éppígy annak a festménynek, amelynek a tárgyát, ha kiragadja az időből, az abszolútság fokán kell ábrázolnia, fogalmának és jelentésének végtelenségét teljes egészében a végességen keresztül kell kimerítenie, és a részben az egészet, a részeket pedig ismét az egésznek az egységében kell ábrázolnia.¹³²”

Szimbolikus természetét egyes műfajoknak, és a műalkotás alkotóelemeinek külön is elemzi.

(A csendéletről írja például): „nem kellene-e vajon a szimbolikus festmények egyik fajtáját látni bennük, hiszen valami magasabb rendűre utalnak, amennyiben ugyanis olyan cselekvés vagy létezés nyomait fejezik ki, amely a képen nem jelenik meg.¹³³”

„A színek önmagukban szimbolikusak, valamiféle természetes ösztön a remény, a vágyakozás, a szerelem stb. szimbólumaivá emelte őket.¹³⁴”

Ami Schelling esztétikájának egészét illeti, némiképp mesterkéltnéző műfaj-osztályozása, rendszerképzése logikus, de egy-egy besorolása erőltetett; (főleg minőségi sorrendjei tűnnek önkényesnek). Azt pozitívumának tekinthetjük, hogy Kantnál nagyobb szerepet tulajdonít az esztétikumnak (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodásnak), talán dialektikája is meggyőzőbb, viszont többnyire absztrakt marad, ezért a szimbolizáció működésének konkrét leírásához viszonylag kevesebbet járul hozzá. Dialektikája azonban például az emberi individuum nembeliségének megértéséhez vezet az alábbihoz hasonló gondolatmenetekben:

„a csepp az óceánban mindig ez a csepp, ha nem is lehet megkülönböztetni, az egyes szikrák tüzeiben, vagy az egyes sugár a Napban (ha létezne ilyen) mindig ez a szikra és ez a sugár, akkor is, ha nem láthatók, mint különállók. Ezért, még akkor is, ha úgy gondoljuk el, hogy a jámborokat a halálban Isten a boldog elragadtatásban elragadja, mint egy egyetemes mágnes, amely felé minden igyekszik, úgy, hogy most teljesen áthatja őket, és mintha csak őbenne szemlélnének, éreznének és akarnának, mégsem látom be, hogyan tűnne el ezáltal mindjárt az ő sajátosságuk.¹³⁵”

A nembelivel *szembekerülő* partikularitást pedig citoyen pátozzsal marasztalja el:

„Mi másban van a gonoszság, még ma is, ha nem az emberi természet visszafelé haladásában, amely a helyett, hogy voltaképpen magaslatára akarna emelkedni, mindig ahhoz ragaszkodik és azt akarja megvalósítani, ami tevékenységének csak feltétele, életének csak csendes, tétlen alapja kell, hogy legyen. Honnan máshonnan származik a betegség, ha nem a fejlődésre való butaságból, onnan, hogy az egyedi erő

¹³¹ Lásd még például: „a történeti tárgyból is csak akkor születhet szimbolikus kép, ha kapcsolódik az ideához, s általa az idea fejeződik ki.” (Schelling, 1991, p. 252).

¹³² Schelling, (1991), p. 225.

¹³³ Schelling, (1991), p. 240.

¹³⁴ Schelling, (1991), p. 240.

¹³⁵ Schelling, (2012), p. 61.

nem akarna együtt tartani az egésszel, nem az egészet kívánja, hanem önkényesen önmaga számára akar lenni?¹³⁶,”

*Schiller és Goethe esztétikai gondolatai a szimbólumról,
szimbolikus gondolkodásról és az ember nembeli természetéről*

Kant és Schelling (s majd Hegel is) elsősorban a filozófia oldaláról közelítenek az esztétikaihoz (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodáshoz). Az egymás gondolkodását is oly nagymértékben inspiráló Schiller és Goethe viszont azok sorát folytatják, akik az esztétikai megismerés és a szimbolikus gondolkodás alkalmazóiként fogalmazzák meg teoretikusan is ezek lényegét.

Ők is az egyedi és általános viszonyát elemzik, és az esztétikai (illetve a szimbolikus) sajátosságaként hangsúlyozzák, hogy az egyediben az általánost ragadja meg, az általánost viszont úgy tudja megfogalmazni, hogy az egyediség létszerűségével ruhazza fel. Schiller írja Goethének:

„Ön összefogja az egész természetet, hogy az egyesről képet kapjon, és a természet megjelenési formáinak összességében keresi az individuum magyarázatát.¹³⁷,”

„Az ösztönös szellemnek ugyan csak egyedekkel, a spekulatív szellemnek pedig csak fajtákkal van dolga. Ha azonban az intuitív lángeszű és a tapasztalatban megkeresi a szükségszerűséget, akkor mindig egyedeket fog ugyan létrehozni, de fajtajellel. Ha viszont az elmélkedő szellem genialis és nem téveszti szem elől a tapasztalatot, miközben fölé emelkedik, ha csupán fajtákat hoz is létre, azok egyéni életet élhetnek, és megalapozott vonatkozásaik vannak létező tárgyakhoz.¹³⁸,”

„minden költött alak szimbolikus lény, és mint poétikus lény az általános emberit ábrázolja és annak mondanivalóját közvetíti.¹³⁹,”

„Kétségkívül csak a rész által jutunk el tehát az egészhez, csak a határ által a határtalanhoz; de ugyanígy csak az egész által jutunk el a részhez, csak a határtalan által a határhoz.¹⁴⁰,”

Az alkotó öntudatával állíthatja, hogy az esztétikai megismerés önmagában is a teljesség, illetve a dolgok lényegének megragadására képes.

„Az esztétikus beállítottságon belül nincs szükség olyan vigaszra, amelyet az elmélkedésből kell meríteni, ez a beállítottság önmagán belül önálló és határtalan: csak akkor kell a tiszta ész segítségét kérni, ha az emberben az érzéki és az erkölcsi ellentétbe kerül. Az egészséges, szép természetnek – Ön maga mondja ezt – nincs szüksége sem morálra, sem természetjogra, sem politikai metafizikára (éppúgy

¹³⁶ Schelling, (2012), p. 30.

¹³⁷ Schiller, in: Deák, (1984), p. 38.

¹³⁸ Schiller, in: Deák, (1984), p. 40.

¹³⁹ Schiller, in: Deák, (1984), p. 187.

¹⁴⁰ Schiller, (2005), p. 216. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

hozzáfűzhetne volna, hogy istenre és halhatatlanságra sem) ahhoz, hogy megtámaszkodjék és fenntartsa magát.¹⁴¹„

„egyedül az esztétikai tevékenység vezet el a határtalanhoz. Bármely egyéb állapot, amelybe juthatunk, visszautal bennünket egy megelőzőhöz, és egy következőt igényel, hogy elmúlhassék; az esztétikai állapot az egyetlen, ami önmagában egész, mivel egyesíti magában eredetének és fennmaradásának valamennyi feltételét.¹⁴²„

S nála már konkrét elképzelések jelennek meg arról is, hogy egyedi és általános, véges és végtelen a filozófusok által hangsúlyozott egymásraveződése a műalkotásban *hogyan is* hozható létre. Például az ellentétek kiegyensúlyozásában vagy a végletek közti átcsapásban.

„A legfrivolabb tárgy úgy kezelendő, hogy egyáltalán ne essék nehezünkre tőle közvetlenül áttérni a legszigorúbb komolyságra. A legkomolyabb anyag úgy kezelendő, hogy képesek maradjunk közvetlenül felcserélni a legkönnyedebb játékkal.¹⁴³„

„ha a tartalom költőien igen jelentős, akkor a száraz ábrázolás és a kifejezés hétköznapi egyszerűsége is igen jól illik esetleg hozzá, ezzel szemben közönséges és nem poétikus tartalom, amelyre nagyobb mű keretében sokszor szükség van, eleven és gazdag kifejezőmód útján költői rangot is nyerhet.¹⁴⁴„

„A megbotránkoztató valóság ábrázolásában tehát minden azon múlik, hogy a költő vagy az elbeszélő a szükségszerűt vegye alapul a valóságosnak a leírásához, s hogy ily módon képes legyen elménket eszmékre hangolni. Ha *mi* emelkedett álláspontból ítélünk, nem számít, hogy a tárgy alantas és alávaló hozzánk képest.¹⁴⁵„

Nála is felbukkan az az esztétikai irodalomban visszatérő állítás, miszerint a művészet azáltal, hogy a valóságos helyett a lehetségest ábrázolja, tágabbra, a teljesség felé nyitja a látókört.

„Az eszményi jellemek láttán érzett tetszésünk nem veszít semmit, ha eszünkbe jut is, hogy azok költői fikciók, mivelhogy a költői és nem a természeti igazságon alapul minden esztétikai hatás¹⁴⁶. **A költői igazság pedig nem abban van, hogy valami valóban megtörtént, hanem abban, hogy megtörténhetett, tehát a dolog belső lehetőségében.**¹⁴⁷„ (Kiem.: K. Á. – K. G.).

És ugyanez a „gyermekség”-hez való viszonyban:

¹⁴¹ Schiller, in: Deák, (1984), p. 129.

¹⁴² Schiller, (2005), p. 226. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁴³ Schiller, (2005), p. 229. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁴⁴ Schiller, in: Deák, (1984), p. 178.

¹⁴⁵ Schiller, (2005), p. 291. /A naiv és szentimentális költészetről/.

¹⁴⁶ A természeti és a költői közti viszonyt is dialektikusan ábrázolja. Ő már világosan látja, hogy a 18. században világkép, jog és erkölcs alapjává vált „természet”-eszmény éppen akkor születik meg, amikor az ember végképp (?) kiszabadul a természeti meghatározottságból. „Ahogyan a természet kezdett fokozatosan eltűnni az emberi életből, mint *tapasztalat* és mint (cselekvő és érző) *alany*, úgy látjuk megjeleni őt a költők világában mint *eszmét* és mint *tárgyat*.” (Schiller, 2005, p. 279. /A naiv és szentimentális költészetről/.) „A költők, már fogalmuk szerint, mindenütt a természet *megőrzői*. Ahol nem lehetnek többé teljesen azok, s már tapasztalják magukban az önkényes és művi formák romboló hatását, vagy legalábbis küzdeni kényszerülnek ellene, ott a természet *tanúiként* és *megbosszulóiként* lépnek föl. Tehát minden költő vagy *maga* természet, vagy *keresi* az elveszett természetet.” (Schiller, 2005, p. 280. /A naiv és szentimentális költészetről/.) Az eszményt a természet és műviség szintéziseként határozza meg. (Lásd: Schiller, 2005, p. 321. /A naiv és szentimentális költészetről/.)

¹⁴⁷ Schiller, (1960), p. 81. /A patetikusról/.

„Nem azért vagyunk megindulva, mert erőnk és tökéletességünk magasából lenézünk a gyermekre, hanem mert állapotunk korlátozottságából, mely elválaszthatatlan a már elért *meghatározottságtól*, *felnézünk* a gyermek határtalan meghatározhatóságára és tiszta ártatlanságára (...) A gyermekben *diszpozíció* és *meghatározás* ábrázolódik, mibennünk a *teljesülés*, s emez mindig végtelenül elmarad amattól. Ekként a gyermek az eszmény jelenvalósága számunkra, ha nem is beteljesült, de a feladatul szabott eszményé, s így semmiképp sem önállótlanságának és korlátainak megjelenítése indít meg bennünket, hanem épp ellenkezőleg, tiszta és szabad erejéé, integritásáé, végtelenségéé.¹⁴⁸”

Az esztétikai szféra helyét Schiller nemcsak az egyedi és általános, hanem – mint már az ösztönös és spekulatív szellem szembeállításáról szóló fenti idézet is mutatta – az ösztönös és a tudatos között jelöli ki.

„Természetünk, minthogy nem képes huzamosabb ideig sem az állati állapotban megmaradni, sem az értelem finomabb munkáit folytatni, közbülső állapotot kívánt, mely egyesíti a két ellentmondó végletet, lágy harmóniává enyhíti a kemény feszültséget, s megkönnyíti, hogy a két állapot váltakozva átmenjen egymásba. Ezt a hasznót hajtja mármost általában véve az esztétikai érzék avagy a szép iránti érzés. De mivel a bölcs törvényhozónak elsősorban arra kell figyelnie, hogy két hatás közül kiválassza a fontosabbikat, ezért nem elégszik meg azzal, hogy pusztán lefegyverezze népének hajlamait, hanem, ha csak lehetséges, igyekszik magasabb tervek eszközeiként is felhasználni és a boldogság forrásaivá változtatni azokat.¹⁴⁹”

„Ahogyan a *szabadság* középpütt van a törvényes elnyomás és az anarchia között, úgy most a *szépséget* is középpütt kell keresnünk a *méltóság* mint az uralkodó szellem kifejeződése és a *kéj* mint az uralkodó ösztön kifejeződése között.¹⁵⁰ „Az embernek nemcsak össze *szabad*, de össze is *kell* kapcsolnia örömet és kötelességet.¹⁵¹” „Az emberi természet a valóságban összekapcsoltabb egész, mint ahogyan a filozófusnak, aki csak szétválasztás útján képes bármire, megjelenítenie szabad. (...) Ha az erkölcsiségben az érzéki természet mindig csak az elnyomott és sohasem az *együttműködő* fél volna, hogyan járulhatna hozzá érzéseinek minden hevével egy olyan diadalhoz, amelyet épp fölötte ülnek? Hogyan válhatna oly élénken részesévé a tiszta szellem öntudatának, ha nem tudna végül annyira szorosan csatlakozni a szellemhez, hogy még az analitikus értelem sem választhatja el tőle többé erőszaktétel nélkül?¹⁵²”

¹⁴⁸ Schiller, (2005), p. 264. /A naiv és szentimentális költészetről/.

¹⁴⁹ Schiller, (2005), p. 12. /A színház, mint morális intézmény/. „Az *állati ember szükséglete* régebbi és sürgetőbb – a *szellem szükséglete* előbbre való és kimeríthetetlenebb.” (Schiller, 2005, p. 10. /A színház, mint morális intézmény/).

¹⁵⁰ Schiller, (2005), p. 101. /A kellemről és a méltóságról/

¹⁵¹ Schiller, (2005), p. 102. /A kellemről és a méltóságról/. Ugyanez Goethénél: „Kötelesség: amikor szeretjük, amit magunknak parancsolunk”. (Goethe, 1981, p. 845).

¹⁵² Schiller, (2005), p. 105. /A kellemről és a méltóságról/. Maga Schiller idézi Kantnak erre az okfejtésre adott válaszát: „Szívesen megvallom, hogy a kötelességfogalomnak – éppen méltóságára való tekintettel – nem tudom társul adni a kellemet. E fogalom ugyanis feltétlen kényszerítést tartalmaz, amellyel a kellem egyenes ellentmondásban van. A törvény fensége (akár a Sínai-hegyen) hódolatot parancsol (nem pedig félelmet, amely visszatart, és nem gyönyörűséget, amely bizalmaskodásra invitál), amely hasonlatos az alattvalónak parancsolója iránti tiszteletéhez. Ebben az esetben azonban a parancsoló – mivel bennünk vagyon – saját rendeltetésünk magasztosságának érzetét kelti bennünk, amely minden szépségnél jobban elragad. – Ezzel szemben az erény, azaz a kötelesség pontos teljesítésének szilárdan megalapozott szándéka következményeiben *jóleső* is, inkább, mint bármi, amit a természet és a művészet e világon nyújtani tud, s az emberiség e nagyszerű képe már megengedi a *gráciák* kíséretét is, akik, amíg pusztán kötelességről van szó, tisztes

Schiller lelkes kantiánusnak vallotta magát, számos kérdésben azonban – éppen alkotóművész voltából következően – véleménye eltér a königsbergi mesterétől (vagy, mint fentebb láttuk, igyekszik pontosítani, életközeli tenni annak állításait). Mindenekelőtt világosabban látja a szimbolikus gondolkodás és a fogalmi-logikai gondolkodás ellentétének dialektikus természetét.

(Kant) „megállapítása igen hasznos lehet annyiban, hogy a logikait különválasztja az esztétikáitól, de nekem úgy tűnik, hogy valójában teljesen elvétí a szépség fogalmát. Hiszen a szépség éppen abban mutatkozik meg a legragyogóbban, hogy meghaladja objektumának *logikai* természetét, és hogyan lehetne képes ilyen maghaladásra ott, ahol nincs ilyen ellenállás?”¹⁵³

Azt azonban nagyon fontosnak tartja, (s ez egy hozzá hasonló, teoretizáló művésznél különösen fontos), hogy a művészi alkotást nem kormányozhatja az egyoldalú, célszerű racionalitás (hiszen abból csak rossz, didaktikus mű születhet, nem valóságos szimbolizáció).

„Ha a nem eszesnek a formáját az ész határozza meg (az elméleti vagy a gyakorlati, az itt egyre megy), akkor tiszta természeti meghatározása kényszerrel szenved el, azaz a szépség nem lehetséges.”¹⁵⁴„

„Egy tárgyat *leírunk*, ha ismertetőjegyeit fogalommá változtatjuk, és az ismeret egységévé kapcsoljuk össze. *Ábrázoljuk* a tárgyat, ha ezeket az összekapcsolt jegyeket közvetlenül a szemléletben mutatjuk fel.”¹⁵⁵„

Mindkétféle megismerésmódnak megvan a maga létjogosultsága, az ember számára való fontossága.

„Az elemző képesség túlsúlya (...) szükségképpen megfosztja a fantáziát erejétől és tüzetől, a tárgyak korlátozottabb szférája pedig csökkenti gazdagságát. Az elvont gondolkodónak ezért gyakran *hideg* a szíve, mivel ő széttagolja a benyomásokat, amelyek pedig csak egésként érintik meg a lelket. (...) {De:} bármily kevésbé válhat

távolságban maradtak.” (Kant, 1980, A vallás a pusztá ész határain belül és más írások, Gondolat, Budapest, p. 144.) (Schillernél: in: A kellemről és a méltóságról, Schiller, 2005, pp. 489-490, 23 l.) Kant véleményében azonban továbbra is inkább az *alattvaló* önkéntes önálrendelése hangsúlyozódik (s valami olyasmi, ami a freudi szublimációhoz hasonlítható), Schiller álláspontja nemcsak az esztétikumra vonatkozóan pontosabb, hanem Kant erkölcsi-, és szabadságeszményét is meggyőzőbben érzékelteti. Ha Kant azt írja: „Az érzés, hogy képességeink nem megfelelő egy olyan eszme elérésére, amely számunkra törvény: e meg-nem-felelésnek az érzése a tisztelet”. (Kant: Az ítéleőrő kritikája, 27§). Schiller válasza: „A nagyrabecsülés ellenben a törvény tényleges teljesítésének szól, s nem a törvény iránt érezzük, hanem a személy iránt, aki a törvénynek megfelelően cselekszik. Így a nagyrabecsülésben van valami gyönyörködés is, hiszen eszes lényeknek szükségképpen örvendezniük kell a törvény teljesítését látva. A tisztelet kényszer, a nagyrabecsülés már szabadabb érzés. De ennek a szeretet az oka, mely a nagyrabecsülés egyik összetevője. A jót a semmire sem méltó embernek is tisztelnie kell; ám, hogy nagyra becsülje azt, aki a jót cselekedte, arra csak akkor lehet képes, ha már nem igaz rá, hogy semmire sem méltó.” (A kellemről és a méltóságról, Schiller, 2005, p. 122, l.).

¹⁵³ Schiller, (2005), p. 25. /Kallias, avagy a szépségről/. Lásd erről József Attilát is: „A líra logika, de nem tudomány”.

¹⁵⁴ Schiller, (2005), p. 37. /Kallias, avagy a szépségről/.

¹⁵⁵ Schiller, (2005), p. 62. /Kallias, avagy a szépségről/ „az eszméket tulajdonképpen értelemben és pozitíve lehetetlen ábrázolni, mivel szemléletben nem felelhet meg nekik semmi. Negatív és közvetve azonban ábrázolhatók, mégpedig úgy, ha olyasvalami van adva a szemléletben, aminek feltételeit hiába keressük a természetben. Minden olyan jelenség, amelynek végső alapja nem vezethető le az érzéki világból, közvetett ábrázolása az érzéken-túlnak.” (A kellemről és a méltóságról, Schiller, 2005, p. 135). Gondoljunk például Don Quijotére vagy Liliput lakóira, akik Cervantes vagy Swift szemléletében úgy jelentek meg, hogy *ebben a formában* nem voltak adva a természetben, s jó példái eszmék (nem didaktikus) ábrázolásának.

is javára az egyéneknek lényük e szétarabolódása, a nem semmilyen más módon nem haladhatott volna előre.¹⁵⁶ „Az erők alkalmazásában megnyilvánuló egyoldalúság az egyént óhatatlanul tévedéshez vezeti ugyan, a nemet azonban az igazsághoz¹⁵⁷”.

„Csakis a szépet élvezzük egyszerre mint egyén és mint nem, azaz mint a nem *reprezentánsai*.¹⁵⁸”

Kant szépség-fogalmának „érdeknélkülisége” is konkrétabb megfogalmazást nyer. Az „önmagában teljesség” mibenlétére vonatkozóan pedig a szabadság és szükségszerűség (az érzéki és az értelmi mozzanat) egyensúlya mellett megfogalmazódik az a később oly sokszor hangoztatott esztétikai elv, hogy a *formának* összhangban kell lennie a műben kifejezésre kerülő „belső lényeggel.”

„Mi tehát a természet a művészetben, az autonómia a technikában? Nem más, mint a belső lényeg tiszta összhangja a formával, *olyan szabály, amelyet a dolog egyszerre követ és ad önmagának*. (Ezért van az, hogy az érzéki világban csak a szép az önmagában beteljesedettnek vagy a tökéletesnek a szimbóluma, mivel a célszerűtől eltérően nem kell valami rajta kívülre vonatkoznia, hanem egyszerre parancsol és engedelmeskedik önmagának, és saját törvényét hajtja végre.¹⁵⁹ „Az értelem szabályt vár el és követel, az érzék viszont azt közli, hogy a dolog önmaga által, nem pedig szabály által van¹⁶⁰.”

„Tökéletes egy tárgy akkor, ha az őt alkotó egész különféleség összhangzik egy fogalom egységévé; szép akkor, ha tökéletessége természetként jelenik meg. A szépség növekszik, ha a tökéletesség összetettebb lesz, s eközben a természet nem szenved semmi kárt; mert az összekapcsolódó elemek gyarapodásával a szabadság feladata nehezebbé, szerencsés megoldása pedig épp ezért meglepőbbé válik¹⁶¹”.

„Egy épületet tökéletesnek nevezünk, ha minden része az egész fogalmához és céljához igazodik, s ha *formáját* tisztán *eszméje* határozta meg. Szépnek viszont akkor mondjuk, ha nem kell ezt az eszmét segítségül hívnunk ahhoz, hogy a formát belásuk...¹⁶²”

„Az esztétikai világban minden természeti lény szabad polgár, akinek a legnemessebbekkel egyenlő jogai vannak¹⁶³”.

Az esztétikai megismerés nagyon lényeges elemét ragadja meg abban is, hogy a műalkotásnak *mindig* meg is kell újítania azt az anyagot, amivel dolgozik. Az, hogy az általánost az egyediben ragadja meg, azt is jelenti, hogy tárgyában meg kell találnia azt, ami egyedivé teszi, vagyis ami minden korábbtól is különbözik. Ez ugyanakkor a műalkotásban (s tehetjük hozzá: minden jó szimbólumban) nemcsak az egyediséget, hanem (a szükségszerűséget kiegyensúlyozó) szabadságot is képviseli.

¹⁵⁶ Schiller, (2005), p. 172. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁵⁷ Schiller, (2005), p. 173. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁵⁸ Schiller, (2005), p. 258. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁵⁹ Schiller, (2005), p. 51. /Kallias, avagy a szépségről/.

¹⁶⁰ Schiller, (2005), p. 53 /Kallias, avagy a szépségről/

¹⁶¹ Schiller, (2005), p. 54. /Kallias, avagy a szépségről/.

¹⁶² Schiller, (2005), p. 55. /Kallias, avagy a szépségről/.

¹⁶³ Schiller, (2005), p. 56. /Kallias, avagy a szépségről/.

„Ahhoz tehát, hogy egy költői ábrázolás szabad legyen, a költőnek *‘művészete nagysága révén meg kell haladnia a nyelvnek az általános felé irányuló tendenciáját, és az anyagot* (A szavakat, valamint ragozásuk és összekapcsolásuk törvényeit) *le kell győznie a forma* (nevezetesen azok alkalmazása) *által*’¹⁶⁴”.

Igen fontos esztétikai törvény az is, hogy a kompozíciónak (akárcsak az élőlény szerveket összehangoló szervezetének), ki kell egyensúlyoznia a részek öntörvényű sajátosságait. Ezzel kapcsolatban pontos az is, hogy *önmaga által megfékezett erőnek* kell lennie¹⁶⁵, és az is, hogy az Egész összhangja a részek olyan szabad önkorlátozásából áll elő, amellyel – akárcsak egy harmonikus szabadelvű demokráciában – a többi rész szabadsága biztosítható.

„Minden nagy kompozíciónál az szükséges, hogy az egyes korlátozza magát, így engedvén hatni az egészt. Ha az egyesnek ez a korlátozása egyszersmind szabadságának folyománya, azaz ha saját maga szabja meg ezt a határt magának, akkor a kompozíció szép. A szépség az ön maga által megfékezett erő, erőből való korlátozás. (...) De hová lenne az egésznek a harmóniája, ha minden csak magával törődne? E harmónia éppen abból jön létre, hogy belső szabadságból minden egyes pontosan azt a korlátozást írja elő magának, amelyre a másoknak szüksége van ahhoz, hogy a *maga* szabadságát kinyilvánítsa¹⁶⁶”.

Az ember nembeli sajátossága, hogy (többek közt éppen az esztétikai megismerésnek is alapul szolgáló szimbolikus gondolkodása révén) *megértse* a természet törvényeit; de erre éppen az nyújt számára lehetőséget, hogy saját Neme megismerésére képes, s annak (és az emberi szabad akaratnak) megismerésén keresztül érti meg az emberi létet is meghatározó természet-törvényeket¹⁶⁷.

„*Szűkebb* értelemben egyedül az emberi alakzat beszédes, és az is csak azon megjelenéseiben, amelyek az ember morális érzésállapotát kísérik, s annak kifejezéséül szolgálnak. Csak *ezen* megjelenéseiben: mert minden más megjelenésében az ember egy sorban áll a többi érzéki lénnel. Változatlan alakjában és architektonikus vonásaiban pusztán a *természet* tárja elő szándékát (...) Az állatnál és a növénynél a természet nem csupán megadja a meghatározást, hanem teljesen *egyedül meg is valósítja* azt. Az embernek viszont pusztán megadja a meghatározást, s betöltését *óra*

¹⁶⁴ Schiller, (2005), p. 69. /Kallias, avagy a szépségről/.

¹⁶⁵ Ez már csak azért is rendkívül fontos, mert ahhoz, hogy az esztétikai megismerés valóban (valóság-, és lényeg) *megismerés* legyen, ábrázolnia kell mind az egyes létezők saját célú erő kifejtését, mind pedig azokat a korlátozó erőket, amelyek az Egész hatásaként hatnak rá, (önnön belsejéből is). A természet (és a társadalom) „törvényei” ugyanis éppen ezek, amelyek az Egész összműködéseként az egyes létezők éppígy-létét meghatározzák. Az erotika ábrázolása kapcsán írja Schiller: „Az emberi természet egészéből és bőségéből kell tehát származniuk ezeknek az érzéki energiáknak is. *Humanitásnak* kell lenniük. Ám hogy úgy ítélhessünk, hogy az emberi természet egésze, nem pedig pusztán az érzékiség valamely egyoldalú és közönséges szükséglete idézi elő őket, ahhoz ábrázolva kell látnunk azt az egészt, amelynek elemét alkotják.” (Schiller, 2005, p. 311. /A naiv és szentimentális költészetről/):

¹⁶⁶ Schiller, (2005), p. 57. /Kallias, avagy a szépségről/.

¹⁶⁷ És vice versa: {Az ember} „alighogy a szabad szemlélés révén distanciálódik a természeti erők vad nyomulásától, s a jelenségek ezen áradata közepette felfedez valami maradandót a saját lényében, a körülötte tolongó vad természeti tömegek máris egészen más nyelven kezdenek beszélni szívéhez; és a rajta kívül levő relatív nagyság tükör lesz, amelyben megpillantja a benne magában rejlő abszolút nagyságot.” (Schiller, 2005, p. 361. /A fenségesről/). „a jelenségek eme kavargó tömkelegéből teljességgel hiányzik a célkapcsolat, miáltal az értelem számára – melynek a kapcsolódás e formájához kell tartania magát – erejét meghaladónak és használhatatlannak bizonyulnak, éppen az teszi őket annál találóbb jelképpé a tiszta ész számára, mely pontosan a természet e vad szabálytalanságában látja ábrázolva a természeti feltételektől való saját függetlenségét.” (Schiller, 2005, p. 363. /A fenségesről/).

*magára bízza. Csakis ez teszi őt emberré. Valamennyi ismert lény közül egyedül az embernek mint személynek van meg az az előjoga, hogy akaratával belenyúljon a szükségszerűség gyűrűjébe, mely a pusztá természeti lények számára széttephetetlen, s a jelenségek teljesen új sorát kezdje meg magában*¹⁶⁸.”

„A pusztá szerves lények *teremtményekként* tiszteletre méltók számunkra, az ember viszont csak *teremtőként* lehet az (vagyis mint aki önmaga az okozója állapotainak).¹⁶⁹,”

„A pusztán esztétikai értékelésben már az az ember is fenséges objektum, aki *állapotával* megjeleníti számunkra az emberi meghatározás méltóságát, még ha *személyében* nem látjuk is realizálva e meghatározást. A morális értékelésben csak akkor válik fenségessé, ha egyszersmind személyként is e meghatározásnak megfelelően viselkedik, ha tiszteletünk nemcsak képességének, hanem e képesség használatának is szól¹⁷⁰.” „De miképpen teheti jobba a *mi* szubjektumunkat, és miképpen gyarapíthatja a *mi* szellemi erőnk az, hogy valaki más kötelességszerűen cselekszik? (...) Csak a hasonló kötelességszerű cselekvésre való *képességben* osztozunk vele, s szellemi erőnk azáltal érezzük fokozódni, hogy az ő képességében ráismerünk a magunkéra is. Az abszolút szabad akarás pusztán megjelenített lehetősége tehát az, amitől annak valószínű megnyilvánulása tetszik esztétikai érzékünknek.¹⁷¹,”

Nagyon lényeges mozzanata Schiller esztétikájának, hogy az ember nembeliségét éppen a szabad akaraton keresztül ragadja meg. Ezzel rávilágít arra is, hogy az esztétikum éppen azáltal teszi lehetővé az ember számára az emberi erkölcsiség átélését, hogy a *szabadságot érzékelteti*.

„Esztétikai ítéletekben tehát nem az erkölcsiség önmagában, hanem pusztán a szabadság érdekel minket, s az előbbi csak annyiban tetszhet képzelőerőnknek, amennyiben az utóbbit láthatóvá teszi.¹⁷²,”

Az ember nembeliségének azon kettősségét, hogy az általános emberi az egyének egyediségében valósul meg, abban is érzékelteti, amikor arról ír, hogy a változás (a sokféleség) és a változatlanság (az egység) egyaránt célja az embernek, értelme az emberi létnek. Ezt anyag és szellem viszonyával állítja párhuzamba¹⁷³. (Ezt értelmezhetjük úgy is, hogy az anyag az az

¹⁶⁸ Schiller, (2005), p. 91. /A kellemről és a méltóságról/.

¹⁶⁹ Schiller, (2005), p. 96. /A kellemről és a méltóságról/.

¹⁷⁰ Schiller, (2005), p. 145. /A kellemről és a méltóságról/. (Lásd erről a 152. lábjegyzetben idézeteket is.)

¹⁷¹ Schiller, (2005), p. 150. /A kellemről és a méltóságról/. És az esztétikum által: „a szépség *tárgy* ugyan számunkra, mert a reflexió a feltétele annak, hogy érzetünk legyen róla, de egyben *szubjektumunk állapota* is, mert az érzés a feltétele annak, hogy megjelenítésünk legyen róla. Tehát forma ugyan, mert szemléljük, de egyben élet is, mert érezzük.” (Schiller, 2005, p. 243. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/). Lásd még Babits: „És akinek szép a lelkében az ének, az hallja a mások énekét is szépnek”.

¹⁷² Schiller, (2005), p. 153. /A kellemről és a méltóságról/. Az esztétikum *hatásában* is érvényesül az esztétikai megismerés holisztikus jellege: „Hatóköre az emberi természet totalitása, s csak amennyiben a jellemre van befolyással, csak annyiban lehet befolyása annak egyes megnyilvánulásaira.” (A kellemről és a méltóságról, Schiller, 2005, p. 152).

¹⁷³ „ha volnának esetek, amelyekben {az ember} egyszerre tenne szert e kettős tapasztalatra, egyszerre tudatosítaná szabadságát és érzékelné létezését, egyszerre érezné magát mint anyagot és ismerné meg magát mint szellemet, akkor ezekben az esetekben – és szigorúan csak ezekben – teljes szemlélete volna emberségéről, a tárgy pedig, amely ezt a szemléletet lehetővé tenné számára, *megvalósult meghatározásának* szimbólumául, következésképp – lévén e meghatározás csak az idő totalitásában elérhető – a végtelen ábrázolásául szolgálna neki.” (Schiller, 2005, p. 200. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/).

általános, ami az átszellemítéstől válik egyedivé, de úgy is, hogy az anyagukban egyedileg megformált embereket a szellem köti emberi Nemmé össze). Az esztétikumot ezek összeegyeztetőjének definiálja, de magát az esztétikumot is kettősségében ábrázolja: energikus és „ellágyító” szépségről beszél: az első esetében feszítő erők egymásnakfeszülésében jelenik meg az esztétikum (mert „feszítő” mind a partikularitás, mind az Egész egyoldalú dominanciája), a másodiknál viszont „túláságos ellágyításról” beszél, amennyiben az ellentétek összeegyeztetése teljesen elsimítja a feszültséget).¹⁷⁴ Ebben megint az esztétikum (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás) egy igen lényeges sajátossága fogalmazódik meg: a rész és egész egyensúlyának magának is egyensúly és egyensúlytalanság (feszültség) kettősségében kell megnyilvánulnia (mert így jeleníti meg pontosan a valóság dinamikáját)¹⁷⁵.

Ám mivel gondolatrendszerét nem csupán esztétikailag, hanem etikailag is meg akarja alapozni, nagy szellemi erőfeszítéseket tesz arra, hogy megtalálja a sokféleség és az egység egyensúlyát, és a szabadság és az egyensúly eszményének összeegyeztetési lehetőségét.

„az elnyomáshoz, melyet addig az egyház hagyott jóvá, a filozófia adja majd a nevét. Amott, megijedve a szabadságtól, mely első próbálkozásaiban mindig ellenséggként jelentkezik, az emberek a kényelmes szolgaság karjaiba vetik magukat, emitt, kétségbeesésbe kergetve a kicsinyesen szigorú felügyelettől, a természetes állapot vak féltelenségébe menekülnek.”¹⁷⁶ (A kiegyensúlyozó megoldást itt is a művészetben találja meg).

„Nem lehet tehát igaz, hogy az egyes erők kiművelése szükségessé teszi totalitásuk feláldozását, vagy ha a természet törvénye mégannyira erre irányulna is, úgy természetünk e totalitását, melyet a műviség tönkretett, nekünk magunknak kell helyreállítanunk egy magasabb műviség által.”¹⁷⁷ „az etikai ember is csak azután merhet kedvezni a sokféleségnek, hogy már lecsillapodott benne az elemek küzdelme, a vak ösztönök konfliktusa, s megszűnt a durva ellentétesség. A másik oldalon a benne lévő sokféleséget mindaddig nem szabad alávetni az eszmény egységének, amíg nincs biztosítva karakterének önállósága, s az idegen zsarnoki formáknak való behódolás nem adott helyt kellő szabadságnak.”¹⁷⁸

Szabadság és társadalmi egyensúly viszonya a kor egyik alapkérdése. Mint Hegelnél is majd láthatjuk, ezt a 19. század elején az állam idealizálásával próbálták megoldani. A 20. század totalitárius államai „kellettek” ahhoz, hogy végképp szétfoszlassák ezeket az illúziókat. Schiller kortársainál talán élesebben látja az állam, mint megoldás problematikusságát, de abban reménykedik, hogy az ellentmondás feloldható, ha az emberekben kifejlődik az eszményi állam értékei belsővé tételének képessége.

¹⁷⁴ Lásd erről: Schiller, (2005), p. 209. Továbbá: „a szépségtől részint feloldó, részint feszítő hatás várható: *feloldó* azért, hogy mind az érzéki ösztön, mind a formaösztön a maga határai között tartassék, és *feszítő* azért, hogy mindkettő megmaradjon erejében.” (Schiller, 2005, p. 207. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/).

¹⁷⁵ Az egyensúly és feszültség kettőssége Schillernél megjelenik például ott is, ahol a képzelet határtalanságának és a fenségességnek egyaránt felemelő hatását értelmezi: „Azért telik gyönyörűségünk az érzékileg végtelenben, mert képesek vagyunk elgondolni azt, amit az érzékek már nem fognak fel, s amit az értelem már nem ragad meg fogalmilag. (...) A fenséges viszont nem hozza összhangba az ész és az érzékiséget, s éppen e kettő közti ellentmondásban rejlik a varázs, amellyel elménket megragadja.” (Schiller, 2005, p. 358. /A fenségességről/) „a széphez a fenségesnek kell társulnia, hogy teljes egésszé tegye az *esztétikai nevelést*” (Schiller, 2005, p. 367. /A fenségességről/).

¹⁷⁶ Schiller, (2005), p. 176. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁷⁷ Schiller, (2005), p. 174. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁷⁸ Schiller, (2005), p. 175. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

„mindenkor még fogyatékos műveltségről tanúskodik az, ha az erkölcsi karakter csak a természetesnek a feláldozásával tud érvényesülni; és nagyon tökéletlen lesz még az államalkotmány, amely csak a sokféleség megszüntetésével képes egységet létrehozni.¹⁷⁹”

Itt mintha a totalitárius állam „tökéletlenségét” látná előre. De aztán így folytatja:

„De éppen mert az államnak önmaga által és önmagáért alakuló szerveződésnek kell lennie, valóságossá is csak annyiban válhat, amennyiben a részek felhangolódtak az egésznek az eszméjéhez. (...) Ha a belső ember összhangban van magával, akkor magatartásának legteljesebb egyetemesítése mellett is megmenti sajátlagosságát, s az állam csak szép ösztönének kifejeződése, belső törvényadásának világosabb megfogalmazódása lesz. Ha viszont egy nép karakterében a szubjektív ember még oly ellentmondóan áll szemben az objektívvel, hogy csak az előbbi elnyomása juttathatja győzelemre az utóbbit, akkor az állam is a törvény határozott szigorát fogja alkalmazni a polgárral szemben, s kénytelen lesz minden tisztelet nélkül eltaposni egy ilyen ellenséges egyéniséget, nehogy áldozatává váljék¹⁸⁰.”

Nem véletlen, hogy e gondolatsorok felett a „Levelek az esztétikai nevelésről” cím áll: a felvilágosodás-nevelte Schiller hisz abban, hogy az esztétikum katartikus hatásaival az emberek a közjó ügyét belsővé tévő erkölcsi lényekké alakíthatók.

„Az emberség tiszta fogalmához kell tehát most fölemelkednünk, s mivel a tapasztalat csak egyes emberek egyes állapotait mutatja, magát az emberséget sohasem, ezért az a teendőnk, hogy megpróbáljuk az emberek ezen individuális és változékony megjelenésmódjaiból feltárni az abszolútát és maradandót¹⁸¹.”

A „felemelkedést” az esztétikumtól várja, nem éppen alaptalanul, minthogy a szimbolikus gondolkodásra épülő művészet a totalitással való kapcsolatot jelenti, s ezt a művészetnek azok a technikái biztosítják, amelyeket az alkotó a szimbolikus gondolkodásra való átkapcsolással ér el: lényegében ez az, amit Schiller itt „formaösztönnek” nevez:

„Ahol tehát a formaösztön uralkodik, és tiszta objektum cselekszik bennünk, ott végbemegy a lét legfőbb kitágulása, ott eltűnik minden korlát, ott az ember mennyiségi egységből, melyre a szegényes érzék korlátozta őt, *eszmei egységgé* emelkedett, mely maga alá foglalja a jelenségek egész birodalmát. (...) Már nem egyének vagyunk, hanem az emberi nem; saját ítéletünk minden szellem ítéletét mondja ki, saját tettünk minden szív választását képviseli.¹⁸²”

„Az ember nem mehet át közvetlenül az érzékeléstől a gondolkodáshoz; kell *tennie egy lépést visszafelé*, mert csak a már meglévő determináció megszüntével léphet fel az azzal ellentét. Ahhoz tehát, hogy az ember az elszenvedést öntevékenységgel, a passzív meghatározást aktívval váltsa fel, az szükséges, hogy egy pillanatra *szabad legyen minden meghatározástól*, és a pusztá meghatározhatóság állapotán menjen keresztül¹⁸³. Bizonyos módon vissza kell térnie ezért a pusztá meghatározásnélküliség azon negatív állapotához, amelyben akkor leledzett, amikor még semmilyen benyomás

¹⁷⁹ Schiller, (2005), p. 163. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁸⁰ Schiller, (2005), p. 164. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁸¹ Schiller, (2005), p. 187. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁸² Schiller, (2005), p. 194. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁸³ Itt Schiller mintegy azt a liminális állapotot villantja fel, amit Van Gennep nyomán Victor Turner kulturális antropológiájából ismerhetünk.

nem érte érzékét.¹⁸⁴ „Ez a köztes hangoltság, melyben az elme sem fizikailag, sem morálisan nincs kényszerítve, s mégis mindkét módon tevékeny, mindennél inkább rászolgál arra, hogy szabad hangoltságnak nevezzük, s ha az érzéki meghatározás állapotát fizikai, az ész általi meghatározását pedig logikai és morális állapotnak mondjuk, akkor a reális és aktív meghatározhatóság szóban forgó állapotát *esztétikai* állapotnak kell nevezni.¹⁸⁵” „az esztétikai állapotban az elme szabadon és minden kényszertől a legteljesebb mértékben mentesen cselekszik ugyan, de semmiképp sem törvényektől mentesen, s (...) ez az esztétikai szabadság csak abban különbözik a gondolkodásban meglévő logikai szükségszerűségtől és az akarásban meglévő morális szükségszerűségtől, hogy *nincsenek megjelenítve* a törvények, amelyek szerint az elme eljár, s mivel nem ütköznek ellenállásba, nem mutatkoznak kényszerítő jellegűnek.¹⁸⁶”

Summázva Schiller esztétikai (és etikai) világképét: a művészet számára a világ (a „természet”) megismerésének mindennél mélyebbre hatoló eszköze, mert:

„a művészet anélkül rendelkezik a természet valamennyi előnyével, hogy osztoznék vele béklyóiban.¹⁸⁷”

„Maga a természet csupán a szellem eszméje, mely az érzékeknek soha nincs adva. A jelenségek leple alatt rejtőzik, de maga sohasem jelenik meg. Egyedül az eszmény művészetének adatott meg, vagy inkább neki adatott fel, hogy megragadja és testi formába öntse a mindenség e szellemét. Arra ugyan az eszmény művészete sem képes, hogy az érzékeknek megjelenítse azt, arra viszont igen, hogy teremtő hatalmával a képzelőerő elé állítsa, miáltal igazabb lesz minden valóságnál és reálisabb minden tapasztalatnál.¹⁸⁸”

*

Goethe írásaiban a szimbolizáció kérdései sokkal nagyobb arányban jelennek meg konkrét elemzések, értelmezések formájában. Goethe (író) „fejedelmi” tekintélye révén (s talán éppen konkrétságuk, kézzelfoghatóságuk okán is) gondolatai igazán meghatározóan hatottak a későbbiek esztétikai gondolkodására.

A kialakulóban lévő modern történeti szemlélet jegyében áttekintve az ősi korból saját jelenéig (vagy még azon is túl) vezető utat, lényegében a szimbolizáció különböző korszakait különíti el, az egyes korszakok sajátosságaként a „korszellem” jellegének érzékeny bemutatása mellett lényegében a szimbólumok korfüggően eltérő funkcióját is kiemelve.

„A világ, a nemzetek, az egyes emberek őskora egyforma. Kezdetben sivár üresség fog mindent körül, ám a szellem máris a mozgalmason és formáson töpreng. Míg a bennszülött sokaság aggódva kémlel ide s oda, hogy legelemibb szükségleteit kielégítse, az áldott szellem máris a nagy világjelenségeket figyeli, látja, mi történik, és úgy szól, sejtelemtelen, a létezőről, mintha az akkor keletkeznék. (...) Majd felvidul a világ, ama sötét elemek megvilágosodnak, kibogozódnak (...) egy egészséges, friss érzékiség néz szerte a világban, és nyájasan, magafajtájúként szemlél múltat és jelent. (...) Így él s hat tovább a néphit (...) Mivel azonban az ember nem tűr korlátot (...) s amúgy sincs mindig ínyére a létezés e tiszta régiója, tehát visszavágyik a rejtelmekhez, s igyekszik

¹⁸⁴ Schiller, (2005), p. 221. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁸⁵ Schiller, (2005), p. 222. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁸⁶ Schiller, (2005), p. 223. l.j. /Levelek az ember esztétikai neveléséről/.

¹⁸⁷ Schiller, (2005), p. 369. /A fenségesről/.

¹⁸⁸ Schiller, (2005), p. 374. /A kar felhasználása a tragédiában/.

azt, ami előtte megjelenik, magasztosabb formával felruházni. (...) teremti a teológia démonokat, s addig rendeli őket egymás alá-fölé, míg ki nem alakul végül az a kép, melyen minden *egyetlen* istentől függ. Ezt a korszakot szentnek nevezhetjük. (...) Az értelem, ereje s tisztasága teljében, nagyra becsüli az ősi kezdeteket, örömet lel a költői néphitben, és nagyra tartja az embernek azt a fennkölt igényét, hogy egy Legfelső Lényt akar elismerni. Az értelmes ember igyekszik minden elgondolható az értelem világosságával felruházni, s még a legtitokzatosabb jelenségeknek is kézzelfogható megfejtésére találni. (...) mihelyt ez a gondolkodásmód elterjed, elkövetkezik az utolsó korszak, melyet talán prózainak nevezhetnénk, mivel nem arra törekszik, hogy az előzőek tartalmát humanizálja, a tiszta ésszel összehangolja s házi használatra alkalmazza, hanem a legrégibbet öltözteti hétköznapi alakba, s ily módon végképp megsemmisíti az ősi érzelmeket, a néphit, a papi hitet, sőt még az értelem hitét is, mely a sajátos mögött dicséretes összefüggést feltételezett. (...) Okos tanítás, nyugodt munkálkodás helyett az emberek szántsándékkal s teli marokkal szórnak szanaszét magot s gyomot, nincs többé központ, amelyre tekinthetnének, ki-ki maga akar tanító és vezető lenni, és kerek, befejezett egészként kínálja a világnak határtalan ostobaságát. (...) és megint eljön a tohuvabohu ideje, de nem a régi, megtermékenyült, terméshozó zürzavaré, hanem egy elhaló, korhadó káoszé, melyből talán még Isten szelleme sem lenne képes újjáteremteni hozzá méltóan a világot.^{189,}

Egyfelől igyekszik a történeti szemléletet érvényesíteni, s ennek jegyében nála már fontos szempont a történelmi hitelesség is, ugyanakkor az esztétikai megismerés, a szimbolizáció szempontjából az általános emberit preferálja, s pontosan látja, hogy ha az „általános emberi” hiteles ábrázolást nyer, ez képes összekötni egymással a különböző korszakok embereit, hiszen mindegyik kor sajátosságait is az általános emberi, az ember nembeli természete határozza meg.

(Shakespeare-ről írja): „Senki sem vetette meg a materiális jelmezt annyira, mint ő; ismeri ő annál jobban az emberek belső viselkedését, és ott mindenki egyforma. Mondják, remekül ábrázolta a rómaiakat, holott hát azok is mind tősgyökeres angolok nála, én ezért rómaiaknak aligha látom őket, mégis embernek látom mindet, s mert ennyire alapjaikban emberek, illik nekik a római tóga.^{190,}

Thomas Carlyle-nek írja, 1827-ben: „Minden nép legjobb költőinek s esztétikai íróinak törekvése kétségtől régóta az általános emberire irányul. Minden különösen, ha történeti, ha mitológiai, mesés vagy többé-kevésbé önkényesen kitalált dolog is, mindinkább áttetszik s átüt az általános a nemzeti karakteren és a személyiségen. (...) Ami mármint minden nemzet költészetében erre utal s idehat, azt kell éppen a többinek elsajátítania. De meg kell ismernünk mindegyik különösségét is avégett, hogy azt neki meghagyjuk, sőt éppen e révén lépünk vele kapcsolatra, mert egy nemzet sajátosságai olyanok, mint nyelve és pénznemei: megkönnyítik a kapcsolatteremtést, mi több, egyedül ők teszik lehetővé.(...) Igazi s általános türelemre a legbizonyosabban akkor juthatunk, ha meghagyjuk az egyes embernek s a népeknek is, ami az ő sajátjuk, de szilárdan valljuk: igazán csak az lehet figyelmünkre érdemes, mi az egész emberiségé.^{191,}

Az „általános emberi”-t azonban nem valami absztrakt eszménynek tekinti, hanem az egyediben, a különösben jelenlévőnek.

¹⁸⁹ Goethe, (1985), pp. 138-140. /Szellemi korszakok Hermann legújabb írásai alapján/.

¹⁹⁰ Goethe, (1985), p. 112.

¹⁹¹ Goethe, (1981), p. 691.

Goethe is azokhoz csatlakozik, akik a művészetet, az esztétikai megismerést lényeg-megismerésnek, törvények felismerésének tartják, s hangsúlyozzák, hogy ezek a törvények nem a fogalmi-logikai gondolkodás módján válnak az ember számára valóvá, hanem más úton: intuíció, (a „zseni” intuíciója) révén.

„A szép: oly titkos természeti törvények manifesztációja, amelyek annak jelenség-formája nélkül örökkön rejtve maradnának előlünk.”¹⁹²

(Diderot „*Kísérletek a festészetről*” című művének reflexiójaként mondja az autonóm művészekről): „Az ő szellemükből, az ő kezükből sarjadnak a művészi arányok, formák, alakzatok, melyeknek matériáját a természet szolgáltatta, nem úgy, hogy eleve megállapodnak egymás közt ebben vagy abban, ami lehetne éppen másként is, nem úgy, hogy összebeszélnek, s a sikerületlent jónak nyilvánítják; hanem igenis önlelkükből merítik a szabályokat, a művészet törvényei szerint, melyeket épen őriz a génusz természete, miképpen a nagy, egyetemes természet a szerves élet örökkön ható törvényeit¹⁹³. Nem az itt a kérdés, mely nemzet körében, a földnek mely térségében s mikor találták fel, és hol követték inkább a szabályokat. És az sem kérdés, vajon más helyeken, más időkben, más körülmények között eltértek-e tőlük, vajon nem helyettesítették-e itt-ott konvencióval a törvényszerűt; még csak azon se töprengjünk, vajon felfedezték-e egyáltalán a helyes szabályokat s azokat követték-e, hanem nyilatkoztassuk ki bátran, hogy e szabályokat igenis fellelhetjük, mégpedig éppen annál, kit szabályokkal meg nem köthetünk: a génusznál, ki elérte kifejlése legmagasabb fokát s nem ismeri félre tulajdon hatáskörét.”^{194,}

Hangsúlyozza, hogy nem a természetet kell másolni, hogy a művész lényegében *önmagából* teremt valamit, és ezen keresztül jut el a valóság megismeréséhez. A szimbolizáció, a „képek alkotása” ehhez szolgál (a fogalmi-logikai gondolkodástól eltérő) eszközeül.

„De mi más a művész zsenije, tehetsége, mint az az adottság, hogy látni, rögzíteni, általánosítani, szimbolizálni és jellemezni képes, éspedig a művészet minden elemében egyaránt, formával csakúgy, mint színnel.”^{195,}

¹⁹² Goethe, (1981), p. 728. (Aforizmak és töredékek. 1830. A rózsza példája). Ám a „szép”-ben megmutatkozó törvények nem olyanok, mint a természettudományok törvényei. Relatívak, helyzetfüggőek, ahogy Goethe fogalmaz, illékonyak. Friedrich Weitze 1805-ös naplófeljegyzéseiből idézi Goethét: „Nem helyes, hogy a szépséget mindig valami önmagában létező dolognak képzeljük, nem pedig – ami helyesebb lenne – a ránk tett benyomás felfogásának, amely azonban ugyanazon személy vagy dolog esetében sem egyforma mindig szükségszerűen, hanem csak bizonyos körülmények és megadott feltételek esetében egy és ugyanaz, ezért aztán ezt villódzó, gyorsan váltakozó, egymásba átfolyó színekkel és hangokkal lehet ábrázolni.” (Goethe, 1981, p. 931). Vagy egy Eckermann-nal folytatott beszélgetésben: „Nevetnem kell az esztétákon – mondta Goethe –, akik megpróbálják absztrakt szavak segítségével kínos-keservesen egy fogalomba sajtolni azt a kimondhatatlan valamit, amire a «szép» kifejezést szoktuk alkalmazni. A szép ősjelenség, ami önmagában sohasem jelenik meg ugyan, de visszénye a teremő szellem ezer különféle megnyilvánulásában láthatóvá válik, és annyiféle alakot ölt, mint maga a természet’.” (Eckermann, /1989/, p. 294. /1827, április 18/).

¹⁹³ Goethe számára Kant jelentőségét is elsősorban a *természet és a művészet párhuzamba állítása* adja. Goethe persze nemcsak a művészetet tartja a természet alkotómunkája utánzójának, hanem a természet „alkotásainak” megértésében is alkalmazhatónak tartja a művészet (és egyáltalán az emberi gondolkodás, sőt, kifejezetten a szimbolikus gondolkodás) analógiáját. „Nem kerülte el figyelmemet, hogy a természet mindig analitikus eljárásokat mutat, eleven, titokzatos egészből kiinduló fejlődést, hanem azután megint mintha szintetikusan cselekedne, hiszen egymástól teljességgel idegennek látszó viszonyokat közelít, köt össze egygyé.” (Goethe, 1981, p. 550, / Az újabb filozófia hatása, 1817/).

¹⁹⁴ Goethe, (1985), p. 450.

¹⁹⁵ Goethe, (1985), p. 478.

„A költészet a természet titkaira utal, melyeket a kép által igyekszik feloldani. A filozófia az ész titkaira utal, melyeket a szó által próbál oldani (természetfilozófia, kísérleti filozófia). A misztika a természet és az ész titkaira utal, és szóval-képpel megannyit egyképp szeretne feloldani.¹⁹⁶”

A művészet sajátosságai közt ő is fontosnak tartja, hogy a műalkotás mindig mint Egész jelenik meg, (s ezáltal lesz a világ, mint Egész szimbolikus megragadása). Minthogy a természet egészével az ember közvetlenül nem találkozik, az egybefoglalást önmagából kell kihoznia, illetve az ihlet által jut hozzá.

„A művész valamilyen egész útján akar szólni a világhoz; ezt az egészet azonban nem találja meg a természetben, ez saját szellemének gyümölcse, vagy, ha úgy tetszik, valamely termékenyítő isteni sugallat szelée.¹⁹⁷”

Goethét erősen foglalkoztatja, hogy minek köszönhető a művészet nem-avuló igazsága. Ennek kulcsát éppen a szimbolizációban találja meg, amelyben az általános eszme a különös „kép” alakját ölti, méghozzá úgy, hogy az általánosság *nem kimondatván, hanem ábrázoltatván* meg tudja őrizni mindig aktualizálhatóságát.

„A szimbolika a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé változtatja¹⁹⁸, méghozzá úgy, hogy az eszme a képben mindig végtelenül hatékony¹⁹⁹ és elérhetetlen marad, valamint ha minden nyelven kimondják is, kimondhatatlan.²⁰⁰”

Épp e kimondhatatlansága, vagyis jelentésének nyitottsága különbözteti meg a szimbólumot az allegóriától.

„Az allegorikus abban különbözik a szimbolikustól, hogy ez indirekt, az direkt módon jelöl²⁰¹.”

„Az allegória a jelenséget fogalommá, a fogalmat képpé változtatja, de úgy, hogy a képben a fogalom körülhatároltan és hiánytalanul maradjon meg, és ilymód kimondható is legyen a kép által²⁰².”

¹⁹⁶ Goethe, (1985), p. 760. (Maximák és reflexiók).

¹⁹⁷ Eckermann, (1989), pp. 299-300. (1827, április 18).

¹⁹⁸ „A zseni valamiképp a mindenütt jelenvalóságot gyakorolja: az általánosba jut a tapasztalás előtt, a különösbe utána.” (Goethe, 1985, p. 761. /Maximák és reflexiók/).

¹⁹⁹ Az eszme hatékonyságát „az Istennek országa bennetek vagyon” módján, a minden emberben benne lévő eszményi, általános előhívásának tulajdonítja: a művész úgy szimbolizál, hogy ezt mozgósítsa közönségében. „Minden nagy művész magával ragad, megfertőz. Minden épp oly irányú képességünket megmozgatja, s mert él bennünk a nagy dolgok képe, s valamelyes elképzelésünk is van ezekről, könnyen elhiszük, hogy a csírájuk bennünk rejlik.” (Goethe, 1985, p. 766. /Maximák és reflexiók/). Vagy, ahogy az Eckermann-nal folytatott beszélgetései során mondja: „Nem kell attól sem félni, hogy a különös nem talál visszhangra. Minden jellemben, bármilyen sajátos legyen is, és minden ábrázolandóban, a köttől az emberig, van valami általános; ugyanis minden ismétlődik, és nincs semmi a világon, ami csak *egyszer* fordulna elő.” (1823, október 29). (Eckermann, 1989, p. 58).

²⁰⁰ Goethe, (1985), p. 766. (Maximák és reflexiók).

²⁰¹ Goethe, (1985), p. 343. (A képzőművészet tárgyaitól. 1797). Bővebben: „Vannak azután műalkotások, amelyek értelemmel, szellemességgel, galantériával tündökölnék; ide soroljuk az allegorikusakat is; ezektől várhatjuk a legkevesebb jót, mert szétfűzzák mintegy az ábrázolás iránti érdeklődést, a szellemet visszaűzik önmagába, elvonván szeme elől azt, amit tulajdonképp s érdemben láthatna. Az allegorikus abban különbözik a szimbolikustól, hogy ez indirekt, az direkt módon jelöl.” (Goethe, 1981, pp. 210-211).

„Nagy különbség, hogy a költő az általánoshoz keresi-e a különöst, vagy a különösben szemléli az általánost. Előbbi az allegória forrása, ahol a különös csak az általános példája, szemléltetője; utóbbi viszont, tulajdonképpen a poézis természete, kimond valami különöst, és közben nem gondol, nem utal az általánosra. Mármint aki ezt a különöst elevenen ragadja meg, egyszersmind az általánost is elmondja, bár ez nem tudatosan benne, legföljebb később²⁰³.”

A szimbólum és allegória igen nagy utóéletű goethei szembeállítás a szimbolizáció megértésének lényeges állomása.

A szimbolika egyébként elég sokféleképpen jelenik meg Goethe szövegeiben.

Titkára, Eckermann idézi fel egy beszélgetésüket: „Megkérdeztem, hogy milyennek kell lenni egy darabnak, hogy színpadszerű legyen. ‘Szimbolikusnak kell lennie – válaszolta Goethe. – Azaz minden történés legyen önmagában is jelentős, és egyúttal célozzon valami még fontosabbra’.²⁰⁴”

„Szimbólumok. 1. olyanok, amelyek a jelölt tárggyal fiziko-reálisan azonosak; ahogyan a mágneses jelenségeket előbb megneveztük, majd a terminológiát rokon jelenségekre alkalmaztuk; 2. amelyek a jelölt tárggyal esztétiko-ideálisan azonosak. Ide tartozik minden helytálló hasonlat, kivéve az élcet, mivel ez nem rokonságot kutat fel, hanem nemrokon dolgokat hoz látszatra közel egymáshoz; 3. melyek nem egészen szükségszerűen inkább némileg önkényesen fejeznek ki, mégis a jelenségeknek valamely benső rokonságára utalnak. Legszívesebben mnemonikusnak nevezném, magasabb értelemben, mivel a mnemonika önkényes jeleket használ; 4. melyek matematikai eredetűek²⁰⁵; lévén ezeknek alapja a szemlélődés, magasabb értelemben tökéletesen azonosulhatnak tárgyukkal.²⁰⁶”

„Az az igazi szimbolika, ahol a különös az általánosabbat képviseli, nem álmaként s nem árnyaként, de a kifürkészhetetlen eleven és pillanatnyi kinyilatkoztatásaként.²⁰⁷”

A szimbolizációban minden összekapcsolható bármi mással. Goethe (a Wilhelm Meister vándoréveiben) figyelmeztet arra, hogy ebben is a középút az, ami igazán célravezető.

„Minden létező az összes többi létező analóg jelensége; ezért, hogy a létezést mindig egyidejű elkülönülésnek és összefonódásnak látjuk²⁰⁸. Ha túlságosan követjük ezt az

²⁰² Goethe, (1985), p. 766. (vagy: Goethe, 1981, p. 869). (Maximák és reflexiók). Ugyanakkor a szimbolikusról emeli ki azt, hogy mögötte *törvények* állnak, míg az allegória önkényes lehet. A Goethe szívének olyannyira kedves színelméletében a színek szimbolikáját, különösen a színharmóniát a színlátás fízológájában gyökerezteti, más (kulturális) tényezőket is figyelembe véve. (Lásd Goethe, 1981, pp. 431-436). De ahol ezek a (kulturális) szimbólumok önkényesek, és szembekerülnek a fízológia törvényeivel, Goethe szemében elvesztik szimbolikus státuszukat, ezek szerinte csak allegorikusak lehetnek. (Lásd: Goethe, 1981, p. 446).

²⁰³ Goethe, (1981), p. 785.

²⁰⁴ Eckermann, (1989), p. 214. (1826, július 26).

²⁰⁵ A matematikai szimbólumokat későbbi szerzők is gyakran sorolják a szimbólumok közé. (Lásd például jelen munkában később Cassirer ismertetését). A matematikai jelek annyiban mindenképpen szimbólumok, hogy egy képi alak (2, $\sqrt{}$, %, ∞ , stb.) és (a neki megfelelő fogalom) utalhat a mögötte lévő viszonyrendszerre. A matematikai jelek azonban nem nyitott jelentésűek, és ebben az értelemben legfeljebb az elsődleges szimbólumok közé sorolhatók.

²⁰⁶ Goethe, (1981), p. 162.

²⁰⁷ Goethe, (1981), p. 729.

analógiát, minden azonosként esik egybe; ha figyelmen kívül hagyjuk, minden a végtelenbe szóródik szét. A szemlélődés mindkét esetben stagnál: egyszer túlzott elevenség miatt, másszor azért, mert elfojtották²⁰⁹.”

Goethének sok gondolata van arról is, hogy igazából mit is ismer meg az ember az esztétikai megismerés (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás) által. Azon a fent idézett alapgondolaton túl, hogy a művész saját szubjektumának hozzátételével jut el a törvények felismeréséhez, egyrészt (a huszadik századi fizika felismeréseinél egy évszázaddal korábban) megfogalmazza az objektív, megfigyelt jelenségek elválaszthatatlanságát a megfigyelő szubjektumától; másrészt objektivitás és szubjektivitás évezredek dilemmájának a feloldási lehetőségét is felveti az „emberiség számára való objektivitás” képzetében (hozzátéve, hogy a művészetek, az esztétikai megismerés tárgya pontosan ez az „emberiség számára való objektivitás”..

„A jelenség nem különül el a megfigyelőtől, ellenkezőleg, összefonódik s bonyolódik egyéniségével.²¹⁰”

„Nem tudunk másmilyen világról, csak amelyik az emberre vonatkozik; nem akarunk más művészetet, csak ami e vonatkozás képése.²¹¹”

De ennél többet mond: azt állítja, hogy – szemben minden szubjektivista szolipszizmussal – az objektív valóság törvényei a szubjektum belső törvényein keresztül megismerhetők. Ezt az állítást egyszerű, a homeopatia eszméit visszhangzó misztikus gondolatnak is minősíthetnénk, de Goethe itt saját művészi tapasztalataiból következtet (a művészet, és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás ugyanis éppen ezen az egybeesésen alapszik²¹²):

„Van az objektumban valami ismeretlen törvényszerűség, ami a szubjektumbeli ismeretlen törvényszerűség megfelelője.²¹³”

„Minden, ami a szubjektumban megvan, megvan az objektumban is, és még valamivel több. Minden, ami az objektumban megvan, megvan a szubjektumban is, és még valamivel több.²¹⁴”

De – minthogy az összefüggés mindkét irányban érvényes – a külső világgal kölcsönösen átszőtt természete az ember önmegismerését is meghatározza:

²⁰⁸ Ez az A=A és A nem = A egyidejűségének alapja is. „Az eleven egység alaptulajdonsága: szétválni, egyesülni, általánossá oszlani, különössé kötődni, átalakulni, sajátossá válni, és ahogy az elevenség ezernyi feltétel közepette megnyilvánul, előlépni s eltűnni, szilárdulni s olvadni, megmeredni és folyni, kiterjedni és összehúzódni. Mármint mivel ezek a jelenségek ugyanabban a pillanatban, egyidejűleg zajlanak, minden bármikor s egyszerre bekövetkezhet. Keletkezés és elmúlás, teremtés és megsemmisítés, születés és halál, öröm és szenvedés mind, mind egymást átfonva hat, egyazon értelemben s mértékben; ezért akár e legkülönbözőbb történet is, mindig a végső egyetemesség képeként s hasonlatként jelenik meg.” (Goethe, 1981, pp. 818-819).

²⁰⁹ Goethe, (1981), p. 730.

²¹⁰ Goethe, (1981), p. 879.

²¹¹ Goethe, (1981), p. 866.

²¹² Friedrich Wilhelm Riemer 1813-ban rögzíti Goethe azon eszmefuttatását, miszerint: „A művész valójában érzéketlen, ehelyett azonban minden benne történik. Tulajdonképpen ő képviseli a szubjektum-objektumot, a kedélyt és a világot. Ezért végtelen egy jó vers, ezért örökkévaló.” (Goethe, 1981, p. 947). Vagyis a nem avuló, „nyitott végű” művészi igazság kulcsa szerinte éppen az, hogy a művész személyében objektivitás és szubjektivitás egymásravezülése valósul meg: s a művész képes ennek alkotásba fordítására.

²¹³ Goethe, (1981), p. 891.

²¹⁴ Goethe, (1981), p. 895.

„Ennek kapcsán megjegyzem, hogy nekem az a nagy s oly jelentősnek hangzó feladat, az 'ismerd meg magad', mindig gyanús volt, mintha titkosan szövetkezett papok csele volna, mely az embert teljesíthetetlen követelményekkel megzavarni s a külvilágra irányuló tevékenysége helyett valamilyen hamis, benső szemlélődésre akarná csupán csábítani. Az ember önmagát annyiban ismeri csak, amennyiben a világot, melyet csak önmagában, s önmagát csak a világban észleli. Ha jól szemléljük, minden új tárgy új szervünket tárja fel.²¹⁵„

S a szimbolikus gondolkodás holisztikus kiindulópontjából Goethe számára az is nyilvánvaló, hogy a „lényeg” is teljesen emberi fogalom. Nem a lényeg áll velünk természetként szemben, hanem az Egész; a „lényeg” tulajdonképpen nem egyéb, mint az ember ráismerése egy-egy törvényre (ezek a törvények meg nem egyebek, mint önmagunk felismert erői).

„Már az boldog lehet, ki héját fölleli.’ Ez hatvan éve ingerel szitokra, dühöngök is, de persze lopva; s ezredszer most öntöm szavakba; dúsan s önként árad a kincs, a természetnek héja nincs, se magja, ő mindenét egyszerre adja; inkább csak magadról ítélj, hogy mag vagy-e avagy a héj.²¹⁶„

Goethe azon tisztelet-övezte gondolkodók egyike, akinek gondolatai környezete tolmácsolásában is fennmaradtak. Egy ilyen beszámolóból, Heinrich Meyer 1806-os feljegyzéseiből értesülhetünk arról, hogy Goethe a fogalmi-logikai gondolkodást és a művészi alkotást (illetve az alapját képező szimbolikus gondolkodást) egymást kiegészítő, egymás eredményeiből építkező eljárás módoknak fogta fel, illetve saját gyakorlatában a legnagyobb természetességgel így használta őket.

„A képzőművészetek területén keveset alkotott ugyan, de annak elméletéről sokat gondolkozott, és úgy vélekedett, hogy ez a gondolkodás mintegy a költészet szimbólumát helyettesítette benne²¹⁷, és hogy a képzőművészetről való elmélkedés a saját területén, a költői alkotásban és munkában igen hasznos volt számára. Ezután beszélt a színelméletéről, és azt mondta, hogy a természettudomány dolgaival bizonyos fokig ugyanígy áll, vagyis hogy az egyik dolgot jobban föl tudja fogni akkor, ha a másiknak utánagondol: a színekkel kapcsolatos kutatások világosabbá tették számára az elektromosságot, a galvanizmust és fordítva. A fizika eme területeiről való gondolkodás segítségére volt a színjelenségek kutatásánál, mert elemi dolgoknál az egyik mindig a másik szimbóluma.²¹⁸„

A legtöbb szóbeli kijelentését tudvalévőleg Eckermann jegyezte fel, akinek tanúbizonyságára már mi is többször hivatkoztunk, s aki élete egyik céljának éppen a goethei gondolatok rögzítését tekintette. Egy 1826-os Eckermann-feljegyzés az esztétikai megismerés fontos mozzanataként beszél arról, hogy abban az ábrázolt dolgok mindig kapcsolatrendszerükben ragadtatnak meg.

„Különösképp festőinek találhatunk ugyan egyetlen tárgyat is, de nem a tárgy önmagában az, amely kiváltja ezt a hatást, hanem a kapcsolat, amelyben látjuk, kapcsolata a mellette, mögötte és fölötte levő dolgokkal, ezek is mind hozzájárultak a hatáshoz²¹⁹.”

²¹⁵ Goethe, (1981), p. 652. (Jelentős serkentés egyetlen okos szóval, 1823.)

²¹⁶ Goethe, (1981), pp. 562-563. (Csakugyan. /A fizikusnak/. 1820).

²¹⁷ Az egyik művészeti ágat a másik szimbólumaként használni, meglehetősen általános alkotói eljárás.

²¹⁸ Goethe, (1981), p. 932.

²¹⁹ Eckermann, (1989), p. 212. (1826, június 5).

Az esztétikai megismerés sajátosságai között említi azt is, hogy mivel az az általánost mindig a személyes egyedin keresztül jelenik meg, ezért igazságainak felfedezése nemigen tárgya versenynek.

„Egyetlen felfedezés híressé tehet egy embert, és megalapozhatja polgári szerencsáját. Ezért is ragaszkodik aztán a tudományokban mindenki oly szigorúan a magáéhoz, és féltékenykedik mások észleleteire. Az esztétika birodalmában ellenben sokkal bocsánatosabb minden; a gondolatok többé-kevésbé vele született tulajdonát képezik minden embernek, itt minden a feldolgozáson és a megvalósításon múlik, és az irigységnek joggal nincs tág tere.”²²⁰

Goethe nagy jelentőségét az esztétika történetében az adja, hogy egyrészt még Schillernél is kifejezettebben építi fel elméleti megállapításait saját alkotói tapasztalataiból, és ezért – mint a huszadik századi esztétikai gondolkodás produktumaiban is láthatjuk majd – az esztétikai megismerés sajátosságának sok lényeges elemét fogalmazza meg; másrészt sajátos dialektikát visz gondolkodásába az, hogy Schillerrel együtt sok tekintetben a romantika egyik előfutára, de ő maga mindig a klasszika oldalára sorolja magát, s ekképpen saját világképe is két világkép ellentétpólusaira támaszkodik, azok egymásnak feszülő együttesében értelmezhető.

A szimbolizáció a Schlegel-fivérek romantikus esztétikájában

A romantika esztétikájának taglalásakor általában kiemelten kezelik a Schlegel-fivérek. Többnyire a romantikusabb személyiségnek látott ifjabb testvért, Friedrich-et szokták a jelentősebbnek tartani, s bár kétségkívül nála találunk több aforisztikus, és több militáns gondolatot, az alábbiak minket inkább arról győznek meg, hogy az esztétikai megismerés (és az alapjának tekinthető szimbolikus gondolkodás) vonatkozásában Augustnak volt több, mélyebb és pontosabb, maradandó gondolata.

A romantikusok felfogásából a már említett Tzvetan Todorov további – szempontunkból igen lényeges – sajátosságokat is kiemel. Egyrészt utal arra, hogy a romantikus esztétikában maga az alkotó gesztus kerül a középpontba (mint „Isten imitációja”). Ez a szimbolikus gondolkodás vizsgálatában a szimbólum helyett a *szimbolizációra* helyezi a hangsúlyt (ami a mi vizsgálódásainknak is elsődleges tárgya). Másrészt azt is aláhúzza, hogy a romantikában szembekerül egymással a Hasznos és a Szép eszménye²²¹: ez a mi felfogásunkban annak is kifejeződése, ahogy a polgári gondolkodás történetében elvált egymástól a tőke és a szellemi termelés képviselője, magával hozva a (természet)tudomány és a művészet szétválását, (s növelve ezáltal a fogalmi-logikai gondolkodás és a szimbolikus gondolkodás viszonyának konfliktuózusságát) is.

A kialakuló konfliktus az individualizáció folyamatát is kettős természetűvé teszi. Egyfelől a fentről szétsugárzó emanáció szemléletének detronizálásával mérhetetlenül megnő az egyén szerepe, (s ha az egyént az emberiség felderítőjének neveztük, ez azzal is jár, hogy a Nem mind több egyénének „felderítési eredményei” mind közvetlenebbül hasznosulhatnak). Másfelől a Hasznos és Szép szembekerülésével az egyéneknek az Egésszel, mint eszményi

²²⁰ Eckermann, (1989), p. 652. (1823, december 30).

²²¹ Ez minden vonatkozásban megfigyelhető. Például: „The individual man must never be considered as a purely useful being, but also as a noble being, who has his own value in himself...The spirit of man is a fully realized whole in itself.” (Todorov, 1982/1, p. 156).

renddel való kapcsolata is elbizonytalanodik; (a valóságot megerőszőként a Hasznos tűnik az Egész lényegének), ez a Nemmel való közvetlen kapcsolat elbizonytalanodását is magával hozza, s ennek következtében az egyének nagy része nem tud a szimbolikus gondolkodás gyakorlatában aktív szerepet betölteni.

A romantika jelentősége éppen az, hogy szembeeszközve a Hasznosság (és az azt piederstálra emelő fogalmi-logikai gondolkodás) dominanciájával²²² az esztétikumon keresztül megpróbálja a szimbolikus gondolkodást erősíteni.²²³

A romantika egyik meghatározó (és az úgynevezett forradalmi és a „reakciós” romantikában közös) sajátossága az *egyén istenítése*. Ebből következik a szabadság kultusza, (és abból a forradalomé). Az Én – a már idézett gondolkodóknál előkészített nembeliség gondolon keresztül – az emberiséggel kapcsolódik össze; de ez az összekapcsolás egyúttal a „fekete romantika” létrejöttéért is felelős; megszületik az emberiséget elborzasztónak látó korélmény („az emberfaj sárkányfog-vetemény”), a romantika „démoni” irányzata, a miszticizmus, a racionalizmus tagadása. Mindennek közös nevezője az egyén kultusza.

Ez így jelenik meg például Friedrich Schlegel esztétikájában:

„Az *utánzásnak* már a neve is megbélyegző mindazok körében, akik zseniális és eredeti művészek akarnak lenni. Ugyanis a nagy és erős természet erőszakát értik rajta, mellyel az ájult-tehetetlent sújtja. De az utánzásnál nem tudok jobb szót annak a művésznek vagy műértőnek tevékenységére, aki amaz öskép törvényszerűségét elsajátítja anélkül, hogy korlátozni hagyná magát azon sajátosság által, amelyet a külalak, az általánosérvényű szellem burka mindig magával hordozhat. Magától értetődik, hogy ez a fajta utánzás egyáltalán nem lehetséges a legmagasabb fokú

²²² „It is A. W. Schlegel (...) who formulates most eloquently the idea of organic form, and the opposition between organic and mechanical.” (Todorov, 1982/1, p. 179). Vagy Novalisnál: Novalis: „It would be impossible to define what the essence of poetry consists in, properly speaking. It is an infinite and simple coherence, nevertheless’. (Novalis: Oeuvres complètes, II. Paris, 1975, p. VII/284) Poetry transforms discourse by making each of its elements necessary: ‘Poetry raises up each separate element by a particular connection with the rest of the ensemble, of the whole.’ (Novalis: Oeuvres complètes, II. Paris, 1975, p. III/29)” (Todorov, 1982/1, p. 181).

²²³ Itt talán érdemes egy kis kitérőt tenni az ellentétek problémájára. A romantikában – éppen a fent jelzett konfliktusoknak, ellentéteknek és ellentmondásokra való reakcióként – ez (és az ellentétek feloldásának, az eszményi rendnek, a harmóniának keresése) központi kérdéssé válik. A romantikusok – összefüggésben a szimbolikus gondolkodás, s ezen keresztül az Egészhez való kapcsolódás melletti elkötelezettségükkel – sokat beszélnek az ellentétek egységéről. Itt azonban – mint például Greimas teszi – megint külön kell választanunk azokat az ellentéteket, amelyek egy egész részei között jönnek létre, azoktól, amelyek a dolgok belső természetében rejlenek. Az egész részei közötti ellentétek egysége ellentétek feloldása a szintézisben. Amikor Marx – a romantika jegyében – a polgári társadalom kulcsát tőke és munka *ellentétében* véli megtalálni, egy egész részeinek ellentétét, különböző aktorok érdekütközését mutatja ki: tőkés és munkás, ahogy ezt a marxizmus is definiálja, egyaránt a polgári-kapitalista társadalmi alapviszony részei. Ebből viszont az következik, hogy ellentétek feloldása nem az alapviszony megszüntetése, ahogy Marx feltételezi, hanem érdekeik összehétkítése, szintézisük, ami a szociáldemokrata jóléti államban meg is valósul. Csakhogy a polgári társadalom alapvető ellentéte, (pontosabban *ellentmondása*), amit egyébként a többi romantikussal együtt Marx is érzékel, nem ez a különböző aktorok, a rendszer egyes részei közötti *ellentét*, hanem a rendszer egészében és minden egyes elemében is érvényesülő rendszerszintű ambivalencia: az egyén és a Nem szembekerülése; a polgári individualizmus természetében rejlő ellentmondás. A Nem és az individuum esetében *nem két dologról*, két entitásról van szó, hanem az *ugyanazon dolgokban lévő két, egymással ellentétes aspektusról, a dolog belső ellentmondásáról*. Ezek egysége viszont azáltal jön létre, hogy tudatosítjuk, hogy egymásból állnak, egymást hozzák létre: vagyis ha (újra) egységben látjuk őket. S a szimbolikus gondolkodás rehabilitálása a fogalmi-logikai és a szimbolikus gondolkodás kölcsönös kontrolljának helyreállításával éppen ezt segítheti elő (hiszen ha a szimbolikus gondolkodás lényege éppen az Egészhez-kapcsolás, ez mindig az egyének a Nem egészéhez való kapcsolását is jelenti).

önállóság nélkül. Itt a *szépnek* arról a *közléséről* van szó, amely által az értő a művészhez, a művész az istenséghez közelít²²⁴,”

A törvényszerűségek Goethéék által is hangsúlyozott esztétikai megismerése itt (misztikus) ősképek megismerését jelenti; a művész pedig az istenülés közelébe kerül. Más hangsúllyal kerül szóba (Kanthoz vagy Schillerhez képest) a művészet erkölcsi, felemelő mozzanata is. Egyrészt a művész önkényessége, *mindenek felett állása* kap hangsúlyt, másrészt a minden emberben meglévő magasztos elem mellett (a romantika duális világképének megfelelően) ugyanolyan emfázissal említetik az ember meghatározójaként az (elkerülendő) „állati” oldal is.

„A művész továbbá azzal beszélhet, akivel jónak látja: egész népével vagy csak ezzel-azzal, az égvilággal vagy csak önmagával. A fontos csupán az, hogy a közönséget alkotó egyéneknek nem állati részéhez kell s szabad szólnia, hanem a bennük megtestesülő *magasabb rendű emberséghez*”²²⁵.”

A rációról a hangsúly az „érzületre” (és az Egésszel kapcsolatba lépő megismerő emberről az Egésszel azonosuló, istenülő emberre) tevődik át.

„A költészetben nem a gondolat gazdagsága, helyessége, tökéletes meghatározottsága a döntő. (...) Csak az érzületnek kell önmagában véve olyan *fenségesnek és szépnek* lennie, amennyire ezt a technikai helyesség feltételei csak megengedik, és a maga helyén kell tökéletesen célszerűnek látszania. (...) a *szemléletnek motiválnak* kell lennie és arra törekednie, hogy az emberiség és a sors viszályát inkább csendesítse, hogy azután ekképp *hordozhassa* az Egész egyensúlyát. (...) Szophoklész, persze, semmit sem kever ábrázolásába, ami egyáltalán nem ábrázolható, tehát nem jelenhet meg. Nem a hitben élő istenséggel s a halandó szemeknek átlátszatlan, örök függöny mögötti, felfoghatatlan törvénnyel, hanem az ember látható istenségével próbál feloldani minden disszonanciát, biztosítani teljes kielégülést.”²²⁶,”

A művészet ebben a felfogásban a természettel nem párhuzamban, hanem *szemben* áll, miközben a szimbolika (a spinozai pantheizmussal érintkező) természetszimbolika. Egyfelől:

„nincsen érvényes szimbolikus természetszemléletünk, mely forrása lehetne fantáziáinknak, nincs a művészetnek, a művészi ábrázolásnak eleven képi köre”²²⁷.”

Másfelől:

„Micsoda mérhetetlenül gazdag természeti szimbolika rejlik ama leírások és hasonlatok mélyén, amelyeket a költők a természet látható, az érzéki szem előtt megjelenő gazdagságából merítenek; olyan megszokott képekben, gondolom, mint az ilyenek: csörgedező patak, lobogó láng, virágok és csillagok, zöldülő föld, minden növényével és termékével egyetemben, azúrkék égbolt, a fény és homály minden jelenségével; minden dolgok belső lényegi elemei és erői. A szokvány költőknél, akik csak a felszínről énekelgetnek, arról, ami éppen foglalkoztatja őket, vagy ahogyan az általánosan megszokott, mindez üres és hiú dísz, fölös és indokolatlan ciráda. Az igazi költőnél azonban mindezeknek a képeknek és hasonlatoknak mély jelentésük van.”²²⁸,”

²²⁴ Schlegel–Schlegel, (1980), p. 172. (Friedrich Schlegel: A görög költészet tanulmányozásáról)

²²⁵ Schlegel–Schlegel, (1980), p. 182 (Friedrich Schlegel: A görög költészet tanulmányozásáról).

²²⁶ Schlegel–Schlegel, (1980), p. 188. (Friedrich Schlegel: A görög költészet tanulmányozásáról).

²²⁷ Schlegel–Schlegel, (1980), p. 679. (Friedrich Schlegel: Beszélgetés a költészetről – 1823-as kiegészítés).

²²⁸ Schlegel–Schlegel, (1980), p. 680. (Friedrich Schlegel: Beszélgetés a költészetről – 1823-as kiegészítés)

A romantikus világképben nem az egyénben megjelenő általános emberi kap hangsúlyt, hanem megfordítva, az emberiség képeződik le az egyén analógiájára²²⁹.

„A történelem szimmetriája és organizációja arra tanít minket, hogy az emberiség, mióta csak létezik, valójában egyetlen individuum, egyetlen személy. Az emberiségnek ebben a nagy személyében vált Isten emberré.²³⁰”

„Abból a magasabb, vitathatatlanul helyes álláspontból kell szemlélnünk ezt a dolgot, hogy minden egyes zseni csak egy-egy oldala és megjelenési módja az emberiség egyetlen nagy génuszának, amely nem semmisülhet meg soha²³¹”.

A romantikát, a felvilágosodás optimizmusával és a klasszicizmus harmónia-eszményével szemben az antagonisztikus ellentmondások érzékelése hatja át. Ez August Schlegel számára (is) a dialektika vállalását jelenti.

„Azok, akik analitikus filozófiai alapon állva mindent valamiféle holt egyformaságra szeretnének visszavezetni, úgy érzik, elvesznek a káoszban, ha arról hallanak, hogy egymással ellentétes dolgok is lehetnek egyformán hitelesek, egyformán jogosultak. Mi azonban, akik tudjuk, hogy egész létezésünk az állandóan feloldódó és mindig megújuló ellentmondások váltakozásán nyugszik, azon csodálkoznánk, ha ez nem így lenne²³².”

August Schlegel a szimbolizációt egyenesen az esztétikai attitűd feltételének látja. Az ő szemléletében az esztétikumot nem az eszményiből való részesedés hozza létre, hanem az, ha az egyes dolgokban, az egyes jelenségekben benne lévő jegyekkel *szimbolizálják, reprezentálják* az eszményt.

„Az, hogy van egy általános fogalmunk a szerves lények egy fajáról és annak tökéletességéről, egyáltalán nem korlátozza az egyedek szépsége iránti érzékünket. Egészen más az, amikor fogalmilag ragadjuk meg az egész dolog lényegét; ilyenkor nincsen helye a szabad fantáziának, és egyáltalán nincsen semmilyen szépség. Egyetlen kör vagy kocka sem szebb a másiknál; ezek csak tökéletesek lehetnek, és csak akkor válnak széppé, amikor nem önmagukban és önmagukért létező dolognak tekintjük őket, hanem valami szimbólumának. Egy faj általános jellemzői viszont végtelen nagy teret hagynak szabadon a szép formák sokféleségének. A szépség természetesen sohasem állhat ellentmondásban a tökéletességgel, mivel csak egyfajta

²²⁹ A Durkheim „emberiség, mint alany” felfogását ért kritikák az ilyen megszemélyesített, individualizált emberiségképet illetően jogosak. A romantikában az ember nembelisége is gyakran ebben a szélsőségesen individualista (és mindent individualizáló) szemléletben jelenik meg, ami nem elégszik meg annak leszögezésével, hogy az emberi Nem individualitásokban létezik, hanem mindent az individualitásból kiindulva, illetve annak analógiájára próbál megérteni.

²³⁰ Schlegel–Schlegel, (1980), p. 494. (Friedrich Schlegel: Eszmék. 24.§).

²³¹ Schlegel–Schlegel, (1980), p. 531. (August Wilhelm Schlegel: Előadások a szépirodalomról és a szépművészetről).

²³² Schlegel–Schlegel, (1980), p. 535. (August Wilhelm Schlegel: Előadások a szépirodalomról és a szépművészetről). Szemléletük dialektikus voltát Friedrich számos aforizmája is érzékelteti. „Aki maga sem eléggé új, az újat régiként ítéli meg, a régi pedig mindig új lesz, amíg mi magunk régivé nem vénülünk.” (Schlegel–Schlegel, 1980, p. 229. /Friedrich Schlegel: Kritikai töredékek, 99.§/) „Barbár ugyanis az, ami egyszerre klasszikusellenes és progresszióellenes”. (Schlegel–Schlegel, 1980, p. 307. /Friedrich Schlegel: Athenäum töredékek, 229.§/). A művészet azon sajátosságát pedig, hogy annak szimbolikájában minden elem részt vesz, a következő metaforával érzékelteti: „A poézis: republikánus beszéd; beszéd, mely önmaga törvénye és célja, ahol minden rész szabad polgár, beleszólási joggal.” (Schlegel–Schlegel, 1980, p. 224. /Friedrich Schlegel: Kritikai töredékek, 65.§/).

szimbolikus kifejeződése ennek; ám a szépségről mondott ítélet ennek ellenére közvetlen, és semmiképpen sem függ a tökéletesség ismeretétől vagy vizsgálatától.²³³”

Inkább tekintik követendőnek Schelling (miszticizmusba hajló) dialektikáját, mint Kant erkölcsi imperativusát.

„Schelling szerint a szépség *a végtelen végesen ábrázolva*. Ebbe a definícióba beletartozik a fenséges is. Ezzel a meghatározással tökéletesen egyetértek, csak annyiban akarom pontosítani, hogy: a szépség a végtelen szimbolikus ábrázolása; mert ezzel egyúttal világossá válik az is, hogy miképpen jelenhet meg a végtelen a végesben. (...) Hogyan jelenhet meg mármost a végtelen a felszínen? Csak szimbolikusan, képekben és jelekben. (...) Költeni (a legtagabb értelemben véve, a minden művészet mélyén rejlő költőiséget is ide értve) nem más, mint az örök szimbolizálás: vagy valami szellemi számára keresünk egy külső burkot, vagy egy külső dolgot vonatkoztatunk egy láthatatlan belsőre.²³⁴”

„Mivel az értelem kijelentése szerint a szellem és az anyag alapvetően ellentétes egymással, olyannyira, hogy nem képzelhető el fokozatos átmenet egyikből a másikba, felvetődik a kérdés, hogyan érhetjük el mégis, hogy a szellemit materiálisan fejezzük ki, hogyan ismerhetjük meg másrészt a materiálisban a szellemit? (...) közvetlenül, bár tudattalan módon a tett révén felismerjük a szellem és az anyag eredeti egyféslegét, amelyet csak spekulatív módon tudunk bebizonyítani.²³⁵”

A szimbolizáció működését és jelentőségét a nyelv vonatkozásában (ma sem avultnak tűnő módon) konkretizálja. A nyelv fejlődésében három fázist különít el: egy első, kifejező szakaszt, (amikor feltételezése szerint a nyelv funkciója elsősorban belső érzések kifejezése, de ez egyúttal szimbolikus-ábrázoló jellegének születése is); a szándékos, célszerű (mondhatni fogalmi-logikai) szakaszt, amelyben eltűnhet a nyelv ábrázoló funkciója, képiessége); és az ábrázoló szakaszt, (a visszatérést a szimbolizáló funkció dominanciájához). (Ez a levezetés majdnem egybevág azzal, ahogy téziseinkben a holisztikus érzékelés és szimbolikus gondolkodás kezdeti fázisából kialakulnak a fogalmi-logikai gondolkodás elsődleges szimbólumai, majd a fogalmi-logikai gondolkodás egyoldalúságának korrigálására újra felerősödik a szimbolikus gondolkodás (és létrehozza a másodlagos szimbólumokat).

„a szavakkal való beszéd egyszerre kifejezés és ábrázolás. Saját magunkat kifejezzük, a dolgokat pedig ábrázoljuk. A beszédnek ez az egész ábrázoló jellege eredetileg szimbolikus. Az elsődleges benne bizonyos hangok összefüggése meghatározott belső rezdülésekkel, azok közvetlen jeleként; legelőször is ezekből alakulnak ki a jelek jelei; ezeket aztán különbözőképpen módosítják, egyiket a másikkra alkalmazzák, ami nem lehetséges másképpen, csakis úgy, hogy minden képzet egy másik képűl vagy jelűl szolgál. A nyelveknek ezt az általános szimbolikusságát és képiségét nagyon jól követhetjük a nyelvek felépítésében és levezetésében, bármilyen messze is kerültek azok már az eredetüktől. (...) a nyelv a puszta kifejezéstől a szándékos használaton keresztül jut el az ábrázolásig; ha azonban a szándékosság válik uralkodóvá benne, akkor eltűnik az ábrázoló jelleg, azaz a jel kapcsolata a jelölttel, a nyelv ekkor nem lesz más, mint logikus jegyek gyűjteménye, és ez csak arra alkalmas, hogy az értelem

²³³ Schlegel–Schlegel, (1980), p. 562. (August Wilhelm Schlegel: Kant: Az esztétikai ítéelőőr kritikája című művéről).

²³⁴ Schlegel–Schlegel, (1980), pp. 580-581. (August Wilhelm Schlegel: Kant: Az esztétikai ítéelőőr kritikája című művéről).

²³⁵ Schlegel–Schlegel, (1980), p. 581. (August Wilhelm Schlegel: Kant: Az esztétikai ítéelőőr kritikája című művéről).

velük végezze el számításait. Következésképpen ahhoz, hogy a nyelv újra költői legyen, vissza kell szereznie ezt a képességét. Ezért tekintik a költői kifejezés szempontjából általában a nem tulajdonképpenit, az átvitt értelműt, a trópus-jellegűt a leglényegesebbnek. (...) a költészet ebben a tekintetben szertelen és abszolút, és (...) az egymástól legtávolibb dolgokat is összekapcsolhatja és összeolvaszthatja, mivel ezt diktálja a költészet alapvető jellegzetessége. Minden dolgok kölcsönös összekapcsolása ama szakadatlan szimbolizálás útján, ami a nyelv kialakulásának alapja – éppen ezt kell a nyelvben, a költészetben újjáteremteni.^{236,}

Bár ő nem az Egésszel való egység érzetéből indul ki, hanem az individuum önérzékeléséből, a szimbolikus gondolkodás céljának, értelmének és eredményének (ő is) az Egész érzékeléséhez való visszatérést tartja.

„minden dolog mindenekelőtt önmagát ábrázolja, vagyis külsején át bensejét, megjelenésén át lényegét nyilvánítja ki (tehát önmagáért való szimbólum); ezután azt jeleníti meg, ami közelebbi kapcsolatban áll vele, és ami hatással van rá; végül pedig minden dolog az univerzum tükré. A költészet stílusának eme korlátlan átviteleiben rejlik tehát annak megsejtése és igénye, az a nagy igazság, hogy az egy minden és a minden egy. Ám köztünk és a költészet között húzódik meg a valóság, mely minduntalan eltávolít minket ettől az igazságtól; a fantázia viszont félresöpri ezt a zavaró közeget és belemerít minket az univerzumba, megmozgatva bennünk a világegyetemet, mint az örök változások csodás birodalmát, ahol semmi sem létezik izoláltan, hanem minden mindenkől a legcsodálatosabb módon teremődik.^{237,}

Bár a romantikának gyakran szemére vetik (főleg a realista esztétikák szemszögéből) a valóságtól való eltávolodását, (akár az idilli heppiendekről, idealizált jellemekről, akár a „fekete romantika” démon-fantáziáiról van szó); a romantikusoknak is célja az esztétikai megismerés, az „igazság” felmutatása számukra is alapérték, (hiszen a fantasztikumban is a valóság jelenségeit szimbolizálják, a fekete-fehér ábrázolás sem egyéb, mint az emberben lévő belső ellentmondásosság kivetítése²³⁸).

„Diderot a *Mindenmindegy Jakabban*, A *festészetről* írt kísérleteiben, egyáltalán mindenütt, ahol igazán önmaga, a szégyentelenségig igaz. Gyakran lepte meg a természetet vonzó éji köntösben, s olykor azt is látta, ahogy szükségét végzi.^{239,}

A romantikusok számára az egyik legfrekvenciáltabb ellentétpár a szabadság és szükségszerűség. A szabadságeszmény jelentőségét a kibontakozóban lévő individualista társadalomban

²³⁶ Schlegel–Schlegel, (1980), pp. 581-582. (August Wilhelm Schlegel: Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről).

²³⁷ Schlegel–Schlegel, (1980), p. 583. (August Wilhelm Schlegel: Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről).

²³⁸ Hogy miként fogták fel a maguk valóságábrázolását, azt a zene vonatkozásában jól érzékelteti August Schlegel: „A zene legeredetibb formája tehát a tiszta szukcesszió, ahol egymás után, nem pedig egymás mellett fogjuk fel a sokféleséget. Ebben az alakjában a zene a soha nem nyugvó, mozgalmas, örökké változó élet képe. – Csakhogy a természetben még a látszólag egyszerű sem igazán egyszerű; minden realitás ellentétek egyesüléséből jön létre. Ez a kettősség, három- vagy többértésűség van jelen a mi saját létezésünkben is. Az egyidejűleg létező, vagyis egyetlen pillanatban elhangzó hangok, melyek ellentétességükben mégiscsak összehangzanak, ezek éppen az életnek inkább belső szemléletét ábrázolják és teszik számunkra hallhatóvá. A harmónia lenne tehát a zenében az a tulajdonképpen misztikus elv, mely nem az idő előrehaladásával éri el a roppant hatását, hanem az oszthatatlan pillanatban keresi a végtelent.” (Schlegel–Schlegel, 1980, p. 586. /August Wilhelm Schlegel: Előadások a szépirodalomról és a szépművészetről. {A zenéről}/).

²³⁹ Schlegel–Schlegel, (1980), p. 300. (August Wilhelm Schlegel: Athenäum töredékek, 201. §)

(a szabad verseny kapitalista társadalmában) már említettük; de az „elkerülhetetlen” szükségszerűség (a „vas”-törvények létének feltételezése) is olyan fogalom, amelyet éppen a romantika kora emel társadalomképében az Isten megkerülhetetlen akarata helyébe. A determináltságnak felfogott szükségszerűséggel azonban a probléma a régi, lényegében ugyanaz, amivel már Szent Ágoston is szembenéz: ha csak az oksági sorokat tekintjük, minden szükségszerű, de nem hagyhatjuk ki a szabad akarat jelentőségét, amely minden pillanatban szabad döntést tesz lehetővé. S éppen azért, mert a szükségszerűség fogalma korlátos, és per definitionem ellentmondásos, ez korlátossá és per definitionem ellentmondásossá teszi a szabadság-fogalmat is, hiszen a szabadság fogalma éppen a szükségszerűség tagadása. Ezek a problémák nem véletlenül jellemzik a marxista gondolkodás történetét is: a marxizmus is a romantika szülötte. Az a messianisztikus meggyőződés is jellegzetesen romantikus, amellyel Marxék egy ideális társadalom programját vélték a kommunizmus eszményében megtalálni. Ez, az abszolút jó megvalósíthatóságába vetett hit jó és rossz romantikus szembeállításából fakad: abból, hogy az ember belső ellentmondásosságát a fent említett módon rávetítik a társadalomra. (Szemben a klasszikus és a keleti állásponttal, amelyekben jó és rossz együtt van jelen). Nem az a romantikus tévedés, hogy a mindenkor jelen társadalma (például a kapitalizmus) meghaladható, vagy hogy annak ellentmondásai meghaladhatóak, feloldhatóak, csak az a hit, hogy annak szimbolizált „Rossza” ettől a „Jóra” cserélhető fel (ami száz éven át a marxista mozgalmak lendületét fenntartotta, aztán szükségképpen csalódásba torkollott). Ez a romantikus gondolat Marxék gondolkozásába is Hegel filozófiájából származott át.

Hegel, a nembeliség, az esztétikum és a szimbolizáció

Ha Kant esztétikai nézeteit elsődlegesen „Az ítéelőerő kritikájá”-ból olvashattuk ki, Hegel esztétikája – „A szellem fenomológiájá”-ban felvetett gondolatain kívül²⁴⁰ – előadásaiból (magyarul lásd az „Esztétikai előadások I-III.”, illetve: „Előadások a művészet filozófiájáról” című kötetekben) eléggé explicit módon követhető.

Hegel minden korábbinál történetibb szemlélettel közelít az emberi jelenségekhez. Ez egyrészt nagy előnye sok más gondolkodóval szemben, mert a jelenségeket folyamatban tudja észlelni. Másrészt viszont gondolkodásának egyik Achilles-pontja is az, hogy a világ-történelmet egészében akarja megragadni, holott az minden történelmi jelenben csak egy (jövőbe tartó) félegyenes. Ha egy véges életű emberegynél életéhez hasonló (lezárt) egészként próbáljuk értelmezni²⁴¹, ebből óhatatlanul finalizmus születik, (ami nemcsak Hegel, de olykor például a sok mindenben az ő tanítványának tekinthető Marx gondolkodását is áthatja). Ebből a lekerekített képzetből következik a történelemnek az a hármas tagolása is, amely Hegel rendszerében merev keretként feszül a művészetek értelmezésére, (helyenként igazán mesterkélt „hármasságokba” szorítva az egyes művészeti ágakat²⁴²), és félreviszi szimbólum-

²⁴⁰ Ezek szempontunkból való ismertetését lásd Kapitány-Kapitány (2013) és Kapitány-Kapitány (2019).

²⁴¹ Márpedig Hegel a történelemre vetített „szervesség”-fogalmat végső soron ebből vezeti le...

²⁴² Műfaj-felosztásban kettős hármasság szerepel: A képzőművészetben belül az építészet–szobrászat–festészet; a művészetek metarendszerében: a képzőművészet–zene–költészet hármassága, amelyben ugyan érzékeny megfigyelések vannak az egyes korszakoknak egyes műfajok iránti kitüntetett érdeklődését illetően, de azok illetően történeti besorolása mégis erőltetett: nehezen indokolható a művészetek korai fokán már megjelenő költészetnek a „harmadik” korszakhoz társítása; vagy abból a tényből kiindulva, hogy az épített környezetnek nyilvánvalóan előbb kellett létrejönnie, mint az *épületeket díszítő* szobrászatnak és festészetnek, elmellőzése annak a ténynek, hogy mind a festészet, mind a szobrászat alapjai megszületnek már az építészet előtt.

fogalmát is. Bár Hegel az egyik olyan gondolkodó a filozófia történetében, aki a legtöbbet foglalkozik a szimbólummal, szimbolikussággal, de – *mivel nem a szimbolikus gondolkodás eleve adottságából indul ki* – ezért egyrészt (spekulatív módon) meg kell magyaráznia a szimbólumok keletkezését, s így ő is az általunk „elsődleges” szimbólumnak nevezett fogalmak²⁴³ létrejöttével kezdi, másrészt nem látván egyértelműen a szimbolikus *gondolkodásnak*, a fogalmi-logikai gondolkodás alternatívájaként és kontrolljaként az egész emberi történelmen végigvonuló szerepét²⁴⁴, a szimbolikus gondolkodást alapvetően a történelem egy (korai) korszakához köti, ahhoz tartozó jelenségnek tartja. Ebből aztán az is következik, hogy egyrészt nem tekint szimbolikusnak egész művészi korszakokat, másrészt a „szimbolikus” körében tárgyal sok olyan esztétikai kategóriát, amelyet érdemes a szimbólumtól határozottan megkülönböztetni (talány, allegória, stb.), (vagy ha egy igen tágan értelmezett szimbólumfogalom aleleteinek tekintjük őket, legalább szembeállítani velük valamiféle „igazi szimbólum” kategóriát.)

E kritikai megjegyzések előrebocsájtásával azonban azt is látnunk kell, hogy a szimbolikus gondolkodás és a művészet megértésében a modern kor esztétikája sok mindent köszönhet Hegelnek. Először is nagyon fontos, hogy (ebben a romantika eszméivel osztozva) az esztétikai megismerést *lényegmegismerésnek* tekinti.

„A külső világra nem mondhatjuk azt, hogy illúzió, és arra sem, ami bensőnkben, a tudatunkban van. Mindezt valóságnak nevezzük. E valósághoz képest tekinthetjük ugyan illúziónak a művészetre jellemző látszatot, de több joggal állíthatnánk, hogy ami egyébként a mi szemünkben valóság, az igazában sokkal nagyobb mértékben illúzió, valótlanabb látszat, mint a művészet teremtette látszat.”²⁴⁵

Filozófus lévén persze a filozófia fogalmi-logikai gondolkodását nyomban a szimbolikus gondolkodás, a művészi megismerés fölé helyezi.

„A művészet létezése majd a gondolattal összehasonlítva nevezhető látszatnak (...) Látszatában a művészet elmarad ugyan a gondolat formája mögött, de a külsődleges egzisztencia létmódjához képest megvan az a lényegi előnye, hogy benne csakúgy, mint a gondolkodásban az igazságot keressük. A látszatban a művészet túlmutat önmagán, valami magasabb rendűre, a gondolatra utal. A közvetlen érzékiség viszont

²⁴³ A szimbólumot *egyetlen* meghatározás kifejezésének nevezve. (Lásd Hegel, 2004, p. 183).

²⁴⁴ Az egymás kontrolljául szolgáló kétféle gondolkodási modellről ugyan ő is nyilatkozik, sőt, azt is látja, hogy a művészetnek többek között éppen ilyesmi a funkciója a „szellem” megismerő tevékenységén belül, de nem ismeri fel a művészetnek is alapjául szolgáló *szimbolizációs* mechanizmusban a „fogalmi-logikai” egyenrangú alternatíváját: „ha a művészet éppen felvidítva megélné a fogalom fénytelen, kiaszott szárazságát, kibékíti absztrakcióit s a valósággal való meghasonlottságát, kiegészíti a fogalmat a valóságban, – akkor a *csak*-gondolkodó vizsgálódás magának a kiegészítésnek ezt az eszközt ismét megszünteti, megsemmisíti és a fogalmat visszavezeti annak valóságnélküli egyszerűségére, árnyaszerű elvontságára.” (Hegel, 1980, p. I/7). „a reális, a természet s a szellem élete, ha a fogalmi megragadás eltorzítja s megöli, a fogalmi megragadás által nem kerül közelebb hozzánk, hanem még jobban eltávolodik tőlünk; olyannyira, hogy az ember gondolkodása következtében, amely *eszköz* az eleven létező megragadására, sokkal inkább elesik ettől a céltól. (...) Mármint a művészet s alkotásai, mivel a szellemből erednek és származnak, szellemi természetűek, ha ábrázolásuk mindjárt az érzékiség látszatát ölti is fel és az érzéket átítatja szellemmel. A művészet ebben a vonatkozásban már közelebb áll a szellemhez s annak gondolkodásához, mint a csupán külső, szellemtelen természet; a szellemnek a művészeti termékekben saját rokonaival van dolga.” (Hegel, 1980, p. I/14). A művészet feladataként (ő is) azt adja meg, amivel a szimbolikus gondolkodás jellege korrigálja a fogalmi-logikai gondolkodást: A költészet kapcsán írja: „a tartalmat ne fogjuk fel sem az értelmi vagy spekulatív *gondolkodás* viszonyaiban, sem a szóltan *érzés* vagy a pusztán külsőlegesen érzéki *határozottság* és pontosság formájában, másrészt (...) ne a *véges* valóság esetlegességében, szétforgácsoltságában és viszonylagosságában kerüljön a képzeletbe.” (Hegel, 1980, p. III/178).

²⁴⁵ Hegel, (2004), pp. 54-55.

önmagáért véve nem utal a gondolatra, hanem inkább beszennyezi és elrejtí az; létezőnek tetteve magát, formájával elfedi a bensőt, a magasabb rendűt²⁴⁶,”

De, (mint a 244. lábjegyzetben utaltunk rá), a filozófiával együtt a művészet megismerő szerepét is a *szellem* magasabb erői közé sorolja (csatlakozva azokhoz, akik a művészet sajátosságát az *érzéki és a szellemi egyszerre-megragadásában*, az érzéki-természeti és a „tisztá gondolat” közti közvetítésben találják).

„A szabály ismeretében csak formális tevékenységre van szükségem, mivel a szabály magában foglalja az egészen konkrét meghatározottságot, s formális, absztrakt tevékenységemnek csak ezt, a szabályt kell realizálnia. Ám a szellem művei esetében a szellem nem ilyesfajta üres tevékenység, amely valamilyen elfogadott meghatározottsághoz igazodik, itt a szellemnek magából kell meghatároznia, kimunkálnia a maga művét.²⁴⁷,”

„a művészet szükségletében rejlő általános mozzanat az ember gondolkodó, tudatos lény voltában gyökerezik.²⁴⁸,”

„A műalkotás általános szükséglete (...) az emberi gondolkodásban gyökerezik, mivel a műalkotás egyik módja annak, ahogyan az embernek megmutatható, hogy mi ő maga. Ezt teszi az ember a tudományban, stb. is, de a művészetben is. Másodszor ha az embert mint tudatot a külvilággal való viszonyában próbáljuk tetten érni, akkor elemi szükségletének látjuk azt is, hogy a készen talált külsőlegességet és önmagát mint természeti lényt megváltoztassa, hogy ellássa saját {tudatának} pecsétjével.²⁴⁹,”

„a műalkotás ugyanúgy a külső vagy a belső érzéki szemlélet vagy képzet számára létezik, mint a külső természet vagy belső természetünk. Mert a beszéd is az érzéki képzet számára létezik. Az itt szóban forgó érzéki azonban lényegileg a szellem számára létezik.²⁵⁰,”

„Az *érzéki szemlélet* formája mármint a *művészet*hez tartozik, s így a művészet az, ami az igazságot a tudat számára érzéki alakítás módján tünteti fel, mégpedig olyan érzéki alakítás módján, amelynek magasabbrendű, mélyebb értelme és jelentése van ebben a megjelenésben, anélkül mégis, hogy az érzéki közegen keresztül a fogalmat mint olyat, a maga általánosságban akarná megfoghatóvá tenni; mert éppen a fogalom *egysége* az individuális jelenséggel – ez a szép és a szép művészeti termelésének lényege²⁵¹.”

²⁴⁶ Hegel, 2004, p. 55. Az „érzéki” ebben a rendszerben (is) alacsonyabb rendű, az ember állati-természeti alapjaihoz kötött, a művészet így egyfelől alacsonyabb szférához tartozik, mint a „tisztá gondolkodás”, ugyanakkor éppen a művészet az, ami *a forma által* az érzéket az eszmeihez köti, és absztrakttá emeli. „Az érzéki úgy lép be a művészetbe, mint eszmei, absztrakttá tett érzéki. (...) {A művészi} alkotó tevékenység (...) nem mechanikus, nem tudományos; nincs dolga tisztá vagy absztrakt gondolatokkal, hanem formákban egyesíti a szellemi és az érzéki munkálkodást. Ezért nem sokat ér az a költészet, amely egy előzőleg már megfogalmazott prózai gondolatot tesz át képszerű formába, hogy díszeket és tirádákat aggasson absztrakt reflexiókra; a művészi produktivitásban a szellemi és az érzéki széttephetetlen egységet alkot.” (Hegel, 2004, p. 73). Mindazonáltal a „teljes igazság” megragadásához a művészetet nem tartja elegendőnek. (Lásd például Hegel, 2004, p. 167. is).

²⁴⁷ Hegel, (2004), p. 60.

²⁴⁸ Hegel, (2004), p. 64.

²⁴⁹ Hegel, (2004), p. 65.

²⁵⁰ Hegel, (2004), p. 69.

²⁵¹ Hegel, (1980), p. I/103.

„az érzéki a művészetben látszattá emelkedik; a művészet ezáltal középen áll az érzéki mint olyan és a tiszta gondolat között; az érzéki a művészetben nem a közvetlen, nem valamilyen független, magáértvaló anyagi létező, mint amilyen a kő, a növény és a szerves élet; az érzéki a művészetben valamilyen eszmei számára – ha nem is a gondolat absztrakt eszmeisége számára – létezik²⁵².”

A művészet „csak akkor teljesíti *legfőbb* feladatát, amikor közösséget vállal a vallással s a filozófiával, és csak egy módja az *isteni*, a legnagyobb emberi érdekek, a szellem legátfogóbb igazságai tudatosításának s kimondásának. A népek műalkotásaikban szűrnek le tartalmilag leggazdagabb benső szemléleteiket s képzeleteiket, és a nemzetek bölcsessége, vallása megértésének kulcsát gyakran – némely népeknél kizárólagosan – a szépművészet adja meg. (...) A *gondolat* az *érzékfeletti világ* mélyére hatol és azt először mint *túlvilágot* állítja szembe a közvetlen tudattal, a jelenvaló érzéklettel; a gondolkodó megismerés szabadsága kioldódik az *innenső világból*, vagyis az érzéki valóságból és végességből. De a szellem orvosolni is tudja ezt a *törést*, amelyhez eljutott; önmagából létrehozza a szépművészet alkotásait, mint az első kibékítő középtagot egyfelől a pusztán külsőleges, érzéki s mulandó, másfelől a tiszta gondolat között, egyfelől a természet s a véges valóság, másfelől a lényegyet megragadó gondolkodás végtelen szabadsága között²⁵³.”

„A művészet ebben az eszmeiségben középen áll a pusztán objektív, szegényes létezés és a pusztán benső képzet között. Magukat a tárgyakat szolgáltatja számunkra, de a maga bensejéből: a tárgyakat nem a szokott használatra adja, hanem az érdeklődést a pusztán elméleti szemléletre szolgáló eszmei látszás absztrakciójára korlátozza. (...) Így az eszmeiség révén a művészet *magasabb fokra emeli* a különben értéktelen tárgyakat²⁵⁴; jelentéktelen tartalmuk ellenére a maga számára rögzíti, célá teszi őket és felkelti érdeklődésünket aziránt, amit különben figyelemre sem méltatnánk. A művészet az idő figyelembevételével teszi ezt, s ebben is eszmei.²⁵⁵”

„az általános hatalmaknak működését emeli ki s jeleníti meg a művészet. Persze a lényegiség a közönséges külső s belső világban is megjelenik, csak hogy az esetlegességek káoszának alakjában. (...) E rossz, mulandó világ látszatát s csalódását a művészet leválasztja a jelenségek igazi benső tartalmáról és magasabbrendű, szellemi eredetű valósággal ruházza fel. A művészet jelenségeinek – amelyek tehát korántsem puszta látszatok – a közönséges valósággal szemben magasabbrendű realitást s igazibb létezést kell tulajdonítanunk.²⁵⁶”

S mindezért: „a művészeti szép *magasabbrendű*, mint a természet. A művészeti szépség ugyanis a *szellemből született s újjászületett* szépség, s amennyivel a szellem és termékei magasabbrendűnek, mint a természet és jelenségei, annyival magasabbrendű a művészeti szép is, mint a természet szépsége. Sőt, *formálisan* vizsgálva, még egy eszünkbe jutó rossz ötlet is *magasabbrendű*, mint a természet bármely terméke; egy ilyen ötletben ugyanis mindig ott van a szellemiség és a szabadság.²⁵⁷”

²⁵² Hegel, (2004), p. 72.

²⁵³ Hegel, (1980), p. I/9.

²⁵⁴ Ezt a folyamatot illusztrálja a (vagy leplezi le) Duchamp ismert gesztusa, majd a huszadik század végén a concept art megannyi akciója.

²⁵⁵ Hegel, (1980), p. I/167.

²⁵⁶ Hegel, (1980), p. I/10.

²⁵⁷ Hegel, (1980), p. I/4.

De – a fentiekből szintén következően – a művészetet nem tudja a *legmagasabbrendű* megismerésformának tekinteni – például a valláshoz viszonyítva.

Hegel koncepciója szerint a „keleti”, kezdeti művészetben a tartalom meghatározatlan, absztrakt, még nem igazán harmonizál a természeti anyaggal. Fenséges, (nem= szép), megformálatlan, és – *szimbolikus*.²⁵⁸ (Az ebben a művészetben²⁵⁹ jellemző perszifikációval, például a természeti erők megszemélyesítésével²⁶⁰ szerinte a megismerés szempontjából nem lényeges elemek is hozzákeverednek az ábrázoláshoz, s hozzátársul a kultusz mozzanata is) A klasszikus korszakban (az antikvitásban) Hegel szerint ezzel szemben a tartalom adekvát a formával, a művészet *eszménye* ebből, a Hegel által (is) magasra értékelt korszakból származik. A klasszikus kor az ő fogalomhasználatára szerint *nem* szimbolikus, hanem a szellem kilépése a létezésbe. A szellem ekkor közvetlenül mások számára létezik. A klasszikusban a természetből a természeti és a szellemi szubjektivitás *egysége* lesz, (az önmagában természeti leértékelődik, például az állattisztelet visszaszorul).²⁶¹ A hegeli rendszer harmadik fázisa a felbomlás a keresztény-romantikus művészetben: az eszme szabaddá teszi magát, ez a korszak (amelyben Hegel együtt tárgyalja a keresztény európai középkort és a modernitást) szellemi és szubjektív.

Hegel az individualitás megjelenítését az első, a „szimbolikus” kor végéhez köti²⁶², és szerinte ennek kiteljesedése (az antik) szobrászat²⁶³. A romantikus kor nála a „szubjektív láthatóság” megjelenését hozza magával (a festészetben). Az efféle, korszaksajátosságokat megragadó megállapításait sok más részmegfigyelésével együtt a rendszer merevségétől függetlenül elfogadhatóaknak, sőt, kifejezetten pontosaknak tartjuk.

Némileg paradox, hogy Hegel, mint filozófus, miközben a művészi megismerés alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodást a „tiszta gondolkodáshoz” képest egy fokkal alacsonyabb rendűnek érzi, (nyilván önnön szimbolikus gondolkodása mozgósításával) éppen azt fogalmazza meg absztrakt szinten, ami a szimbolikus gondolkodás lényege: a világ olyan

²⁵⁸ Lásd például Hegel, (2004), p. 86. Hegel értékeléseit nagymértékben meghatározza, hogy a művészt (és az alapjául szolgáló szimbolikust) úgy helyezi el az érzéki és a szellemi között, hogy *inkább az érzékihez tartozik*; ezt azért kell így látnia, mert a filozófiai-vallási attitűdöt viszont inkább a szellemi oldalára sorolja, s a művészetet (és az alapjául szolgáló szimbolikust *ehhez viszonyítva* próbálja definiálni.

²⁵⁹ Amelynek alappéldája Hegelnél az egyiptomi...

²⁶⁰ A szimbolikus korszakhoz sorolt hindu művészet kapcsán írja: „A perszifikációt azonban nem hagyja meg pusztán formálisnak és felszínesnek, hanem olyan individuumokat alakít belőle, akikben háttérbe szorul a puszta természeti jelentés, a kiemelkedő elem viszont az emberi, amely ilyen természeti tartalmat vett fel magába. De a hindu művészet megáll a természeti és az emberi groteszk vegyülékénél, úgyhogy egyik oldala sem érvényesíti a maga jogát és kölcsönösen eltorzítják egymást.” (Hegel, 1980, p. I/349).

²⁶¹ A mi fogalomhasználatunkban természetesen ebben a korszakban is, meg a későbbiekben is érvényesül a szimbolikus gondolkodás, amelynek lényege számunkra nem az érzékinek és az absztraktnak az érzéki jegyében való összekapcsolása, hanem olyan holisztikus érzékelés, amelynek lehetősége az egyéni és a nemzeti, az emberi és a természeti közti minden kapcsolatteremtésben – és éppenhogy a Hegel szerint a szellemi és a természeti egyensúlyát megteremtő antikvitásban is – benne van.

²⁶² Lásd pl. Hegel, (2004), p. 91.

²⁶³ Ennek elemzésekor többek között azt hangsúlyozza, hogy az ember ekkor már szabad (vagyis nem „szimbolikus”, ami nála, ahogy fentebb már jeleztük, mindig valami kötöttség jelent, amit talán inkább allegorikusnak kellene nevezni), csak – teszi hozzá – a cselekvései szimbolikusak. A kötöttségű „szimbolikus” korszak „kötöttség” jellege egyébként csak a későbbi korszakok szabadságával szemben kap hangsúlyt, mert különben az egyiptomi művészet szimbólumai esetében ő is azok *többjelentésűségét* hangsúlyozza. Itt a fogalom pontossága szerintünk alárendelődik a történetfilozófiai koncepciónak: ha a szellem önfelszabadítási folyamatában a szimbolizáció már az első fokon jelen van, az Hegel gondolatmenete szerint csak (az anyaghoz, az érzékihez) kötött, korlátos lehet. Hegel dialektikája nem mindig terjed ki arra, hogy egy jelenséget (mint amilyen például a szimbolizáció) *egyszerre* lásson korhoz kötötten és kortól függetlenül érvényesülőnek.

egységben látását, ahol az individualitás minden szintjén az „ $A=A$ és ugyanakkor $A \neq A$ ” igazsága pillantható meg.

„az eleven: individuum, amelynek tagjai vannak, anyagiséga van, ám előrehaladó folyamatban, szüntelen elmúlásban és keletkezésben létező anyagiséga.”²⁶⁴

Az élő az, amelynél $A \neq A$ ²⁶⁵. „Az eszmeiség létezésének fő oldala ez: hogy az élő szubjektum a részek természeti fennállását látszattá fokozza le. (...) Az önmozgás folyamatos megszabadulás a helytől, az érzéki Egyként-való-léttől. Az érzéki Egy ily módon mindig látszattá fokozódik le. Mivel Egy-voltában valamilyen térbeli Eggyel – alakkal – is rendelkezik, ezért tagjaiban mozog, s annál elevenebb, minél mozgékonyabbak ezek a tagok. Ez tehát az a mód, ahogyan az eszmei látszattá fokozza le a maga konkrét, materiális létezését. (...) az eszmei láttatja meg magát, teszi látszássá a maga materiális egzisztenciáját, s szabadsága, eszmeisége ezáltal *megjelenik*. (...) azt is mondhatnánk, hogy ez gyakorlati idealizmus, célszerű tevékenység, a tagok hatékony működése, amely ezt az Egyet létrehozza – az Egyet, amely nem más, mint a materiális Egynek megjelenéssé való folyamatos lefokozódása. Ezáltal az eszmei fenntartja magát, de nem hagyja, hogy részei változatlanok maradjanak, mert az eszmei csak mint az anyagiség nyugalmának megszüntetettsége létezik.”²⁶⁶

„a részek viszonya egymáshoz szabadnak látszik; mindegyik rész magáért véve, magában meghatározott, és nem függ a többitől. Ugyanakkor azonban léteznie kell egy magánvaló egységnek, egy belső összefüggésnek is, amelyet nem lehet külsőleg tételezni, mint a szabályszerűség esetében. Ez az egység nem érzéki megélő, hanem benső, a szemlélet elől elrejtett egység. A részeknek ez az összefüggése azonban lényegi, mert a részek egy lélekhez tartoznak hozzá.”²⁶⁷

Hegel filozófiájának közismert alapgondolata, amellyel megpróbálja megalkotni a klasszikus idealizmus, a szenzualizmus eredményei és a modern történelemszemlélet szintézisét, (amely szintézisben természetesen helyet kap a monoteizmus Istene is), hogy *a létet a Szellem önmegismerési folyamataként írja le*, s ebben az önmegismerésben annak eszközeként nyer értelmet az ember megismerési törekvése. (Mint ezt másutt már kifejtettük, ha a Szellem fogalmát úgy határozzuk meg²⁶⁸, hogy az az emberi *megismerés alanya*, egyaránt értve ezen az emberi Nem és az egyes egyén megismerő tevékenységét²⁶⁹, vagyis a Szellem az a közös

²⁶⁴ Hegel, (2004), p. 101.

²⁶⁵ Ezt Hegel a filozófiai tradíciónak megfelelően az idea és a létező dolog dialektikájából igyekszik levezetni.

²⁶⁶ Hegel, (2004), pp. 102-103.

²⁶⁷ Hegel, (2004), p. 105. Az ember a világ holisztikus egységét saját lénye egységén keresztül, illetve annak analógiájára tudja elképzelni, illetve átélni.

²⁶⁸ A szellem hegeli fogalmát jól érzékelteti a lélek-fogalommal való szembeállítás is: „a lélek csak a testnek mint *testnek* ez az eszmei egyszerű magáértvalósága, a szellem azonban a tudatos és *öntudatos* élet magáértvalósága, ennek a tudatos létezésnek minden érzésével, képzetével és céljával.” (Hegel, 1980, p. II/286).

²⁶⁹ Egyén és emberi Nem egymást átható megismerő tevékenysége, ahogy idealista elődjénél, Hegelnél sem válik külön. Elvezeti a fejlődés folyamatát a szervetlentől a szervesen át az emberig, de az emberi individuumig és nem egyén és társadalom kölcsönhatásáig. Alighanem ugyanebben találhatjuk *minden idealizmus* kulcsát: az emberegyén a maga gondolkodásának elemeit *készen kapja*, az *egyén* számára tehát szükségképpen van valami külső, ami minden dolog éppígyelét meghatározza, és ez a platóni *idea*. De ez a meghatározó erő valójában nem kívül van, nem egy másik, egy eszmei létező, hanem az emberi Nem, mint egész, tudásában halmozódik fel. Az egyén számára megjelenő asztal „ideája” semmi egyéb, mint az emberi Nem (egyéni asztal-tapasztalatokból összegzett, absztrakt) „asztal”-fogalma. Az egyéni gondolkodásban a mi értelmezésünk szerint a dolgok mögött megjelenő „eszmei” azért eszmei, mert az egyéni gondolkodás mögött ott áll az emberi Nem eszmei (vagyis az egyénihez képest általános, absztrakt, ideális) gondolkodása.

nevező, amely az egyes egyén és az emberi Nem között közvetít, akkor a hegeli modell Világszellemé²⁷⁰, akárcsak az istenfogalom egyéb változatai, csupán az emberi Nem egyénfeletti megismerő erejének és alanyiságának *kivetítése* a világegyetem egészére. Az már teizmus és ateizmus évezredes és eldönthetetlen vitájának kérdése, hogy ezt a „kivetítést” hogyan értelmezzük. Az ateista számára ott „kint” senki sincs, a világegyetem létének nincs mozgatója, alanya, s csak a *magunk analógiájára képzeljük*, hogy van. Az istenhívő – ha elfogadja is a „kivetítés” gondolatát –, ezt úgy értelmezi, hogy az ember *ezzel a kivetítéssel tudja felfogni Isten létét*, vagyis hogy ez a kivetítés az ember nézőpontjából maga a lényegmegismerés, és ez a gondolatmenet kompatibilis a hegeli teóriával is). Itt azonban mindez abból a szempontból érdekes, hogy miképpen értelmezi Hegel az esztétikai megismerés szerepét. Hegel számára ugyanis (az érzéket és a gondolatit összekötő) esztétikumban – az esztétikai megismerés fent jelzett relatív leértékelése ellenére – éppen ez a fajta lényegmegismerés történik. (Levezetésében kiaknázza a német nyelvben rejlő lehetőséget egy jellegzetes szimbolikus összefüggés feltárására is, a szimbolikus gondolkodás egyik „technikája” ugyanis éppen az, amikor a szavakban, jelenségekben rejlő többértelműséget a különböző értelmek közti összefüggés, vagyis egy addig rejtett, és az egymásra vonatkoztatás által feltárt új összefüggés „felfedezésére” használjuk):

„A szervesen előben ez a szubjektív egység számunkra érzékelésként, érzésként jelentkezik. Mert az élőlény minden részében érzékel, érez. A lelki elem itt minden ponton jelen van, szétárad az egész testen, anélkül, hogy térbelivé válna. Eltérően a gondolatától, a térbeliség, az egymásmellettiesség a lélek számára nem egységgént, hanem csak eszmeiségként létezik, jóllehet a lélek, mint olyan, nem tud erről az eszmeiségről. A lélek mindenütt jelen van a testben, vagyis a térbeli sokféleség a lélek számára nem mint ez a szubjektív egység létezik. A lélek lényegileg egy; a fennállás egymásonkívülisége itt érvényét veszti.”²⁷¹

„Ha azonban az egészről kell képet kapnunk, akkor az ebben a szférában csak mint fogalom, csak mint valami elgondolt tudatosulhat; a természetben ugyanis a lélek, mint olyan, nem tehető tisztán felismerhetővé, mivel még nem magáért véve létezik; ha számunkra valóvá kell válnia, csak a fogalom révén lehet azzá. Ilyen esetben két dolgot kapunk: szemléletet és gondolatot. Efféle kettősség viszont a szépségben nem létezhet. Ha mármint a szubjektív egység egészének kell számunkra tudatosulnia – mégpedig nem gondolat formájában –, akkor ez nem történhet másként, mint egy természeti alakzat érzéki–értelmi szemlélete {*sinnvolle Anschauung*} útján. A *Sinn* {érzék, értelem, jelentés} ugyanis csodálatos szó: két, egymással ellentétes jelentése van; a *Sinn* {érzék} egyfelől az érzéki felfogás közvetlen szerve, másfelől *Sinn*-nek {értelemnek} mondjuk a ‘jelentést’ is, az érzékiségen túli oldalt, a bensőt, a gondolatot, a dolog általánosát. Az egyik közvetlenül, a másik gondolatilag adott. Mindkettőt *Sinn*-nek {érzéknek és értelemnek} nevezzük. Az érzéki–értelmi természetszemlélet

²⁷⁰ Hegel szellem-fogalmába beleérthető: 1. az emberi gondolkodóképeség az egyénben; 2. az Ember lényege; 3. a szellemi termelő (az ő korában, és a megelőző korokban: kvázi az értelmiségi) tevékenysége, 4. (ezek analógiájára): a természetet átható és átfogó szellem, az Isten. Ezek a jelentések azonban nem válnak el igazán egymástól, illetve hol így, hol úgy közelíti meg. Vannak egészen „történelmi materialista” (pontosabban történelmi-humanista) megfogalmazásai is: A szellem „*magánvalósága szerint* csak annyi, hogy szétválék magábanvaló objektivitásra és magábanvaló szubjektumra, hogy ez ellentét révén a természetből származtassa magát, azután pedig mint a természet legyőzője és a felette való hatalom szabad és derűs legyen íranta. (...) Történelmi, valóságos módon ez az átmenet megmutatkozik abban, hogy a természeti ember a maga átalakulásában előrehaladt a jogszerű állapothoz, a tulajdonhoz, a törvényekhez, alkotmányhoz, politikai élethez; isteni, örök módon ez annak a képzete, hogy a természeti hatalmakat legyőzték a szellemi-egyéni istenek.” (Hegel, 1980, p. II/41).

²⁷¹ Hegel, (2004), p. 106.

tehát egyfelől érzéki, másfelől a dolog gondolatát is magában foglaló szemlélet. Az érzéki-értelmi szemlélet egy fogalom sejtelmével néz a dolgokra, nem fogalomként, hanem sejtelemként tudatosul²⁷².”

„mind a szerves alakzatoknál, mind a szervesetlen természet (...) jelenségeinél olyasmi tűnik elénk, ami érdekel bennünket, tudniillik olyan meghatározások ötlenek a szemünkbe, amelyek az ilyen tárgyaknak a lélekre, a kedélyállapotra gyakorolt hatását érintik, amilyen a holdfényes éjszaka csendje, a tenger fensége. Minden ilyen jelenség az általa ébresztett hangulattól kapja jelentését. (...) Számunkra (...) az a fontos, hogy a lélekszerű egésze jelenjék meg, nem pedig olyasmi, ami korlátolt²⁷³,”

Hegel persze – ha nem használja is végső magyarázatként – látja az egyénit meghatározó társadalmi komponenst is:

„ha most az embereket vesszük szemügyre – a lelki világ és az egyéni természet, a szükségletek, az állam és a törvény sokszoros függést teremt az emberek között. Ilyen körülmények között az individuum nem saját magából adódóan tevékeny, nem önmagából, hanem másból érthető meg (...) Az individuum tehát függőségként jelenik meg, nem pedig szabadon, magáértvalóan. Ebbe a körbe tartozik mindaz, amit az élet és a tudat prózájához sorolunk, a nem önmagából való, a más általi meghatározottság. Ebbe a körbe tartozik a célok egész végessége. Valamely esemény és a cselekvés egésze sok individuum közreműködését előfeltételezi; ők maguk viszont a maguk egyéni tevékenysége alapján töredékeknek tűnnek. Egy esemény mint tevékenységek rendszere nem egyéb, mint egyediségek egésze, halmaza. (...) Ez tehát a relatívba való belebonyolódás köre, az emberi világ prózája, ahogyan az a tudat számára megjelenik. A szokványos reflektáló tudat számára a világ úgy jelenik meg, mint végességek ilyesfajta halmaza. Tehát ez a második oldal a szellemi világnak is sajátja, s hogy valamiképpen tökéletlen, az kitűnik ennek a függőségnek és a szellem szabadságának összehasonlításából.²⁷⁴” „a művész dolga, hogy az elevenesség, különösen a szellemi elevenesség megjelenését külsőleg is a maga szabadságában ábrázolja, hogy az érzéki megjelenést a fogalomnak megfelelővé tegye, hogy a természet szűkösségét visszavezesse az igazsághoz, a fogalomhoz.²⁷⁵” „a művészetről elmondhatnánk: ezerszeművé teszi tárgyát, hogy az minden ponton látható legyen. Mert a lélek a szemén át nemcsak lát, hanem benne egyszersmind láthatóvá is válik. Megjelenése sokféle; a művészet mindenütt a lélek szervévé, manifesztációjává teszi a megjelenést.²⁷⁶”

A művészet feladata tehát az, hogy a társadalmi létben individuálissá, partikulárisá szét-töredező egyéni tapasztalást visszavezesse a lényeglátáshoz; az érzéki-tapasztalati és az eszmei-lényegi világ közti hasadást úgy szüntesse meg, hogy az eszmei-lényegit az érzéki-tapasztalatain keresztül mutassa fel.

„A művészet tárgya ezáltal nem más, mint a létezés igazságának ábrázolása, a létezésé, amennyiben az megfelel a szükségképp magán- és magáértvaló fogalomnak.

²⁷² Hegel, (2004), p. 109.

²⁷³ Hegel, (2004), p. 112.

²⁷⁴ Hegel, (2004), p. 127.

²⁷⁵ Hegel, (2004), p. 128.

²⁷⁶ Hegel, (2004), p. 130. „a művészetről azt mondhatjuk: alakjainak mindegyikét ezerszemű Árgussá teszi, hogy a benső lélek és szellemiség így a jelenség minden pontján láthatóvá válják. És nemcsak a testi alakot, az arckifejezést, a taglejtést és testállást kell mindenütt szemmé változtatnia, hanem éppúgy a cselekvéseket és eseményeket, a beszédet és hangokat, és lefolyásuk sorát a megjelenés minden feltételén keresztül – mégpedig olyan szemmé kell változtatnia, amelyben a szabad lélek a maga benső végtelenségében ismerteti meg magát.” (Hegel, 1980, p. I/158).

Az igazság tehát nem lehet pusztá helyesség; a külsőnek összhangban kell lennie a belsővel, az önmagában igazzal. Ilyen az eszményi jelleg. Az eszményben a külső és a belső létezés megfelel egymásnak; a művészet a külső létezés visszavezeti a belsőhöz, ám ez a visszavezetés megáll egy ponton, az individuális szubjektivitás középpontjánál, és nem halad tovább, a gondolat, mint olyan, szélső pontjáig.²⁷⁷

„A művészet igazsága tehát nem lehet pusztá helyesség, amire az úgynevezett természet-utánczás korlátozódik, hanem a külsőnek összhangban kell egy belsővel, amely belső önmagában összhangzik és éppen ezáltal nyilváníthatja ki önmagát a külsőben.”^{278 279}

„A természet minden irányban konkrét. Mivel a művészet felfogja ezt, nem állhat meg az általánosnál, hanem azt teljesen individualizált formában jeleníti meg, de úgy, hogy benne az általánosság is megmarad.”²⁸⁰

„A költészet az igazság eredeti elképzelése, olyan tudás, amely az általánost még nem választja el az egyesben való eleven egzisztenciájától, amely még nem állítja szembe egymással a törvényt és a jelenséget, a célt és az eszközt, hogy azután okoskodva ismét egymásra vonatkoztassa őket, hanem az egyiket csak a másikban s a másik által fogja fel.”²⁸¹

„Az igazi költői ezért abban áll, hogy a költő a közvetlen realitás jellemző és egyéni vonásait az általánosság tisztító elemébe emeli fel”²⁸², s a két oldalt összekapcsolja egymással²⁸³.

²⁷⁷ Hegel, (2004), p. 131.

²⁷⁸ Persze ebben a megfogalmazásban a „lényeg” megragadása helyett inkább csak az *idea* igazsága tárul fel „belső” és „külső” összhangjában.

²⁷⁹ Hegel, (1980), p. I/159. Az ideális harmónia e tekintetben Hegelnél a *klasszikus korszak* sajátja. Az antikvitás klasszikájától a szimbolikus formák korábbi korszaka abban különbözik, hogy „A szimbolikus formában az eszme még keresi valódi művészeti kifejezését, mert magában véve absztrakt még, meghatározatlan, s ezért a megfelelő külső jelenséget sem magán és magában hordja, hanem szembekerül a természetben lévő – a saját szempontjából külsőleges – külső dolgokkal és emberi eszményekkel. Mivel ebben a tárgyiasságban közvetlenül sejtí saját absztrakcióit, vagy pedig meghatározás nélküli általánosságaival belekényszeríti magát a konkrét létezésébe s meghamisítja a készen talált reális alakokat, amelyeket csak önkényesen ragad meg és ezért tökéletes azonosulás helyett csak jelentés és alak összezsugorításához, vagy még absztrakt összhangjához jut el; jelentés és alak ebben az meg nem valósult és meg nem valósuló egybekovácsolódásban még kifejezésre juttatják kölcsönös külsőlegességüket, idegenségüket és megnevelésüket is.” (Hegel, 1980, p. I/308).

²⁸⁰ Hegel, (2004), p. 313.

²⁸¹ Hegel, (1980), p. III/186.

²⁸² Az esztétikai és etikai ily módon nála is összefonódik. A katharziszról például ezt írja: „Az igazi részvét (...) a rokonszenv a szenvedőnek egyúttal erkölcsi jogosultsága iránt, az iránt az igenlő és szubsztanciális mozzanat iránt, amelynek meg kell lennie benne. Az effajta részvétet nem kelthetik bennünk gézengúzok és gazemberek.” (Hegel, 1980, p. III/402). „A pusztá félelem és a tragikus rokonszenv felett áll ezért a *megbékélés* érzelme, amelyet az örök igazságosság megláttatásával kelt a tragédia: az örök igazságosság az ő abszolút működésében átnyúl egyoldalú célok és szenvedélyek relatív jogosultságán, mert nem tűrheti, hogy a fogalmuk szerint egységes erkölcsi hatalmak konfliktusa és ellentmondása az igazi valóságban diadalmaskodjék és fennmaradjon. (...) a tragédiában kibékítő módon diadalmaskodik az örök szubsztancialitás, amennyiben a küzdő egyéniségnek csak hamis egyoldalúságát hántja le, a pozitívumot azonban, amelyet akart, úgy ábrázolja más meg nem hasonlott igenlő közvetítésében, mint amit fenn kell tartani”. (Hegel, 1980, p. III/403). Hasonlóképp jelenik meg az etikai szempont a komikumról írottakban is: „a *nevetség* gyakran összetévesztik a tulajdonképpen *komikussal*. Nevetségessé lehet a lényegesnek és megjelenésének, a célnak és az eszközöknek minden ellentéte, olyan ellentmondás, amely által a jelenség megszűnik önmagában, s a cél önmagát fosztja meg megvalósításában végpontjától. A komikussal szemben azonban még egy mélyebb követelményt is kell támasztanunk. Az ember bűnös szenvedélyei például nem komikusak. (...) A komikumhoz (...) hozzátartozik általában az embernek az a végtelen bizakodása, hogy fölötte áll saját ellentmondásának, s

„a természet által használt apparátust a művészet visszavezeti ama határok közé, ahol az – különválva a külsődlegességtől, de magábanvalóan elevenen, valamilyen igazi tartalom mozgásában – a szellemi szabadság megnyilvánulása lehet. Ilyen az eszményi természete. Az eszmény valami szellemi. S legyen bár az eszmény valami természeti-nek az eszménye, a természeti csak annyiban lehet közvetlenül a művészet tárgya, amennyiben valamilyen szellemi lehel bele életet, amennyiben a szellem benne saját meghatározásainak egyikére talál, magát ismeri fel.”²⁸⁴

„Magáértvalóságában könnyű felfogni az eszményt, de mivel az eszmény nem pusztán eszme, hanem valóság is”²⁸⁵, roppant nehéz megérteni benne azt, hogy a létezéssel átlépve a külsődlegesbe, kilépve a végességbe mégis megtartja eszményiségét²⁸⁶.”

A költészet *anyagaként* a képzetet határozza meg²⁸⁷. Ebből kiindulva a költői alkotás kritériumaiként is hangsúlyozza, hogy egyfelől rendelkezzen az érzéki létezés konkrétságával, másfelől annyiban is legyen a létezés tükrös, hogy annak egészlegességét, „szerves egységét” is képviselje. (Ezek a kritériumok kétségtől a mindenkor esztétikum leglényegesebb feltételei közé tartoznak)

„Műalkotásként a képzetnek először is szerves egésznek kell lennie, meghatározott céllal kell rendelkeznie. (...) A második kíváncsi az, hogy szóban forgó cél individuális legyen, nem pedig olyan absztrakt általános, amelyet az individuum csak kiszolgál; olyan cél, amely szervesen hozzátartozik valamely individuum szelleméhez, lelkéhez”²⁸⁸. „Harmadszor: a részeknek úgy kell megjeleníteniük, mint egyfajta szerves élet részeinek, mint magukértvalóan kifejlődött részeknek”²⁸⁹. „A különös részeknek tehát magukértvalóan szabadnak, egyben belsőleg összefüggőnek kell lenniük. A fő kíváncsi az eleven, lélekkel teli egység, nem pedig az absztrakt értelem egysége”²⁹⁰.

Vagy más megközelítésből:

„Az eszme és az ábrázolás csak a legmagasabbrendű művészetben felel meg egymás-nak igazán abban az értelemben, hogy az eszme alakja önmagában véve a magán- és magáértvalósága szerint igaz alak, mivel az általa kifejezett eszme maga az igazi eszme.

korántsem elkeseredett és boldogtalan miatta; annak a szubjektivitásnak boldogsága és jóérzése, amely a maga önbiztosságában el tudja viselni céljainak és megvalósításainak felbomlását. A rideg ész épp ott legkevésbé képes erre, ahol viselkedésében a legnevetésesebbé válik mások számára” (Hegel, 1980, p. III/404).

²⁸³ Hegel, (1980), pp III/377-378.

²⁸⁴ Hegel, (2004), p. 132. Az eszményi megragadását a külső és belső harmóniáját megvalósító klasszikus korszakhoz köti. Csak az eszményi tartalmat fogadja el a klasszikus szépség tárgyának. Kijelenti, hogy ha Hermész köti saruját, ennek jelentése van, a sarukötő nőnek nincs. Ám itt – a klasszicizmus preferenciáit követve – nem veszi figyelembe, hogy a polgári modernitásban éppen a hétköznapi lesz az eszményi, tehát az ő szépség-definíciója az általa abból kizárt jelenségekre is alkalmazható.

²⁸⁵ „Mert az eszmény – a realitásával azonosult eszme.” (Hegel, 1980, p. I/248).

²⁸⁶ Hegel, (2004), p. 132.

²⁸⁷ Lásd: Hegel, (2004), p. 325. „Ami természetileg létezik, az feltétlenül egyedi s valamennyi pontjáról és oldaláról különálló létező. A képzet viszont magában foglalja az általánosnak meghatározását, s az, ami belőle keletkezik, ezáltal már megkapja az általánosság jellemvonását, megkülönböztetve a természeti különállástól. (...) Habár a műalkotás nem pusztán általános képzet, hanem annak meghatározott megtestesülése; de mint a szellemből s annak elképzelt eleméből keletkezett valaminek, szemléleti elevensége ellenére át kell itatódnia az általános e jellemvonásával.” (Hegel, 1980, p. I/168).

²⁸⁸ Hegel, (2004), p. 330.

²⁸⁹ Hegel, (2004), p. 331.

²⁹⁰ Hegel, (2004), p. 332.

Az szükséges ehhez, amit már jeleztem, hogy az eszme magában és önmaga által **mint konkrét totalitás legyen meghatározott**, ezáltal önmagán viselje elkülönöződéseinek elvét és mértékét, megjelenésének meghatározottságát.²⁹¹” (Kiem.: K. Á. – K. G.).

„a költői művet, miként a szabad fantázia bármely más termékét, szerves totalitással kell kiformálni és lezárni, (a döntő tartalomnak, legyen az meghatározott célú cselekmény és esemény, vagy meghatározott érzés és szenvedély, mindenekelőtt önmagában egységesnek kell lennie). (...) Az ábrázolandó általánosnak, valamint az egyéneknek, akiknek jellemében, eseményeiben és cselekvéseiben az általános költőileg megjelenik, nem szabad azért széthullaniok, vagy olyképpen vonatkozniok egymásra, hogy az egyének csak elvont általánosságokat szolgálnak, hanem a két oldalnak elevenen egymásba szövődöttnek kell maradnia.²⁹²”

„a műalkotás egyáltalán *egyetlen* alapeszme ábrázolására vállalkozik. Minden meghatározott és egyedi mozzanatnak is tehát tulajdonképpen belőle kell származnia. (...) önmaga által el kell vezetnie a különböző oldalak gazdag tartalmú kifejtéséhez. Ha ez a különbözőség, még ha megvalósulásában látszólag egyenes ellentétekké esik is széjjel, tárgyilag amaz egységes tartalmon alapszik, akkor ez csak úgy lehetséges, hogy maga a tartalom, fogalmának és lényegének megfelelően, olyan különösségeknek zárt és összhangzó totalitását foglalja magában, amelyek a sajátjai, s amelyeknek kifejtésében bontakozik csak ki igazán az, ami tulajdonképpeni jelentése szerint ő maga.²⁹³”

„A költészetnek ebben az esetben meg kell találnia egy esemény, egy cselekvés, egy nemzeti jelleg, egy kiemelkedő történelmi egyéniség legbensőbb lényegét és értelmét, le kell hántania a történetet körüljátszó esetlegességeket és közömbös mellékességeket, a csak relatív körülményeket és jellemvonásokat, s ezek helyébe olyanokat kell tennie, amelyek által világosan kicsilloghat a dolog belső szubsztanciája²⁹⁴”. „A költői képzelet ezért magába fogadja a reális jelenség egész gazdagságát, s azt a dolog belsejével és lényegével közvetlenül eredeti egésszé tudja egybedolgozni.²⁹⁵”

„ha azt akarjuk, hogy az eposz magában egységes legyen, akkor annak az eseménynek is, amelynek formájában ábrázolja tartalmát, magában egységesnek kell lennie. Mind a kettőnek, a szubjektum egységének és az objektív történet magában való egységének találkoznia kell és össze kell kapcsolódnia egymással.²⁹⁶” „az epikai egység valójában csak akkor tökéletes, ha a különös cselekmény egyrészt magában le van zárva, másrészt pedig lefolyásában teljes totalitásban szemlélteti azt a magában totális világot is, amelynek egész körében mozog, s a két fő szféra mégis eleven kapcsolatban és zavartalan egységben marad.²⁹⁷”

Amikor a művészet konkrét működésére összpontosítja figyelmét, (például arra, hogy a művészet miképpen képes egy korábbi korszak tapasztalatait elevenként átélelni későbbi korok befogadóival is), Hegel pontosan és teljes világossággal ragadja meg egyén és emberi nem viszonyát is.

²⁹¹ Hegel, (1980), p. I/75.

²⁹² Hegel, (1980), p. III/192.

²⁹³ Hegel, (1980), p. III/196.

²⁹⁴ Hegel, (1980), p. III/206.

²⁹⁵ Hegel, (1980)pp. III/214-215.

²⁹⁶ Hegel, (1980), p. III/276.

²⁹⁷ Hegel, (1980), pp. III/300-301.

„Csakis a szellemi tartalom igazán hatásos és maradandó; származzék a mű témája rég tovatűnt korokból, az alap mégis az az emberi szellem, amely benne kifejeződik, a hatás pedig, hogy a mű objektivitása egyben a mi szubjektivitásunk²⁹⁸.”

Nemcsak művészet-felfogásának, Hegel szimbólumfogalmának is a lényege, hogy a szellemit, eszmeit *megjelenítve* mutatja be.

„A természetszemlélet tárgyai egyrészt olyanok maradnak, amilyenek, mégis egyúttal beléjük helyeződik a szubsztanciális eszme, mint jelentésük, s így ezeknek a tárgyaknak a hivatása az, hogy kifejezzék ezeket az eszméket, és szükségképpen úgy interpretálják őket, mintha maga az eszme jelenlévő lenne bennük. Ehhez az szükséges, hogy *a valóság tárgyainak legyen olyan oldala, amely képessé teszi őket arra, hogy általános jelentést ábrázoljanak*. Tökéletes megfelelés azonban még²⁹⁹ nem lehetséges, ezért ez a viszony csak *absztrakt meghatározottságra* vonatkozhat, mint amikor az erőt például az oroszánban látják³⁰⁰”.

„A szimbólum olyan jel, amelynek jelentése van, és amely valamilyen megjelenítésmódot feltételez³⁰¹. (...) A szimbólum mármint olyan jel, amely a maga külsődlegességében magában foglalja a képzet általa megjelenített belső tartalmát is. A szimbólum tehát önmagát jeleníti meg. Az oroszán például az erő szimbóluma, Az oroszán – önmagában mint oroszán – erős; **önmagában tartalmazza azt, aminek jelentését megjeleníti**. A szimbólum olyan egzisztencia, amelynek egy képzetet kell bennünk felidéznie, miközben már önmagában tartalmazza ezt a felidézendő képzetet. A szimbólum második vonása az, hogy még nem teljesen adekvát a maga jelentésével. **A kép többet tartalmaz, mint aminek a jelentését fel kell idéznie**³⁰².” (Kiem.: K. Á. – K. G. A fenti két állítást azért emeltük ki, mert a szimbólum lényeges vonásaira utalnak)³⁰³.

²⁹⁸ Hegel, (2004), p. 166. Ez a hatás Hegel nézőpontjából akkor jön létre, ha az *individualitásként megjelenő* szellemnek a műalkotásban kifejeződő lényegi aspektusai *világszerű* egészes ábrázolást nyernek: „Az igazi objektivitás tehát a *pátoszt* tárja fel előttünk, egy szituáció szubsztanciális belső tartalmát, s a gazdag, hatalmas individualitást, amelyben a szellem szubsztanciális mozzanatai elevenek, realitáshoz és megnyilvánuláshoz jutnak. Az ilyen belső tartalom számára aztán vele egybehangolt, önmagáért véve érthető körülhatárolást és meghatározott valóságot kell követelnünk. Ha ilyen belső tartalmat találtak és azt az eszményt elve szerint kibontakoztatták, akkor a műalkotás magán- és magáértvalósága szerint objektív, – akár helyes történelmileg a külsőleges létező egyedi, akár nem. Ekkor aztán a műalkotás igazi szubjektivitásunkhoz beszél, s tulajdonunkká válik.” (Hegel, 1980, p. I/284).

²⁹⁹ Itt ugyanis a szimbolikus ábrázolást az első, a szellem fejlődésének *még* kezdetlegesebb fokán álló történeti korszakhoz, a szimbolikus formák korszakához kötve, annak sajátosságaként írja le.

³⁰⁰ Hegel, (1980), p. I/76.

³⁰¹ A definíció lényege a „valamilyen *megjelenítésmódot* feltételez”, mert az, hogy jel, amelynek jelentése van, tautológia, és nem specifikálja a szimbólum helyét a jelek között.

³⁰² Hegel, (2004), p. 170.

³⁰³ „Nem szimbólum tehát a szó szoros értelmében, ha a jelentés és az alak különbsége kifejezetten tételeződik. Nem szimbólum, hanem *összehasonlítás*. Karl Moor a lebukó Napot megpillantva azt mondja: ‘Így hal meg egy hős’. Itt határozottan meg van különböztetve egymástól két mozzanat: a jelentés és annak érzékletes bemutatása”. (Hegel, 2004, pp. 170-171). Formailag talán érdemes megkülönböztetni a példában lévő hasonlítást a szűkebb értelemben vett szimbolizációtól, de a szimbólumok jelentős része éppen a hasonlóság általi összekapcsoláson alapul, s ami az eredményt illeti, mielőtt a lebukó napot elkezdik a hősi halál (vagy a hősi halált a Nap „bukásának”) szimbólumaként használni, kiderül, hogy itt igenis valódi szimbolizáció megy végbe). Hegel másutt a metaforát, amit ma tömörített hasonlatként definiálnak, maga is szimbólumnak értelmezi: „A metafora egészen rövidre fogott szimbólum, amely egy képben összpontosul. A nyelv maga is metaforikus.” (Hegel, 2004, p. 197). Utolsó mondatában az is benne van, amit a 20. században Lakoff és Johnson tudatosít, hogy ugyanis az egész nyelvet (az elsődleges szimbólumok összességét), és a világhoz való minden viszonyulásmódunkat a szimbolikus (metaforikus, metonimikus) gondolkodás hozza létre.

Az utóbbi állítást meg is ismétli, amikor a „szimbolikus” művészeti *korszakról* beszél. „A voltaképpeni szimbolikus művészetnek mindig van egy olyan oldala, amellyel a jelentés nem adekvát” – s itt némiképp zavarba jön, szembesülve azzal, hogy a szimbolikának ez a sajátossága, vagyis a szimbólumok *nyitott jelentése* – az általa nem szimbolikusnak tartott korokban is érvényesül:

„De a klasszikus művészetből sem hiányzik teljesen a kétértelműség oldala, mert kérdéses, hogy megállhatunk-e a képnél, vagy pedig egy további, mélyebb tartalmat kell-e keresnünk.³⁰⁴”

Amikor azonban el kell ismernie, hogy alapkoncepciójával ellentétben a „szimbolikusságot” *nem lehet* „a szimbolikus formák korszakába” szorítani, (ahogy a klasszikus eszmény, vagy a modern romantikus művészet sajátosságai sem csak az általa felvázolt határok közt jelentkeznek), e példákat ingerülten minősíti akcidentálisnak, lényegtelennek.

„a szimbólumot megtaláljuk a klasszikus és romantikus művészeti formában is, ahogy egyes oldalak a szimbolikusban a klasszikus eszmény alakját öltik fel, vagy a romantikus művészet kezdetét idézhetik elő. Az efféle ide-oda csapongás azonban csak kísérő jelenségekre s egyes vonásokra vonatkozik, anélkül, hogy megadná az egész műalkotás sajátos lelkét és meghatározó természetét.³⁰⁵”

A korszakok merev szétválasztásából következő azon problémát, hogy a korai szimbolikus korszak sajátosságának tekinti azt a szimbolizációt, ami nemcsak hogy későbbi korokban is működik, de aminek működését későbbi korokból lehet igazán megérteni³⁰⁶, Hegel a „nem tudják, de teszik” gondolattal próbálja megoldani. A mitológiákról szólván így fogalmaz:

„teljesen történeti az az állítás, hogy a régiek e képek megalkotásakor nem gondoltak arra, amit későbbi korok emberei, a mai emberek beléjük látnak, ebből viszont nem következik, hogy e képek ne lennének magánvalóságuk szerint szimbólumok, hogy e képeket ne kellene szimbólumként felfognunk. A szimbólum valamilyen általános képzet, belső tartalom képszerű ábrázolása. Ha azt kívánjuk, hogy ezek a népek történetileg is tudatában lettek legyen a szimbolikus tartalomnak, akkor ezzel nem kevesebbet kívánnánk, mint azt, hogy e népek birtokában lettek legyen a szóban forgó tartalom gondolatának is.³⁰⁷”

„A természethez igazodó ember a természetet nem valami csak külsődlegesnek tekinti; észti, általánost, gondolatot sejt a természet tárgyaiban; ezek egyfelől tisztítják, másfelől vonzzák, s a kettő, a magasabb rendűnek a megsejtése és a külsődlegesnek a tudata még nem vált el egymástól. A szétváltság prózája későbbi fejlemény.³⁰⁸”

³⁰⁴ Hegel, (2004), p. 172.

³⁰⁵ Hegel, (1980), p. I/311.

³⁰⁶ Nem véletlen, hogy amikor a művészet (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás) lényegmegismerő képességét méltatja, ezt az általa eszményinek tartott klasszikus kor művészetével kapcsolatban teszi, vagyis egy olyan korban, amely a hegeli koncepció szerint már nem a szimbolikus megközelítés kora, (de a valóságban, mint minden, művészetet alkalmazó kor, nagyon is az)...

³⁰⁷ Hegel, (2004), p. 173. „ha az ókori népek nem is azt gondolták mitológiájukban, amit mi most látunk benne, abból semmiképpen sem következik az, hogy képzeteik nem *önmagukban véve* szimbólumok, s ennél fogva így kell őket vennünk, mivel a népek körülményei abban a korban, amikor mítoszaikat költötték, költőiek voltak, és ennél fogva legbensőbb s legmélyebb valójukat nem a gondolat formájában, hanem a fantázia alakjaiban tudatosították, anélkül, hogy az általános absztrakt képzeteket elszakították volna a konkrét képektől.” (Hegel, 1980, pp. I/319-320).

³⁰⁸ Hegel, (2004), p. 176.

„A kiindulóponton még nem lehetséges, hogy a szellemi tartalom, mint olyan, közelebbről a szubsztanciális szubjektivitás magáértvalósága szerint fogja fel és tegye képszerűvé magát. Az első fok még nem rendelkezhet ilyen szabad tartalommal. A szabad szellemiség nem kezdet, hanem eredmény.³⁰⁹”

„Érzéki képen ők még nem absztrakt képzetet értettek, ez azonban éppenséggel nem jelenti azt, hogy a képben burkoltan ne volna benne az absztrakt képzet. (...) Amikor most a voltaképpeni szimbólumot vizsgáljuk, aziránt érdeklődünk, hogy a művészet hogyan keletkezett.³¹⁰”

A szimbolizáció (és a művészet) *keletkezését* a létezés alapkérdéseinek felmerüléséhez, azok megválaszolási igényéhez köti³¹¹.

„a szimbolikus formához illő tartalom a változás, az elevenesség dialektikája: a keletkezés, a felnövekvés, a halálban való elmerülés és a halálból való feltámadás, egyáltalán a pusztulás és a nemzés. (...) Absztraktabb az a folyamat, amely világosság és homály, anyag és szellem pólusai között megy végbe: a szellemi elszakadása a természetitől, a fényben való újjáéledés, a jóban való megbékélés. A változás általános meghatározásainak hatálya alá esik ez a folyamat is, közelebbi meghatározása pedig az, hogy átmenet legyen a megkülönböztetett mozzanatok ellentétébe, ellenségeségébe, egyben törekvés az egyesülésre (...) az ilyen ellentét képzei kozmogóniákká és teogóniákká tágul, a világ és a szellem általános természete keletkezésének elképzeléseivé. – Ezek azok a főbb képzetek, amelyek alkalmasak arra, hogy szimbolikus alkotások jelentései legyenek.³¹²

Hegel éppen azt tekinti szimbólumnak, amikor a konkrét jelenségeket az alapkérdések *megjelenítő* megválaszolására használják.

„A tojás például magában foglalja a madarat. Ennyiben nem szimbólum. Ha viszont a tojás nem egy egyedi madár burokból kifejlődő életére emlékeztet, hanem az élet burkára általában, akkor a tojás mint világtojás az isteni fogalomnak, minden lét kezdetének a szimbóluma. (...) az alkotó fantázia a természeti képből *kiindulva* azt általános jelentéssé tágítja. (...) az általános képzet egyben a természeti alak lényeges vonása, ahogyan ez a tojás-szimbólum esetében látható. (...) Szimbólumként a legkülönbözőbb egzisztenciák szolgálhatnak, a leginkább maga az ember.³¹³”

Hegel korszakolása – amelyben valamilyen mértékben valóban leképezi a művészetek történelmi fejlődésének folyamatát – olvasható a *mindenkori* szimbolizáció egymásra épülő lépéseiként is.

Mindenesetre felvethető, hogy éppen az, amit a (korai) szimbolikus művészeti korszak korlátjának lát, tekinthető a szimbolizációval kinyíló lehetőség megjelenésének is:

³⁰⁹ Hegel, (2004), p. 175.

³¹⁰ Hegel, (2004), p. 174. Itt számunkra az is fontos, hogy a művészet keletkezését Hegel is egyértelműen a szimbolizációhoz köti, vagyis lényegében mégiscsak ő is úgy gondolja, hogy a művészi megismerés alapja a szimbolikus gondolkodás.

³¹¹ A szimbolikus gondolkodás keletkezéséről való elképzelésével nincs probléma; a szimbolikusnak túlságos odakötése a korai korszakhoz a korszakolási hagyományon túl Hegelnél talán annak is köszönhető, hogy a *keletkezés* attitűdje magától értetődően a korai korszakban gyökerezik, s ezért az egész szimbolikus gondolkodást oda helyezi.

³¹² Hegel, (2004), pp. 179-180.

³¹³ Hegel, (2004), pp. 181.

„A szimbolikus művészetet elfoglalja az a munka, hogy tartalmát előbb létrehozza magának és világossá tegye önmaga előtt, s ez a tartalom maga csak az első (...) a szimbolikus művészet ábrázolásai, bár a tartalmat kellene kifejtetniök, maguk még rejtvények és feladatok maradnak, és csupán a világosságért való küzdelemről és ama szellem törekvéséről tanúskodnak, amely folyton-folyvást kitalál, anélkül, hogy pihenést és nyugalmat találna.³¹⁴”

„Amit létrehoznak, az pusztán szimbólum annyiban, hogy csak *jelzi* az elevent, amelyet állítólag ábrázol, de semmiképp sem adja hüen vissza a tárgyat és jelentését. Így a művészet először hieroglifikus, nem esetleges és önkényes jel, hanem a tárgy hozzátvetőleges rajza a képzelet számára.³¹⁵”

„Míg tehát a szimbolikus művész azon van, hogy a jelentésbe beleformálja az alakot vagy az alakba a jelentést, addig a klasszikus művész *átformálja* a jelentést az alakká, mintegy a csak oda nem illő mellékességektől szabadítva meg a már meglévő külső jelenségeket³¹⁶.”

„a klasszikus művészeti formát nem szabad, mint a szimbolikust, közvetlenül elsőnek, a művészet *kezdetének* tekinteni, hanem ellenkezőleg, *eredménynek* kell felfognunk³¹⁷.”

„A szimbolikus (...) abban az értelemben, ahogy mi a szót használjuk³¹⁸, legott megszűnik, ahol a szabad szubjektivitás és már nem csupán általános absztrakt képzetek jelentik az ábrázolás benső tartalmát.”³¹⁹

„A valódi ábrázolást ennél fogva ott kell keresnünk, ahol a dolog a maga külső megjelenése révén és benne adja szellemi tartalmának magyarázatát, mivel a szellemi teljesen kibontakozik a maga realitásában, s így a testi és a külső nem más, mint csupán a szelleminek s magának a bensőnek a megfelelő kifejtése. Hogy azonban e feladat tökéletes *megvalósítását* megvizsgáljuk, búcsút kell mondanunk a *szimbolikus* művészeti formának, mivel a szimbolikus jellege éppen abban állt, hogy a jelentés lelkét mindig csak *tökéletlenül* egyesítette annak testi alakjával.³²⁰”

A második korszak tehát az eszmény, és (a Hegel számára eszményi érték, a szabadság), a harmadik korszak, a romantikus pedig a szubjektivitás kiteljesedését jelenti.

³¹⁴ Hegel, 1980, p. II/14.

³¹⁵ Hegel, (1980), p. II/292.

³¹⁶ Hegel, (1980), p. II/15.

³¹⁷ Hegel, (1980), p. II/17.

³¹⁸ Tehát az antikvitás előtti korszak művészetére vonatkoztatva...

³¹⁹ A klasszikus kor művészetét tehát Hegel a szabad szubjektivitás megszületéséből vezeti le, ezt tekinti az antikvitás adekvát szellemi formájának. Egész koncepciójának egyik magyarázata az, hogy a polgári szabadság-eszmény jegyében nála a szépség fogalmához is a „szabadság”, „önállóság”, „relativitás”-képzetei társulnak: „a klasszikus szépség benső lényege a szabad, önálló jelentés, azaz nem valami mást jelent, hanem önmagát jelenti, s ezzel önmagát értelmezi is.” (Hegel, 1980, p. II/3). S ehhez képest szükségképpen látja a *másra-utaló (tehát nem autonóm)* „szimbolikust” fejletlenebbnek. De egyet-nem-értésünk már a szabadság-definíciót is érinti. Ha Hegel úgy fogalmaz, hogy „a szabadság lényege abban van, hogy önmaga által az, ami” (Hegel, 1980, p. II/17), ez túlzottan individualista szabadság definíció. Ha a szabadság fogalmát nem a teljes korlátatlansággal azonosítjuk, (ahogy már Kant sem), és beleértjük a *felelősség* mozzanatát is, akkor a hegeli értelemben az ember szabadság egyszerre önmaga és nem önmaga általi. (Ugyanis az ember nembeliségéből következik, ami az *emberegyénnek* egyszerre benső tulajdonsága és hozzá képest külső is. Az A=A és A nem=A egyidejű igazsága ebben is érvényes).

³²⁰ Hegel, (1980), p. I/433-434. Vagyis a klasszikus művészetben, a hegeli rendszer második korszakában.

Hegel ezen utóbbi korszak jelenségeinek a leírásában a leginveciozusabb. Megragadja nemcsak a modern kor művészetének számos sajátosságát, hanem az ő koráig végbement fejleményekből kiindulva sok vonatkozásban mintegy „előre látja” a tizenkilencedik, sőt, a huszadik század művészetének alakulását.

„A művészet anyaga elemeire oszlik, részei felszabadulnak, viszont az ábrázolás szubjektív ügyessége és művészete fokozódik s annál tökéletesebbé válik, minél lazább lesz a szubsztanciális mozzanat. (...) A művészet egyfelől átmegy a közönséges valóságnak, mint olyannak ábrázolásába, a tárgyaknak olyan ábrázolásába, ahogyan esetleges egyediségükben és ennek sajátosságukban léteznek, s ez az érdeke, mármost, hogy ezt a létezést a művészet ügyessége által való látszattá változtassa át; másfelől ellenkezőleg átcsap a felfogás és az ábrázolás tökéletes szubjektív esetlegességébe, a *humorba*³²¹.”

„Ha azonban a művészet elhagyta a valóságos beleformálást az objektivitásnak valóságos és ezáltal látható formájába s a bensőség eleme felé fordult, akkor az objektivitás, amelyhez ismét odafordul, már nem lehet a *reális* külsőlegesség, amelynek ábrázolása, mint a saját területén alkotó szellemnek a szellemhez szóló közlése, megnyilvánulásának *érzéki* anyagát szükségképp csak puszta közlési eszközzel használja és ezért magában jelentéktelen jellé fokozza le.”³²²

A „romantikus” korszak Hegelnél a kereszténység megjelenésével kezdődik, és lényege a *benső, a szubjektum* felé fordulás. Az antikvitást Hegel interpretációjában az eszményi és testi egyensúlya, harmóniája: az ember testi munkáján alapuló gazdagság-kiteljesedés jellemzi. De ezt a harmóniát szerinte éppen az antikvitásban fellendülő szellemi igény bomlasztja fel, (a szubjektivitás követeli jogait), s épp a testiben megjelenő eszményi vezet – mondja – a megtestesülés-megváltás gondolathoz. (Úgy gondoljuk, a kereszténység megjelenése, az antikvitás új társadalmi formával való felváltása nem vezethető le pusztán egy mozzanattól. Az efféle átalakulások éppenhogy nagyon sokféle változás eredőjében jönnek létre, s ezek között nem feltétlenül az ilyen absztrakt szemléleti mozgások a legmeghatározóbbak. De Hegel magyarázatát sem nevezhetjük hamisnak, valamilyen értelemben ez is jelen lehetett a változások okai között). A létrejött „romantikus” attitűdről azután kiemeli:

„a szubjektivitás elve megtiltja³²³, hogy a benső és a külső közvetlenül megfeleljen egymásnak s minden részben és vonatkozásban tökéletesen áthassa egymást³²⁴.”

³²¹ Hegel, (1980), p. II/150.

³²² Hegel, (1980), p. III/13.

³²³ Szubjektivitás és objektivitás a modern ember szemléletében a szubjektivitás túlsúlyával kapcsolódik össze. Ezt fejezi ki a klasszikus német filozófiában a „magáértvaló” fogalmának megjelenése is. Társadalomtörténeti vetületben ez a „magáértvaló” szubjektum ekkor még szétválaszthatatlanul a polgár és a szellemi termelő szubjektivitása, akiknek citoyen attitűdje körülbelül éppen Hegel koráig közös. Az objektivitással, mint külsővel szembenálló szubjektivitás gondolata a „common sense”-szel szembekerülő polgári magánérdek egyre hangsúlyosabb érvényesülését tükrözi. A szellemi termelés adekvát attitűdjének lényege éppen a szubjektivitás és objektivitás azonosulása a „szellemben”.

³²⁴ Hegel, (1980), p. III/11. „A szellemnek ez az *önmagához* való felemelkedése, amelynek révén önmagában nyeri el objektivitását, amelyet egyébként a létezés külsőségében és érzékiségében kellett keresnie, s ebben az önmagával való egységben érzi és tudja magát: a romantikus művészet alapelve. (...) Mert a romantikus művészet fokán a szellem tudja: igazsága nem abban áll, hogy elmerül a testiségben; ellenkezőleg, csak azáltal lesz bizonyos a maga igazságában, hogy a külsőből visszatér az önmagával való bensőségbe és a külső realitást mint neki meg nem felelő létezést tételezi. (...) Hogy azonban a szellem eljusson végtelenségéhez, éppannyira a pusztán formális és *véges* személyiségéből az *abszolútummá* kell emelkednie; azaz a szellemnek mint a teljesen szubsztanciálissal eltelt s ebben önmagát tudó és akaró szubjektumot kell magát ábrázolnia.” (Hegel, 1980, p. II/96). „Mivel ezáltal a valóságos szubjektum isten megjelenése, a művészet

A „nembeli” és az individuális kapitalizmusbeli konfliktusát Hegel a *világszellem* és az egyéni individualitás konfliktusában ábrázolja. Ennek megfelelően így jellemzi a romantikus korszak művészetét:

Az istenit „a művészet a szubjektivitás elvének megfelelően itt úgy fogja fel és úgy valósítja meg, hogy maga is szubjektum, személyiség, a maga végtelen szellemiségében magáról tudó abszolútum, Isten a szellemben és az igazságban. Vele szemben fellép a világi és *emberi* szubjektivitás, amely, mivel már nincs közvetlen egységben a szellem szubsztanciális mozzanatával, most teljesen emberi különösségében bontakozhat ki, s az ember egész belső világát és az emberi megjelenés egész gazdagságát teszi megközelíthetővé a művészet számára³²⁵. A két oldal³²⁶ újraegyesülésének pontja a *szubjektivitás* elve; ez közös mind a kettőben. Az abszolútum ennél fogva éppúgy élő, valóságos és ezáltal egyben emberi szubjektumként jelenik meg, mint ahogyan az emberi és véges szubjektivitás, mint szellemi szubjektivitás, elevenné és valóságossá teszi magában az abszolút szubsztanciát és igazságot, az isteni szellemet. Az ezáltal elért új egység azonban már nem hordja magán amaz első közvetlenség jellegét, ahogyan a szobrászat ábrázolja, hanem olyan egyesülésnek és megbékélésnek jellegét mutatja, amely lényegileg különböző oldalak közvetítése, s fogalmának megfelelően csak a *bensőben* és eszmeiben képes teljesen megnyilatkozni. (...) Ám mint egyes szubjektumnak, az embernek esetleges természeti létezése is van és megvan benne a véges érdekek, szükségletek, célok és szenvedélyek tágabb vagy szűkebb köre, amelyben éppúgy önállósulhat és kielégülhet, mint ahogyan elmerítheti azt az istenről való ama képzetekben és az istennel való megbékélésben.³²⁷”

„Istennek ez az abszolút létezése, amely teljességgel éppúgy eszmei, mint szubjektív *általánosság*, ezért nem korlátozódik erre az egyesre, aki az emberi és isteni szubjektivitás kibékülését ábrázolta a maga történetében, hanem kitágul az istennel kibékült emberi tudattá, általában az *emberiséggé*, amely mint a sok egyes létezik. Magáértvalósága szerint, mint egyes személyiség azonban az ember korántsem közvetlenül az isteni, hanem ellenkezőleg, a véges és emberi, amely csak annyiban éri el az istennel való kibékülést, hogy valóságosan azzá teszi magát, ami magánvalósága szerint,

csak most kapja meg azt a magasabbrendű jogot, hogy az emberi alakot és a külsőlegesség módját általában az abszolútum kifejezésére használja, habár a művészet új feladata csakis az lehet, hogy ebben az alakban ne a bensőnek a külső testiségben való elmerülését, hanem megfordítva, a bensőnek önmagába való visszavételét, istennek a szubjektumban való szellemi tudatát szemléltesse.” (Hegel, 1980, p. II/98). „a végtelen negativitás, a szelleminek magába való visszavétele, megszünteti a testiségbe való átömlöttséget; a szubjektivitás az a szellemi fény, amely bevilágít önmagába, arra a helyre, amely azelőtt sötét volt, s míg a természeti fény csak tárgyon világíthat, addig a szellemi fény maga ez a talaja és tárgya, amelyen világít, s amelyről tudja, hogy önmaga. Mivel azonban ez az abszolút benső a maga valóságos létezésében egyszersmind mint emberi megjelenési mód fejeződik ki, s az emberi összefügg az egész világgal, azért ehhez nyomban tág sokfélesége kapcsolódik mind a szellemi-szubjektív, mind a külsőnek, amelyre a szellem mint sajátjára vonatkozik.” (Hegel, 1980, p. II/99). Ebben a szubjektivitás-„ódában”, abban a szemléletben, ahogy a romantikus egyszerre éli át individualitását és nembeliségét, az az öntudat érződik, amit a polgári társadalom létrehozásakor még együtt – egymással még nem szembekerülve élt át a polgár és a szellemi termelő. Hegel számára még egyszerre élmény ez az egység és a meghasonlás érzete (amely aztán a tizenkilencedik századi romantikában egyre erősebbé válik), s így egyszerre látja a modernitást az antikvitásnál fejlettebbnek és annak eszményiségéhez képest hanyatlónak; egyszerre érzi kora szubjektivizmusának erejét, és korlátozó hatását is.

³²⁵ Vagyis tárgya már nem a transzcendens, eszményi, hanem mindinkább az „evilágiság”.

³²⁶ „Égi” és „földi”, isteni és emberi...

³²⁷ Hegel, (1980), p. III/10. Itt egyszerre próbálja magyarázatát adni a keresztény megtestesülés gondolatnak és a szubjektivitás (ezzel kétségkívül összefüggésben lévő) polgári korszak-beli kiteljesedésének.

negatívva, s ezzel végesként megszünteti magát. Csak ez a végeség fogyatékos-ságaitól való megváltás hozza létre az emberiséget mint az abszolút szellem létezését, mint a gyülekezet szellemét, amelyben magán az emberi valóságon belül megy végbe az emberi és isteni szellem egyesülése, mint reális közvetítése annak, ami magán-valósága szerint, a szellem fogalma szerint, eredetileg egységben van.^{328,,}

Ez egyszerre próbál kifejtése lenni annak, hogy az istennel való azonosság mögött az emberi Nemmel való azonosság van, és annak, hogy az emberi Nem fogalma is csak eredménye a keresztény üzenetnek, a végeségtől való megváltásnak³²⁹.

A „szimbolikus” egyébként itt megint más összefüggésben jelentkezik³³⁰. Ez egyfelől következetlenséget eredményez a fogalom használatában³³¹, másfelől azonban annyiban jogos is, amennyiben azt érzékelteti, hogy magának a fogalomnak a jelentése is korszakfüggő, változó³³².

„Olyan ábrázolásmód ez, amely némaságában mintegy visszatér a szimbolikushoz, mivel az, amit ad, nem nyílt, világos kifejezése az egész bensőnek, hanem csak *jel* és utalás. Itt azonban nem olyan szimbólumot kapunk, amelynek jelentése, mint előbb, elvont általánosság marad, hanem olyan megnyilatkozást, amelynek belseje éppen maga ez a szubjektív, eleven, valóságos lélek³³³.”

³²⁸ Hegel, (1980), pp. II/119-120.

³²⁹ Vagyis hogy ez a két gondolat kölcsönösen egymás feltétele...

³³⁰ Minthogy a szimbolizációt a szubjektum aktivitásához köti, amikor az allegóriát mint non-szimbólumot jellemzi, indirekt módon érzékelteti, hogy mi is az igazi szimbólum, hogy mi is az, ami a non-szimbólumból hiányzik. (Az allegória) „legkézenfekvőbb feladata abban áll, hogy az emberi és természeti világ általános absztrakt állapotait, vagy tulajdonságait, például a vallást, szeretetet, az igazságosságot, a széthúzást, a dicsőséget; a háborút, a békét, a tavaszt, a nyarat, az őszt, a telet, a halált, stb. megismerésére és ezáltal *szubjektumként* fogja fel. Ez a szubjektivitás azonban magábanvéve sem tartalma, sem külső alakja szerint nem szubjektum vagy individuum igazán, hanem absztrakciója marad egy olyan általános képzetnek, amely csupán a szubjektivitás *üres* formáját ölti magára, s mintegy csupán nyelvtani alanynak nevezhető.” (Hegel, 1980, p. I/405). „a középpont pedig, amelynek a jelzők sokféleségét kellene összefognia, nem rendelkezik egy szubjektív, a maga reális létezésében önmagát alakító és önmagára vonatkozó egység erejével, hanem pusztán absztrakt formává válik, amelynek számára az ilyen jelzővé lefokozott különösségekkel való beteljesülés külsőleges valami marad.” (Hegel, 1980, pp. I/406-407).

³³¹ Hegel valóban elég következtetlenségül használja a fogalmat. Például az Esztétikai előadásokban ez olvasható: „A katolikus tanítás szerint pl. a szentelt kenyér Isten valóságos teste, a bor Isten valóságos vére, Krisztus pedig közvetlenül jelen van bennük, sőt a kenyér és a bor még a lutheránus hit szerint is valóságos testté és vérré változik a hívő részesülés révén. Ebben a misztikus azonosságban nincs semmi pusztán szimbolikus, – ez csak a református tanításban lép fel, azáltal, hogy itt a szellemi magáértvéve leszakad az érzékiről és a külsőlegest aztán egy tőle megkülönböztetett jelentésre való pusztán utalásnak tekintik. A csodatévő Mária-képekben is közvetlenül bennük jelenlévőként hat az isteni ereje, s nem csak szimbolikusan utalnak rá a képek.” (Hegel, 1980, p. I/333). Ebben a megfogalmazásban csak azt nevezi szimbolikusnak, ahol a szimbólumot utalásnak és egyúttal nem-valóságosnak tekintik. De akkor az, amit ő a szimbolikus formák korszakához köt, például az egyiptomiak szimbolikája miért inkább az, mint az Eucharisztia? A „szimbolikus formák korszakának” misztériumaiban ugyanolyan valóságosnak tekintették s egy transzcendens valóság megjelenítőjeként használták a szimbólumot!

³³² És a maga korszakolásával Hegel többé-kevésbé meggyőző magyarázatot – ami persze csak a lehetséges magyarázatok egyike – tud adni arról is, hogy melyik korszakban miért éppen ez vagy az a műfaj tudott a leginkább kibontakozni.

³³³ Hegel, (1980), p. II/157. Itt ismét definiálja a szimbólum fogalmát is. 3. „A szimbólumnál ezért mindjárt két dolgot kell megkülönböztetnünk: először a *jelentést*, aztán ennek *kifejezését*. Az *előbbi* – képzet vagy tárgy mindegy, hogy milyen tartalmú; az *utóbbi* valamely érzéki egzisztencia vagy valami kép.” (A 331. lábjegyzet példájában szerintünk a jelentés a megtestesülő Istenfiú, kifejezése az ostya és bor, és ezek akkor is szimbólumai, ha magunkhoz vételükkel valóságosan átéljük az istenivel való misztikus egyesülést, és akkor is, ha csak az arra való utalásnak tekintjük). „1. A szimbólum először is *jel*. A pusztán megjelölésnél azonban

„a művészetben nem pusztán kellemes vagy hasznos játékszerrel van dolgunk, hanem a szellem megszabadításával a végesség tartalmától és formáitól, az abszolútumnak az érzékiben és megjelenőben való jelenvalóságával és megbékélésével, az igazság olyan kibontakozásával, amely nem merül ki a természet rajzaként, hanem megnyilatkozik a világtörténelemben, amelynek maga a legszebb oldal s a legjobb jutalom a valóságban végzett kemény munkáért és a megismerés keserves fáradozásaiért.”³³⁴

A klasszika eszményítése (az ideális művészettel való azonosítása), és a filozófiai megismerés felsőbbrendűségébe vetett hit egyaránt szerepet játszhat Hegelnek abban – a művészet megismerő erejéről mondtak, és különösen az előző idézet fényében némiképp meglepő – konklúziójában, mely szerint:

„A maga komolyságában vett művészet számunkra olyasmi, ami a múlthoz tartozik. Számunkra más formák szükségesek ahhoz, hogy tárggyá tegyük az istenit.”³³⁵

E konklúzióval éppen ellentétesen a mi nézőpontunkból a fogalmi-logikai gondolkodás egyoldalú túlfutása (és poszthumán képzetekbe torkollása) után éppen a jövő ígéri a művészi megismerés és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás kiteljesedését.

Hegel nagy jelentőségét egyrészt abban látjuk, hogy a filozófiát történeti alapokra helyezi, az emberi gondolkodást történetéből, folyamatként próbálja megérteni³³⁶. Történelmi érzékenysége révén, elemzéseiben jól, pontosan érzékeli a modern kor fejleményeit: az individualizálódás, szubjektivizálódás, szabadságnövekedés tendenciáit, a tárgyiasság, vagy a humor előtérbe kerülését. Konkrét elemzéseiben rengeteg revelatív, érzékeny, pontos, értő megfigyelés és gondolat van későbbi korok számára is, s ezek feledtetni tudják spekulatív rendszerképzése, és a nagyrészt ebből is származó furcsa értékítéletek hátrányait. Filozófiai rendszerét is talán éppen esztétikájából lehet a legvilágosabban megérteni. A filozófia azon tehertételét ő sem tudja levetkezni, hogy mivel az emberi gondolkodást vizsgálja, mely az ok oldaláról véges, a cél oldaláról végtelen, egyszerre egyéni és az egyén határain túli, materiálisan meghatározott és a materialitásból kilépő, ezért az elemzőnek olyan dichotómiákat sugall, amelyek pólusokra bontva nem a vizsgált valóság, hanem a spekulativitás kategóriái. Ám a

az összefüggés a jelentés és ennek kifejezése között csak egészen önkényes kapcsolat. (...) a *művészetre* vonatkozólag nem vehetjük a szimbólumot a jelentés és jelölése ilyen *közömbösségének* értelmében, mivel a művészet általában éppen jelentés és alak egymásravezetése, rokonsága és konkrét egybeforrása. 2. Más a helyzet az olyan jel esetében, amelynek *szimbólumnak* kell lennie. (...) az effajta szimbólumoknál a meglévő érzéki egzisztenciáknak már saját létezésükben megvan az a jelentésük, amelynek ábrázolására s kifejezésére őket alkalmazzák; a szimbólum ezért ebben a további értelemben véve nem pusztán közömbös jel, hanem olyan jel, amely külsőlegességében egyszersmind magában foglalja annak a képzetnek tartalmát is, amelyet megjelenít.” (...) Ha (...) egyfelől a tartalom (ami a jelentés) és az alak (ami az előbbi megjelenítésére szolgál) meg is egyeznek egy tulajdonságban, másfelől viszont a szimbolikus *alak* magáértvéve is tartalmaz még *más* tulajdonságokat ama közös minőségből, amelyet az alkalommal jelentett. (...) A tartalom ezért *közömbös* is marad azon alak iránt, amely őt megjeleníti, és az az absztrakt meghatározottság, amelyet képez, éppúgy meglehet végtelenül sok más egzisztenciában és alakulatban is. Egy konkrét tartalomnak ugyancsak sok olyan meghatározása van, amelyek kifejezésére más alakulatok szolgálhatnak” (Hegel, 1980, pp. I/312-313) (Vagyis egyrészt a szimbólum poliszémikus, másfelől a szimbolizáltat is lehet még sok más módon is szimbolizálni.)

³³⁴ Hegel, (1980), p. III/439. A művészet, az esztétikum végül is objektivitás és szubjektivitás egyesítőjeként Hegel szabadságeszményének beteljesítőjeként jelenik meg az esztétikai gondolatmenetekben. Hegelnél az „objektív” szabadságnélküli, mert meghatározottságok végtelenjében áll, a szubjektum is szabadságnélküli, mert saját aktivitását egyoldalúsítja. Ezt a kettős szabadságnélküliséget oldja fel a „szép”, ahol mindezek egymásravezetésükben, egységükben jelennek meg.

³³⁵ Hegel, (2004), p. 371.

³³⁶ „az egész világtörténelem egy olyan eposz tárgyává tehető, amelynek hőse az emberi szellem, a Humanus”. –írja nagy entuziazmussal. (Hegel, 2004, pp. 346-347).

spekulatív gondolkodás sem feltétlenül meddő. Hegel talán egyik legfontosabb felismerése az emberi szellem azon sajátosságának megfogalmazása, hogy általa az ember (az emberegyén, de maga az emberi Nem is) *létezése tudatos beteljesítőjévé* válik. Az ember fogalomképzése – ahogy Hegel is ábrázolja – a dolgokban, jelenségekben rejlő, azokat létrehozó lényeg felismerését közelíti, s az ember éppen ezáltal, a létrehozó erők felismerése, számára-valóvá tétele által válik képessé arra, hogy maga is alkotó, létrehozó erő legyen.

*

A filozófia nagy korszakának (az európai polgárság ezt inspiráló hatalomátvételi folyamatának) lezárultával az esztétikában is csökken a végső magyarázatok szerepe. Az esztétikai elvek megfogalmazásában és a művészi megismerés alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás megítélésében is egyre inkább művészettörténészek (a különböző művészeti ágak történészei) lesznek az irányadók.³³⁷ Ez azzal is jár, hogy az esztétikum és a szimbolizáció vizsgálatában konkrét elemzések kerülnek előtérbe.

A klasszikus művészettörténet és a szimbolikus gondolkodás (Burckhardt, Riegl, Wölfflin, Warburg)

A tizenkilencedik század második, a huszadik század első felében a német esztétikai gondolkodás továbbviteléről szólván legalább négy iskolateremtő művészettörténészt kell megemlítenünk. Jacob Burckhardt, Alois Riegl, Aby Warburg és Heinrich Wölfflin nevét.

Burckhardt „A reneszánsz Itáliában” című nagy hatású főművében szimbolizációról ugyan nemigen esik szó, de minthogy ekkor már jelen van a társadalomelméletben a marxi paradigma, amelynek elemzéseiben a művészet mint *társadalmi folyamatok* (a reneszánsz mint a polgárosodás) tükrözője szerepel, Burckhardt munkássága (Weber szociológiájához hasonlóan) arra figyelmeztethet, (ha csak főleg közvetve is), hogy érdemes más mögötteseket, a művészet alakulásának más összetevőit is feltételezni – például a kor politikai viszonyainak alakulását.

Jelzi az individualizmus kapcsolatát a kozmopolitizmussal, a táj iránti vonzalommal, a lelki folyamatok előtérbe kerülésével, a polihisztorsággal vagy éppen az irónia megjelenésével. Jelzi a rendi különbségek csökkenésének és a szokások finomodásának (később Norbert Elias által elemzett) tendenciáit. Az antikvitás felfedezésének összefüggését a nemzeti öntudattal. A humanizmusnak, mint az értelem világának kiépítését, melyet elsősorban a retorika és a műveltség szerepének előtérbe kerülése kísér³³⁸.

Az összefüggések felismerését azonban Burckhardt nem viszi el odáig, hogy a művészetek az emberi megismerésben játszott szerepének lényegi aspektusait megragadja. Ahogy Aby Warburg írja róla:

„Jacob Burckhardt példás nyomkereső módjára tárta fel a tudomány számára a reneszánsz olasz kultúra területét, és lángelmével uralta is azt: de az távol állt tőle, hogy ezt az újonnan fölfedezett birodalmat önkényesen hasznosítsa. Sőt, ellenkezőleg,

³³⁷ Ezek között azért időnként meghatározó szerepűvé, témánk szempontjából is fontos vélemények megfogalmazóivá válnak később is filozófusok (mint majd Scheler, Heidegger, Cassirer és Gadamer tárgyalásakor láthatjuk), esztéták (mint Lukács György), vagy szociológusok (mint Bourdieu vagy Berger és Luckmann).

³³⁸ A szellemi termelés jelentősége – tehetjük hozzá – ebben a korban ugyanis elsősorban ezekre (a korai polgárság számára leghasznosabb) területekre koncentrálódott, (szemben a középkorral, amikor a jog és a teológia voltak a szellemi termelőket elsősorban foglalkoztató területek).

tudományos önmegtatagadása következtében a művelődéstörténeti problémát – ahelyett, hogy teljes, művészetileg csábító egységességében ragadta volna meg – több, külsőleg összefüggéstelen részre osztotta fel, és független nyugalommal külön-külön kutatta és írta le őket.³³⁹”

Rieglnél már jóval több és közvetlenebb a szimbolikus összefüggésekre való utalás. A kor uralkodó pozitivista szellemének megfelelően ő is idegenkedik a szimbolikus magyarázatoktól, (például az ornamentika szimbolikáját hangsúlyozó Goodyear gondolatmenetét belemagyarázónak ítéli, de ugyanakkor azt is elégtelennek tartja, hogy pusztán technikai, anyag-természeti alapokon magyarázzanak akár csak ornamenseket is). Azt fejtegeti, hogy a tárgyakhoz való viszonyt különböző fajta, egymással esetenként ütköző értékek határozzák meg, mint ahogy például egy tárgy történelmi értéke szemben állhat régiség-értékével, ahogy megint más tartalmat visz bele a használati érték, az újdonság-érték, a szándékos emlék-érték. (A mindenkori jelenhez köthető értékek közül kiemeli az újdonságértéket, amelyhez a /kor/stílus-egységének kívánalma társul, illetve a művészet-értéket, amely szintén erősen korfüggő). Mindezek az értékek – tehetjük hozzá – meghatározó szerepet játszanak egy (mű)tárgy *szimbolikájában*, annak összetevői.

Riegl érzékeny elemzőként, számos apró mozzanat szimbolikáját fedezi fel. Például egyes formai megoldások szimbolikáját, mint az alábbi példában:

„A római császárkorban először merete megtenni a művészet, hogy a tekintet irányát a fej irányától eltérően ábrázolja, s ezzel az elsőnek (azaz a mögötte rejlő figyelemnek) önálló jelentőséget kölcsönözzön³⁴⁰ az akarat mellett, (amely a többi testrész vezérlője)³⁴¹”

Az egyes kultúrák sajátosságainak elkülönítésében³⁴² is szimbolizációs megfontolások vezetnek: amikor egy-egy kultúrát valamilyen attitűddel jellemez, (akarat, érzések uralma, szemlélő szubjektivitás, stb.), akkor voltaképpen az adott kultúra megnyilvánulásait, (például műalkotásait) látja ezen uralkodónak vélt attitűd szimbólumának³⁴³. Miközben a szimbólumnak egyetlen szellemi jelentést tulajdonít (tehát lényegében allegóriaként kezeli), mégis felhívja a figyelmet arra, hogy *ugyanaz* a dolog két különböző nézőpontból akár egymással ellentétes dolgokat is jelképezhet.

„Azt már kifejtettük, hogy a koncepció szempontjából miért jött kapóra Rembrandtnak a szimmetria: az északi szemlélőben azt a benyomást keltette, hogy az alakok nem természettől (azaz objektív lényegüknél) fogva mutatkoznak ekképp előtte, hanem a néző kedvéért lettek így elrendezve. A klasszikus művészet viszont, épp ellenkezőleg, azért csoportosította szimmetrikusan a dolgokat, mivel a szimmetriát a dolgok lényegi, objektív tulajdonságának tartotta, s azok csupán a megfigyelő emberi szubjektum érzéki benyomásaiban jelentek meg elhomályosodva és zavarosan.³⁴⁴”

³³⁹ Warburg, (1995), p. 100.

³⁴⁰ Az „ezzel jelentőséget kölcsönözzön” pontosan azt emeli ki, hogy a megoldás módja valamit *szimbolizál*.

³⁴¹ Riegl, (1998), p. 170, 2. l.) /A holland csoportkép kialakulása/

³⁴² Egyik vesszőparipája a „keleti”, a „latin” és az „északi, germán” szellemiség szembeállítása.

³⁴³ A művészeteket ugyanis jelentős mértékben éppen a kulturális attitűdök kifejeződésének tekinti. „Ha pedig nyomon követjük azt, hogy adott népek adott korban a kultúra imént említett területein milyen irányba bontakoztatták ki akarásukat, akkor tévedhetetlenül bebizonyosodik: ez az irány ugyanannak a népnek az esetében végső soron mindig teljesen megegyezett az egyidejű művészetakarás irányával.” (Riegl, 1998, p. 252)./Természeti és műalkotás/.

³⁴⁴ Riegl, (1998), p. 198. /Rembrandt csoportképfestészete/.

Világosan látja, és kiemeli az „A = A és ugyanakkor A nem = A” egyik alapját: individuális rész és Egész kettősségét³⁴⁵, és azt is, hogy a művészetnek éppen ehhez van köze.

„A természet dolgai az ember látóérzéke számára izolált alakzatokként mutatkoznak meg, ám egyszersmind egyetlen, végtelen egésszé kapcsolódva össze a világegyetemmel (azaz annak jószerével határtalan részletével). Körvonalak határolják őket, mégis, többé-kevésbé folyamatosan, de beolvadnak környezetükbe. (...) A természeti dolgok ilyen kettős megjelenése az emberek szemében az, amihez az emberi művészetakarás fejlődése igazodik³⁴⁶.”

A művészetet a világ mind mélyebb megismerési folyamatának látja, mely folyamat vége a *világrend átélése*, (amit az életben domináló individualizált, partikuláris fogalmi szemlélettől a holisztikus gondolkodáshoz való visszatérés tud biztosítani).

„Az ember képzőművészete – mihelyt a használati és díszítő célokat meghaladja, s ekkor szokták ‘magasabb’ művészetnek nevezni – öröktől fogva nem bírt soha egyéb rendeltetéssel végső soron, mint hogy megteremtse az ember számára a lét ama rendjének és harmóniájának vigasztaló bizonyosságát, melyet az élet szűkös forgásában nélkülöz s amely után szüntelenül vágyakozik, és amely nélkül az élet elviselhetetlennek tűnne számára.³⁴⁷”

Warburg, mint fent idézett, Burckhardtra vonatkozó kritikai megjegyzése is jelzi, igyekszik továbblépni a mind összetettebb összefüggések feltárásában.

„Fiatal diszciplinánk hol túlzottan is materialista, hol túlzottan is misztikus alaphangoltságával elzárta maga elől a világtörténelmi kitekintés távlatát. (...) az az ikonológiai analízis, amely nem hagyja magát holmi határhoz elfogultság által visszariasztani sem attól, hogy az antikvitást, a középkort és az újkort összefüggő korszakoknak tekintse, sem attól, hogy a legszabadabb és a legalkalmazottabb művészet alkotásait a kifejezés szempontjából egyenrangú dokumentumokként faggassák, tehát, hogy ez a módszer – amennyiben kellő körültekintéssel igyekszik egyes homályosságokat eloszlatni – a nagy, általános fejlődési folyamatokat összefüggésükben világítja meg.³⁴⁸”

A művészetekben megjelenő szimbolikát elsősorban az *ellentétpárok* által megragadott korszak-, (korszellem)váltások szimbolikus tartalmán keresztül mutatja be: nyugalom/dinamizmus; klasszikus természetesség/barokk pátosz; antikizálás/középkori keresztény szellem élesztése.

Amikor azonban közvetlenül a szimbolikus gondolkodásról beszél, ezt a már bemutatott esztétikai hagyományt követve ő is a történelem viszonylag korai, kezdetlegesebb formáihoz köti, mint az azokkal adekvát gondolkodásformát.

³⁴⁵ Igaz, hogy ezt a kettősséget csak a térbeliség vonatkozásában észrevételezi.

³⁴⁶ Riegl, (1998), pp. 249-250. /Természeti és műalkotás/. Úgy ítéli meg, hogy a művészetek története fejlődés a mind nagyobb egységekben látás (s ezzel a mind átfogóbb összefüggések megragadása) felé. „mivel a fejlődés (...) általában a szigorúbb izolálástól vezetett a növekvő összekapcsolás felé, ebből az adódik, hogy a legrégebbi ismert művészet, amely döntően az ókori Keletről indult el, a dolgok lehető legközvetlenebb érzéki jelenségét tartotta szem előtt, míg a fejlődés későbbi szakaszai lassanként mindinkább beépítették a műalkotás észlelésébe a tapasztalati tudat szellemi tényezőjét.” (Riegl, 1998, pp. 250-251). /Természeti és műalkotás/. A mind nagyobb egységekben látással párhuzamosan a művészeteket a taktilistól az optikus felé is fejlődni látja. (Vagyis a közvetlentől-konkrétól a közvetettebb-absztraktabb felé).

³⁴⁷ Riegl, (1998), p. 260. /A hangulat, a modern művészet tartalma/.

³⁴⁸ Warburg, (1995), p. 208.

„Az indián félúton áll a logika és a mágia között, és tájékozódásának eszköze a szimbólum. A legközelebbi zsákmányt megkaparintó primitív ember és a cselekedeteit megtervező s azoknak eredményével számoló felvilágosult ember között helyezkedik el az az ember, aki maga és a világ közé szimbólumokat iktat.³⁴⁹”

Mindazonáltal a 19. század végi ipari társadalom elidegenedését érzékelve – ami mögött, tehetjük hozzá, a fogalmi-logikai gondolkodás túlfutása is kimutatható –, Warburg is a szimbolikus gondolkodásban ismeri fel azt az erőt, ami éppen összekötő erejével lehet képes hozzásegíteni az emberiséget az egyensúly helyreállításához.

„A modern Prométheusz és a modern Ikarosz, Franklin és a Wright fivérek, a repülőgép feltalálói voltak távolságérzékünknek ama végzetes lerombolói, akik azzal fenyegetnek, hogy a világot visszavezetik a káoszba. A távíró és a telefon lerombolja a kozmoszt. De a mítoszok és a szimbólumok azáltal, hogy spirituális kötések próbálnak létrehozni az ember és a külvilág között, megteremtik a hit számára azt a teret és az ész számára azt a távlatot, melyet az azonnali elektromos kontaktus megsemmisít, feltéve, hogy egy fegyelmezett emberiség nem veszi ismét igénybe a lelkiismeret fékező erejét.³⁵⁰”

Wölfflin is folytatja művészettörténész elődeinek azon erőfeszítéseit, hogy – többnyire a „szimbólum” kifejezés használata nélkül – kimutassa különböző formai megoldások *jelentését* (vagyis *szimbolikus funkcióját*). (Szín, fény/árnyék, emberi testek, arckifejezések, forma, kompozíció, tárgyak, öltözékek, táj, tér, levegő, ecsetkezelés, stb.). A stílusok „jelentését” (szimbolikus szerepét) több síkon is tárgyalja (vagyis: a stílus több dolgot is reprezentál, szimbolizál egyszerre): az egyént, a művészeti iskolát, a tájat, a „fajt” (= értsd: az adott kultúrát), a kort.³⁵¹

Az egyes korszakok különbségével kapcsolatban azt hangsúlyozza, hogy más-más *szépségeszmény* vezeti őket. Ezeket a korszakokat egymással egyenrangúaknak tekinti.

Warburghoz hasonlóan ő is ellentétpárokból ragadja meg a szimbolikus tartalmakat: (szenvedélyesség/nyugalom; könnyed elegancia/súlyosság; körvonalazottság/környezetbe olvadás³⁵²). A festészet elemeit is ellentétpárokból rendezi, amelyek egyúttal fejlődési sort is alkotnak (egymásba való átalakulásuk nem mehet végbe ellenkező irányban)³⁵³. Nem jut el igazán

³⁴⁹ Warburg, (1995), p. 239.

³⁵⁰ Warburg, (1995), p. 250.

³⁵¹ Egy ág részlete is árulkodhat az alkotó személyéről – mondja (Lásd: Wölfflin, 2001, p. 29).

³⁵² A reneszánsz = harmónia, tökéletes arány, szabadság: *idealitás*; a barokk = mozgalmas, születésben lévő, monumentális, természetes: *színpadias*.

³⁵³ 1. Lineáris (vonalas)/festői (foltszerű) ábrázolás; elszigetelő/összekapcsoló, (plasztikus-haptikus/optikus) {akárcsak Rieglnél}; 2. Síkszerű – mélységi; 3. Zárt forma – nyitott forma (tektonikus – atektonikus); 4. Sokszerű – egységes (sok kapcsolódó rész harmóniája /egy vezérmotívum uralma, a részek az egészből jönnek). 5. Világos felépítés – elhomályosulás (szín emancipációja). „A tektonikus stílus az adott teret igyekszik kitölteni; az atektonikus stílusban ezzel szemben a tér és a teret kitöltő motívumok viszonya mintegy véletlenszerű”. (Wölfflin, 2001, p. 143).

„Zárt formán olyan ábrázolást értünk, amely többé-kevésbé tektonikus eszközökkel önmagában teljes, körülhatárolt jelenséggé alakítja a képet, s ennek minden részlete önmagára utal. A nyitott forma esetében éppen az ellenkezőjéről van szó: az ilyen ábrázolás minden egyes része túlmutat önmagán, s körülhatárolatlan benyomásra törekszik, habár valamiféle rejtett körülhatároltság mindenütt jelen van, hiszen éppen ez adja az esztétikai értelemben vett zártság jellegét.” (Wölfflin, 2001, p. 137). „Lényegében arról van szó, hogy a kép már nem a világ önmagában megálló darabjaként jelenik meg, hanem valamiféle tűnékeny színjáték gyanánt, amelyben a néző csak egy-egy pillanatra vehet részt.” (Wölfflin, 2001, p. 139). Különböző korszak-

dialektikus megfogalmazásokhoz, de azt látja, hogy a művészetben (a szimbolikus gondolkodásban) az ellentétek összefüggenek, Egészként működnek.

„Ha (...) Rembrandt állítja aktját sötét háttér elé, úgy tetszik, mintha **a test világossága a tér sötétjéből bontakozna ki**, vagyis mintha az egész kép egyetlen szövedékből volna.³⁵⁴” (Kiem.: K. Á. – K. G.).³⁵⁵

Bár nem összegzi a művészet (vagy a szimbolikus gondolkodás) megismerő szerepét, inkább az egyes korszakok sajátos szellemiségére helyezi a hangsúlyt, ugyanakkor azért mégis van mondandója a művészettörténet egészének folyamatáról, mint megismerő folyamatról is.

„a világ tartalma nem kristályosul ki mindig azonosnak maradó formában a szemlélet számára. (...) a szemlélet nem valamiféle változatlanul funkcionáló tükör, hanem olyan eleven felfogó erő, amelynek megvan a maga sajátos belső története és számos fejlődési fázison ment keresztül³⁵⁶”.

„ha egy plasztikus-architektonikus korszaknak más szellemi habitusa van, mint egy festői korszaknak, minek még emellett a képzőművészet ‘immanens’ fejlődéséről beszélni? Abból a célból, hogy ezeknek a korszakoknak specifikus jellegét a művészeti képzetek alapján megfelelően tudjuk megítélni. Amennyiben ez egybeesik a szellemi fejlődés egyetemes történetével, úgy nem ok és okozat viszonyán alapszik, vagy legalábbis csak részben; a lényeg a közös gyökerekből sarjadó sajátos fejlődés marad.³⁵⁷”

Az utolsó idézetben Wölfflin közvetve valami olyasmit fogalmaz meg, hogy a művészetnek és a szellemi fejlődés más területeinek önálló fejlődése van: a művészet nem „tükrözi” a kor szellemi mozgásait, hanem egyfelől saját önfejlődését követi, másfelől pedig a kor egyéb jelenségeivel *együtt* reprezentál (szimbolizál) egy, *a különböző területeken egyaránt érvényesülő* fejlődési folyamatot. A művészet saját önfejlődése mögött viszont egy olyan megismerő folyamatot sejtethünk – bár ezt Wölfflin nem jelenti ki – amellyel az emberi Nem (a „szemlélet”) próbál mind közelebb kerülni a „világ tartalmaihoz”, mind mélyebben megismerni azokat.

A művészettörténészek, akik számára igen termékeny volt a német kultúra szellemi talaja, a tizenkilencedik századból a huszadikba átforduló, a hosszú békeidő látszata alatt igencsak zaklatott időszakban a pozitivista-leíró, rendszerező szemlélettel felgyűjtve a művészettörténet szellemi mozgásainak megannyi megnyilvánulását, a művek legfőbb szimbolizáltjának a történelmi korszakokat találván, átvezették a társadalomtudományi gondolkodást a *szellem-történet* huszadik századi, a maga idejében nagy népszerűséget szerzett áramlatához.

Az előző bekezdésben említett kedvező „szellemi talajnak” számos oka és összetevője van, a német fejlődésnek a polgárosodás nyugatabbi centrumaihoz való felzárkózó jellegétől (amely felzárkózás szükségképpen támaszkodott az államra, a bürokráciára, ez pedig – a protestantizmus hatásaival együtt – kedvezett annak a szisztematikus, precíz viszonyulásmódnak, amelyet a világ többi kultúrájában általában a németiség jellemzőjének tartanak). Egy másik, fontos

kokban az ellentétpárok váltakozása periodikusan ismétlődik. (Hajlik az „örök reneszánsz/klasszika és örök barokk” felfogásra, de megjegyzi, hogy a „visszatérő korszakok” nem ugyanoda térnek vissza).

³⁵⁴ Wölfflin, (2001), p. 47.

³⁵⁵ A barokk művészet „egységes egységét” a végtelennel való kapcsolat biztosítja. Lásd: Wölfflin, (2001), p. 169.

³⁵⁶ Wölfflin, (2001), p. 227.

³⁵⁷ Wölfflin, (2001), pp. 243-244.

szellemi összetevő a germán kultúrának a felzárkózó jelleggel szintén összefüggő, s már az ókor óta meglévő különös vonzalma a déli, s különösen a görög kultúra iránt. Az olasz reneszánsz saját előzményeként tekintett a római emlékekre, a germánoknak az „idealitás másságát” jelentette, s nem véletlen, hogy a tizennyolcadik században éppen a német Winckelmann fordul a legintenzívebben a klasszika szelleméhez, hogy a tizenkilencedik században Bachofen a klasszika filológiából nyitja meg a kulturális antropológia felé vezető utat (amelyen át Frazer és Morgan megteremtik ezt a tudományt), s a német gondolkodás szinte minden jelentős alakja (Lessingtől és Goethétől Hegelen át Marxig) hódol a görög szellem előtt.

Persze mindenki más hangsúllyal, hiszen a görögséghez fűződő asszociációk is sokféle olvasatot tesznek lehetővé, a „görög” példa sokfélet szimbolizálhat. S itt érdemes kitérni a görög kultúra előtti német hódolatnak egy olyan példájára – Nietzsche esztétikai gondolataira –, amelynek igen nagy hatása volt a huszadik századra, a századelő individualistáitól a nemzeti szocializmuson és fasizmuson át a posztmodern (hozzá hasonlóan alapvetően pesszimista) gondolkodóiig.

Nietzsche esztétikájáról

Az a (pesszimista világképen alapuló) individualizmus,³⁵⁸ amit Nietzsche közvetlenül Schopenhauertől örököl, a romantikában gyökerezik, összekapcsolódva a tizenkilencedik századvég tapasztalataival. Már a romantikát áthatotta a meghasonlás érzése, az ipari társadalom elidegenedése elleni tiltakozás, az ellentmondás érzékelése a polgár citoyen és bourgeois énje, a kapitalista és a szellemi termelő között, de erre egy ideig a forradalmak, az utópiák, a társadalomelméletek olyan megoldásokat kínáltak, amelyek egyúttal a kollektívum erejével ígérték megtámogatni a magányérzéstől fenyegetett individuumokat. A századvégen azonban az értelmiség azon jelentős része, amely számára a bürokratikus szervezett és az egyént ellentmondást nem tűrően alávető antikapitalista mozgalmak is az elidegenedés egyik formáját jelentették (ezekbe beleértve az anarchizmust is), kiábrándulván a társadalomjobbítás ígéreteiből³⁵⁹, a szabadságélményt tömegellenessé, a (szabadságukat veszélyeztetőnek látott) többség elutasításává fordítva *elitista* irányba indult tovább. Ezzel szükségképpen ismét felerősödött a konzervatív, sőt, a relativizáló történelmiség gondolatát is elutasító³⁶⁰ attitűd is: a (szabadító) eszményt – ha egyáltalán lehet megszabadulás – ismét nem a jövőben³⁶¹, hanem a múltban vélték megtalálni. Nietzsche ennek a konzervatív-elitista individualizmusnak a máig egyik legnagyobb hatású képviselője.

A romantika öröksége az individuum lázadása, a démonizmus, a pesszimizmus: Nietzsche mindezekből kovácsolja össze a többséggel szembeszegülő erők istenítését³⁶². Egyik új (és

³⁵⁸ A következőket individualizmus szükségképpen pesszimista, hiszen minden individuum pusztulásra van ítélve.

³⁵⁹ Nem véletlen annak a Nietzschének a reneszánsza a posztmodern korszakban, aki például így ír: „annak a kultúrának, amely a tudomány elvére épült, óhatatlanul pusztulnia kell, ha elkezd *logikátlanná* lenni, vagyis menekülni a saját következményei elől”. (Nietzsche, 2003, p. 177.)

³⁶⁰ Lásd erről például: Nietzsche (2003), pp. 222-223.

³⁶¹ Ez sem teljesen pontos: kora dekadens (az ő pesszimizmusát is meghatározó) világa ellenére, legalábbis ifjabb éveiben még hisz egy „német feltámadásban”, egy új, német aranykorban.

³⁶² Ehhez tartozik az optimizmus/pesszimizmus hagyományos értelmezésének megfordítása, előbbi a gyengeséggel, hanyatlással, utóbbit a valósággal való heroikus szembenézéssel azonosítva.

a huszadik század fényében meglehetősen veszélyes) vonása a már évszázadok óta az értelmiség alapelvei közé tartozó *humanizmus megkérdőjelezése, gyöngeségnek nyilvánítása*. Persze érthetjük úgy, hogy csak új értelmet ad a humanizmusnak: az „élet” (és az „életesség”) – például Adytól sem idegen – kultuszával. De ebben az életkultuszban eléggé sok a destruktív, az individuum dacos tombolásából adódó vonás.

Esztétikájában Nietzsche klasszicista, s olyannyira a görög szellem rajongója³⁶³, hogy annak jegyében lényegében az egész későbbi európai fejlődéssel, az egész „zsidó-keresztény” kulturális iránnyal szembefordul, saját korélményét visszavetítve, az európai fejlődés egészében a „tömeguralomhoz” vezető mentalitást látva. Gondolatmenetét indokolhatja az, hogy a „kereszténységet” az ő korára az egyház(ak) hamis álszentségbe, és olykor valóban életellenességbe burkolták, emberi törekvések prokrusztészi nyesegetésévé változtatták, de ezt a kereszténység eredeti üzenetével azonosítani ugyanannak a torzításnak a másik oldala. A „görög” Nietzsche számára egyszerre jelenti a kifinomult, arisztokratikus civilizációt, és az ősi, a természettel még közvetlen kapcsolatban élő ösztönvilágban rejlő „bestiális” energiákat³⁶⁴, s azt emeli ki a görög kultúra erejeként, hogy ezt a kettőt egyesíteni, a tektonikus, tellurikus „dionüszoszt” a spirituális „apollóival” átszellemíteni tudta. S ezt az eszményt emeli a jelenkor emberének céljává is: egy művészettel, tudománnyal, civilizációval áthatott (de a sámáni erőket is mozgósító) „felsőbbrendű” kisebbség uralmáról álmodva. Ezt az esztétikait állítja szembe az etikaival. Ám ha az erkölcsit az emberi Nem érdekei szerint valóval azonosítjuk, a nietzschei koncepció azt is jelenti, hogy az individuum megtagadja a Nemmel való összefonódottságát³⁶⁵. Ezek után hiába hódol az esztétikum megismerő ereje előtt. Mert abban ugyan igaza van, hogy az esztétikumban nem moralizálva, erkölcsi elveket preferálva jelenik meg a valóság, hanem *teljes egészében*, de ehhez az Egészhez mindenképpen hozzátartozik az emberi Nem nézőpontja is, és így az igazán nagy súlyú művészeti alkotásoknak *mindig van* erkölcsi sugallata is. (Ha ez csak az erkölcstelen világnak tartott megszégyenítő tükröt jelenti is). Az igazság kedvéért hozzá kell tennünk, hogy Nietzsche időnként (Kant és Schopenhauer kapcsán azt emelve ki, hogy kritikáik „miként nyitottak utat az etika és a művészet hasonlíthatatlanul mélyebb és komolyabb szemléletének”³⁶⁶), hitet tesz egy „magasabb etika” mellett (amiből azonban éppen a kereszténység és Szókratész etikája úgy tetszik, ki van zárva...)

Visszatérve Nietzsche esztétikai koncepciójához, az apollói és dionüszoszi fogalompár már korai írásaiban is felbukkan.

³⁶³ Láttuk, hogy Hegel is eszményinek tekintette a görög kultúrát, de ő még – a már nem-eszményi – romantikus fázist is (*tovább*) *fejlődésnek* tartotta „a világszellem önmegismerési folyamatában”.

³⁶⁴ Ez ugyanaz a kettősség, amit Freud a pszichén belüli belső küzdelemként ír le, azzal a különbséggel, hogy Freud jóval problematikusabbnak látja a rendteremtő „tudatcenzor” szerepét, de amikor megoldásnak az én részeinek összehangolását, és az ösztöntörekvések szublimációját nevezi, nem jár messze Nietzschétől, s úgy véljük, közelebb járnak az igazsághoz azok, akik Freud pszichológiájának *individualizmusát* hangsúlyozzák, mint azok, akik a marxizmus osztályharc-elméletével próbálták összeegyeztetni ezt a pszichológiát. Az igaz, hogy Freud nem osztozik Nietzsche szélsőséges elitizmusában.

³⁶⁵ Hogy ezt Nietzsche komolyan és többé-kevésbé következetesen így gondolja, az abban is megnyilvánul, hogy (nemcsak a keresztény szeretet-eszményt minősíti a „gyöngeség” jelének, hanem) az európai erkölcsi gondolkodás görög elindítójának, Szókratésznek a fellépését is már hanyatlásként értékeli, (akiben egyébként alapvetően a racionalistát és optimistát látja – és veti meg, bár elismeri azt a meghatározó szerepet, amelyet Szókratész az egész későbbi tudományos gondolkodás létrejöttében játszott, s értékeli a tudomány vívmányait az emberiség sorsának alakulásában). (Nietzsche, 2003, pp. 126-139.) Hogy Nietzsche az erkölcs megítélésében nem teljesen következetes, arról az is tanúskodik, hogy kritikája Szofoklészre már nem terjed ki, akitől szintén nem lehet elvitatni a nembeli etika képviselőt, nem beszélve a szintén erkölcsstanító Zarathustráról.

³⁶⁶ Nietzsche (2003), p. 190.

„Nos hát, milyen értelemben lehetett *művészt*et faragni *Apollóból*? Csak amennyiben az álomképzetek istene ő.(...) A szép látszat istenének egyúttal az igaz megismerés istenének is kell lennie. (...) A dionüszoszi művészet ezzel szemben a mámorral, az elragadtatással való játékon alapszik. (...) Mindkét állapotban keresztültretnek a principium individuationis határai, a szubjektív elem egészen eltűnik az egyetemes emberi, mi több, az általános-természeti jelleg előtörő hatalma előtt³⁶⁷”

Az esztétikum itt tehát egy dialektikus ellentétpár formájában jelenik meg, ahol mindkét pólus a (mélyebb) igazság megismerésének eszköze.

„A szemlélődés, a Szép és a látszat – ezek szabják meg az apollói művészet körének határait³⁶⁸”.

„Az apollói kultúra képimádata – akár a templomban, akár a szoborban, akár a homéroszi eposzban nyilvánult meg – fenséges célját a *mérték* etikai követelményében találta meg, amely párhuzamosan fut a szépség esztétikai követelményével. A mértéket követelményként feltüntetni csak ott lehetséges, ahol a mértéket, a határt *megismerhetőnek* tekintik.³⁶⁹”

(A dionüszosziban) „Mindaz, ami mostanáig határnak, mérték-megszabásnak számított, itt művi látszatnak bizonyult: a mértékfelettség igazságként tárult fel.³⁷⁰”

Az esztétikum ezen dialektikáját minden művészeti területen igyekszik kimutatni.

„Ha a zene apollói művészet is, akkor szigorúan véve csak a ritmus az, amelynek képalakító erejét apollói állapotok megjelenítésére fejlesztették ki. (...) elővigyázatosan éppen azt az elemet tartották távol, amely a dionüszoszi zene, sőt egyáltalán a zene jellegét adja, a hangok megrázó erejét és a harmónia semmivel össze nem mérhető világát.”³⁷¹

Nietzsche tragikus világképében ez a diaktika a tragédiában (és a tragikus életérzésben) nyeri el tetőpontját, hiszen ezen keresztül látja az ember számára adott lényegét megragadhatónak.

(A görögökről): „mert hogyan másképp viselhette is volna el ez a végtelenül érzékeny, a *szenvedéshez* oly briliáns tehetséggel megáldott nép a létezését, ha *azt*, magasabb dicsfénytől övezve, nem tárták volna fel neki az isteneiben!³⁷²”

³⁶⁷ Nietzsche, (2013), pp. 6-7. Itt megint szembesülhetünk Nietzschének a szokványostól eltérő gondolkodásmódjával. A romantika örököséként olyan individualistának mutatkozik itt, aki a művészetet mint az individuumba zárttság feloldóját ünnepli. Az egyetemes emberhez való emelkedés és a természettel való azonosulás pontosan azt jelenti, amit szerintünk is ad a művészet és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás az embernek, Nietzsche is látja, hogy ez a megoldás és a világ megismeréséhez vezető út. De mert ebben a kifejtésben ez a szubjektum *feladásával* jár, nem következik be az, ami szerintünk a dolog lényege, hogy a *szubjektívben* jelenik meg az objektivitás. És itt ebben nyilvánul meg Nietzsche sajátos individualizmusa; az ő önátadó individuum megmarad individuumnak a totalitással, az istenivel *szemben*, s ennek a következménye, hogy nem (az istenit magában hordozó) embervoltán, hanem az a fölé emelkedésen, az individuum (egy, kivételes individuumok) felsőbbrendű emberré válásán keresztül tudja csak elképzelni az igazsággal való találkozást.

³⁶⁸ Nietzsche, (2013), p. 20.

³⁶⁹ Nietzsche, (2013), pp. 22-23.

³⁷⁰ Nietzsche, (2013), p. 24.

³⁷¹ Nietzsche, (2013), p. 11. Ez a beatzene forradalmával eszmélt nemzedékeknek furcsán hangozhat, hiszen az afrikai eredetű modern tánczenék lényegének éppen a ritmushangszerek eksztatikus hatása tűnik. Nietzsche azonban a filozófiatörténet egyik legmuzikálisabb gondolkodója, érdemes odafigyelni az ő nézőpontjára, amelyből nézve a ritmus a zene fegyelmezője, a *rend* – vagy, ahogy ő maga mondja – a *mérték*, a zenében, és ez az ő fogalomrendszerében valóban a civilizáló apollói oldalhoz tartozik., és a dionüszoszit valóban a dallamhangok „felkavaró” hatása és a titokzatos összecsengések képviselik.

³⁷² Nietzsche, (2013), p. 17.

„A görögök ismerték és átérezték a létezés rettenetét és borzalmait; hogy egyáltalán élni tudjanak, az olümposziak ragyogó álomszülötteit kellett e borzalmak elé állítaniok³⁷³”.

„Apollónhoz és Dionüszoszhoz fűződik az a felismerésünk, hogy a görög világban, eredetük és céljaik szerint, roppant ellentét áll fenn a szemléletes apollóni művészet és a zene, Dionüszosz nem szemléletes művészete között, e két, olyannyira különböző törekvés egymás mellett halad, egymással többnyire nyílt ellentétben és egymást örökön és egyre hathatósabban mind újabb és újabb művekre ösztönözve, hogy állandósítsák e köztük lévő ellentét harcát, amit a közös ‘művészet’ szó csak látszólag hidal át; mígnem, a hellén ‘akarat’ metafizikai csodatette folytán egymással párban jelennek meg, és ez az egyesülés végül létrehozza az attikai tragédia éppoly dionüszoszi,³⁷⁴ amennyire apollóni művészetét.³⁷⁵”

„A bonyolult apollóni–dionüszoszi kapcsolatot a tragédiában igazából a két istenség testvéri szövetségekötésével kellene szimbolizálni: Dionüszosz Apollón nyelvén beszél, végül azonban Apollón szól a Dionüszosznak, és ezzel a tragédia, s egyáltalán a művészet elérte legmagasabb célját³⁷⁶”.

Az esztétikum egészét (ő is) a megismeréshez vezető köztes szférának ábrázolja, amelyben az „apollóival” tisztított „dionüszoszi” különböző módon³⁷⁷ előállított szintézise jön létre. A szimbolikus pedig úgy jelenik meg az esztétikumban, mint (a látszatok ábrázoló világában) az „igazság jele”.

„a *fenséges*, mint a borzalom művészi megzabolázása, valamint a *komikum*, mint a képtelenség undorától való művészi megszabadítás. (...) Bennük tehát egy közbeiktatott világgal rendelkezünk szépség és igazság közt” (A színész) „Nem a szép látszatra törekszik, de talán a látszatra, nem az igazságra, de az *igazszerűségre* {Wahrscheinlichkeit}.³⁷⁸”

„A tragédiában az ének és a tánc már nem ösztönös természetmámor; a kórus dionüszoszi módon felajzott tömege már nem az a népi tömeg, amely öntudatlanul tovasodortatja magát a tavasz-ösztönnel. Az igazság most *szimbolikus alakot ölt*, a

³⁷³ Nietzsche, (2003), p. 44.

³⁷⁴ Nietzsche figyelemre méltó felismerése, hogy a görögség, miközben magát, mint civilizációt a barbárság fölé emelte, a tragédiában, és annak előzményében, a kardalban éppen a barbár világot jelképező szatírnézőpontra keresztül tudta megteremteni a lét ellentmondásai fölé emelkedés harmóniáját. A természetből a civilizációval magát kidolgozó ember ugyanis vétséget követ el – mondja Nietzsche – „mert miként kényszeríthetné a természetet titkai kiszolgáltatására az ember, ha nem úgy, hogy győzedelmesen szembeszegül vele, azaz természetellenességgel” (Nietzsche, 2003, p. 92). Ami vétség, s ennek feloldására vissza kell térni a természethez, a természetihez.

³⁷⁵ Nietzsche, (2003), pp. 27-28.

³⁷⁶ Nietzsche (2003), p. 209.

³⁷⁷ Például: (A gesztusnyelv): „Itt a szimbólum teljességgel tökéletlen, részleges leképezést jelent, ráutaló jelzést, amelynek megértéséhez megegyezésre van szükség; csak éppen ebben az esetben az általános megértés *ösztönös*, tehát nem olyan, amely keresztülment a tudat világos állapotain”. (Nietzsche, 2013, p. 35). (A beszélt nyelv művészetében) „a harmónia az akarat tiszta esszenciájának szimbóluma. (...) az akaratról beszél minden jelenségformán kívül és belül, tehát nem csupán érzelem-, hanem *világsszimbolika* is. Ennek szférájában a fogalomnak semmi hatalma sincs. (...) A szóban a hanggal és a hanglejtéssel, felhangzásának erősségével és ritmusával a dolog lényegét szimbolizáljuk, az ajakgesztussal pedig a kísérő képzetet, a képet, a lényeg megjelenését. (...) A szimbólum, amelyet emlékezetben tartunk – a *fogalom*” (Nietzsche, 2013, pp. 38-39). (Az akarat-fogalom itt Schopenhauertől származik).

³⁷⁸ Nietzsche, (2013), pp. 26-27.

látszathoz folyamodik, és ezért felhasználhatja és fel kell használnia a látszat művészeit is” (...) A látszatot már semmi esetre sem *látszatként* élvezik, hanem *szimbólumként*, az igazság jeleként³⁷⁹.”

„A dionüszoszi dithürambosz az ember valamennyi szimbolikus képességét a legmagasabb teljesítményekre hajszolta, valami soha nem érzett – Mája fátylának megsemmisülése, az emberi nem, sőt a természet géniuszaként való eggyé egyesülés érzése tör itt a kifejeződésére. Most már szimbolikusan kifejezésre kell jutnia a természet mivoltának; a szimbólumok új világára van szükség; a teljes testi szimbolikára egyrészt, tehát nem csupán arra, amit a száj, az arc, a szó kifejez, hanem a test minden tagját ritmikusan mozgásba lendítő táncra. S másrészt fejlődésnek indul a többi szimbolikus erő is, hirtelen féktelenné válik a zene ritmusa, a dinamikája, a harmóniai.” (S a dionüszoszira rácsodálkozó görög azt ismerhette fel, hogy) „igen e dionüszoszi világot az ő apollóni tudata csupán fátyolként leplezi előtte³⁸⁰.”

Az emberi gondolkodás korlátai által megbéklyózott fogalmi-logikai megismeréshez képest a művészen, az esztétikumban – a racionalizmussal szembekerülő más gondolkodókhöz hasonlóan – a megismerés mélyebb lehetőségét látja.³⁸¹ Ennek megfelel az, hogy (ebben is Schopenhauer nyomán) a művészetek közül a legkevésbé racionális és legkevésbé fogalmi zenét tartja az esztétikai megismerés legtökéletesebb formájának.

„A zene kútforrása minden individuáción túl helyezkedik el.(...) A zene tárgya az ‘akarat’ mint legeredetibb jelenségforma: ebben az értelemben a zenét a természet utánzásának nevezhetjük, de a természetnek a legegységesebb formájában³⁸².”

„a zenei világszimbolikát a nyelv sosem merítheti ki, hiszen a zene az ősz-egy szívében feszülő ősellentmondás és ősfájdalom szimbóluma, olyan szféráé, amely minden jelenség fölött és minden jelenség előtt áll.³⁸³”

De a pesszimista filozófus ugyanúgy a művészet velejárójának tartja a valóság elfedését, a látszatvilág teremtését is.

„A homéroszi ‘naivitás’³⁸⁴ kizárólag az apollóni illúzió teljes győzelmeként érthető meg; olyan illúzió ez, amelyet a természet, hogy terveit valóra váltsa, oly gyakran alkalmaz.³⁸⁵”

³⁷⁹ Nietzsche, (2013), pp. 32-33.

³⁸⁰ Nietzsche, (2003), pp. 40-41

³⁸¹ „De vajon mit szimbolizál a szó? Bizonyos, hogy csak képzeteket, legyenek ezek akár tudatosak vagy – az esetek többségében – tudattalanok: mert hogyan is felelhetne meg egy szó-szimbólum annak a legbelső lényeknek, amelynek mi magunk, a világgal egyetemben, a leképezései vagyunk? (...) A legszigorúbb önvizsgálat után egész ösztönéletünk, valamint érzéseink, érzeteink, affektusaink, akaratunk aktusaink játéka sem lényegük szerint, hanem csupán képzetként ismert előttünk” – mondja, (Schopenhauerrel ebben vitázva). (Nietzsche, 2013, p. 45).

³⁸² Nietzsche, (2013), p. 51. A zene tehát a világ lényegének megismerése. Nietzsche nyilvánvalóan a zene sajátos jelrendszerét tartja e megismerés legmélyebb hatoló formájának; ezzel összefüggésben hangsúlyozza azt is, hogy aki a zenét képszerűen fogadja be, az csak egy köztes megismerést élhet át (s az ilyen hatást adó zene nem a leglényegibb törvényei szerinti zene): a par excellence zene más jelrendszerre (főként a fogalmi nyelv jelrendszerére) nem lefordítható, mert azoknál sokkal mélyebb hatoló.

³⁸³ Nietzsche (2003), p. 69.

³⁸⁴ Itt éppen Schiller esztétikájának „naiv művészet” kategóriáját igyekszik cáfolni azzal, hogy amit Schiller őseredetinek tekint, az már egy komoly reflexiós fejlődés következménye.

³⁸⁵ Nietzsche (2003), p. 47.

Azzal, hogy ez a *természet* törekvése, kissé nyakatekert módon igyekszik összebékíteni a fenti állítást a művészet *mélyebb valóságát megismerő* szerepével.

„Minél inkább felfigyelek ugyanis a természet e mindenható művészösztönére, az abban munkáló vágyra, hogy látszatot teremtsen s megváltásra találjon benne, annál elkerülhetetlenebbnek érzem azt a metafizikai feltevést, hogy a ténylegesen-létezőnek és ős-egynek, lévén ő egyszersmind az örökké-szenvedő és az ellentmondásos is, a révült vízióra, a gyönyörteli látszatra állandó megváltása érdekében van szüksége, mely látszatot mi, akik teljesen abban élünk és abban állunk, a ténylegesen nem-létezőnek kényszerülünk érezni, azaz az időben, a térben és az oksági viszonyok közt zajló szakadatlan levésnek, folyamatnak, más szóval: a tapasztalati valóságnak³⁸⁶.”

Hasonlóképpen gyökerezteti a lírikus szubjektivitását a világegész (vagy a világszellem) nézőpontjának átélésében:

„a lírikus képei nem egyebek, mint *ő* maga (...) csak hogy ez az Én nem az éber, az empirikus-reális ember énje, hanem az egyetlen ténylegesen létező és örök, a dolgok lényegi alapjában nyugvó Én, melynek ábrázolásai során a lírai génusz a dolgokat egészen e lényegi alapjukig átlátja.³⁸⁷”

Sőt: „a művészetről való egész tudásunk illuzórikus, hiszen a tudásban tudókként mi nem vagyunk egyek és azonosak azzal a lénnel, aki a művészet e színjátékában mint annak egyetlen alkotója és nézője örök élvezetét leli.³⁸⁸”

Az esztétikum ily módon talán egyetlen filozófusnál sem kerül magasabb polcra, mint Nietzsche-nél: Hegel Világszellemének célja az önmegismerés, Nietzsche-né az esztétikum létrehozása.³⁸⁹

A „tragédia misztériumtanáról” szólván azonban ő is az esztétikai megismerés (és az alapjául szolgáló gondolkodás) lényegéül ismeri fel:

„minden létező dolog egységet alkot, (...) minden baj ősoka az individuáció”, s a művészet épp azt a reményt képviseli, hogy „megteremti az ismét helyreállított egység sejtelmét”³⁹⁰.

³⁸⁶ Nietzsche (2003), p. 49.

³⁸⁷ Nietzsche (2003), p. 59. A lírai én Nietzsche e felfogásában csupán a „világszellem” *szimbóluma*.

³⁸⁸ Nietzsche (2003), p. 63.

³⁸⁹ Az esztétikum, a művészet pedig az embernek „metafizikai vigaszt” nyújt; azt, hogy: „a dolgok mélyein az élet hatalma, ereje, gyönyöre szétrombolhatatlan”. (Nietzsche, 2003, p. 76). „a lét borzalmának vagy abszurditásának undorát egyedül ő formálhatja át olyan képzetekké, amelyek élhetővé teszik az életet.” (Nietzsche, 2003, p. 78) A tragikumot, azt, „hogy az individuum pusztulása örömben részesíthet, azt egyedül a zene szelleméből értjük meg.” (Nietzsche, 2003, p. 158).

³⁹⁰ Lásd: Nietzsche (2003), p. 102. Ezáltal emelkedik a művészet a tudomány fölé. „Szókratészszel jelent meg a világon – a rendíthetetlen hit, miszerint az okság vezérfonalán haladó gondolkodás az élet legmélyebb szakadékaig is lehatolhat, s a létet nemcsak hogy megismerni, de megváltoztatni is képes. E fennkölt metafizikai örület ösztönként adatott a tudománynak, ez vezérli, míg újra meg újra a saját határaiba nem ütközik, ahol azután *művészetbe* kell átsapnia: *művészetbe, melyet e mechanizmus már jó eleve a tudomány voltaképpen céljául tűz ki.*” (Nietzsche, 2003, pp. 143-144).

Max Scheler az emberi gondolkodás kialakulását a mi téziseinkkel szinte teljesen egybevágóan ábrázolja.

„a diffúz komplexumokból előlépő relatív egyedi érzetek és képzetek és ezeknek az egyedi képződményeknek az asszociatív összekapcsolódása, ugyanígy egy meghatározott kielégülést kereső ‘öszöntőrekvés’ előlépése a viselkedés ösztönös értelemkötelékéből, mint ahogy másrésről annak az ‘intelligenciának’ a kezdetei, amely kísérletet tesz arra, hogy az értelmileg csak most kiüresedett automatizmust ‘mesterséges úton’ újból értelemmel töltse meg – genezisüket tekintve mindkét részből az ösztönös viselkedés eredeti fejlődéstermékei (széteséstermékek, – persze nem értékszempontból). Általában szigorúan lépést tartanak mind egymással, mind pedig az élőlény individualizációjával, vagyis az egyedi élőlénynek a faj kötöttségéből való kilépésével; lépést tartanak továbbá az individuum sajátos szituációinak sokféleségével is. A pszichikai fejlődés alapfolyamata tehát a *teremtő disszociáció*, nem pedig egyes darabok asszociációja, illetve ‘szintézise’³⁹¹.”

Csak az utolsó félmondat hangsúlyában van eltérés: amit ő itt kiemel, az a fogalmi-logikai gondolkodás fejlődésútja³⁹², mi ezzel szemben azt mondjuk, hogy ezen kívül ott van a szimbolikus gondolkodás fejlődése is, amely éppen az „egyes darabok asszociációján”, illetve szintézisén alapszik.

„Az ember az az X, amely határtalan mértékben képes a ‘világra nyitottan’ viselkedni. (...) Az embernek az a képessége, hogy sajátos *távolságot* tud tartani a ‘környezetet’ ‘világgá’ (illetve a világ valamilyen szimbólumává) tudja distanciálni, az állatban nincsen meg, az állat nem tudja átváltoztatni ‘tárgyakká’ az affekciók és ösztöntörékvések behatárolta ‘ellenállás’-centrumokat. (...) Úgy fogalmaznék, hogy az állat a lényeket tekintve túlságosan is *bele* van gabalyodva az organikus állapotának megfelelő életvalóságokba, és túlságosan *rájuk* van utalva ahhoz, semhogy képes lehetne azokat tárgyiasságukban megragadni.³⁹³” (Az állatok gondolkodásának megítélésében persze ma már több a bizonytalanság, s az azóta eltelt idő tudományos tapasztalatai felvetik azt a megfontolást, hogy a fejlett állatok – például a primáták, delfin, stb. – és az ember között talán nincs ebben nagyon éles határ. A különbség ténye ettől még fennáll. Viszont a kiindulópont az embernél is a közvetlen – és teljes – észlelés):

„Egy fenomenológiára alapozott filozófia első alapvető jellemvonása tehát a leg-elevenebb, legintenzívebb és *legközvetlenebb élménykapcsolat magával a világgal* –

³⁹¹ Scheler, (1995), p. 26.

³⁹² Egyetértünk azzal is, ahogy a fogalmi-logikai gondolkodás alapjaként az embernek társadalmiságában kialakuló reflexív természetét mutatja be:: „a szellemi lény (...) alpmeghatározottsága nem más, mint az *organikustól való egzisztenciális eloldódása*, szabadsága, nem is annyira neki magának, mint inkább létcentrumának leválaszthatósága pályájáról, a rá nehezedő nyomásról, az *organikustól* való függésről, az ‘életéről’ és mindenről, ami az élethez tartozik, tehát a saját ösztönszerű ‘intelligenciájáról’ is.” (Scheler, 1995, p. 45). „Ez a lény továbbá képes arra, hogy környezetének eredetileg számára is adott ‘ellenállás’- és reakcióközpontjait, ami az állatnak egyedüli tulajdona, és amiben az eksztatikusan feloldódik, ‘tárgyakká’ emelje fel, és e tárgyak *épp-így-létét magát* princípálisan megragadja” (Scheler, 1995, p. 46). „*saját fiziológiai, valamint pszichikai szerkezetét* és minden egyedi pszichikai élményét, minden egyes vitális funkcióját is *tárgyiassá* tudja tenni.” (Scheler, 1995, pp. 49-50).

³⁹³ Scheler, (1995), p. 48.

azaz azokkal a dolgokkal, amelyekről éppen szó van.³⁹⁴ Mégpedig úgy, ahogyan azok teljesen közvetlenül az át-élésben, az át-élés aktusában adódnak, és benne, és csakis benne, 'maguk jelen' vannak."³⁹⁵

És: „a *természetes világszemlélet* elvileg közelebb áll a világ-dologhoz és annak betöltöttségéhez, mint a tudomány: a világ-dolog összbetöltöttségének nagyobb *betöltöttsége* megy be tartalmába – persze pusztán az emberi organizáció szelekciós törvényei alapján kiválasztott teljességről van szó.”³⁹⁶

Scheler „szellem”-fogalma is kompatibilis a mi felfogásunkkal; teljesen egyetértünk azzal, hogy a szellem, (az általa jellemzett módon) magában foglal a fogalmi-logikai gondolkodást végrehajtó „ész”-en kívül számos olyan pszichológiai elemet, amelyek éppen a holisztikus világszűrés felé nyitják ki az emberi elmét.

{Az „észről”}: „Mi inkább egy átfogóbb fogalmat használunk erre, az *x-re*, olyan szót, amely magában foglalja az 'észt', de a *fogalmi gondolkodás* mellett még a 'szemlélet' egy meghatározott formáját is tartalmazza: az ősfenomének vagy lényegtartalmak szemléletét, továbbá olyan meghatározott osztályát a volitív és emocionális aktusoknak, mint jószág, szeretet, megbánás, tisztelet, szellemi csodálat, boldogság és kétségbeesés, szabad akarat. Ez a szó a 'szellem'.³⁹⁷”

„amit mi 'szellemnek' nevezünk, nemcsak *tér feletti*, hanem *idő feletti* is.”³⁹⁸

És abban is igazat kell adnunk Scheler fenomenológiájának, hogy az emberi szellem kialakulása, a fogalmi-logikai gondolkodás kifejlődése után az már visszahat a (bármily holisztikus) észlelésre is, és meghatározza azt, – éppen ezért szükséges szerintünk a szimbolikus gondolkodás külön mechanizmusának korrekciót biztosító kifejlődése.

„*Eo ipso* nincsen evidens empirikus észlelés; az empirikus észlelés csak többé-kevésbé *szimbolikusan* és állandóan és mindig az észlelési tartalommal szemben *transzcendensen* adja a maga tárgyát.”³⁹⁹

Itt azonban figyelembe kell vennünk, hogy Scheler is a „szimbolikust” általában az általunk „elsődlegesnek” nevezett szimbólum, a fogalmi szimbólum értelmében használja.⁴⁰⁰ Mivel ő

³⁹⁴ Ez egyúttal az agnoszticizmus tagadását is jelenti. „evidensen értelmetlen lesz minden olyan tanítás, amely (mint például minden agnoszticizmus, a kanti tanítás a 'Ding an sich'-ről és az emberi szemléleti formákról, illetve a látszat – jelenség – anyag – Ding an sich ezen nyugvó elválasztása) egyáltalában a megismerhetőt az emberi organizációhoz, illetve egyáltalán az ún. transzcendentális értelemhez képest relatív tárgyakra kívánja korlátozni. (...) Ebben az értelemben tehát egyáltalán nincsen semmi olyasmi, mint 'a megismerés ún. határai' egyáltalában, hanem csakis és egyedül olyan határai vannak a megismerésnek, amelyek valamilyen aktushordozók egy bizonyos megismerésmódjára és -mennyiségére vonatkoztatottan relatívak” (Scheler, 1995, p. 154-155).

³⁹⁵ Scheler, (1995), p. 120 „a *természetes világszemlélet* elvileg közelebb áll a világ-dologhoz és annak betöltöttségéhez, mint a tudomány: a világ-dolog összbetöltöttségének nagyobb *betöltöttsége* megy be tartalmába – persze pusztán az emberi organizáció szelekciós törvényei alapján kiválasztott teljességről van szó.” (Scheler, 1995, p. 170).

³⁹⁶ Scheler, (1995), p. 170 „A tudomány (...) nem arra törekszik, hogy az abszolút létet megismerő módon feldolgozza, hanem csupán arra, hogy eljusson az összfogalmához minden létező tárgynak, amelyek a léthez képest viszonylagosak, létrelatívak, amennyiben lehetőség szerint *uralom alá vonhatók és változtathatók* – t.i. az ésszerű akarás által, amelyet a lehetséges életcélok és életértékek irányítanak és egyben *meghatároznak*.” (Scheler, 2008, p. 61).

³⁹⁷ Scheler, (1995), p. 45.

³⁹⁸ Scheler, (1995), p. 98.

³⁹⁹ Scheler, (1995), p. 132.

filozófiai szempontból (a priorikat keresve) közelít a megismeréshez, (és mert ezzel a szimbólum-fogalommal dolgozik, ő sem veszi figyelembe a szimbolikus *gondolkodás* létét és szerepét az emberi megismerésben) Azért ódzkodik a szimbolikus gondolkodástól, mert azt a lényeggel való közvetlen kapcsolat eszközeként, a *misztika* képviselőjének, s ellentétesnek látja az elsődleges szimbólumokkal dolgozó, közvetett, fogalmi megismeréssel. Ezért fogalmaz efféleképpen:

„Önadott csak az lehet, ami már nem pusztán csak valamiféle szimbólum által adott, azaz nem csak valamiféle előzőleg definiált jel pusztán ‘betöltődéseként’ ‘elgondolt’. Ebben az értelemben a *fenomenológiai* filozófia a *világ* folyamatos *deszimbolizálása*.⁴⁰¹”

Pedig érzi a szimbolikus gondolkodás lényegében, az „ $A = A$ és ugyanakkor $A \neq A$ ” tételében rejlő igazságlehetőséget is.

„ha egymásnak ellentmondó mondataink vannak az $A = B$ és $A \neq B$ formában, úgy egyiküknek csak abban az esetben kell hamisnak lennie, hogyha az A mindkét mondatban a meglét-relativitás⁴⁰² *egyazon* fokán jelöli a tárgyat. Különben mindkét mondat egyaránt lehet ‘igaz’ és ‘hamis’, anélkül, hogy ezáltal megsértenénk az ellentmondás tételét és az annak alapul szolgáló lényegi összefüggést valamely tárgy létének és nemlétének összeférhetetlenségéről. Sarktétel, amely a megismerés elméletének szempontjából igen nagy fontossággal bír, és amelyet antinómiáiban már Kant is helyesen alkalmazott.⁴⁰³”

Ő azonban a fogalmi-logikai gondolkodás korlátjait nem a szimbolikus gondolkodással próbálja korrigálni, hanem a fogalmi-logikai megismerésben felmerülő különböző koncepciók pluralitásával (ahogy a valóságos *tudományfejlődés* is a különböző – egymásnak olykor ellent is mondó – elméletek és tudományos paradigmák kereszttüzében zajlik):

„Pontosan az az angol fizikusiskola kimagasló érdeme, hogy bár kitartott amellett, hogy a természetet csak mechanikusan tudjuk megragadni, mégis belátta és bizonyította, hogy ott, ahol csak egyetlen, a tények megragadását lehetővé tevő mechanikus modell létrehozását tudjuk elképzelni, mindig *végtelen számú más* mechanikus modell is készíthető, amelyek ugyanúgy lehetővé teszik a tények megértését. Magától értetődik, hogy ez lehetetlen volna, ha a megértésünket szolgáló modell és a megfigyelt tények között egy-egy értelmű hozzárendelés állna fenn, azaz olyan, amely szerint minden modellnek megfelelne egy térkomplexum, és a ténykomplexum minden részének a modell adott részei, és megfordítva. Ennek ellenére minden ténykomplexumnak a végtelen sok modell bármelyikével történő meghatározása szigorúan egyértelmű.⁴⁰⁴”

Összefoglalva: Scheler is látja tehát a fogalmi-logikai fejlődés korlátait, csak ő egy másik korrekciós mechanizmust mutat be, és a szimbolikus gondolkodás (s például a művészet) megismerő szerepét itt egyáltalán nem veszi figyelembe. Pedig a kétféle leírás (és a kétféle szimbólum-fogalom) teljesen összehangolható lenne, ha figyelembe vesszük, hogy az „elsődleges” (fogalmi) szimbólumokat is a szimbolikus gondolkodás *hozza létre*.

⁴⁰⁰ A tudományos megismerést nevezi szimbólumok általi megismerésnek. (Lásd például: Scheler, 1995, p. 170).

⁴⁰¹ Scheler, (1995), p. 127.

⁴⁰² Itt nem megyünk bele igazság és relativitás értelmének tárgyalásába.

⁴⁰³ Scheler, (1995), p. 166.

⁴⁰⁴ Scheler, (1995), p. 195.

Scheler is tisztában van azzal, hogy a szubjektum–objektum dualizmus, és az ebből adódó problémák a valóságra vonatkozóan az *ember* sajátosságai, de mivel ezzel kapcsolatban ő sem bocsátkozik az emberegyén és a Nem viszonyának elemzésébe, a dualizmus megszüntetéséhez nem jut el. (*Ehelyett* használja az isteni, és az embereket összekötő „szeretet” fogalmát⁴⁰⁵).

Egy francia dialektikus (Focillon)

A dialektikus gondolkodás gyakran úgy tűnik fel, mint a német filozófia – sokak (különösen a pragmatikus és empirista angolszász gondolkodók) számára túlságosan spekulatívnak ható – sajátossága. De a dialektika nem pusztán a hegeli német gondolkodás öröksége. Érdekes röviden kitekinteni egy olyan francia esztéta gondolatmeneteire is, akinek szemléletét magától értetődő természetességgel hatja át a dialektikus szemlélet. Henri Focillon a „forma” problémájára koncentrálna látszólag szemben áll azokkal a – fentiekben is röviden bemutatott – művészettörténeti fejtegetésekkel, amelyek a művészi formák szimbolikus jelentését feltételezték.

Kijelenti, hogy a forma nem jel, nem jelent mást önmagán kívül. De aztán így fogalmaz:

„A formai összefüggések egy művön belül és a művek között olyan rendet alkotnak, amely a világmindenség metaforája⁴⁰⁶.”

Ezzel voltaképpen azt állítja, hogy a művészet *formai* megoldásai az anyagi világegyetem formai összefüggéseit képezik le (legalábbis ezzel a szándékkal születnek). (Sőt, még azt is állítja, hogy a műalkotások összessége – az a mező, amelyben a műalkotások születnek – maga is leképezés, s a művek egymásraépülése, párbeszéde, a művészetek történetének egésze, összefüggésrendszere is a világegész összefüggéseit segít felfedni). S valóban, honnan máshonnan venné az alkotó ember alkotásai megszerkesztésének szabályait, ha nem az anyagi valóságból, annak ellentétpólusaival, alá-fölé rendelési módjaival, abdukcióval, stb. Az esztétikai megismerés (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás) éppen azon alapszik, hogy segítségével közelebb lehet kerülni a világegész működéstörvényeihez, mélyebbre lehet hatolni bennük, mint az egyszerű észleléssel, vagy a fogalmi-logikai gondolkodással (amely viszont az elemekre bontásban, az elemek működésének megértésében segít)⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ (A filozófiának alapot adó szellemi beállítódás) „olyan részvételi aktus, amelyet a szeretet határoz meg és amelyen keresztül a véges ember-személy maga „minden lehetséges dolog lényegiségében részt vesz”. (Scheler, 2008, p. 16). Mert: „Amennyiben a teljes ember aktusainak konkrét központja azon van, hogy a lényegiben részt vehessen, akkor célja az, hogy a maga léte közvetlenül egyesüljön a lényegi létével.” (Scheler, 2008, p. 51). (Az „a priori”-ről): „Az ideáció tehát azt jelenti, hogy megfigyeléseink nagyságától és számától, valamint az induktív következtetésektől – ahogyan azokat az intelligencia végrehajtja – függetlenül a világ *esszenciális* mineműségét és struktúraformáit az illető lényeg-régió *egyetlen* példányán ragadjuk meg. Mégis az így nyert tudás – bár csak egyetlen példából merítettük – végtelen általánosságban érvényes *minden lehetséges dologra*, amelynek ilyen a lényege”. (Scheler, 1995, p. 60). Fenomenológusként Scheler vallja a lényeg-megismerés lehetőségét, de – bár amit ő „szeretetként” említ, fontos összetevője a szimbolikus gondolkodásnak – nem tud ennél konkrétabb gyakorlati útmutatót adni a „lényegmegismerés”-hez. (Mint amilyenek a *szimbolizáció* megtanulható és mozgósítható mechanizmusai).

⁴⁰⁶ Focillon, (1982), p. 10.

⁴⁰⁷ „A látás logikája, egyensúly- és szimmetriaigénye nem feltétlenül egyezik meg a szerkezet logikájával, amely ugyancsak nem azonos a tiszta gondolkodás logikájával.” (Focillon, 1982, p. 21).

„a formát valamilyen térudvar veszi körül. A tér szigorú meghatározója ugyan, de egyszersmind más formákat is sugall. Folytatódik, kiterjeszkedik a képzeletben, vagy inkább mintegy hasadéknak tekintjük, amelyen keresztül egész sereg megszületni vágyó képet bocsáthatunk be abba a bizonytalan birodalomba, amely sem a kiterjedése, sem a gondolata⁴⁰⁸.”

Az ember anyagi világ-, (és tér-) észlelése (az ember nyitott gondolkodásának köszönhetően) nem egyszerű leképezés, hanem asszociációs kapcsolatokon keresztül *egyre bővülő megismerése* a világnak, s itt Focillon nem a logika lineáris előrehaladásáról beszél, hanem egyrészt kifejezetten a szimbolizáció *összekapcsoló* természetéről, másrészt a gondolatról olyasféle szemlélettel szól, mint a népmesék, amikor a táltos ló nem a szél (s még csak nem is a fény) mérhető és teret mérő sebességével halad, hanem „mint a gondolat”, a tér törvényeire rácsafolóan, azok mögött mélyebb összefüggésekre rákapcsolódva.

„a jel valamit jelent, ám mihelyt formává válik, arra törekszik, hogy önmagát jelentse, megteremti a maga új jelentését, tartalmat keres magának, és nyelvi minták összekapcsolása, felbontása révén megifjodott életet önt belé⁴⁰⁹.”

Talán túl erősen hangsúlyoztuk a formák (és a szimbolizáció) *megismerő* szerepét. Mindig hozzá kell tenni azt is, hogy a megismerő szerep nem egyszerűen a rejtett törvények feltárását jelenti, hanem azt is, hogy e felismert törvényeket alkalmazva az ember számára új dolgokat, új emberi lehetőségeket lehessen *megalkotni*. Például:

„az építészet valamiképpen a tér visszáját tervezi és teremti meg. Az ember mindenén kívül jár-kezel és cselekszik; örökké kívül van, s hogy a felszínnek mögé hatolhasson, keresztül kell törnie őket. Az építészet kizárólagos kiváltsága, akár lakóházakat, akár templomokat vagy hajókat alkot, nem az, hogy holmi kényelmes űrt kerít körül s vesz védelmébe, hanem hogy egy egész belső világot épít föl, mely a teret és a fényt egy olyan mértan, mechanika és fénytörvényei szerint méri ki magának, amelyeket a természet rendje ugyan szükségképpen magába foglal, de amelyekkel a természet semmit sem kezd.⁴¹⁰”

Ezt az újat-alkotó attitűdöt is kifejezi az alábbi megfogalmazás:

„a forma nem csupán megtestesül valamiképpen, hanem mindig maga a megtestesülés⁴¹¹.”

Amikor Focillon azt mondja, hogy nem a tartalom szabja meg a formát, hanem megfordítva, ezzel szembeszegül a hagyományos idealizmussal⁴¹², és éppen a formateremtést ruházza fel az „első mozgató” szerepével, és mind a „megteremti a maga jelentését”, mind pedig a „nyelvi minták felbontása és összekapcsolása” révén elért jelentésújulás a szimbolizáció lényeges tulajdonságai.

Forma és jelentés nála dialektikus összefüggést alkotnak, mindkettő hat a másikra, jóllehet egyúttal függetlenek is egymástól. Ez megint a szimbolizáció miatt van így: a szimbolizáció – az egyjelentésű allegorizálással ellentétben – mindig jelentésváltoztató:

⁴⁰⁸ Focillon, (1982), p. 12.

⁴⁰⁹ Focillon, (1982), p. 15.

⁴¹⁰ Focillon, (1982), p. 37.

⁴¹¹ Focillon, (1982), p. 57.

⁴¹² Ennek megfelelő az alábbi „eretnek” kijelentése is: „A genezis teremti meg az istent.” (Focillon, 1982, p. 79).

„Az ikonográfia többféleképpen fogható fel, akár mint formák változása egyazon jelentés körül, akár, mint egyazon forma jelentésváltozásai. (...) Van úgy, hogy a forma szinte mágneselesen vonz magához különböző jelentéseket, de úgy is viselkedhet, mint egy homorú öntőminta, amelybe az ember felváltva különféle anyagokat önt, melyek kényszerűen idomulnak a görbületéhez, s így tesznek szert váratlan jelentésre. Másszor egyazon jelentés makacs állandósága rendel maga alá olyan formai kísérleteket, amelyeket nem szükségképpen maga váltott ki⁴¹³”.

Mindez azzal is összefügg, hogy Focillon a művészetek történetét – bár megjegyzi, hogy működésére nem lehet teljes mértékben ráhúzni az élő szervezet analógiáját – *szerves* fejlődésnek látja. (S minthogy az ember a szerves természet része, az is elég szükségszerű, hogy alkotásai a szerves lét törvényeihez legyenek hasonlóak).

„Minden stílus több korszakon, több állapoton megy keresztül. Szó sincs arról, hogy a stílusok egyes korszakait az emberi életszakaszoknak akarnánk megfeleltetni, de a formák élete nem véletlenszerű (...) Stílusonként hosszabbak vagy rövidebbek, többé vagy kevésbé intenzívek az egyes állapotok, amelyeken rendre keresztülmennek – a kísérletezés korszaka, a klasszikus korszak, a kifinomodás korszaka, a barokk korszak. (...) ezek a korszakok vagy állapotok bármilyen környezetben, a történelem minden szakaszában ugyanazokat a formai jellegzetességeket mutatják.⁴¹⁴”

De a formák történetében hangsúlyozza nemcsak a visszatérőnek látott mozzanatokat, hanem a formák éppügylétét meghatározó mozzanatokat is; elfogadva, hogy egy-egy technika nagymértékben meghatározhatja a formák születését.

„A történelem folyamatában minden stílus egy uralkodó technika függvénye, ez adja meg az adott stílus tonalitását.⁴¹⁵”

Fontos megállapítása az is, hogy amikor szimbolikus jelentéssel nyúlnak valamihez (példája szerint az antikvitás művészetéhez, annak számos „reneszánszában”), akkor – az adott korszakok különbségei által meghatározva – más-más jelentéstartalmat társítanak hozzá. Ez a szimbólumok poliszémiájának, nyitott természetének nagy előnye: a szimbolikus jelenség mindig új s új funkcióban lesz használható az emberiség számára. (Ez az, ami miatt például a Shakespeare darabok – s ez persze bármely drámára érvényes – mindig-új olvasatban nézhetők és rendezhetők meg).

⁴¹³ Focillon, (1982), p. 13. Amit mi szimbolizációnak nevezünk, akkor is harmonizál Focillonnak a formák életéről szóló gondolataival, ha ő maga óvakodik is attól, hogy a folyamatot szimbolizációnak nevezze. „nem azt mondjuk, hogy a forma allegóriája vagy szimbóluma az érzésnek, hanem az érzés tulajdon tevékenysége, mozgatója. Úgy is mondhatjuk, ha tetszik, hogy a művészet nem pusztán formába öltözteti az érzékenységet, hanem az érzékenységben kelti életre a formát.” (Focillon, 1982, p. 72). A forma „megérzése”, a mi általunk használt értelemben mindenképpen szimbolizáció, mert összekapcsolások révén nyitja ki az ember „érzékenységét” a sokjelentésűség s ezzel a holisztikus érzékelés felé, (amelynek Egészéből azután egy-egy forma életre kel.)

⁴¹⁴ Focillon, (1982), p. 22. Itt tehát átveszi, elfogadja művészettörténész-elődeinek „örök reneszánsz”, „örök barokk” koncepcióját, a „kísérletezés – rögzítés, egyensúly (klasszika) – burjánzás” hármasságát, ami igaz is, meg leegyszerűsítés is.

⁴¹⁵ Focillon, (1982), p. 21. (Ez a gondolata ráadásul kompatibilis azzal a marxista tétellel, hogy egy-egy „termelési mód” uralma – ahogy Marxék a történelem legfőbb korszakait nevezik –, a benne domináns termelés-fajtától függ, amely kijelöli az adott termelési módban a többi termelés helyét). De ugyanígy kiemeli az alkalmazott *anyagok* meghatározó szerepét is: „a művészet anyagai nem cserélhetők fel egymással, más szóval a forma, amikor egy adott anyagból egy másik anyagba kerül át, valamiféle metamorfózison megy keresztül.” (Focillon, 1982, p. 56).

„Végighullámszik (...) az időn a mediterrán antikvitás mitologikus ábrázolásainak sora. Aszerint, hogy a román, a gótikus, a humanista, a barokk, a dauidi klasszikus vagy a romantikus művészetbe épül be, változik az arcúlat, más-más keretekhez alkalmazkodik, más görbékhez idomul, s az átváltozásait figyelemmel kísérő emberek lelkéből a legkülönbözőbb, sőt, a legellentétebb képzeteket váltja ki. Nem mint változtathatatlan adottság, mint idegen tényező lép fel a formák életében, hanem mint képlékeny és engedelmes anyag.^{416,}

„Minden ember elsősorban önmagának és saját nemzedékének kortársa, de kortársa egyszersmind annak a szellemi közösségnek is, amelybe tartozik. S még inkább a művész, hiszen ez az összes ő és barát számára nem emlék, hanem jelenlét. Éppoly elevenen állnak előtte, mint valaha.^{417,}

Ezt nem is láthatja másképp, hiszen már korábban kifejezésre juttatta, hogy nem merev linearitásban gondolkodik,⁴¹⁸ hanem szinkronicitás és diakronicitás egyszerre-jelenlétében. (Hiszen, tudjuk, ez is része a szimbólum többjelentésű természetének).

„Be kell látnunk, hogy egy nemzedék olyan komplexum, amely egymás mellett magában foglalja az emberélet valamennyi korszakát, hogy egy század többé vagy kevésbé hosszú, hogy az egyes időszakok átnyúlnak egymásba. (...) A történész, az egymásutániség olvasója egyszersmind szélességben, egyidejűségben is olvas, ahogyan a zenész olvas egy zenekari partitúrát. A történelem nem egyirányú, pusztán folytonosság, úgy is fölfogható, mint tág kiterjedésű jelenek egymásra rétegződése.^{419,}

„A stílusok sem úgy követik egymást, mint az uralkodócsaládok, az utolsó férfiak halála vagy jogfosztása révén. Adott időszakon és egyazon országon belül is különböző áramlatok működnek több-kevesebb erővel, egymással párhuzamosan.^{420,}

Focillon dialektikus szemléletében a dolgokon belül rengeteg ellentmondás, ellentét vagy csak bipolaritás van. Ez azért igen termékeny alapállás az esztétikában, mert a művészet (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás) lényegéhez tartozik, hogy nem csak poliszémikus szimbólumokon alapszik, hanem e szimbólumokban gyakran éppen az ellentétek biztosítják a szemlélet rányitását (az ellentétpárok között kifeszíthető) Egészre. Néhány példa:

„Velence egyrészt menedékhely, amelyet megközelíthetlensége miatt választottak, s ugyanakkor kereskedelmi központ, mely könnyen megközelíthető helyzete miatt virágzott fel.^{421,}

Ez a szemlélet segíti abban, hogy konkrét esetekben felismerje, hogy a szimbólumok világában egyes elemek hogyan erősíthetik éppen ellentétüket. Például:

⁴¹⁶ Focillon, (1982), pp. 28-29.

⁴¹⁷ Focillon, (1982), p. 79.

⁴¹⁸ A lineáris történelemszemlélettel együtt elhatárolódik a merev, olykor determinista tükrözésmélettől is. „A formák életének állapota nem mosódik teljességgel egybe a társadalmi élet állapotával. A műalkotást hordozó idő nem határozza meg azt sem alapelvében, sem formájának partikularitásában.” (Focillon, 1982, p. 94). Az is hat rá, meg sok egyéb is, a sokak által hangsúlyozott földrajzi-éghajlati adottságoktól kezdve különböző hagyományokig. Velencéről írja (de nem a földrajzi-éghajlati állapotokat egyedül vagy dominánsan meghatározóaknak tartók módján): „A víznek és visszfénynek örökös káprázata, a párás légtérben lebegő kristályos részecskék sajátos álmokat, hajlamokat szültek, melyeket nagyszerűen tolmácsol a költők képzelete, a festők színeinek melegsége.” (Focillon, 1982, p. 91.)

⁴¹⁹ Focillon, (1982), p. 83.

⁴²⁰ Focillon, (1982), pp. 107-108.

⁴²¹ Focillon, (1982), p. 91.

„Az ifjúság kedvelése az ábrázolásban nem az adott művészet ifjúságának jele: talán éppen ellenkezőleg első, bájos hírnöke a hanyatlásnak.⁴²²”

Vagy a barokkról: „Egyaránt jellemezheti akadémikus szárazság és sorozatgyártás, vagy a funkciókról való megfélelkezés, a díszítmény elburjánzása, a rendszertelen tapogatózás, amely kérdésessé teszi a korábbi tapasztalatok értékét és az alapvető szabályok érvényességét. E romboló elváltozások, a fáradtság, értetlenség, feledés e jelei azonban valamiképp a posteriori, vagy ha úgy tetszik, abszurd módon megerősítik azoknak az elveknek az értékét, amelyeket eltorzítanak vagy meghazudtolnak. (...) A stilisztikai érettség olyan történelmi érettségnek felel meg, amely a célok egységességével, a tervek merészségével, az erőforrások gazdagságával, az intézmények, főként a városi és a szerzetesi intézmény morális hatalmával számára feltétlenül kedvező. E két intézmény egyike is, másika is erőteljesen képviseli a középkor kettős, helyhez kötött és nomád, lokális és összeurópai jellegét.⁴²³”

Holisztikus szemlélete, szimbolikus gondolkodása⁴²⁴ folytán lépten-nyomon azt hangsúlyozza, hogy a művészet formai elemeit nem külön, hanem együttesükben, egymásrahatásukban kell szemlélni, mert éppen ez az együtteség, a legkülönbébb mozzanatok egymásravonatköztatása a művészet és a szimbolikus gondolkodás „titka”.

„Az építész mint a nehézkedési erő tolmácsolója egyszersmind a fény értelmezője is, azzal, ahogyan kiszámítja és kombinálja a fényhatásokat. (...) A tudat elkülöníti ezeket az elemeket, de sohasem szabad szem elől téveszteni, hogy együtt élnek, hogy szoros együttműködésük s nem pusztán egymásmellettségük alkotja az építészetet. Már láthatjuk, milyen szoros összefüggések állnak fenn az alaprajz és a szerkezet, az alaprajz és a tömegek, a tömegek és az egyensúly, a tömegek és a fényhatások között.⁴²⁵”

Most, áttekintésünk közepe felé közeledve érkeztünk el egy olyan esztéta-filozófus rendszerének bemutatásához, aki a német esztétikai gondolkodás örököseként építette ki a maga – kifejezetten a szimbólum fogalma köré rendezett – filozófiáját. Minthogy Ernst Cassirer éppen a „szimbolikus formákat” helyezte filozófiája centrumába, s mivel ennek következtében megkerülhetetlenné, (állandóan hivatkozottá) vált a szimbólumokról való huszadik századi gondolkodásban, az ő gondolataival a szerzőnek a filozófia történetében játszott szerepénél jóval nagyobb arányban fogunk foglalkozni.

Cassirer és a szimbolikus formák filozófiája⁴²⁶.

Először a magát Cassirer tanítványának is valló Susan K. Langer népszerűbb ismertetésében mutatjuk be, hogyan látja Cassirer tanításainak lényegét az amerikai közegben (kényszerű emigrációja színterén) őt népszerűsítő (egy nemzedékkel ifjabb) pályatárs. Langer Whitehead

⁴²² Focillon, (1982), p. 26.

⁴²³ Focillon, (1982), p. 113.

⁴²⁴ Éppen ezért tud Focillon gyakran revelatív erővel megragadni egy-egy *szimbolikus* jelenséget. Csak egyetlen példa: „A román bazilika célkitűzése szerint egyfajta hatalmas, de mindenki számára nyitott ereklyetartó”. (Focillon, 1982, p. 119).

⁴²⁵ Focillon, (1982), p. 118.

⁴²⁶ Mivel Cassirer műveinek, és az azokat ismertető Langer-tanulmánynak ez idáig nincs hiteles magyar fordítása, az ezzel való kísérletezés helyett a közvetlenül hivatkozott részeket eredetiben közöljük. Ugyanez okból kap más elméleteknél a Cassirer-koncepció némileg nagyobb részt tanulmányunkon belül.

tanítványa is, így bevezetőjében Whitehead és C. B. Burns nyomán azt hangsúlyozza, hogy használt szavaink meghatározzák a dolgokról való gondolkodásunkat. Ebben nála is felbukkan az a gondolat, amelyet Lakoff és Johnson metaforológiája fejt ki, és ahogy megfogalmazza, az Kuhn híres paradigmaváltásokról szóló koncepciójával is érintkezik. A kifejezésformák szimbolikus jelentőségét – hangsúlyozza Langer – általában az idealista filozófusok észrevételezték.⁴²⁷

Úgy látja, hogy a huszadik században a szimbólum jelentősége előtérbe került⁴²⁸, felváltva azt a korszakot, amelyben az érzékelési adatok felgyűjtése és rendszerezése dominált. Észre kell venni, hogy érzékelési adataink, a tények is elsősorban szimbólumok, a törvények pedig e szimbólumok jelentései⁴²⁹. Szerinte a szimbólum fogalma elsősorban két területen emelkedett fel: a pszichoanalízis és a logika területén⁴³⁰. (Ez természetesen jogos, elég, ha Freudra, Jung-ra vagy Peirce-re és Carnapra gondolunk. Mi hozzátennénk még a kulturális antropológiát is).

Langer, megállapítva, hogy az embert a nyelv, vagyis a „szimbólumhasználat” emelte az állatok fölé⁴³¹, azt is hozzáteszi, hogy a jelhasználattal jelent meg a tévedés és az igazság (megkülönböztetésének) lehetősége is⁴³².

A jel nemcsak megjelöl, hanem képvisel is: Langer azt tartja az ember és állat közti különbség egyik lényegének, hogy a reprezentáló emberi jelhasználat által az ember képes térben és időben jelen nem lévő dolgokról is beszélni.

„Man, unlike all other animals, uses ‘signes’ not only to *indicate* things, but also to *represent* them. (...) Instead of a direct transmitter of coded signals, we have a system that has sometimes been likened to a telephone-exchange (...) Words are the plugs in this super-switch-board; they connect impressions and let them function together; sometimes they cause lines to become crossed in funny or disastrous ways.”⁴³³

Az állatok nem használnak szimbólumokat: jeleket használnak, egyes hangadásaik pedig szimptomák⁴³⁴.

„true language begins only when a sound keeps its reference beyond the situation of its instinctive utterance, e.g. when an individual can say not only ‘My love, my love’, but also: ‘He loves me – he loves me not’.”⁴³⁵

⁴²⁷ „the people who recognized the importance of expressive forms for all human understanding were those who saw that not only science, but myth, analogy, metaphorical thinking, and art are intellectual activities determined by «symbolic modes»; and those people were for the most part of the idealist school” (Langer, 1954, p. VII).

⁴²⁸ Felsorol néhány erre utaló alapkönyvet Ogden Richardstól Cassireren, Carnapon, Ayeren, Noackon, Whiteheaden át Wittgensteinig (Langer, 1954, pp 16-17).

⁴²⁹ Langer, (1954), p. 16.

⁴³⁰ „in both we have a central theme: the *human response*, as a constructive, not a passive thing.” (Langer, 1954, p. 19). A jelentés *logikai* értelme, hogy egy szimbólum mit (milyen dolgot) jelent egy személynek; a *pszichológiai* jelentés értelme, hogy a személy mit ért a dologon a szimbólum által. (Langer, 1954, p. 45).

⁴³¹ Langer, (1954), p. 20.

⁴³² Langer, (1954), p. 22.

⁴³³ Langer, (1954), p. 24.

⁴³⁴ Lásd: Langer, (1954), p. 85.

⁴³⁵ Langer, (1954), p. 85.

Az összekapcsolások, amelyek a szó-szimbólumok által létrejönnek, forrásai lehetnek összefüggések felismerésének, de Langer azt is hangsúlyozza, hogy ezáltal az ember jelrendszerében sokkal több a *tévedési* lehetőség is. (Langernél erős hangsúlyt kap a *tévedés* szerinte jellegzetesen emberi lehetősége, de ez nála mindig az igazság felismerésének, vagyis az ember *megismerő tevékenységének* másik oldala). Az állat az emberi nyelv bonyolultságával, sokértelműségével nem tudna létezni⁴³⁶. Az ember viszont erre építi egész kultúráját. Megállapítja, hogy a rítus, a művészet, stb. (szűkebb értelemben) nem célszerű, viszont a művészet (pusztán) játék-volta, meg az a feltételezés, hogy a művészi alkotás (csupán) a felszabadult szabadidő tevékenységformája – nem igazán tartható⁴³⁷. A szimbólumalkotó funkció olyan *alapja* az emberi létnek, mint az evés, a mozgás, a látás, stb⁴³⁸.

Ezen alapszik az ember *kombinációs* képessége, mint mondja, az agyunk sokkal inkább transformer, mint transmitter⁴³⁹. Az *ideák kifejezése* az az alapképesség, amelyen az ember olyan képességei nyugszanak, mint a rítusok, a művészet, a nevetés, a sírás, a beszéd, a babona, vagy éppen a tudományos zsenialitás⁴⁴⁰.

Hosszan elmélkedik arról, hogy miért is csinálnak annyi irracionális, nem-praktikus (vagy legalábbis nem praktikusnak tűnő) dolgot az emberek. Válasza, hogy például a mágia nem egy *módszer*, hanem egy *nyelv*, egy átfogóbb jelenségnek, a rítusnak a része, ami a vallás nyelve⁴⁴¹. Szerinte mindennek lényege a kifejezési törekvés⁴⁴². Freudra hivatkozva kijelenti, hogy mindebben a szimbolizáció egyszerre végeredmény és eszköz.⁴⁴³

A világ megfigyelése során a „szimptóma” egyszerű, természeti együttjárás, ahol a kevésbé fontos a fontosabb jelévé válik. Nyilván e tapasztalatra építve hasonló jelösszefüggéseket az ember önkényesen is gyárt⁴⁴⁴. Mivel egy jel sokfélét jelenthet, hajlamosak vagyunk félreérteni, különösen a mesterséges jeleket⁴⁴⁵. A szimbólum azonban még több is, mint az egyszerű jel: a jelek mintegy „bejelentik” egy dolog jelenlétét, a szimbólumok *elképzeltetik*⁴⁴⁶. A jel jelentésében szerepet kapó tényezőkhoz a szimbólum jelentésében még egy további tényező is társul: a *megfogható új eszme*...⁴⁴⁷

Bár a fogalmi (sőt, a matematikai) szimbólumból indul ki, szimbólumfogalmába beletartoznak például a képzőművészet alkotásai is. Ezzel kapcsolatban ő is felveti, hogy a kép sem csak utánzata, hanem asszociációk sokaságát felkeltő, felidéző szimbóluma az ábrázoltnak⁴⁴⁸.

⁴³⁶ Langer (1954), p. 28.

⁴³⁷ Langer, (1954), p. 29.

⁴³⁸ Langer, (1954), p. 32.

⁴³⁹ Langer, (1954), p. 34.

⁴⁴⁰ Langer, (1954), p. 34.

⁴⁴¹ Langer, (1954), p. 39.

⁴⁴² „Ritual is a symbolic transformation of experiences that no other medium can adequately express”. (Langer, 1954, p. 39).

⁴⁴³ Langer, (1954), p. 41. De semmiképpen sem öncél. „all elementary symbolic forms have their origin in something else than symbolistic interest.” (Langer, 1954, p. 201).

⁴⁴⁴ Langer, (1954), p. 47

⁴⁴⁵ Langer, (1954), p. 48.

⁴⁴⁶ Langer, (1954), p. 49.

⁴⁴⁷ Langer, (1954), p. 52.

⁴⁴⁸ Langer, (1954), p. 55.

Ugyanazt a dolgot nagyon sokféleképpen lehet ábrázolni, és az ábrázolás közben nagyon sok mindent belevisznek a képbe, ami nem az utánzást szolgálja⁴⁴⁹.

„Consider a photograph, a painting, a pencil sketch, an architect’s elevation drawing, and a builder’s diagram, all showing the front view of one and the same house. With a little attention, you will recognize the house in each representation. Why? (...) they are contained in your conception of the house; so the pictures all answer, in their several ways, to your conception, although the latter may contain further items that are not pictured at all.”⁴⁵⁰ „*That which all adequate conceptions of an object must have in common, is the concept of the object.* (...) The same concept is embodied in a multitude of conceptions. (...) Probably no two people see anything just alike. (...) But if their *respective* conceptions of a thing (or event, or person, etc.) embody the same concept, they will understand each other, (...) A concept is all that a symbol really conveys. But just as quickly as the concept is symbolized to us, our own imagination dresses it up in a private, personal *conception*, which we can distinguish from the communicable public concept only by a process of abstraction.”⁴⁵¹

Megállapítja, hogy minél meddőbb és közömbösebb egy szimbólum, annál nagyobb a szemantikus ereje. (Azt a példát említi, hogy egy körte mint valami absztrakt fogalom szimbóluma azért nem jó, mert közvetlen, nem-szimbolikus vonzereje nagy), a szavak (gyenge zajok) viszont ideálisak erre⁴⁵². A verbális szimbólumok egyik legnagyobb erénye, hogy hajlamosak *kombinálódni*⁴⁵³. (De a kombinatív tevékenységnek is vannak határai: *bárminek* nem nevezhetek valamit – például elefántot cicának vagy szörmóknak – és ez a szimbolikus összekapcsolásokra is érvényes).

A logikai szimbolizmus egyértelműsége törekszik: kizárni azt, hogy különböző dolgokat szimbolizáljon egy dolog, vagy több dolog szimbolizálja ugyanezt.⁴⁵⁴ Itt azonban elválnak Langer okfejtése a mi szimbólum-definíciónk lényege éppen a többértelműség; az elsődleges szimbólummal (szó, vagy annak megfelelő jel) csak a másodlagos szimbólummal való összefüggésében foglalkozunk.

Langer fontos, a dolog lényegét illető megállapítása viszont, hogy az ember sajátos jelalkotó absztrakciós képessége is *az állatvilágból magunkkal hozott percepciók sajátosságokon* alapul, mint amilyen például az alaklátás, az egészként-látás képessége (amit a Gestalt-pszichológia hangsúlyoz).

„A tendency to organize the sensory field into groups and patterns of sense data, to perceive forms rather than a flux of light-impressions, seems to be inherent in our receptor apparatus just as much as in the higher nervous centers with which we do arithmetic and logic. But this unconscious appreciation of forms is the primitive root of all abstraction, which in turn is the keynote of rationality; so it appears that the conditions for rationality lie deep in our pure animal experience – in our power of perceiving, in the elementary functions of our eyes and ears and fingers”⁴⁵⁵.

⁴⁴⁹ Langer, (1954), pp. 56-57.

⁴⁵⁰ Langer, (1954), pp. 57-58.

⁴⁵¹ Langer, (1954), p. 58.

⁴⁵² Langer, (1954), p. 61.

⁴⁵³ Langer, (1954), p. 62.

⁴⁵⁴ Ez Wittgenstein kérdésfelvetése, lásd: Langer (1954), p. 66.

⁴⁵⁵ Langer, (1954), p. 72.

„The abstractions made by the ear and the eye – the forms of direct perception (...) Visual forms – lines, colors, proportions, etc. – are just as capable of *articulation* – i.e. of complex combination, as words. But the laws that govern this sort of articulation are altogether different from the laws of syntax that govern language. The most radical difference is that *visual forms are not discursive*. They do not present their constituents successively, but simultaneously (...) Their complexity, consequently, is not limited, as the complexity of the discourse is limited, by what the mind can retain from the beginning of an apperceptive act to the end of it.”⁴⁵⁶

A nyelvi szimbólumokról: „it differs from wordless symbolism, which is non-discursive and untranslatable, does not allow of definitions within its own system, and cannot directly convey generalities. The meanings given through language are successively understood, and gathered into a whole by the process called discourse; the meanings of all other symbolic elements that compose a larger, articulate symbol are understood only through the meaning of the whole, through their relations within the total structure. Their very functioning as symbols depends on the fact that they are involved in a simultaneous, integral presentation. This kind of semantic may be called ‘presentational symbolism’ to characterize its essential distinction from discursive symbolism, or language proper”⁴⁵⁷ (Langer, 1954, pp. 78-79).

Cáfolja a gyerekek „öszönét” a beszédképzésre⁴⁵⁸.

„Language is a very high form of symbolism; presentational forms are much lower than discursive and the appreciation of meaning probably earlier than its expression. (...) It is absurd to suppose that the earliest symbols could be *invented*; they are merely *Gestalten* furnished to the senses of a creature ready to give them some diffuse meaning.”⁴⁵⁹

„Childhood is the great period of synaesthesia: sounds and colors and temperatures, forms and feelings, may have certain characters in common,⁴⁶⁰ by which a vowel may ‘be’ a certain color, a tone may ‘be’ large or small, low or high, bright or dark, etc. There is a strong tendency to form associations among *sensa* that are not practically fixed in the world, even to confuse such random impressions. (...) Fear lives in pure *Gestalten*, warning or friendliness emanates from objects that have no faces and no voices, no heads or hands; for they all have expression for the child, though not – as adults often suppose – anthropomorphic form. (...) To project feelings into outer objects is the first way of symbolizing, and thus of *conceiving* those feelings.”⁴⁶¹

A beszéd gyökereit szerintem olyan szimbolikus aktusokban találhatjuk, mint a rítusok, álmok, babonás fantáziák, táncok⁴⁶². De azt tekinti a nyelv születésének, amikor a dolgok *nevei* kialakulnak (ő *ezt*, vagyis az általunk elsődleges szimbólumnak nevezett fogalmak kialakulását hívja szimbólum-képzésnek). Ám hogyan lett a nyelv rendszer?

⁴⁵⁶ Langer, (1954), p. 75.

⁴⁵⁷ Langer, (1954), p. 75.

⁴⁵⁸ Lásd: Langer, (1954), p. 88.

⁴⁵⁹ Langer, (1954), p. 89.

⁴⁶⁰ A színesztézia ugyanúgy az ősi holisztikus észlelésben gyökerezik, mint a szimbolikus gondolkodás, ugyanúgy ahhoz tér vissza; ebben az értelemben jogos a szimbolizáció egyik forrásának tekinteni.

⁴⁶¹ Langer, (1954), p. 100.

⁴⁶² Lásd: Langer, (1954), p. 103.

„This tendency is comprehensible enough if we consider the preeminence which a named element holds in the kaleidoscopic flow of sheer sense and feeling. For as soon as an object is denoted, it can be *held*, so that anything else that is experienced at the same time, instead of crowding it out, exists *with* it, in contrast or in unison or in some other definite way⁴⁶³.” „a mnemonic word establishes a *context* in which it occurs to us; and in a state of innocence we use it in the expectation that it will be understood with its context”⁴⁶⁴.

A metaforát (mint másodlagos szimbólumot) azzal magyarázza, hogy *egy még név nélküli dolgot* megpróbálunk *analógiával* érzékeltetni⁴⁶⁵.

„Now we take the word itself to mean *that which all its applications have in common*, namely *describing a course*. The great extent and frequency of its metaphorical services have made us aware of the basic concept by virtue of which it can function as a symbol in so many contexts; constant figurative use has generalized its sense.”⁴⁶⁶

Wegenert idézi: „all general words are probably derived from specific appellations; by metaphorical use; so that our literal language is a very repository of ‘faded metaphors’ (...) Every new experience, or new idea about things, evokes first of all some metaphorical expression. As the idea becomes familiar, this expression ‘fades’ to a new literal use of the once metaphorical predicate, a more general use than it had before.”⁴⁶⁷ A nyelv így válik egyre pontosabbá és prózaibbá.

„Discursive thought gives rise to science, and a theory of knowledge restricted to its products culminates in the critique of science; but the recognition of non-discursive thought makes it just as possible to construct a theory of *understanding* that naturally culminates in a critique of art. The parent stock of both conceptual types, of verbal and non-verbal formulation, is the basic human act of symbolic transformation. The root is the same, only the flower is different.”⁴⁶⁸

A képek – főleg a metaforikusak – a szimbólum minden tulajdonságával bírnak, mondja Langer, és metaforikus jelentésük sokszor *felülírja az eredetét*.⁴⁶⁹ (A tűz nem élő, mégis életszimbólum, a rózsza növény, de olykor inkább jut eszünkbe róla egy lány...) ⁴⁷⁰.

⁴⁶³ Langer, (1954), pp. 109-110

⁴⁶⁴ Langer, (1954), p. 110.

⁴⁶⁵ Lásd: Langer, (1954), p. 113. Minthogy a mi álláspontunk szerint az „egész” szemlélete megelőzi a körülírt dolgokban való gondolkodást, a metaforizáció, és általában a másodlagos szimbólumok képzése *kapcsolatteremtés* (s ezzel közelítés az egészben-látáshoz). Ennek *egyik* alosaja csak az analógiaképzés, de ugyanígy létrehozható a kapcsolat érintkezés alapján, *pars pro toto* eljárással vagy más módokon is.

⁴⁶⁶ Langer, (1954)pp. 113-114.

⁴⁶⁷ Langer, (1954), p. 114.

⁴⁶⁸ Langer, (1954), p. 116.

⁴⁶⁹ Pontosabban: szerintünk nem „felülírja” az elsődleges jelentést, hanem mozgósít az eredeti holisztikus élményben benne rejlő más mozzanatokat is. Az, hogy a tűz *nem* élő valami, csak *későbbi*, fogalmi-logikai okoskodás eredménye, egy olyan folyamat eredménye, amely pontosítja az „élő” definícióját. A „tűz” a metaforában sem lesz a pontosított definíció szerint: „élő”, de mozgósul az az eredeti élmény, amelyben a tűz nemcsak azért „élőlény”, mert mozog, növekszik, elpusztul, mar és melegít, hanem azért is, mert minden élet mélyén ott van az égés és a hő, a földi élet alapforrása a „tűzgolyó”, a Nap. Vagyis a szimbolikus gondolkodás metaforái mélyebbre visznek a *valóság* megismerésében, mint egy-egy korszak tudománya, (hiszen azt, hogy mi az oxidáció, vagy a fotoszintézis, s hogy tehát mennyiben igaz, hogy a tűz „őselem”, stb. a legutolsó századokig a tudomány nem derítette fel).

⁴⁷⁰ Lásd: Langer, (1954), p. 117.

A fantáziában a képek, amelyek benyomásainkból származnak, megragadják azt, ami az első benyomással azonos, és ami attól különböző.⁴⁷¹ (Itt megint arról van szó, hogy a szimbolikus gondolkodás összeköt: összeköti, egymásravezíti a pillanatnyit, az „első benyomást” és egyéb tapasztalatainkat, s az egymásravezítés – mint az egymásrahelyezett fóliák – mindennél pontosabban mutathatja ki valóban az azonosságokat és különbözőségeket).

A szimbolikus sokszor az álomhoz hasonlóan uralkodik el az emberen, és nem igazán értett érzelmi hatással bír – állapítja meg Langer⁴⁷².

A mítoszok keletkezéséről hosszabban ír, de szerintünk elképzelése a valósággal ellentétes. Egyrészt az *egyéni* szimbólumokból indul ki, s azt állítja, hogy ezek mind általánosabbá válásával alakulnak ki a mítoszok⁴⁷³, másrészt feltételezi, hogy a mítoszok az (egyszerűbb) meséből „nőnek ki”. Egyrészt ma már eléggé egyértelműen lehet tudni, hogy *nem* egocentrikus individuumok egyesüléséből lett az emberi közösség, hanem fordítva a közösön belül lett fejlődés eredménye az individualizáció, s ezért eléggé abszurd az egocentrikus szimbolikából levezetni a közöst; másrészt a mítosz archaikusabb, mint a mese, és számos mesében nagyon jól ki is mutathatók a mítosz-maradványok⁴⁷⁴. (Az más kérdés, hogy a bonyolult mítoszok rövid, kezdetleges epikai formákból nőhettek ki; ezeket lehet mítikus mesének nevezni, amilyenekből sokat tárt fel az ősi viszonyok közt élő népeket tanulmányozó kulturális antropológia, de meg kell különböztetni őket a ma ismeretes mesehagyománytól, a tündérmeséktől, amelyek a mítosz örökösei, mert több közülük van a mítoszokhoz, mint ezekhez a mesékhez.⁴⁷⁵)

Részmegállapításai már pontosabbak. A mese a valóságos hőst transzportálja a képzelt világba, mondja, a mítosz hőse a valós világba lép be, mert azt szimbolizálja.⁴⁷⁶ Egy óceániai hősnőről megjegyzi, hogy nem ő (Hina) a Hold szimbóluma, hanem a hold Hináé...⁴⁷⁷

A kultúrhéroszokról pontosan jelenti ki, hogy azok az emberiség szimbólumai (tehát az egyéni a közösé). „he is Mankind in a single human figure”⁴⁷⁸. A mesék hőseiről pedig: „they represent a generalized, heightened conception of the social forces in question: not a man’s father, but his *fathers*”⁴⁷⁹. A mítoszban:

⁴⁷¹ Langer, (1954), p. 119.

⁴⁷² Lásd: Langer, (1954), p. 121.

⁴⁷³ Lásd: Langer, (1954), pp. 140-141.

⁴⁷⁴ A szimbolikus formának egyébként az is tulajdonságai közé tartozik, hogy az egyik szimbolikus képződmény-beli jelentésének elemeit átviszi egy másik szimbolikus képződménybe is. Valahogy úgy, ahogy maga Langer is állítja a *gesztusokról*, hogy azok korábbi *akciók szimbólumai*. (Lásd Langer, 1954, p. 124). (Ez pedig majd minden emberi gesztusról kimutatható).

⁴⁷⁵ Ez az állatmesékre is érvényes: a történelmi kor „tanulságos” állatmeséi is jóval későbbiek a mítoszoknál, hiszen gyakran szerzőjük is ismert; ha viszont a törzsi népek gyakran totemisztikus állatmeséire gondolunk, azok éppenséggel lehetnek mítosz-kezdemenyek is, de műfaji besorolásuk ezért közelebb helyezi őket a mítoszokhoz, mint a mesékhez; „állatmese” ez is, az is, de az ősi típust itt is érdemes „mítikus meseként”, „mítoszmeként” definitíve is megkülönböztetni.

⁴⁷⁶ Langer, (1954), p. 143.

⁴⁷⁷ Lásd: Langer, (1954), p. 155. Itt persze megint közbe kell vetnünk, hogy ugyan a történetben lehet, hogy a Hold lesz a hősnő megtestesítője, de egyrészt ez nyilván csak úgy jöhetett létre a képzetben, hogy Hinát a Holddal hozták kapcsolatba, a szimbólum pedig azt is jelenti, hogy a jelentés mindkét irányban működik, mindketten szimbólumai a másinak, mert az alap a dolgok ősi egysége.

⁴⁷⁸ Langer, (1954), p. 157.

⁴⁷⁹ Langer, (1954), p. 145.

„the whole structure presents the career of a superhuman personage, a representative of the race in its strength and pride, definitely oriented in a world of grand forces, and conflicts challenges and destinies.”⁴⁸⁰

A vallást, a mítoszt, a művészetet a *szimbolikus gondolkodás* különböző fázisainak ábrázolja. A művészet megértéséhez elengedhetetlennek tartja annak belátását, hogy az közvetett módon, szimbólumokon keresztül ábrázol. A zene kapcsán fejti ki például:

„If music has any significance, it is semantic, not symptomatic. Its ‘meaning’ is evidently not that of a stimulus to evoke emotions, nor that of a signal to announce them; if it has an emotional content, it ‘has’ it in the same sense that language ‘has’ its conceptual content – *symbolically*. (...) Music is not the cause or the cure of feelings, but their *logical expression*”⁴⁸¹. Nem az érzelmeit jeleníti meg, hanem az *érzelmek szimbólumait*. „if music is really a language of emotion, it expresses primarily the composer’s *knowledge of human feeling*, not how or when that knowledge was acquired”⁴⁸².

Wagnert idézve: „Feelings revealed in music are essentially *not* ‘the passion, love or longing of such-and-such an individual’, inviting us to put ourselves in that individual’s place, but are presented directly to our understanding, that we may grasp, realize, comprehend these feelings”⁴⁸³.

Fontos az is, hogy lássuk, különböző szimbolikus jelrendszereink különböző funkciókra jöttek létre. A zene – néhány hangutánzáson kívül – nem analóg a nyelvvel. A zene azokat artikulálja, amit a nyelv nem tud⁴⁸⁴.

Aki megtanulja, mondja Langer, hogy a matematikában egy egyenlet érvényessége nem függ attól, hogy az ismeretlenek jelentését hogyan határoztuk meg, az megértette a szimbolizáció általános értelmét⁴⁸⁵. (Ha a „szimbólum” fogalmat, mint Cassirerék, tágan értjük, belefoglalva a matematikai szimbólumokat is, akkor ez a definíció elfogadható. De a szimbólum többjelentésűsége semmiképpen sem *azonos* a matematikai ismeretlenjeivel, hiszen azok nem rejtenek magukban olyan világra-nyitó asszociációs potenciált, mint az „igazi” szimbólumok.) Persze hogy miben áll a *művészi* szimbolizmus, azt Langer és Cassirer is igyekszik körüljárni.

Mint Langer maga hangsúlyozza: a matematikai szimbólumokkal ellentétben a művészi szimbólumokat nem lehet *lefordítani*. Ez érvényes a költészetben is:

„the *material* of poetry is verbal, its import is not the literal assertion made in the words, but *the way the assertion is made*, and this involves the sound, the tempo, the aura of associations of the words, the long or short sequences of ideas, the wealth or poverty of transient imagery that contains them, the sudden arrest of fantasy by pure fact, or of familiar fact by sudden fantasy, the suspense of literal meaning by a

⁴⁸⁰ Langer, (1954), p. 161.

⁴⁸¹ Langer, (1954), p. 176.

⁴⁸² Langer, (1954), p. 179. „To make up a language upon a preconception of what it is to express never leads to a real language, because language grows in meaning by a process of articulation, not in articulate forms by a process of preconceived expression. What is true of language, is essential in music” (Langer, 1954, p. 195).

⁴⁸³ Langer, (1954), 180. Nagyon lényeges, hogy Langer a művészetet (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodást, alapvetően *megismerési folyamatnak* tekinti. (hangsúlyozza is, hogy nem elegendő sem expresszív, sem jelző funkcióját kiemelni).

⁴⁸⁴ Lásd Langer, (1954), p. 189.

⁴⁸⁵ Lásd: Langer, (1954), p. 194.

sustained ambiguity resolved in a long-awaited key-word, and the unifying, all-embracing artifice of rhythm.⁴⁸⁶„

Nem magától az ábrázolt dologtól, nem is annak hasznosságától (gyakorlati, morális vagy történeti értékétől) lesz valami művészi, fogalmaz Langer, de nem is a művészi téma kellemes vagy kellemetlen voltától⁴⁸⁷.

„he sees more than the utilitarian import of their shapes; he literally *sees* the reflection of human feeling, the ‘dynamic’ laws of life, power, and rhythm, in forms on which his attention is focussed⁴⁸⁸„.

A művészetek alapja „the verbally ineffable, yet not inexpressible law of vital experience, the pattern of effective and sentient being.⁴⁸⁹” Ez az, amit „szép formának” tartunk és az alapja a szerző „ideájának”. Lehet, hogy a tömeg és mozgás, a korlátozottság és autonómia jobban kifejezhető szobrászatban és táncban, mint költészetben, az erotika a zenében... De szerinte minden művészet – bár mint fentebb hangsúlyozta, másra-másra való – *végső soron ugyanazokat a törvényeket közvetíti*⁴⁹⁰.

„this emotion which one really *has* in producing or contemplating an artistic composition should become confused with the content of the work, since that content is itself emotive. (...) the emotion embodied in the form is felt by the artist before he begins his work, is ‘expressed’ in the process of creating as it might be in shouting or weeping, and is sympathetically felt by the audience? Yet I believe the ‘aesthetic emotion’ and the emotional content of a work of art are two very different things; the ‘aesthetic emotion’ springs from an intellectual triumph, from overcoming barriers of word-bound thought and achieving insight into literally ‘unspeakable’ realities; but the emotive content of the work is apt to be something much deeper than any intellectual experience, more essential, pre-rational, and vital, something of the life-rhythms we share with all growing, hungering, moving and fearing creatures; the ultimate realities themselves, the central facts of our brief, sentient existence⁴⁹¹„.

Jól látja, hogy a művészetek igazsága másfajta, mint a tudományos-logikai megismerése.

„‘Artistic truth’ (...) being bound to certain logical forms of expression, has logical peculiarities that distinguish it from propositional truth: since presentational symbols have no negatives, there is no operation whereby their truth-value is reversed, no *contradiction*.⁴⁹²„

Nagyon lényeges sajátossága a szimbolizációnak az is, (amit már Focillonnál kiemeltünk), hogy a szimbólumban *megőrződik valamennyi jelentése*, amellyel a különböző használatban feltöltődik:

⁴⁸⁶ Langer, (1954), p. 212.

⁴⁸⁷ Lásd: Langer, (1954), p. 203.

⁴⁸⁸ Langer, (1954), p. 104.

⁴⁸⁹ Langer, (1954), p. 109.

⁴⁹⁰ Langer, (1954), pp. 209-210.

⁴⁹¹ Langer, (1954), p. 211.

⁴⁹² Langer, (1954), p. 213

„through all the metamorphoses of its meaning, (...) a word carries a certain trace of every meaning it has ever had, like an overtone, and every association it has acquired, like an aura”⁴⁹³,

Az ember mint szimbólumhasználó lény nem csak reagál konkrét dolgokra, hanem elképzeléseit be is viszi a valóságba; a szimbolikus viszonyulásmód hozza létre az emberi lét olyan negatívumait is, mint a kegyetlenség vagy az úr-szolga viszony. Szimbolikus gondolkodás nélkül azonban nemcsak e negatívumok, de a rengeteg termékeny felismerés sem jött volna létre, hangoztatja Langer. A szimbolikus gondolkodás segítségével megértve a dolgokat, az embert már nem csak a hely (place) hanem a Tér, az űr (space) veszi körül; nemcsak időben él, hanem történelemben...⁴⁹⁴

„Any miscarriage of the symbolic process is an abrogation of our human freedom”⁴⁹⁵.

(Nietzschével összhangban) az élet-szimbólumok (modernkori) elhomályosulását, a mítoszok, rítusok elvesztését nevezi súlyos, szabadságkorlátozó veszélynek.

„To constrain a man against his principles – make a pacifist bear arms, a patriot insult his flag, a pagan receive baptism – is to endanger his attitude toward the world, his personal strength and single-mindedness.”⁴⁹⁶,

Langer meggyőződéses konzervatív alapállásból elidegenedésellenes: (a két fő ártalomnak a hagyományos, mítikus világkép lerombolását és az elidegenedett munkát tartja). Visszatérve ahhoz a gondolathoz, hogy a szimbolikus gondolkodás fejlődése mindig a tévedés lehetőségét is magában hordja, Whiteheadet idézi: „A tévedés az az ár, amit a fejlődésért fizetünk”.

Bár a fentiek Langer saját, autonóm interpretációját mutatták be, a „szimbolikus formák” elméletéről mindenképpen érdemes az elmélet alkotóját, Ernst Cassirert is meghallgatni.

*

Cassirer „Critical Idealism as a Philosophy of Culture” című, 1936-ban született írásában lényegében a hegeli koncepció jegyében tartja a világszellem *önmegismerésének* céljához vezető szemléleti rendszereknek a mítoszt, a vallást, a tudományt, a művészetet⁴⁹⁷. A szimbolizációt pedig ezek közös alapjának.⁴⁹⁸ (Cassirer ezen különböző megismerésformák kapcsán különböző „szimbolikus nyelvekről” beszél⁴⁹⁹; a mi álláspontunk szerint – ha eltekintünk a matematikai „szimbólumok”⁵⁰⁰ nyelvétől – lényegében mindezek mögött a megis-

⁴⁹³ Langer, (1954), p. 229.

⁴⁹⁴ Lásd Langer, (1954), p. 233.

⁴⁹⁵ Langer, (1954), p. 236.

⁴⁹⁶ Langer, (1954), p. 236.

⁴⁹⁷ Főművében pedig ezt írja: „Language, myth and theoretical knowledge are all taken as fundamental forms of the objective spirit, whose being it must be possible to disclose and understand purely as such, independently of the question of its ‘becoming’.” (Cassirer, 1965, p. III/49).

⁴⁹⁸ „a synopsis of universe (...) is aimed at in myth, in religion, in language, in art, and in science. (...) All these forms not only shine with reflected light; they have a light of their own. They are original sources of light. {A szimbolizáció} is a condition of all the constructive processes of the mind, a force that pervades all our mental operations and energies” (Cassirer, 1979, p. 71. / Critical Idealism as a Philosophy of Culture, 1936/).

⁴⁹⁹ „it may be necessary to employ in the spelling out of phenomena different symbols and, so to speak, different alphabets of thought that do not contradict each other but complete one another.” (Cassirer, 1979, p. 76. /Critical Idealism as a Philosophy of Culture, 1936/).

⁵⁰⁰ Mint már többször elmondtuk, a matematikai szimbólumok egyjelentésűek lévén a mi definíciónk szerint nem szimbólumok, csak jelek. Cassirer számára ez a megkülönböztetés nem adódik, mert ő a „jel”-fogalmat többnyire az állati jelek (jelzések?) leírására tartja fenn.

merésformák mögött *ugyanaz* a szimbolikus *gondolkodás* működik. A fenti gondolat azonban következik Cassirer lényegében individualisztikus felfogásából: szerinte⁵⁰¹ például nincs egységes emberi kultúra, csak a kultúrák sokasága. Az ilyképpen individualisztikus koncepciók abból a vitathatatlan igazságból indulnak ki, hogy az emberiség individualitásokban létezik; csakhogy – mint erről már szó volt – az *emberiség* létezik individualitásokban, az emberiség sajátossága, hogy tagjait individualitásokként, mintegy „külön utakra küldött felderítőkként” használja; az emberek individualitása pedig egyre kifejtettebb, tehát eredmény; minden individualitás – az egyének individualitásától az egyes kultúrák individualitásáig – az ember sajátos nembeli természetéből következik; az adekvát kiindulópont mindebből következően nem az individualitás, hanem az emberiség, s minden kultúra igenis „az emberi” kultúra részeként értelmezhető).

Az emberi megismerés tekintetében Cassirer alapvetően kantiánus, álláspontja az, hogy nem ismerhetjük meg a dolgok „magánvaló lényegét” csak a számunkra való, s ezen keresztül hatolhatunk mind mélyebbre, hiszen gondolkodásunk eszközei, szimbólumai a mi teremtményeink.

„The original content of life cannot be apprehended in any form of *representation*, but only in pure *intuition*.⁵⁰²”

A szimbolizáció lényegének (a Goethe-i vonalat követve) ő is az *egyedi és általános, konkrét és absztrakt együtthatását* tartja:

„It is, as it were, the fundamental principle of cognition that the universal can be perceived only in the particular, while the particular can be thought only in reference to the universal.⁵⁰³”

„We find indeed that, beside and above the world of perception, all these spheres produce freely their own *world of symbols* which is the true vehicle of their immanent development – a world whose inner quality is still wholly sensory, but which already discloses a formed sensibility, that is to say, a sensibility governed by the spirit.⁵⁰⁴”

„the conception of an aesthetic form in the sensible world is possible only because we ourselves create the fundamental elements of form. All understanding of spatial forms, for example, is ultimately bound up with this activity of their inner production and with the law governing this production. (...) symbols (...) go beyond the mere phenomena of the individual consciousness, claiming to confront them with something that is universally valid.⁵⁰⁵”

Az összes emberi kifejezési forma szubjektív és objektív közti kapcsolat. Ekként az ember *önmagából kiindulva* közelíthet a világhoz, illetve teremthet kapcsolatot a konkrét és az elvont között.

„Again it becomes evident that concepts of space, time and number are the essential framework of objective intuition as it develops in language. But they can fulfill this function only because their general structure situates them in an ideal middle region – because, precisely by holding fast to the form of sensuous expression, they

⁵⁰¹ Lásd Cassirer, (1979), pp. 82-83.

⁵⁰² Cassirer, (1965), p. I/112.

⁵⁰³ Cassirer, (1965), p. I/86.

⁵⁰⁴ Cassirer, (1965), p. I/87.

⁵⁰⁵ Cassirer, (1965), p. I/88.

progressively imbue the sensuous with intellectual content and mould it into a symbol of spiritual life.⁵⁰⁶„

„As first local distinctions are closely linked with special material distinctions – and it is eminently the differentiation of the parts of his own body that serves man as a basis for all other spatial specifications. Once he has formed a distinct representation of his own body, once he has apprehended it as a self-enclosed and intrinsically articulated organism, it becomes, as it were, a model according to which he constructs the world as a whole. In this perception of his body, he possesses an original set of coordinates to which in the course of development he continually returns and refers – and from which accordingly he draws the terms which serve to designate this development⁵⁰⁷„.

Herakleitoszt idézve bukkan fel nála az a gondolat, hogy az Egészből kiragadás: torzulás; s még az is megfogalmazódik, hogy a szemléletet *egymásnak ellentmondó mozzanatok összekapcsolásával* lehet az Egészhez visszaközelíteni.

„every word limits the object it is meant to designate and by this limitation falsifies it. Through fixation in the word, the content is lifted out of the continuous stream of becoming in which it stands; hence it is not apprehended according to its totality but only according to a onesided determination. If we wish to regain a deeper knowledge of the true nature of the thing, there is no other way than to supplant this particular determination by another, that is, to oppose to each word embodying a specific individual concept, its own antithesis⁵⁰⁸„.

A herakleitoszi szemlélet dialektikáját azonban az ő szemléletében felülírja Plátón ideatanának „részesedés”-gondolata (ahol a rész és Egész viszonyát nem a világegészre vonatkoztatja, hanem az *idea* képviseli azt az „egészet”, amiből a dolog részesedik). Ez a megoldás viszont éppen ellentétes irányba visz, mint a szimbolikus gondolkodás, hiszen a megragadni kívánt „szimbolikus” itt nem a világegész felé közelítő másodlagos, hanem a fogalmi-logikai gondolkodás alapjául szolgáló elsődleges szimbolizáció.

„The darkness surrounding Heraclitus’ metaphysical doctrine of the unity of word and meaning and the opposition between them, seems dispelled at one stroke by this new methodic concept of μέθεξις. Participation contains a factor of identity as well as a factor of nonidentity; it implies on the one hand a necessary relationship, a unity of the elements, and on the other hand a sharp fundamental division and distinction between them.⁵⁰⁹„

Filozófiatörténeti fejtegetései során Vico-ból egyrészt azt emeli ki, hogy Vico megkülönböztette a természettudományos és a történeti gondolkodást, s az utóbbit forszírozta, azzal, hogy a természetet Isten kreálta, ezért az ember teljesen nem ismerheti meg, a történelmet viszont az ember, ezért megismerheti.

Ez a gondolat kompatibilis azzal, ahogy mi a két *gondolkodásmódot* – a természettudományok alapját képező fogalmi-logikai és a szimbolikus gondolkodást – megkülönböztetjük, azt hangsúlyozva, hogy a világ megismerésére az emberi Nem önmaga világának megismeré-

⁵⁰⁶ Cassirer, (1965), p. I/249.

⁵⁰⁷ Cassirer, (1965), pp. I/206-207.

⁵⁰⁸ Cassirer, (1965), p I/120.

⁵⁰⁹ Cassirer, (1965), p I/125.

sén keresztül⁵¹⁰, és a holisztikus szemlélet⁵¹¹ szimbolikus gondolkodás általi mozgósításával képes.

Cassirer fontosnak tartja Vico *korszakolását* is, amiből azt hangsúlyozza, hogy az nem hanyatláselmélet; és első két korszaka (az „istenek kora” és a „héroszok kora”) a költészet és a szimbolika forrása. (Értelmezésében Cassirer is megmarad annál a modernkori – s korábban például Hegelnél bemutatott – szemléletnél, amely a szimbolikus gondolkodást *prelogikusnak*, a későbbi *fejlődés alapjának*, de e fejlődés által meghaladottnak is tartja). Azt is megjegyzi, hogy a történelmet nem úgy lehet tudományosan, törvényeket megállapítva elemezni, mint a természettudományok tárgyát; a történelem kutatásában a fő módszer az interpretáció⁵¹². A különböző tudományok között nincsenek éles határok; az okság törvénye minden területen érvényes, de:

„Symbolic expressions have a much more unsteady and inconstant character than natural objects. Much more than the material and physical things of our common surroundings, they are liable to change and decay. (...) Undoubtedly we can find a definite and constant structure in language, in art, in religion; we can determine their general function in the construction of our common human world. But within the limits of this general structure every single phenomenon may change from one moment to other⁵¹³.”

Hangsúlyosan foglalkozik Leibniz-cel is, kapcsolatot látván annak monászhai és az ő „szimbolikus formái” között.⁵¹⁴ Kant kapcsán pedig azt tartja elsősorban megemlítenélőnek, (s ezzel megint csak egyetérthetünk, hiszen Kantnál valóban mindig az emberi moralitás az alap, a meghatározó mögöttes), hogy Kantnál a szépség a „moralitás szimbóluma”.⁵¹⁵

Az ember nyelvi képességéről Cassirer azt hangsúlyozza, hogy az ember képes a különböző körülményekben megjelenő dolgot *ugyanannak* látni. (Ennek köszönhető az absztrakció, a fogalomképzés). A nyelv fejlődésirányának lényegét a folytonos differenciációban látja, s levonja azt a következtetést, hogy az „ősnelvben” még sokkal kevésbé váltak el egymástól a dolgok, s így a nyelv első elemei nyelvtanilag sem voltak differenciáltak: (ez lényegében megfelel Zsilka János azon elméletének, amely *nomenverbumokból* vezeti le a nyelv későbbi fejlődését).

⁵¹⁰ Cassirer ezt úgy fogalmazza meg, hogy az „objektivitás” az *emberi kultúra tapasztalatainak* objektivációja. (Cassirer, 1979, p. 167. /Language and Art/) Mivel az ember a természet része, így „szubjektív” tapasztalatai *benne vannak* az objektivitásban: annak meghatározó törvényei őket is meghatározzák, az ő szubjektivitásukon keresztül is érvényesülnek, ezért és így módon megismerhetők az ember számára.

⁵¹¹ A holisztikus szemlélet nála egészen más vonatkozásban, a tudományos gondolkodás huszadik századi fejlődésirányai kapcsán is felmerül, mikor is párhuzamba állítja a *nem-euklideszi geometriák* alkotta új látásmód által életre hívott matematikai *csoport-elméletet* a Gestalt-pszichológiával. Az egész, mint viszonylatok rendszere, írja, azonossá tesz különbözőeket, (illetve, miként a relativitáselmélet tanít, ugyanaz is egészen másnak bizonyul, ha a dolgot, mint Egészt, más oldaláról nézzük). Mindez kapcsolatba hozható a szimbolikus gondolkodás összekapcsoló és poliszémikus természetének a megismerésben játszott szerepével, és a huszadik századi tudományos fejlődés számos területen hozott olyan eredményeket, amelyek a több évezredes szigorúan fogalmi-logikai paradigmával szemben egy másik, a szimbolikus gondolkodás lehetőségeinek nagyobb teret adó megismerésmód új paradigmájának előretörésére utalhatnak.

⁵¹² Cassirer, (1979), p. 129. (The Philosophy of History).

⁵¹³ Cassirer, (1979), p. 137. (The Philosophy of History)

⁵¹⁴ Lásd minderről: Cassirer, (1979), pp. 96-107, (Descartes, Leibniz, and Vico).

⁵¹⁵ Cassirer, (1979), p. 87. (Critical Idealism as a Philosophy of Culture, 1936)

„If then language represents a process of differentiation, it may be presumed to have grown out of a relatively undifferentiated state. The history of language confirms this assumption, disclosing a phase when the parts of speech which we distinguish in the highly developed languages, were separated from each other neither in form nor content. At this phase, one and the same word can fulfill very different grammatical functions, can serve as a preposition or an independent noun, as a verb or as a substantive, according to the particular conditions. Especially the *indifference of noun and verb* is the rule which determines the structure of most languages⁵¹⁶.”

„The undifferentiated word contains within it all the potentialities of differentiation and leaves each particular language free, as it were, to choose whatever potentialities it pleases. (...) each languages follows a *different* method in building up its system of categories.⁵¹⁷”

Az ősnelv differenciálatlanságának hangsúlyozása szempontunkból azért fontos, mert a folytonosan differenciálódó fogalmi-logikai gondolkodás kontrasztjaként a szimbolikus gondolkodás a maga összekapcsolásaival a szétválasztatlanságnak ehhez a világhoz próbál visszaközelíteni.

Cassirer számára viszont nem az a fő probléma, hogy az individuális: kiragadás, hanem az, hogy miképpen lehet az individuálist mind tökéletesebben megragadni; hogyan lehet a látszat mögött megragadni az azt mozgató törvényeket, hogyan áll össze a tulajdonságokból az individuális létező, mi a viszonya az általánosan érvényesnek az individuálisához. Vagyis kérdésfelvetése a karteziánus paradigma talaján áll. Mindez teljesen jogos, de szükséges a másik oldal is: az individuális *visszaolvasztása* az Egészbe. Ezzel függ össze, hogy nála a tudományos szemlélet (a fogalmi-logikai gondolkodás kiteljesedése) áll a középpontban, mi viszont a művészi szemlélet alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodást helyezzük a fókuszba, mert úgy gondoljuk, hogy az individualizmus túlfutásával ennek az ideje jött el.

A művészet szerepével Cassirer is foglalkozik. A nyelv melletti másik szimbolikus (megismerő) univerzumnak nevezi a művészetet.

„We understand reality, not only by subsuming it under general class-concepts and general rules, but also by intuiting it in its concrete and individual shape.” (Hozzáaté, hogy a nyelv is bír ezzel az intuitív karakterrel is).

„In early stages of human culture these poetical and metaphorical character of language seems decisively to prevail over its logical, its ‘discursive’ character.”⁵¹⁸ De aztán a nyelv egyre absztraktabbá fejlődik, a tudomány képviselői folytonos harcban állnak a mindennapi – sok tekintetben hamis – nyelvhasználattal.

„But man has to pay for this gain by a severe loss. His immediate, his concrete experience of life fades away in the same degree in which he approaches his higher intellectual aims. What remains is a world of intellectual symbols, not a world of immediate experience.”⁵¹⁹

A művészet veszi át ezt a feladatot, de ezzel kapcsolatban felmerül, emlékeztet Cassirer, hogy a művészet nem magát a valóságot másolja, csak, ahogy Plátón interpretálja, a valóság másolatának másolatát. Plotinosz és a romantikusok, Schelling, Hegel, Coleridge, Carlyle

⁵¹⁶ Cassirer, (1965), pp. I/269-270.

⁵¹⁷ Cassirer, (1965), p. I/271.

⁵¹⁸ Cassirer, (1979), p.153. (Language and Art).

⁵¹⁹ Cassirer, (1979), p.154. (Language and Art).

ezzel szemben azt mondják, hogy a művészet egy *magasabbrendű*, érzékfeletti valóságot ragad meg. Cassirer ezt a két álláspontot csak felmutatja, szembesíti; ugyanakkor vitázik azokkal, akik a művészetet az *érzelemlifejezéssel* azonosítják.

„What we intuit in the medium of art and artistic forms is a double reality, the reality of nature and of human life. And every great work of art gives us a new approach to and a new interpretation of nature and life.”⁵²⁰ A művészet ekképpen átformálja a nyelvet és az emberek érzéseit is.

Szembeállítja egymással a *nyelvet* és a *művészetet*, és itt szerintünk kategoriális hibát követ el, hiszen nyelv és művészet nem két, közös nem-fogalomban összemérhető entitás: a művészet, mint sajátos megismerésmód a tudományos (esetleg a vallásos) vagy a hétköznapi megismerésmódokkal állítható szembe, a nyelvet pedig mindezek egyik eszközükként használják; a nyelv viszont más jelzőrendszerekkel szembesíthető (mint például a test”beszéd” vagy a vizualitás, a zene jelrendszerei; illetve mindezek – a nyelvi fogalmiság hatásait is magukba építő – emberi jelrendszerek szembesíthetőek az állati és egyéb természeti jelrendszerekkel). De Cassirer ragaszkodik a maga nem-egyneműsített kategóriarendszeréhez, s ezután úgy próbálja megkülönböztetni a nyelvet és a művészetet, hogy a nyelvvel szemben a művészet „*egyéni tapasztalatokkal dolgozik*”, és „*érzékiesít*”. Ám ezek – még ha a klasszikus filozófia hasonlóképp többek között éppen ezekkel jellemezte a művészetet – nem a művészet differentia specificái (még a nyelvvel szemben sem, hiszen a beszéd állandóan egyéni tapasztalatokat visz a nyelvbe, és például a hangutánzó, hangulatfestő kifejezésekkel a nyelv is érzékiesít).⁵²¹ A harmadik, amivel körül akarja írni a művészetet, a *forma* jelentősége. De mindezek nem tekinthetők a művészet lényegének (ahogy, mint ő is hangsúlyozta, az *érzelem* sem az). Cassirer egyfelől hajlamos misztifikálni a művészt „más világban él, mint mi”; másrészt alábecsüli sajátos *megismerő* szerepét: a plátóni, hegeli, stb. hagyománynak megfelelően a filozófia (sőt a tudomány is?) nála is „magasabbrendű”⁵²²... (Ezzel összefüggésben lebecsüli a művészet-nyújtotta katarzist is, azt mondja, a katarzis nem morális, hanem pszichológiai értelemben tisztít meg, és lényegében azt érti rajta, hogy a művészet miközben aktivizál, a forma fegyelmeivel leszelídíti a szenvedélyeket⁵²³, aminél azért a katarzis jóval többet jelent).

Cassirer mindvégig azzal küszködik, hogy a „szimbolikus”-t annak mindkét értelmében használja, amikor szimbolikus formákról, szimbólum*használatról* beszél. Ez egyfelől jogos, hiszen az elsődleges és másodlagos szimbólumok állandóan átmozognak egymásba, állandó kölcsönhatásban vannak, és valóban ez is, az is: szimbólum. Ugyanakkor így nem válik el eléggé a fogalmi-logikai és szimbolikus *gondolkodás* (például Cassirer alábbi gondolatában):

Akár az *észt* (mint Kant), akár a *tudatosulást* /appercepciót/, (mint Leibniz) akár a *reflexiót* (mint Herder) hangsúlyozzuk – ami történik, szimbólumhasználatlalt jár, mondja, de ebből nem derül ki, hogy miképpen történik ez a fogalmi-logikai, s miként a szimbolikus gondolkodás (egymástól nagyon is különböző) gyakorlatában. Mindazonáltal próbálkozik a

⁵²⁰ Cassirer, (1979), p.157. (Language and Art).

⁵²¹ Lásd minderről: Cassirer, (1979), p.185. (Language and Art).

⁵²² Igaz: látja a tudomány korlátait is, megállapítja, hogy a tudomány által leírt természet csak elméleti konstrukció, logikai jelentés. De azt nem tudatosítja, hogy a művészet éppen ezt korrigálja az emberi megismerésben. Annyit lát, hogy a művészet új szemmel tanít látni, az absztrakcióval szemben eleven; aktivizál és szabaddá tesz... s ezzel *majdnem* eljut ahhoz, hogy a művészet „mélyebben” képes megragadni a világot – ám ezt a következtetést mégsem vonja le.

⁵²³ Erről lásd pl.: Cassirer, (1979), p. 211. (The Educational Value of Art).

különbségtétellel⁵²⁴. Szerinte például a tudományos és a mitikus szemlélet között az a különbség, hogy az előbbi *stabil* törvényeket próbál megragadni, a mitikusban pedig minden állandó *átváltozásban* van⁵²⁵. (Ezt megfeleltethetjük a fogalmi-logikai gondolkodás egyértelműség-, illetve a szimbolikus gondolkodás dialektika- és poliszémia-követelményének, bár Cassirer inkább a mitikus szemlélet „*kaotikus*” jellegét hangsúlyozza⁵²⁶).

A mítoszt homogénnek és differenciálatlannak ítéli, az álom és éber valóság összemosásával, az objektum és reprezentációja összemosásával, mágikus gondolkodással⁵²⁷, az *okság* feltárása helyett annak az *együttállás* általi helyettesítésével jellemzi.⁵²⁸ A pars pro toto-t, a szünekdohé illetve a metonímia alapját is a mitikus gondolkodás „primitívségének” tulajdonítja.⁵²⁹ A mítoszban:

„Anything can *come from* anything, because anything can stand in temporal or spatial contact with anything⁵³⁰.”

A mítosz nála (is) a rítushoz kapcsolódik, abban pedig dominál a mágikus elem⁵³¹. Cassirer a mítosz mindeme tulajdonságát a tudat differenciálatlanságának tulajdonítja.⁵³² Nem látja

⁵²⁴ S figyelemreméltó, – s éppen a fogalmi-logikai gondolkodáson alapuló *tudomány* ‘szimbolikus formáit’ taglaló részben ír erről –, hogy lényegében a kétféle gondolkodás alapjaként kétféle *percepciót* is feltételez: „for pregnant perception always leads to an assertive statement, while discursive perception usually stops at a problematic one. The former contains in itself an intuition of the whole – the latter leads, under the most favorable circumstances, to a correct combination of distinguishing features: the former is symbolically meaningful, the latter is only symptomatically indicative.” (Cassirer, 1965, p. III/240).

⁵²⁵ Lásd: Cassirer, (1979), p. 174. (Language and Art).

⁵²⁶ A mitikus „káosz” szerinte aztán a vallásban áll össze „világrenddé”. (A vallás kialakulását melleleg a félelemből vezeti le, ami nem az ő találmánya, de mindenképpen súlyos leegyszerűsítés).

⁵²⁷ Az *analogikus* gondolkodásnak a törvénykereső tudománnyal ellentétes természetéről beszél. Abban van igaz, hogy a kettőt nem szabad összekeverni. Az alkímiát hozza fel az analógiára alapozó mitikus gondolkodás (ebben a szövegösszefüggésben nyilvánvalóan negatív) példájának. De itt megint nem veszi figyelembe, hogy az analogikus szimbolikus gondolkodás *másra való*, mint a tudomány. Az alkímiában, asztrológiában alapvetően az a baj, hogy „*tudományként*” próbálják alkalmazni.

⁵²⁸ „the crucial achievement of every symbolic form lies precisely in the fact that it does not have the limit between I and reality as pre-existent and established for all time but must itself create this limit – and that each fundamental form creates it in a different way.” (Cassirer, 1965, p. II/156.). „Whereas the members of a synthetic combination effected by theoretical thinking are preserved as independent elements within this very combination, whereas theoretical thinking keeps them distinct even while bringing them into relation with one another, mythical thinking causes those things which are related to one another, which are united as though by a magical bond, to merge into one undifferentiated form. Thus, things which are totally dissimilar from the standpoint of immediate perception or from the standpoint of our „rational” concepts, may appear similar or alike provided they enter into one and the same magical complex.” (Cassirer, 1965, p. II/181). „That my will moves my arm (declares Hume) is in no way more comprehensible than if it could stop the moon in its course. But the magical view reverses this relation: because my will moves my arm, there is an equally certain and equally understandable connection between it and all other happenings in „outward” nature. For the mythical view, which is characterized precisely by the fact that it makes no sharp division between objective spheres and is not impelled toward a causal analysis of the elements of reality, this inference has compelling force.” (Cassirer, 1965, p. II/212).

⁵²⁹ Cassirer, (1965), p. II/50.

⁵³⁰ Cassirer, (1965), p. II/46.

⁵³¹ Például: a mítosszal összekapcsolt rítus táncosai nem eljátsszák az istent, hanem *azzá* válnak (lásd Cassirer, 1965, p. II/39). „When water is sprinkled in rain magic, it does not serve as a mere symbol of analogue of the ‘real’ rain; it is attached to the real rain by the bond of an original sympathy. The demon of the rain is tangibly and corporeally alive and present in every drop of water. Thus in the world of myth every phenomenon is always and essentially an incarnation. Here the essence is not distributed over a number of possible modes of representation, each of which contains a mere fragment of it, but is manifested as a whole, as an unbroken and indestructible unity in the phenomenon.” (Cassirer, 1965, p. III/68).

benne (mint a szimbolikus gondolkodás egyik megnyilvánulási módjában) a *korrekciós mechanizmust*⁵³³.

Mindazonáltal amikor magát a mitikus gondolkodást elemzi, egyrészt felismeri annak fontos sajátosságait (például azt a már többször említett tényt, hogy az „egynemű közeg”-en keresztül közelíteni lehet a világegész megragadásához); másrészt ilyenkor nem a mitikus gondolkodás *alsóbbrendűsége*, hanem a fogalmi-logikai gondolkodástól való (akár egyenrangúnak is tartható) *különbsége* kap hangsúlyt.⁵³⁴

„we find an unmistakable analogy between the growth of the mythical objective world and the growth of the empirical objective world. In both the isolation of the immediate datum is overcome; in both we must seek to understand how particulars are woven into a whole. And in both cases the concrete expressions of this wholeness, its intuitive schemata, prove to be the fundamental forms of space, time, and finally of number in which the factors which appear separate in space and time, the factor of „coexistence” and the factor of „succession,” permeate each other.”⁵³⁵

⁵³² „the contents of the mythical consciousness do not disperse into mere disconnected particulars; they, too, are governed by a universal principle – which, however, is of an entirely different kind and origin from the universal principle of the logical concept. For precisely through their special character all the contents of the mythical consciousness are rejoined into a whole. They form a self-enclosed realm and possess a common tonality, by which they are distinguished from the contents of common, everyday, empirical existence.” (Cassirer, 1965, p. II/74). Ez a speciális összetartó erő: a szentség, a megszentelt (sacred). A racionalista szemében ez is a „primitív gondolkodás velejárója, s nem tudatosítja, hogy a mitikus gondolkodás olyan „irracionális” erői, mint a „mana”, a „tabu”, stb. a *társadalmiságot* hordozzák, s ezért reális tartalmakat nyújthatnak (a szimbolikus gondolkodás természetére alapozott) megismerés számára.

⁵³³ A fejlődéselv képviselői hajlamosak a nem-fejlődőt leminősíteni, s nem-észrevenni, hogy az ősalapot nem csupán mint eredet, kezdeti forma lényeges, hanem benne van a fejlett is. Így a szimbolikus gondolkodást is csak mint kezdetlegest értelmezik. Pedig az, hogy itt *két különböző, komplementer* szemléletmódról van szó, Cassirer számára is világos: „Pure cognition tends to think of all freedom of action as determined by an unequivocal causal order; myth, on the contrary, dissolves all determination of events into a freedom of action: both have „explained” an occurrence when they have interpreted it from their own specific point of view.” (Cassirer, 1965, p. II/49).

⁵³⁴ Például egyfelől a „keleti”, másfelől a görög szemlélet példáival illusztrálva: „while for Buddha the circle serves as a symbol of the endlessness and hence aimlessness and meaninglessness of change, for Heraclitus it is a symbol of perfection.” (Cassirer, 1965, p. II/136). „while Indian thinking is oriented essentially toward the transience of the temporal world and Chinese thinking toward its permanence; while Indian thinking one-sidedly stresses the factor of change and Chinese thinking that of permanence – Greek thought establishes a pure inner balance between the two factors.” (Cassirer, 1965, p. II/136). „Thus we see that in theoretical and mythical thinking the concept of number does not develop in the same direction. In both, it is true, the concept spreads over ever wider spheres of sensation, intuition, and thinking, and finally draws almost the whole realm of consciousness into its orbit. But in the two spheres we encounter two entirely different aims and two entirely different fundamental attitudes. In the system of pure cognition, number, like space and time, serves primarily and essentially the purpose of reducing the concrete diversity of phenomena to the abstract and ideal unity of their ‘grounds.’ (...) Likewise in mythical thinking number appears as such a medium of spiritualization – but here the process takes another direction. While in scientific thinking number appears as the great instrument of explanation, in mythical thinking it appears as a vehicle of religious signification. In the one case it serves to prepare all empirical existence for acceptance in a world of purely ideal relationships and laws; in the other it serves to draw all existing things, all immediate data, everything that is merely ‘profane’ into the mythical-religious process of sanctification.” (Cassirer, 1965, p. II/143).

⁵³⁵ Cassirer, (1965), p. II/79. „The symbolic never belongs to the sphere of immanence or of transcendence; its value, rather, consists precisely in the fact that it overcomes this opposition which arises from a metaphysical theory of two worlds. It is not the one or the other but represents the ‘one in the other’, and the ‘other in the one’.” (Cassirer, 1965, p. III/383).

A mitikus térszemlélet lényegét – emeli ki Cassirer – a szent és profán tér szembeállítására adja, szemben a tudomány absztrakt terével. Itt minden valamihez rendelődik: a tér felosztása például szimbolikusan összekapcsolódik törzsekkel, színekkel, évszakkokkal, napokkal, testrészekkel, osztályokkal, cselekvésekkel, stb.⁵³⁶ A kapcsolatok (mint a szimbolikus gondolkodásban általában) mindkét irányban működnek⁵³⁷. A tudomány tere, foglalja össze: *funkcionális*, a mítoszé *strukturális*. A tudomány *keletkezést és fejlődést* lát, a mítosz *eleve-adottat*.

A mitikus tudatban a teremtés-teremtődés, és az ismétlődések, a periodicitás kap kiemelt fontosságot. Az idő és térbeli orientáció összefügg. A mitikus tudatban kozmikus törvények szabják meg az emberek etikai törvényeit, az emberi világ rendjét is. Cassirer pontos megállapításai:

„the crucial achievement of every symbolic form lies precisely in the fact that it does not have the limit between I and reality as pre-existent and established for all time but must itself create this limit – and that each fundamental form creates it in a different way.”⁵³⁸

„Subjectivity has as its correlate not some outward thing but rather a „thou” or „he,” from which on the one hand it distinguishes itself, but with which on the other hand it groups itself. This thou or he forms the true antithesis which the I requires in order to find and define itself. For here again the individual feeling and consciousness of self stand not at the beginning but at the end of the process of development. In the earliest stages to which we can trace back this development we find the feeling of self immediately fused with a definite mythical-religious feeling of community. The I feels and knows itself only insofar as it takes itself as a member of a community, insofar as it sees itself grouped with others into the unity of a family, a tribe, a social organism. Only in and through this social organism does it possess itself; every manifestation of its own personal existence and life is linked, as though by invisible magic ties, with the life of the totality around it. This bond can relax only very gradually; only gradually can there develop an I independent of the surrounding spheres of life.”⁵³⁹

Meggyőző az a gondolatmenet is, ahogy a fogalmi-logikai gondolkodás kialakulásának kezdetét, éppen *a mágikus tudatból levezetve* ábrázolja: Ahogy elkezd szerszámot használni az ember, – írja – a mágikus gondolkodás szerint ebbe először „átmegy” a mágikus erő. De a szerszám egyúttal határt képez belső és külső világ között, s ezzel megszűnik a mágikus onnipotencia, a külső világban a szerszámmal csak azt tehetjük, amit annak törvényei lehetővé tesznek – és ebből lassan kifejlődik a tudományos gondolkodás⁵⁴⁰.

⁵³⁶ Ezek az összekapcsolódások rendszerszerűen épülnek fel a mitikus szemléletben (is). A fény/sötétség az első kijelölés, ebből jön a szent/profán oppozíció, illetve az égtájak szembeállítása, a szent/profánból például a köz-, és magántulajdon elkülönítése, az elkülönített és el nem különített szembenállása; a külső/belső oppozíció, a külső/belső jelentősége, és az átmenet (passage) rituális fontossága, stb.

⁵³⁷ „Even in Plato’s Menexenos) we still find it said that it is not the earth which imitates women in conceiving and giving birth but women who imitate the earth. But for the original mythical intuition there is here no before or after, no first or second, only the complete and indissoluble involvement of the two processes.” (Cassirer, 1965, p. II/190).

⁵³⁸ Cassirer, (1965), p. II/156.

⁵³⁹ Cassirer, (1965), p. II/175. És: „For man does not simply transfer his own finished personality to the god or simply lend him his own feeling and consciousness of himself: it is rather through the figure of his gods that man first finds this self-consciousness.” (Cassirer, 1965, p. II/211).

⁵⁴⁰ Lásd Cassirer, (1965), p. II/214.

„It is the consciousness of the means indispensable for the attainment of a certain purpose that first teaches man to apprehend ‘inner’ and ‘outward’ as links in a chain of causality and to assign to each of them its own inalienable place within this chain⁵⁴¹ – and from this consciousness gradually grows the empirical-concrete intuition of a material world with objective attributes and states. It is only from the intermediation of action that there results the articulation of being, by virtue of which it is divided into separate, mutually related and dependent elements.⁵⁴²” Az általa elemzett szimbolikus eszközöket (nyelv, művészet, mítosz, tudomány) végül is ilyen „szerszámoknak” tekinti.

Összegezve az általa önkényesen kiemelt és szembesített négy emberi jelenségcsoportot, kijelenti:

„what we find in myth is imaginative objectification, that art is a process of intuitive or contemplative objectification, that language and science are conceptual objectifications.”

Ezután elismeri, hogy mindezek közt nincs éles határ, amikor valamelyikre gondolunk, nem zárhatjuk ki a többit.⁵⁴³

A huszadik század infernális politikai tapasztalatai alapján a mitikus gondolkodásnak inkább primitív, precivilizatorikus vonásait hangsúlyozza. A mítoszból úgy ír, mint a kultúra, művészet, költészet, vallás és történelem alapjáról, tehát valami ősről, aminek huszadik századi feltámadása negatív, atavisztikus fejlemény⁵⁴⁴. A modern mítoszok, ideológiák felelősek a modern politikai rendszerekért. (Ezt a filozófia felelősségével szemben, a filozófia védelmében hangsúlyozza, amellet kardoskodván, hogy például a náciizmus is sokkal inkább a feléledt, illetve új mítoszképződésnek köszönhető,⁵⁴⁵ mint egyes filozófusok – Spengler, Heidegger – hatásának. A filozófia felelőssége – állítja – az etikai egyértelműség megrendülésében van).⁵⁴⁶ A mitikus gondolkodás feléledését egyrészt a racionalitás és a mitikus szemlélet erőinek „örök harcában” gyökerezteti, másrészt annak tulajdonítja, hogy a társadalom egyensúlyának felborulásai idején a mitikus gondolkodás mindig új erőre kap. A

⁵⁴¹ Érdekes az is, ahogy az emberi én-tudat, az individualitás megerősödését a mitikus gondolkodás istenképzeteiből, illetve azok változásának folyamatából származtatja: man can apprehend and know his own being only insofar as he can make it visible in the image of his gods. Just as he learns to understand the structure of his body and limbs only by becoming a creator of tools and products, so he draws from his spiritual creations – language, myth, and art – the objective standards by which to measure himself and learn to understand himself as an independent cosmos with its peculiar structural laws.” (Cassirer, 1965, p. II/218).

⁵⁴² Cassirer, (1965), p. II/215.

⁵⁴³ Cassirer, (1979), p.187. (Language and Art).

⁵⁴⁴ Alapvetően konzervatív gondolkodóként nem nagyon látja a szimbolikus gondolkodásban (s akár a modern mítoszképződésben is) rejlő pozitív lehetőségeket. (Például azt a lehetőséget, ami a szimbólumalkotás demokratizálásában, vagyis az elitek e tekintetben is érvényesülő monopolhelyzetének megszüntetésében rejlik). Pozitívumot (akár a művészeteknél) a mitikus gondolkodás esetében is az elevenségben, az expresszivitásban lát. „Human speech is full of metaphors of which the origin is to be sought in the same tendency to personify things and events, which is one of the principal sources of mythical thought. If we should succeed in eliminating from human speech all its metaphorical and figurative elements, language would have lost all its plastic expressive power; it would have been changed to an abstract symbolism, like the symbolism of a mathematical formula.” (Cassirer, 1979, p. 245. /The Technique of our Modern Political Myths/).

⁵⁴⁵ Mint ahogy – teszi hozzá – a francia forradalom is inkább vezethető le az amerikai Függetlenségi nyilatkozatból, mint az Enciklopédiából.

⁵⁴⁶ Minderről lásd: Technique of our Modern Political Myths és Judaism and the Modern Political Myths című írásait.

„mitikust” a „mágikussal” is összefüggésbe hozza: a mágiáról vannak fontos észrevételei. (Például amikor a mágiát úgy értelmezi, hogy az ember egyfelől kételkedik saját erőiben, fél a természet hatalmaitól, de hisz a *kollektív* erőben, és a mágia, a mágus mindig ezt közvetíti a számára. Itt megint *közelít* annak felismeréséhez, hogy az ember nembelisége elsődleges individualitásához képest⁵⁴⁷). Furcsa fejleményként állapítja meg, hogy a huszadik században a mágikus gondolkodás mintha szövetségre lépett volna a technika kultuszával, amelyek egyébként antagonistái lennének egymásnak, hiszen a tudományos-technikai gondolkodás éppen a mágikus ellenében fejlődött ki, a technika emelte ki az embert a mágia világából).

Cassirer jelentősége egyrészt az egyes szimbolikus gondolkodáson alapuló jelenségek (elsősorban a mágikus-mitikus szemlélet) sajátosságainak érzékeny megfogalmazásában van, másrészt – annak ellenére, hogy a szimbólum két értelmének szétválasztatlan kezelésével nem tudunk egyetérteni – legfőbb hozzájárulásának mégis azt tartjuk, hogy az egész emberi gondolkodástörténetet, az emberi kultúra-alkotás történetét „*szimbolikus formák*” alkotásának folyamataként helyezte a huszadik századi ember figyelmének előterébe⁵⁴⁸. A „szimbolikus” nála *az emberi gondolkodás által megragadott világ*.

Heidegger a művészi megismerésről

Cassirer és Heidegger híres vitája, bár középpontjában nem az esztétikum állott, felhívhatja figyelmünket a vita másik résztvevőjének, Martin Heideggernek témánkhoz kapcsolódó gondolataira, amelyeket itt elsősorban „A műalkotás eredete” című munkája alapján mutatunk be. (Filozófiai alapállásának a szimbolizációhoz való kapcsolatát másutt⁵⁴⁹ próbáltuk összegezni).

A művészetről Heidegger is mint az emberi megismerés eszközéről beszél, de különválasztja benne a „technét”, a művészet szűkebb értelemben vett eszköz-részét:

A „techné”-t, mondja, a művészek mindig nagyon lényegesnek tartották, mert

„A *τέχνη* tehát mint a görög tapasztalat-tudás a létező létrehozása; a jelenlevőt mint olyant az elrejtettség**ből**, kifejezetten kinézetének el-nem-rejtettség**ébe** hozza elő⁵⁵⁰”. De, hangsúlyozza, ez *nem azonos* a művészettel, mely *az Egész mozgó jellegének megragadása*: alkotás.

⁵⁴⁷ Ám ha el is ismeri a nembeli elsődlegességét, ez csak genetikai elsőbbség: a kollektivitást, mint ősi tudatformát mindenképp fejletlenebb állapotként állítja szembe a kifejlett individuumok felelősség-tudatával. Kantra hivatkozik: „freedom is not an exemption from binding rules; it is, on the contrary, a rule which the moral will gives to itself. It means ‘autonomy’, that is to say, it means self-control and individual responsibility. As Kant says, freedom is not *gegeben*, but *aufgegeben*. (...) In primitive societies the whole life of which is governed by magic and ritual, we find, indeed, no clear concept of individual obligation or self-responsibility. Not the individual but the group is the real ‘moral subject’.” (Cassirer, 1979, p. 257. /The Technique of our Modern Political Myths/).

⁵⁴⁸ Különben is: az, hogy ő szimbólumon a fogalmi-logikai szimbólumokat érti, csak ideiglenesen zavaró; hosszú távon segít az egységes szimbólum-fogalom létrehozásában, s ezzel a természettudományos és társadalomtudományos-művészi gondolkodás közös nevezőre hozásában.

⁵⁴⁹ Lásd: Kapitány-Kapitány (2019).

⁵⁵⁰ Heidegger, (1988), p. 93.

„A mű elért lényeg-körülhatárolására pillantva, mely szerint a műben az igazság megtörténe⁵⁵¹ működik, az alkotást úgy jellemezhetjük, mint a megvalósított szabadjáráengedését⁵⁵².”

A művészi megismerés lényege nála is a szimbólumhoz (és az allegóriához) kötődik.

„A mű nyilvánosan megismertet valami mással is, felfed valami mást, és ez az allegória. A műalkotásban az elkészített dologgal még valami más is összevont. Összevonás görögül *συμβάλλειν*. A mű szimbólum. Allegória és szimbólum szolgáltatja azoknak az elképzeléseknek a keretét, melyeken belül a műalkotást régtől fogva szemügyre veszik.⁵⁵³”

A wittgensteini nyelv-probléma Heidegger gondolatait is foglalkoztatja.

„az egyszerű kijelentő mondat szerkezete (az alany és állítmány kapcsolódása) a dolog szerkezetének (a szubsztancia akcideneciákkal történő egyesítésének) tükörképe lenne? Vagy éppenséggel a dolog így elképzelt szerkezete a mondat váza szerint lenne megtervezve?⁵⁵⁴” „Mindkettő, a mondat és a dologszerkezet alkatában és lehetséges kölcsönvonatkozásában egy közös, eredendőbb forrásból származik⁵⁵⁵”. „Mindent, ami a dolog felfogásában és a róla tett kijelentésben a dolog és közénk kívánczónak állni, előzőleg félre kell tennünk”⁵⁵⁶.

S itt kapcsolódik be a művészet megismerő szerepe:

„véletlen lenne-e, hogy a dologértelmezések közül éppen az szerzett különös egyeduralmat, amely az anyagot és a formát tekintette vezérfonalának?⁵⁵⁷ Ez a dologmeghatározás az eszköz eszközlétének értelmezéséből eredt.⁵⁵⁸” „Így tehát a művészet lényege: a létező igazságának működésbe lépése.⁵⁵⁹”

Fontos a művészi megismerés holisztikus jellegének (és a mű világszerűségének) hangsúlyozása (nála is):

„Tehát a műben nem az adott esetben kéznéllevő egyes létező visszaadásáról van szó, hanem ellenkezőleg: a dolgok általános lényegének visszaadásáról.⁵⁶⁰”

„A világ nem a kéznéllevő számos vagy számtalan, ismert vagy ismeretlen dolgok pusztá együttese. A világ ugyanakkor nem csupán elképzelt, a kéznéllevők summájához illesztett keret. A *világ világa* létezőbb, mint az, ami megragadható és felfogható,

⁵⁵¹ Hegel állítását, miszerint a művészet többé már nem az igazság legmagasabbrendű megnyilvánulása, nyitva hagyja: ez az tézis vagy beigazolódik vagy nem, de arra mindenképpen rávilágít, hogy igazság fogalmuk *nem azonos* (a hegei használat az, amelyben az igazságtól megkülönböztetik a jó és szép, a heideggeri igazságfogalomban viszont ezek benne vannak).

⁵⁵² Heidegger, (1988), p. 94.

⁵⁵³ Heidegger, (1988), p. 37.

⁵⁵⁴ Heidegger, (1988), pp. 42-43

⁵⁵⁵ Heidegger, (1988), p. 43.

⁵⁵⁶ Heidegger, (1988), p. 45.

⁵⁵⁷ „A domináló dologfogalom, a dolog mint megformált anyag, még csak nem is a dolog lényegéből, hanem az eszköz lényegéből ered”. (Heidegger, 1988, p. 63).

⁵⁵⁸ Heidegger, (1988), p. 55.

⁵⁵⁹ Heidegger, (1988), p. 61.

⁵⁶⁰ Heidegger, (1988), pp. 61-62.

melyben otthon hisszük magunkat. (...) A világ az örökkön nem-tárgyi, amelynek mindig részei vagyunk⁵⁶¹, amíg a születés és halál, áldás és átok pályái a létbe vonva megtartanak minket.⁵⁶²”

„napvilágra jutott, mi működik a műben: a létező megnyilatkozása önnön létében: az igazság története⁵⁶³.”

Az eddigiekből is nyilvánvaló, hogy Heidegger számára a (művészi) megismerés és a megismerendő lét nem teljesen két dolog, hanem egymással dialektikus egységet képez, miként ez világosan látszik abból, ahogy például a görög istenszobrok funkcióját megragadja:

„E szobor nem képmás, amely megkönnyítené Isten ábrázatának elképzelését, hanem mű, amely magát az Istent teszi jelenlevővé és Isten maga épp ezáltal *van*⁵⁶⁴.”

„Az igazság megtörténésének egyik módja a mű múlté. (...) A templom ott-állásában történik meg az igazság⁵⁶⁵. Ez nem azt jelenti, hogy e tekintetben valamit helyesen ábrázolnak és adnak vissza, hanem hogy a létezőt a maga teljességében el-nem-rejtetté teszik, és abban megtartják. (...) A műben nemcsak valami igaz, hanem benne az igazság működik⁵⁶⁶.”

„az elrejtőző lét megvilágosodott. E fény felragyog a művön. Ez a ragyogás a művön maga a szép. *A szépség annak módja, ahogy az igazság el-nem-rejtettséggént jelen van*⁵⁶⁷.”

A művészi megismerés sajátosságát ő is a tudományos megismeréssel szembeállítva mutatja fel (egyúttal jelezve azt is, hogy a művészi megismeréshez hasonlíthatóan a tudományos jellegű megismerés a filozófiába emelkedve lehet képes a lényeghez hozzáférni).

„A tudomány ezzel szemben semmiképpen sem az igazság eredendő megtörténete, hanem mindenkor egy már nyitott igazságbirodalom kiépítése. Mégpedig annak megragadása és megalapozása révén, ami a maga körében mint lehetséges és szükségszerű helyes mutatkozik meg. Amint és amennyiben a tudomány a helyesen túl az igazsághoz, azaz a létező mint olyan lényegi leleplezéséhez eljut, az maga a filozófia.⁵⁶⁸”

⁵⁶¹ „A kő világ nélküli. A növénynek és az állatnak szintúgy nincs világa: de hozzátartoznak egy őket meghatározó környezet kiismerhetetlen virulásához. (Heidegger, 1988, pp. 72-73).

⁵⁶² Heidegger, (1988), p. 72.

⁵⁶³ Heidegger, (1988), p. 63.

⁵⁶⁴ Heidegger, (1988), p. 70. Ez összefügg a mű *világszerűségével* is. „Midőn egy világ feltáru, minden dolog elnyeri állandóságát és változékonyságát, távoliságát és közelségét, tágasságát és szűköségét. (...) Amennyiben a mű mű, elrendezi a tágasságot. Az elrendezés itt főként azt jelenti: a nyíltság előtti tér szabaddá tétele és e szabad tér önmaga összefüggésében való berendezése. (...) A mű műként egy világot állít fel. A mű a világ nyíltságát nyitva tartja.” (Heidegger, 1988, p. 73). „a művészet a létező közepette egy nyílt helyet tisztít meg magának, amelynek nyitottságában minden másként van, mint egyébként.” (Heidegger, 1988, p. 110).

⁵⁶⁵ „Az eszköz, minthogy az alkalmasság és használhatóság határozza meg azt, amiből áll, az anyagot állítja szolgálatába. A követ például az eszköz – mondjuk a fejsze – elkészítése során használják és elhasználják. A kő az alkalmasságban eltűnik. Az anyag annál jobb és alkalmasabb, minél ellenállásmentesebben tűnik el az eszköz eszközlétében. A templommű ezzel szemben, midőn egy világot felállít, nem engedi az anyagot eltűnni, épp ellenkezőleg, **a mű világának nyíltságába emeli**: a szikla támaszt és nyugalmat kölcsönöz, s épp ezáltal lesz szikla...” (Heidegger, 1988, p. 74. Kiem.: K. Á. – K. G.).

⁵⁶⁶ Heidegger, (1988), p. 88. Ahogy Gadamer megfogalmazza: „Heidegger a műalkotást az igazság működésbe lépéseként interpretálta”. (Gadamer, 1994, p. 124) (*A szó igazságáról*, 1971).

⁵⁶⁷ Heidegger, (1988), pp. 88-89.

⁵⁶⁸ Heidegger, (1988), p. 97.

A művészettel kapcsolatban még két fontos dolgot emel ki: egyrészt azt a sajátosságát, hogy mivel a művészet lényege világszerűsége, ezért minden egyes mű egyúttal új-teremtés – tudjuk, hogy minden érvényes műnek újnak, minden addigitól eltérőnek *kell* lennie –; másrészt, ami ennek egy másik oldala, hogy (eltérően bármely más emberi produktumtól), *megőrzi az alkotás aktivitás-összetevőjét* (beleértve az alkotó személyét is), egybevágóan azzal a korábban idézett gondolattal, miszerint a műalkotás a (benne ábrázolt) létezés maga⁵⁶⁹.

„A műben felnyíló igazságot az addigi sohasem támasztja alá és az belőle sohasem vezethető le. A mű megdönti az eddigi kizárólagos valóságát.⁵⁷⁰”

„Az igazi kezdet mint ugrás mindig előreugrás, amelyben – jóllehet mint elfedettet – minden eljövendőt átugrottak. A kezdet rejtve már tartalmazza a véget.⁵⁷¹”

„Mindig amikor művészet történik – azaz ha jelen van a kezdet – lökés támad a történelemben, a történelem először vagy éppen újra kezdődik.⁵⁷²”

Míg tehát az esztétikumról értekező szerzők sokasága az ábrázolt világ/ábrázoló mű nemazonosságának problémájából kiindulva közeledik a művészethez, Heidegger a művészet egy igen lényeges sajátosságára figyelmeztet: a mű világteremtése nemcsak a mű, hanem a benne megjelenő valóság világának, tehát az egész világnak az (újra) *teremtését és egzisztálását* is jelenti.

Panofsky

Erwin Panofsky nézeteit tárgyalhattuk volna a művészettörténészek korábban bemutatott csokrán belül is, ám ha életideje nem is feltétlenül határolja el olyan, vele sokáig egy időben is élt elődeitől, mint Wölfflin vagy Warburg, nemcsak egy nemzedékkel ifjabb volta, hanem főként karakteres huszadik századisága (és a szimbolizációhoz való viszony) okán mindenképpen külön tárgyalást igényel.

Az ő működése idején már meggyökerezett a művészettörténetben a szellemtörténeti szemlélet, és Panofsky magától értetődő természetességgel kapcsolja össze egyes korszakok különböző szellemi megnyilvánulásait; von párhuzamot a *gótika* alkorszakai és a *skolasztika* alakulása, a *perspektíva* európai felfedezése és a megszülető *szubjektívizmus*, a nominalista *misztika* és a *végtelen megjelenítésére törekvés* között, s mutatja fel a szintézisre törekvő, egyensúlyra törő, a szembenálló lehetőségeket elfogadó és végső kibékítésüket célzó szemléletet a későközépkor építészetében.⁵⁷³

Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a művészetben jelentős mértékben *szimbolizációt* lát, szellemi mozgások, szemléletmódok, filozófiák megjelenését a különböző művészeti ágak jelrendszereiben. A művészet minden formai elemének – állítja – illetően szimbolikus (tartalmi) közlendője van.

⁵⁶⁹ „De minden más létrehozással szemben a mű alkotott-létének különössége abban áll, hogy alkotott-léte a megalkotás részét alkotja.” (Heidegger, 1988, p. 100).

⁵⁷⁰ Heidegger, (1988), p. 114.

⁵⁷¹ Heidegger, (1988), p. 116.

⁵⁷² Heidegger, (1988), p. 117.

⁵⁷³ Lásd: Panofsky, (1986).

„amit Wölfflin mond, hogy tudniillik ‘ugyanazt a tartalmat különböző korokban nem lehet ugyanúgy kifejezni’ valójában azt jelenti, hogy különböző korokban egyáltalán nem lehet ugyanazt a tartalmat kifejezni, mivel a forma, amelyet a tartalom egy bizonyos korban magára ölt, oly mértékben hozzátartozik a lényegéhez, hogy ugyanaz a tartalom más kor formájában már nem is volna ugyanaz.”⁵⁷⁴

„ugyanazok az évek, melyekben a Giotto és Duccio képein megjelenő s az érett skolasztika átmeneti világnézetének megfelelő térbeliséget a fokozatosan kialakuló igazi centrális perspektíva a maga végtelenül kiterjedt és egy tetszés szerinti pontba összpontosított térbeliségével meghaladta – ugyanazok az évek voltak azok, melyekben az absztrakt gondolkodás az arisztotelészi világnézettel való mindeddig elleplezett szakítást immár határozottan és nyíltan végigvitte, amennyiben a földközéppont körül – mint abszolút centrum körül – fölépített és a külső éggömb által – mint abszolút határ által – bezárt világegyetem képzetét elvetette, s ezzel nem csupán az Istenben elgondolt, hanem az érzéki valóságban ténylegesen megvalósuló végtelenség fogalmát (bizonyos értelemben a természetben jelen levő ‘ἐνεργεια ἀπειρον’ fogalmát) hozta létre.”⁵⁷⁵

Nem esik a későbbi vulgármarxizmus csapdájába: nem tekinti a művészetet a szellemi mozgások – vagy mint azok: gazdasági, társadalmi viszonyok – mechanikus tükröződésének; fejlődésében látja a különböző hatások *eredőjeként*⁵⁷⁶ létrejövő véletlen egyszerűséget; így az általa feltárt összefüggések még meggyőzőbbnek tűnnek.

„például Gandhára, a szasszanidák, Bizánc és a korai északi középkor művészetének egyaránt a késői antik művészet a felismerhető elődje, sajátosságait az egyéni és ezért előre semmiképpen ki nem számítható jegyeiknek köszönhetik (...) fejlődési folyamatokat tanulmányozunk, de nem a ‘szükségyszerűség’ szférájában, hanem inkább a ‘következetesség’ vagy az ‘értelmesség’ szférájában: a művészeti jelenségek egymásrakövetkezését nem lehet kauzális vagy teleologikus sorok formájában levezetni, ez csupán általános fejlődési tendenciák és egyedi eltérési mozzanatok együttthatásaként értelmezhető.”⁵⁷⁷

Ez a jelenségeket különböző hatások eredőjében vizsgáló szemlélet már csak azért is igen alkalmas az esztétikában, mert a tárgyát képező művészet alapja, a szimbolikus gondolkodás a maga *összekapcsoló* természetével létrehozván a szimbólum⁵⁷⁸ poliszémiáját, abban éppen az adott dologban szerepet játszó *különböző erővonalak együttthatását* (is) reprezentálja. S ezért is tudja az alkotás pszichológiai forrásainak értelmezésében is meghaladni a pszichologizálást, rávilágítván a kor emberének az alkotás adott formáját létrehozó attitűdjének lényegére.

A perspektíva imént említett felfedezéséről írja:

„meg kell próbálnunk elképzelni, mit jelentett ez a vívmány abban az időben. Nemcsak azt, hogy a művészet ezáltal ‘tudománnyá’ emelkedett (a reneszánsz számára ez

⁵⁷⁴ Panofsky, (1984). p. 12. (Eredeti megjelenés: 1915-ben).

⁵⁷⁵ Panofsky, (1984). p. 194.

⁵⁷⁶ Szintén elégtelennek tartva, bírálva a *pszichologizmust*, a művészi alkotást pusztán alkotója lélektanából, személyiségéből magyarázó megközelítéseket is. A pszichologizáló művészettörténet a művekben alkotóik *szándékos* szimbolizációit keresi, Panofsky a *lehetséges* szimbolikát.

⁵⁷⁷ Panofsky, (1984). pp. 143-144.

⁵⁷⁸ A szimbólum fogalmát Panofsky a cassireri értelemben használja, és a dolgok belső jelentését, tartalmát érti rajta. (Lásd: Panofsky, 1984. pp. 256-267). A szimbólumtörténetet pedig úgy definiálja, hogy: „ahogyan a különböző történelmi körülmények között az emberi elme általános és alapvető törekvéseit meghatározott témák és fogalmak segítségével kifejezték”. (Panofsky, 1984. p. 292).

valóban emelkedést jelentett), a szubjektív látási benyomást ugyanis oly mértékben racionalizálták, hogy szilárdan megépített s mégis a szó egészen modern értelmében ‘végtelen’ tapasztalati világ alapjául szolgálhatott (a reneszánsz perspektíva szerepét a kritikai magatartásával, a hellenisztikus-római perspektíva szerepét a szkepticizmusával hasonlíthatnánk össze); a perspektíva révén sikerült megvalósítani a pszichofiziológiai tér áttételét a matematikai térbe, más szóval: sikerült objektíválni a szubjektívet.⁵⁷⁹”

„A középkori kozmológiai szemléletből az újkoriba való átmenet különös világossággal mutatható ki Nicolaus Cusanusnál, amint arra Cassirer professzor úr volt szíves felhívni a figyelmemet, mivel Cusanus számára a világ voltaképpen még nem ‘végtelen’ (infinitus), hanem csak ‘határtalan’ (indefinitus), és a világ térbeli középpontját úgy relativizálja (hiszen a szellemi centrum ez előtt is, ez után is Istenben van), hogy kijelenti: a tér bármely tetszőleges pontját a világegyetem középpontjának ‘tekinthetnénk’, pontosan ugyanúgy, ahogyan a perspektivikus szerkesztés a maga ‘szempontját’, melyben a mindenkor ábrázolt világ ‘összpontosulni’ látszik, teljesen szabadon helyezheti el⁵⁸⁰.”

A „kor emberének” minden megnyilvánulásában az őt ért hatások sokasága szimbolizálódik, s *ezek által* jelenik meg a művészetben a „korszellem”. Ahogy Panofsky egy hétköznapi példával igyekszik megvilágítani:

„Ha valaki az utcán ránkköszön, ennek a cselekvésnek a jelentésértelme kétségtelenül az udvariasságdemonstráció (amelynek a tárgyi értelmét mint mosolygó főbiccentéssel egybekapcsolt kalaplevételt írhatnánk le, kifejezésértelme pedig a barátságosság, az odaadás, a közömbösség és az ironia között rengetegféleképpen alakulhat). Ezen túl azonban a kérdéses köszönről bennünk visszamaradt benyomásnak lehet valami olyan sajátos jellege, mely mint valami *ὄντως ὄν* (a létező léte), ott áll valamennyi jelenségelem mögött – lehet ennek a benyomásnak egy olyan belső struktúrája, melynek felépítésében szellem, jellem, származás, eredet, környezet és életpálya egyaránt részt vett, és amely az üdvözlés gesztusában világosan és a gesztust produkáló ember akaratán és tudtán kívül ‘dokumentálódik’, mint ahogyan dokumentálnék az illető minden más életmegnyilvánulásában is. Úgy tűnik, hogy – ehhez hasonlóan, csak éppen sokkal mélyebb és általánosabb értelemben – a művészi produkciók is egy, a jelenségértelmen és a jelentésértelmen túli, végső, lényegi tartalomra épülnek, a világgal szembeni alapmagatartás akaratlan és öntudatlan megnyilatkozására, mely az egyes alkotókat, az egyes korokat, az egyes népeket, az egyes kultúrközösségeket egyaránt jellemzi⁵⁸¹.”

A különböző korszakok szemléletét szembeállítva Panofsky elsősorban azt próbálja értelmezni, rekonstruálni, hogy a *kor embere* számára mit szimbolizált a művészet⁵⁸².

⁵⁷⁹ Panofsky, (1984). p. 195.

⁵⁸⁰ Panofsky, (1984). p. 238, 64. lj

⁵⁸¹ Panofsky, (1984). p. 257.

⁵⁸² Vagy éppen az arányok ábrázolása... „Ez egy ‘harmonisztikus’ kozmológia része; nem az volt a célja, hogy módszerül szolgáljon az emberi alak képi megformálásához. Azt a hatalmas harmóniát volt hivatott értelmezni, amely számi és zenei megfelelésekkel egyesíti a kozmosz minden részét. Éppen ezért a közölt adatok itt nem is fölnötte, hanem az újszülöttre vonatkoznak, mert a csecsemőnek a kozmologikus és asztrológiai gondolkodásban fundamentális szerepe van, ellentétben az ábrázoló módszerekkel, ahol csak másodlagos a jelentősége.” (Panofsky, 1976, p. 30). „Az újszülöttben az univerzum szabályozó erői, kivált a csillagok hatása, közvetlenebbül és kizárólagosabban nyilvánul meg, mint a fölnötteben, akit sok egyéb föltétel határoz meg.” (Panofsky, 1976, p. 89, 36 lj.).

„A Periklész-korabeli művész olyan emberi alakot teremtett, amelyik az élet látszatát lehelte, de – arisztotelészi értelemben – ‘aktuálisan’ kép volt csupán, ami az emberi lény szerves működését tükrözi. Az egyiptomi művész teremtette emberi alakról azt hitték, hogy valódi élet hatja át, de – arisztotelészi értelemben – csak ‘potenciális’: az emberi lény formáját reprodukálja csupán – tartósabb másolatban –, de nem a működését. Amint tudjuk, az egyiptomi szobor célja nem saját életének utánzása volt, hanem az, hogy anyagi szubsztrátum gyanánt szolgáljon egy másik életnek, a lélek, a ‘Ká’ életének. A görögöket a plasztikai képmás a már élt emberi lényre emlékezteti; az egyiptomiak a megelevenítésre váró testet látják benne. A görögök számára a műalkotás az esztétikai idealitás világában létezik, az egyiptomiak számára a mágikus realitás szférájában. Az előbbiek az utánzást (μίμησις) tekintették a művész céljának, az utóbbiak az újraalkotást, a rekonstrukciót.⁵⁸³”

„Az archaikus görög művészet elvei még hasonlítottak az egyiptomiéhoz; a klasszikus stílus azáltal haladta túl az archaikust, hogy éppen azokat a tényezőket fogadta el pozitív művészi értékek gyanánt, amiket az egyiptomiak elhanyagoltak vagy tagadtak.⁵⁸⁴”

„A klasszikus esztétika – Plotinosz és tanítványainak a kivételével – a szépség elvét azonosította a részek egymással és az egésszel való összhangjával⁵⁸⁵”.

„a késő hellenisztikus kor az az idő, amikor – erős orientalisztikus hatásra – az egész világkép átalakult a számmissztika jegyében, s amikor – általános eltolódással a konkréttól az absztrakt felé – maga az antik matematika is aritmetizálódott.⁵⁸⁶”

Konkrét témákon – például az emberi arányokhoz való viszony témáján – keresztül elemzi egyrészt a különböző szellemi irányok egymásrahatását, s mutatja meg másrészt a szimbólumok (korabeli) értelmezésének sajátosságait.

{ A reneszánszban } „Az emberi arányok elméletét egyrészt a művészi alkotás előfeltételének tekintették, másrészt a mikrokozmosz és a makrokozmosz eleve elrendelt harmóniájának a kifejeződését látták benne. Ezt tekintették tehát a szépség racionális bázisának. Azt mondhatnánk, hogy a reneszánsz ötvözte az arányelmélet hellenisztikus időkben s középkorban divatos kozmológiai interpretációját az esztétikai tökéletesség alapelveként felfogott ‘szümmetria’ klasszikus fogalmával. Ahogyan szintézist kerestek a misztikus és a racionális szellem, a neoplatonizmus és az arisztotelianizmus között, ugyanúgy az arányelméletet is egyszerre értelmezték a harmonisztikus kozmológia és a normatív esztétika szempontjából, s így az elmélet áthidalni látszott a szakadékot a késő hellenisztikus fantazmagóriák és a polükleitoszi rend között.⁵⁸⁷”

„az arányelmélet hallatlan tekintélyre tett szert a reneszánszban. Az emberi test arányait a zenei harmónia látható megvalósulásaként dicsérték; általános aritmetikai vagy geometriai elvekre vezették vissza (kivált az ‘aranymetszésre’, aminek a Platón-imádat e korszakában mértéktelenül eltúlzott jelentőséget tulajdonítottak); a klasszikus istenekkel hozták összefüggésbe őket, úgyhogy az arányok egyszerre nyertek régészeti és történeti, valamint mitológiai és asztrológiai jelentőséget. S újra megkísérelték –

⁵⁸³ Panofsky, (1976), pp. 13-14.

⁵⁸⁴ Panofsky, (1976), p. 15.

⁵⁸⁵ Panofsky, (1976), p. 21.

⁵⁸⁶ Panofsky, (1976), pp. 29-30.

⁵⁸⁷ Panofsky, (1976), p. 44.

Vitruvius egy megjegyzésével kapcsolatban – az emberi arányokat azonosítani az épületek és az épületrészek arányaival, hogy így demonstrálják az emberi test architektonikus ‘szimmetriáját’, s ugyanakkor az építészet antropomorf életességét.⁵⁸⁸”

„A vitruviusi és a pszeudo-varrói hagyomány egymás mellett éléséből önmagában is két különböző típus következett, az egyik kilenc, a másik tíz archosszúságot foglalt magába. A teoretikusok azután ezt a két típust egy harmadik, még rövidebbel egészítették ki, s az így keletkezett hármasságot ízlésük szerint vonatkoztatták istenekre, a klasszikus építészet három stílusára, vagy a nemesség, a szépség és a báj kategóriáira.” (Panofsky, 1976, p. 46).

A különböző jelenségek közös nevezőjét (és szerinte lényegét) ő itt a *szubjektivitás* modernkori dominanciájában találja meg; ebben természetesen igaza van, csak azt érdemes hozzátenni, hogy a szimbólumok poliszémiája annyiban is érvényes, hogy egy más korban, más nézőpontból ugyanezeknek a kortendenciáknak más oldalai is ugyanilyen joggal nevezhetők a kor-jelenségek közös nevezőjének vagy lényegének.

Hangsúlyozza, hogy Leonardótól kezdve nem absztrakt, hanem empirikus arányok kerülnek a figyelem középpontjába, a Leonardo által is képviselt „tudományos” szemlélet jegyében. De

„mi is a legalapvetőbb különbség a reneszánsz és minden megelőző kor művészete között. Többször láttuk már, hogy három körülmény kényszeríthette a művészt a ‘technikai’ és az ‘objektív’ arányok megkülönböztetésére: az organikus mozgás hatása, a ‘perspektivikus rövidülés’ hatása és a néző vizuális impressziójának a tekintetbe vétele. Ennek a három variációs tényezőnek van egy közös vonása: mind a három feltételezi a szubjektivitás művészi elismerését. Az organikus mozgás beviszi a művészi kompozíció számításaiba az ábrázolt dolog szubjektív akaratát és szubjektív érzéseit; a rövidülés a művész szubjektív vizuális tapasztalatát; az ‘eurhüthmikus’ igazítások pedig, amelyek megváltoztatják a helyest a helyesnek látszó kedvéért, a potenciális néző szubjektív vizuális tapasztalatát viszik be. S a reneszánsz a művészet első korszaka, amelyik nemcsak megerősíti, hanem formálisan törvényesíti és racionalizálja is a szubjektivitásnak ezt a három alakját.⁵⁸⁹”

„A polükleitoszi antropometriához nem társult hasonlóan fejlett mozgáselmélet, sem ugyanannyira kidolgozott perspektívaelmélet (...) Alapvető újítás volt tehát, mikor a reneszánsz művészek az antropometriát kiegészítették a mozgás fiziológiai (és pszichológiai) elméletével és a perspektíva matematikailag egzakt elméletével. Akik szeretik a történeti tényeket jelképesen értelmezni, ebben akár fölismerhetik azt a specifikusan ‘modern’ világfölfogást, amely a szubjektumot az objektummal egyenlő és önálló entitásnak tekinti.⁵⁹⁰”

Panofsky fontos hozzájárulása a szimbolizáció elméletéhez, hogy a művészettörténet szemléletét a művészet szimbolikájának érzékeny elemzése felé terelte; a szimbólumok a huszadik században más művészettudományokban is mindinkább előtérbe kerültek.

⁵⁸⁸ Panofsky, (1976), p. 45.

⁵⁸⁹ Panofsky, (1976), pp. 52-53.

⁵⁹⁰ Panofsky, (1976), p. 54.

Két kelet-európai irodalomesztéta: Bahtyin és Ingarden

A szinte egész életében lelki (és sokáig fizikai) száműzetésbe kényszerített, formalistának, burzsoának, ellenségnek bélyegzett orosz esztéta, Mihail Mihajlovics Bahtyin már ifjúkori írásaiban is tanúbizonyságot tett arról, hogy tökéletesen tisztában van tárgya lényegével, az esztétikai megismerés természetével. Kiindulópontnak ő is a holisztikus és nyitott világérzékelést tekinti.

„Az anyagnak nincs szüksége arra, hogy egységesüljön, mert nincsen benne szakadás, mint ahogy arra sincsen, hogy egésszé kerekedjen, lévén közömbös minden lezárt-sággal szemben⁵⁹¹”.

A „világteremtés” nála is az a „technika”, amellyel az alkotóművész képes a valóság lényegének megragadására. Úgy gondolja, hogy e világteremtés feltétele egyfajta *kívülállás*, az *involváltság felfüggesztése*.

„a művész nem úgy avatkozik bele az eseménybe, mint közvetlen részvevő – ekkor ugyanis mint megismerő⁵⁹² és etikailag cselekvő szubjektum lépne föl –, hanem mindig *a cselekményen kívül* foglal el valamilyen lényegi pozíciót, olyan érdektelen szemlélődőként nézi s látja a cselekményt, aki mindamellett pontosan *érti összes értékjelentését*; nem benne él, de vele él – ugyanis ha teljesen lemondana az értékelés mozzanatáról, nem tudná a cselekményt mint cselekményt szemlélni. Ez a *kívülálló* (de soha nem közömbös) helyzet az, amelyből a művészi aktivitásnak módja nyílik a cselekményt *kívülről egységesíteni*, megformálni, lekerekíteni.⁵⁹³”

Azt hangsúlyozza, hogy a művészt új-teremtésében⁵⁹⁴ lényegében mindig a „nem eltörölni jöttem a törvényt, hanem beteljesíteni” gesztusa vezeti.

„Annak a megfeszített küzdelemnek, amelyet a költő a nyelvvel vív, mindig a nyelv legyőzése a célja, ugyanis az esztétikai objektum a szavak szélső határain, a nyelvnek mint olyannak a mezsgyéin születik; de az anyag legyőzése teljesen immanensen megy végbe: a művész nem úgy szabadul meg a nyelvészeti meghatározottságában vett nyelvtől, hogy azt tagadja, hanem úgy, hogy immanens úton tökéletesíti: a művész tehát *a nyelv saját fegyvereivel* gyűri maga alá a nyelvet, rákényszeríti, hogy nyelvészeti kvalitásainak tökéletessé finomítása révén túllendüljön önmagán.⁵⁹⁵”

Az irodalom anyagát, a nyelvet teljes mértékben dinamikájával jellemzi, differenciálódás és integrálódás állandó kettősségében látja; (mi ezt a dinamikát próbáltuk megragadni a fogalmi-logikai gondolkodás folytonosan differenciáló és a szimbolikus gondolkodás folytonosan integráló kettős modelljével).

⁵⁹¹ Bahtyin, (1976), p. 16. /A szó esztétikájához/ (1924)/

⁵⁹² Itt némi zavart okozhat az, hogy miközben mi mindvégig esztétikai *megismerésről* beszélünk, Bahtyin látszólag éppen a művész megismerő szerepét tagadja. Valójában csak arról van szó, hogy a művész a megismerés egy magasabb szintjére lép, (éppen ezáltal lesz tevékenységének eredménye *lényeg*-megismerés), s ennek valóban feltétele, hogy az általa ábrázolt-teremtett világot mintegy a demiurgosz *külső* nézőpontjából szemlélje.

⁵⁹³ Bahtyin, (1976), p. 17. /A szó esztétikájához/ (1924)/

⁵⁹⁴ Dosztojevszkijről írja, de általánosan igaz: „Dosztojevszkij egy új, művésziileg kifejezett világmodellt alkotott, amelyben a régi művészi formák számos döntő mozzanata gyökeres átalakuláson ment keresztül”. (Bahtyin, 1976, p. 29)/ Dosztojevszkij poétikájának problémái (1929)/.

⁵⁹⁵ Bahtyin, (1976), p. 27. /A szó esztétikájához/ (1924)/

„A beszélő szubjektum minden egyes kijelentése a centrifugális és a centripetális erők ütközési pontja. Centralizáló és decentralizáló, az egyesítés és a szétválás irányába ható folyamatok keresztezik benne egymást; nemcsak a szubjektum saját nyelvével – mint annak a beszédén belüli individualizációjával – függ össze, hanem kapcsolódik a nyelv differenciálódási folyamatához is, aktívan részt vesz benne. A kijelentések eme aktív részvétele az eleven nyelvi differenciálódásban nem kevésbé lényeges a kijelentések nyelvi jellegének és stílusának meghatározásánál, mint az egységes nyelv normatív-centralizáló rendszerével való összhangjuk. Minden kijelentés egyszerre része az ‘egységes nyelvnek’ (a centripetális erőknek és tendenciáknak), és a társadalmi-történeti soknyelvűségnek (a centrifugális, szétfeszítő erőknek)⁵⁹⁶.”

Összhangban az orosz „formalista” iskolából kinövő szovjet szemiotikusok (Jakobson, Lotman, stb.) későbbi állításaival, azt is aláhúzza, hogy a nyelv egyetlen elemét sem lehet önmagában megítélni, hiszen mindig minden elem éppen attól nyeri el arculatát, *ahogy kölcsönhatásba kerül a* (tőle elválaszthatatlan s ugyanakkor tőle sokban különböző) *közegével*. Ez a tétel az esztétikum vonatkozásában is érvényes.

„A hagyományos stilisztika értelmezése szerinti közvetlen szó a tárgyra irányulva mindig csupán magának e tárgynak az ellenállásába ütközik (csak a tárgy nyelvi kimeríthetlensége, mondhatatlansága kényszeríti megtorpanásra), de a tárgyra irányultságát soha nem tartóztatja föl más szavak érdemi és sokfelől ható ellenereje. Senki nem gördít útjába akadályt, senki nem kezd vele vitába. Az élő szó azonban nem mindig egyformán szembesül tárgyával: a szó és tárgya, a szó és a beszélő személyiség között az ugyanarra a tárgyra, ugyanarra a témára vonatkozó másfajta, tőle idegen szavak rugalmas, gyakran alig áthatolható közege terpeszkedik. És a szó stilisztikai szempontból éppen azáltal nyerheti el individuális arculatát, hogy élénk kölcsönhatásba kerül ezzel a sajátos közeggel.⁵⁹⁷”

„A tárgyat keresztül-kasul átjárják, átszövik a rá vonatkozó idegen gondolatok, nézőpontok, értékelések, hangsúlyok. A szó ezért, midőn tárgya felé tör, minden esetben a tőle idegen szavak, értékelések és hangsúlyok általa fölhevített üledékének sűrű, dialogikus közegébe hatol be, maga is belefonódik a bonyolult kölcsönkapcsolatok szövedékébe; lesznek, amelyekkel együtt fut tovább, lesznek, amelyeket elutasít, lesznek, amelyeknek keresztezi az útját, és mindez lényegesen alakíthatja a szót, nyomot hagyhat összes jelentésrétegén, árnyaltabbá teheti kifejezőerejét, befolyásolhatja egész stílár arculatát.⁵⁹⁸”

„A szűkebb értelemben vett költői megjelenítésben (a trópusok általi megjelenítésben) minden cselekvés – a szó általi megjelenítés egész dinamikája – a nyelv (valamennyi járulékos mozzanatával) valamint a tárgy (valamennyi járulékos mozzanatával) között megy végbe. A szó mintegy feltöltődik célba vett tárgyának kimeríthetetlen gazdagságával és ellentmondásos belső változatosságával, ennek ‘szűzi’, ‘szóval még nem illetett’ természetével⁵⁹⁹.”

Nos, itt már a szó szoros értelmében vett szimbolizációról van szó; amely nyitott jelentésű szimbólumokat eredményez. Bahtyin itt arra fókuszál, ahogy a szimbólum alkotója belép ebbe a folyamatba, s úgy alkotja meg a maga szimbólumait, hogy azokkal igyekszik elérni majdani

⁵⁹⁶ Bahtyin, (1976), p. 185. /A szó a költészetben és a prózában (1934/35 – első megjelenés 1972)/.

⁵⁹⁷ Bahtyin, (1976), p. 189. /A szó a költészetben és a prózában (1934/35 – első megjelenés 1972)/.

⁵⁹⁸ Bahtyin, (1976), pp. 189-190. /A szó a költészetben és a prózában (1934/35 – első megjelenés 1972)/.

⁵⁹⁹ Bahtyin, (1976), p. 191. /A szó a költészetben és a prózában (1934/35 – első megjelenés 1972)/.

közönségét; e ráhangolódás a lehetséges befogadókra a szimbolizáló dolga, de Bahtyin közvetve azt is érzékelteti, hogy az eredmény mindig meghaladja az alkotó látókörét, mert a közeg teljességének dinamikájával találkozik⁶⁰⁰, (s ezért van, hogy a szimbólum nyitott jelentésű marad, vagyis az alkotó által átfoghatatlan végtelenségben töltődhet fel új s új tartalmakkal.

„Ily módon tehát az aktív megértés, mikor a megértendő szót a ráirányuló megértés olyan körébe vonja be, amely a korábbi kontextusához képest új, bonyolult kölcsönhatások, összecsengések és diszharmóniák rendszerét hozza létre a megértendővel szemben, új mozzanatokkal árnyalja-gyapapítja ez utóbbit. Pontosan ilyen megértéssel számol a beszélő⁶⁰¹ is. Ezért amikor a hallgatóra ráhangolódik, minden alkalommal valamilyen, a hallgatóról feltételezett sajátos látókörre, világszemléletre számít, és ezzel a számítással egyben tökéletesen új mozzanatok is vesz szavaiba: eközben ugyanis a különböző kontextusok, különböző látásmódok, különböző horizontok, különböző kifejezési és hangsúly-rendszerek, különböző szociális ‘nyelvek’ kölcsönösen hatnak egymásra.⁶⁰²”

„Minden szó valamely szakma, irányzat, egyedi műalkotás, egy ember, egy nemzedék, egy korosztály, egy nap és egy adott óra aromájával van körülvéve. Minden szó annak a kontextusnak, s azoknak a kontextusoknak az illatát árasztja, melyekben feszültségekkel terhes társadalmi léte folyt; minden szó és minden forma intencióktól hemzseg.⁶⁰³”

A kontextusok dinamikája Bahtyinnál a „dialógus” fogalmába sűrűsödik: amit majd Dosztojevskij prózájának sajátosságaként emel ki, voltaképpen esztétikájának egyik alapköve.

„A regény fejlődéstörténete e dialogikusság elmélyülésének, kiszélesülésének és pontosabbá válásának a folyamata. Egyre kevesebb elem őrzi meg semlegességét, szilárdságát, egyre kevesebb elem marad kívül a dialóguson. A dialógus lassan a molekuláris mélységekig hatol, s kikezdi az atomisztikus szerkezeteket is. Természetesen a költői nyelv is szociális jelenség, azonban a költészet formáiban hosszabban elhúzódó társadalmi folyamatok, a társadalom életének ‘százados tendenciái’ tükröződnek. A regény nyelve ezzel szemben rendkívül érzékenyen reagál a szociális atmoszféra legapróbb elmozdulására és kilengésére is, még hozzá – mint mondtuk – egész fölépítésével, minden mozzanatával reagál⁶⁰⁴.”

A regényről szólván itt akkor is a szimbolizációról ír, ha azt, amit itt állít, *szembeállítja* a líra költői nyelvével, ami az ő szóhasználatában nem *dialogikus*. Abban egyébként igaza van, hogy a költői nyelv *másként* szimbolikus (és másként dialogikus), mint a regényé, amelyben ábrázolják a *különböző* nyelveket és a változásokat, míg a költői nyelv szociálisan és idő felett egységes⁶⁰⁵.

⁶⁰⁰ A „közeggel találkozás” legalábbis kettős: mindenképpen érdemes meg különböztetni *az alkotó és befogadói viszonyában létrejövő kölcsönhatásokat a szöveg (illetve a megformált anyag) és közege viszonyát jellemző kölcsönhatástól*.

⁶⁰¹ Bahtyin itt általános kommunikációs sajátosságról beszél, beszélő és hallgatók viszonyáról, de ez alkotó és befogadó, szimbolizáló és szimbólumértelmező viszonyára is általánosítható.

⁶⁰² Bahtyin, (1976), pp. 195-196. /A szó a költészetben és a prózában (1934/35 – első megjelenés 1972)/.

⁶⁰³ Bahtyin, (1976), p. 207. /A szó a költészetben és a prózában (1934/35 – első megjelenés 1972)/.

⁶⁰⁴ Bahtyin, (1976), p. 215. /A szó a költészetben és a prózában (1934/35 – első megjelenés 1972)/.

⁶⁰⁵ „Bármily tömördek és sokrétű értelmezési és akcentuális szál, asszociáció, hivatkozás, utalás, összecsengés fut is a világba minden egyes költői szóból, ezek mindig beérik egyetlen nyelvvel, egyetlen látókörrel, és nem igényelnek nyelvi differenciáktól szabdaltn szociális kontextust. És ennél még tovább mehetünk: a költői

A figyelme középpontjában álló dinamikát – és ez is lényeges komponense a szimbolizációnak – *a téri és idői mozzanatok egymásrahatásaként* is ábrázolja:

„Az irodalmi-művészeti értelemben vett kronotoposzban a tér- és az időbeli ismérvek konkrét, tartalmas egységben olvadnak össze. Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá, szűzsévé, történetté nyílik ki. Az idő tulajdonságát a tér tárja föl, a tér viszont az időn méretik meg és töltődik föl tartalommal.⁶⁰⁶”

Egyik kedvenc témája, a (népi) groteszk elemzése kapcsán egyrészt annak is dialektikus dinamikáját emeli ki:

„Az igazi groteszk a legkevésbé sem statikus; éppen arra törekszik, hogy képeiben magát a kialakulást, a növekedést, a lét örök befejezetlenségét fogja át; ezért a változás mindkét pólusát egyidejűleg mutatja fel: az elmúlt és az újat, az elhalót és születőt; egy testben két testet mutat, a bimbózást és az élet elősejtjének osztódását.⁶⁰⁷”

Másrészt a szimbolikus gondolkodás megint csak általánosan is érvényes lényeges vonásait ragadja meg benne:

„a karneváli groteszk forma (...) szentesíti a gondolat szabadságát, összekapcsolja a különmemű dolgokat, közelebb hozza a távolit, felszabadít az uralkodó világ-felfogás nyomása alól, megszabadít minden kötöttségtől, bevett igazságtól, a mindenki által elfogadottól és megszokottól, másként tekint a világra, érzékelteti a létező viszonylagosságát, egy teljesen más világrend lehetőségét⁶⁰⁸.”

Ő is megfogalmazza a szimbolizációnak azt a sokak által jelzett tulajdonságát, ahogyan kapcsolatot teremt múlt és jövő között, ahogyan az új alkotása *egyszersmind* valaminek a revitalizálása is:

„Világossá válik, hogy minden valóban lényeges előrelépést a *kezdethez* az eredeti nézőponthoz való visszatérés, pontosabban szólva a *kezdet föltámasztása* kíséri.⁶⁰⁹”

szimbólum mozgása (például a metafora kibomlása) eleve olyan nyelvi egységet feltételez, amelyen belül minden, a tárgyra vonatkozás közvetlen. Ha a társadalmi többnyelvűség benyomulna a műbe, és tagolná annak nyelvét, lehetetlenné válna benne a szimbólum normális mozgása és kifejlése.” (Bahtyin, 1976, p. 212) /A szó a költészetben és a prózában (1934/35 – megjelenés 1972)/. Bahtyin először Dosztojevszkij „dialogikus” regényét állítja szembe a nem-dialogikus regényekkel (pl. Tolsztojjal), és ott felmerül, hogy egyes műfajok (például éppen a dialógusokból felépített dráma) *nem lehetnek* lényegileg dialogikusak, mert egységes szerzői közlést kell átadniuk; aztán a regény-műfaj „nyelvek” közti dialógusát állítja szembe a költői nyelvvel. {Mindezekben a műfaji *különbségekre* koncentrált, és ezt érdemes is figyelembe venni, még akkor is, ha ezzel megnehezítjük a *közös nevező* megfogalmazását. Miként a szimbólum-fogalom esetében, itt is az segíthet, ha megkülönböztetjük a szimbolizáció – és a szimbolikus gondolkodáson alapuló művészet – általánosan érvényes dialogikus jellegét az egyes műfajokban megjelenő sajátos dialógusformáktól; de itt akkor némileg korrigálni kell Bahtyint: nem az a pontos, hogy egyes műfajok *nem* dialogikusak, hanem hogy a regényben – s valóban, éppen a dosztojevszkiji regényben – a dialogikusság egy sajátos, a szöveg egységességét is bizonyos szempontból felülíró dialogikusság jött létre).

⁶⁰⁶ Bahtyin, (1976), pp. 257-258. /A tér és az idő a regényben (1937/38 – első megjelenés: 1974)/.

⁶⁰⁷ Bahtyin, (1976), p. 350. /A népi nevetéskultúra és a groteszk (1940 ? megjelent: 1965)/.

⁶⁰⁸ Bahtyin, (1976), p. 333. /A népi nevetéskultúra és a groteszk (1940 ? megjelent: 1965)/. (Kiem.: K. Á.–K. G.).

⁶⁰⁹ Bahtyin, (1976), p. 361. /A szó művészete és a népi nevetéskultúra (Rabelais és Gogol) (1973)/. Ez (a kezdeti idő és a jelenidő egymásbatolása) egyébként a *mítosz* szemlélete, s ebből is látható, hogy a szimbolikus gondolkodás különböző megnyilvánulásai miként hatják át egymást is, miként vannak jelen egymásban.

Bahtyin, akárcsak az ábrázoló művészetek területén Panofsky, teljes esztétikai érzékenységet a szimbólumértelmezésben bontja ki, érzékeltetve egyúttal azt is, hogy a szimbolikus gondolkodásban megragadott „A = A s egyszersmind A nem = A” és a szimbólumok poliszémiája a *lét* dialektikáját, az egymással összefonódott természeti-kozmikus és társadalmi dialektikáját képezi le.

„A magasztos lefokozása, lealacsonyítása a groteszk realizmusban egyáltalán nem formális és nem viszonylagos. A ‘fent’ és a ‘lent’ itt *abszolút* és szigorú *topográfiai* jelentést hord. A fent nem más, mint az ég; a lent – a föld; a föld viszont az elnyelő elv (sír, has) és a születő, újjászülető elv (anyaöl) is, Kozmikus aspektusban ez a fent és a lent topográfiai jelentése. Voltaképpen a *testi* aspektusban, amely sehol sem határolódik el élesen a kozmikustól, a fent – az arc (fej), a lent – a szaporodás szervei, a has és a fenék. A fent és a lent eme abszolút topográfiai jelentésével él a groteszk realizmus, köztük a középkori paródia is. A lefokozás itt földiesítés, a földhöz, az elnyelő és *ugyanakkor* az újjászülető elvhez való viszonyítás; lefokozva eltemet, és ugyanakkor elveti a magot, meghal, hogy jobbat és nagyobbát szülhessen. A lefokozás jelenti továbbá, hogy az élethez tartoznak a test alsó részei, a has élete, a szaporodást szolgáló szervek, vagyis az olyan aktusok, mint a közösülés, fogamzás, terhesség, születés, zabálás, ürítés. A lefokozás *új* születést fakaszt a testi sírból. Nem csupán kicsinyítő, tagadó, hanem pozitív, újjáalakító jelentése is van: *ambivalens* módon tagad és erősít egyidejűleg. Nem csupán letaszít a nemlétbe, az abszolút megsemmisülésbe – nem, átteszi a dolgokat a szaporodás szintjére, arra az alantas szintre, ahol a fogamzás és a születés történik, ahonnan minden bőséggel ömlik; a groteszk realizmus nem ismeri a lenti szint más jelentését, a lent nem más, mint a szülőföld és az anyaöl, a lent mindig *termékeny*”⁶¹⁰.

*

Roman Ingarden, aki az államszocializmusban Bahtyinhoz hasonló „idegen elemként” teljesítette ki életművét, lényegében platonista alapállásának megfelelően⁶¹¹ a művészi valóság-ábrázolást nem-valóság ábrázolásaként fogta fel, és nem is a lényegi valóság megragadásaként. A szimbólum szó jelentését szigorúan leszűkíti⁶¹², és semmilyen formában nem szembesül a kétféle emberi gondolkodással; erősen logikai megalapozottságú szemléletétől idegen a szimbolikus gondolkodás. Mindezek figyelembevételével mégis érdemes felidézni néhány (irodalom)esztétikai gondolatát, nemcsak azért, mert egy jelentős hatású szerzőről van szó, hanem mert szisztematikus elemzőkészségével mégiscsak sok mindent megragad a szimbolizáció sajátosságaiból. Például a szimbólumok poliszémiája nála jelentéssíkok polifóniájaként kerül a fókuszba.

⁶¹⁰ Bahtyin, (1976), pp. 320-321. /A népi nevetéskultúra és a groteszk (1940 ? megjelent: 1965)/.

⁶¹¹ „az irodalmi mű létalapja (a szubjektív műveletekben való keletkezésének az alapja, és az ideális fogalmakban való fennállásának az alapja) (...) egy mondat képzése esetén csak a fogalmak ideális jelentéstartalmának az *aktualizációit* tudja létrehozni, és új egésszé (tudniillik a mondat jelentéstartalmává) alakítani, mégpedig olyan aktualizációit, amelyek valóságosan, a realizációk létformájában nem foglalják magukban az ideális jelentéstartalmakat, azok nem képezik immanens mozzanatukat, mint az ideális lényegiségek reális (és ipso facto létautonóm)tárgyakban történő realizálódásai esetén. S ugyanígy: ha a tudataktus megteremt egy tisztán intencionális tárgyat (például egy ‘dolgot’), akkor a benne rejlő intenció nem képes létrehozni valamely ideális lényegiség *valódi* realizációit. Az intencionálisan megteremtett dolog – szigorú, létautonóm értelemben – nem ‘piros’. Ahhoz, hogy piros lehessen, *valóságosan kellene tartalmaznia* a ‘pirosság’ lényegiség valódi realizációját.” (Ingarden, 1977, p. 369). Egy platonista számára (emberi) Nem és egyén, langue és parole viszonya így, az idea és realizációi, aktualizációi viszonyában jelenik meg. De a szimbolizáció lényegéhez tartozik, hogy a szimbólum úgy aktualizál valamit, hogy *nem reálisan* aktualizálja. Ezért lehet benne A = A és A nem = A egyszerre. (Erről lásd Ingarden, 1977, p. 340 is).

⁶¹² Lásd: Ingarden, (1977), p. 307.

„az irodalmi mű struktúrájára jellemző, hogy a mű *több heterogén rétegből felépülő képződmény*⁶¹³.”

„az irodalmi műalkotás többretegű képződmény; s ez mindenekelőtt azt jelenti, hogy az ‘anyag’, melynek sajátosságai esztétikailag releváns jegyek létrejöttéhez vezetnek, több különmemű alkotórészből, ‘rétegekből’ áll. Minden egyes réteg anyaga sajátos, az anyag jellegének megfelelő esztétikai jegyek létrejöttéhez vezet. Ennek következtében magasabb fokú szintetikus esztétikai jegyek képződnek vagy legalábbis képződhetnek, mégpedig nemcsak az egyes rétegek sajátos jegycsoportjai *belül*, hanem a különböző csoportok esztétikai mozzanatainak magasabb fokú szintézisei is létrejöhetnek. Más szóval: az ‘anyag’ többretegűsége az irodalmi művekben a heterogén típusú esztétikai jegyek érdekes polifóniájához vezet, amikor is a különböző típusokhoz tartozó jegyek nem pusztán egymás mellett állnak, hanem különböző vonatkozásokba lépnek egymással⁶¹⁴.”

Igyekszik a szöveg minden összetevőjét a mű *alkotó* részeként figyelembe venni: a hatásban szerepet játszik az ábrázolás tárgya, azok a tényállások, amelyekbe a mű a tárgyat behelyezi, a szöveg által felidézett látványok⁶¹⁵ és – miként az orosz formalistáknál és szemiotikusoknál, nála is jelentős szerepben – a szöveg hangzó hatásai is⁶¹⁶.

„a nyelvi hangréteg nem csupán eszköz, mely az irodalmi mű megmutatkozását szolgálja, hanem olyan módon tartozik a műhöz, hogy hiánya a mű messzemenő megváltozásához vezetne. Akkor a mű polifóniája nemcsak szegényebb lenne egy ‘szólammal’, hanem teljesen *másnak* is kellene lennie, mert akkor más harmónia-típusok képződnének.⁶¹⁷”

„mindenekelőtt az ‘eleven’ szóhangzásoknak köszönhető, hogy a jelentésükhöz tartozó tárgyiasságot nem csupán üresen gondoljuk el, hanem a hozzá tartozó ‘látványokban’ szemléletesen magunk elé is ‘képzeltük’.⁶¹⁸”

„összefoglalóan azt lehet elmondani róla: a nyelvi hangzásréteg az irodalmi mű egyik lényegi alkotórészét képezi: ha hiányozna, akkor az egész mű megszűnne létezni, mert a jelentésegységeknek elengedhetetlenül szükségük van szóhangzás-anyagra. Ha egy ténylegesen létező műben másféle lenne, mint amilyen, akkor a mű elejétől végéig megváltozna⁶¹⁹.”

⁶¹³ Ingarden, (1977), p. 39.

⁶¹⁴ Ingarden, (1977), pp. 64-65. A „különböző vonatkozásokba lépnek” itt hasonlót jelent, mint ahogy Bahtyin ábrázolta mű (és közege) elemeinek dinamikáját.

⁶¹⁵ Lásd erről: Ingarden, (1977), p. 324.

⁶¹⁶ „A sokféle ‘érzelem’- vagy ‘hangulatminőség’ ez, mint pl. a ‘szomorú’, a ‘bánatos’, a ‘vidám’, a ‘túlradó’ és hasonló. Fellépésüket a szóhangzásokkal összekapcsolt jelentés is meghatározhatja és befolyásolhatja. Azonban – mint a zeneművek esete világosan mutatja – kizárólag a hangzásanyag is létrehozhatja őket. (...) tévednénk, ha azt gondolnánk, hogy egy irodalmi mű nyelvének a hangzásbeli oldala teljesen semleges ebben a tekintetben, s hogy az érzelminőségeket az olvasó illetve a hallgató csak önkényesen ‘belevetíti’ (ahogy mondani szokták) a műbe. Véleményem szerint elég világosan szólnak e felfogás ellen azok az esetek, amikor teljes joggal beszélünk az olvasás ebben a tekintetben ‘hamis’ módjáról, illetve amikor a különböző szubjektív hangulatok ellenére, melyekben az illető művet olvasni vagy hallgatni kezdjük, a mű közvetlenül kényszerít ránk bizonyos, e hangulatokkal teljesen ellentétes ‘érzelmi minőségeket’.” (Ingarden, 1977, p. 59).

⁶¹⁷ Ingarden, (1977), p. 65.

⁶¹⁸ Ingarden, (1977), p. 67.

⁶¹⁹ Ingarden, (1977), p. 68.

„A konkrét irodalmi mű voltaképpen konstitutív alapja persze az alacsonyabb és magasabb fokú jelentésegységek rétegében áll. A jelentések azonban *lényegileg* vannak összekapcsolva a szóhangzásokkal. (...) a jelentés ideájához tartozik, hogy össze van kapcsolva *valamilyen* szóhangzással (vagy akár milyen vizuális, akusztikai, tapintási jellegű szójellel), s ezáltal épp *ennek* a jelentése.”⁶²⁰,”

A nyelv (beszéd) legkülönbözőbb elemeiről mutatja ki, hogy hogyan válnak *valamit kifejező* (a mi tágabb szimbólumfogalmunk szerint: szimbolizáló) hatásúvá. Objektív tulajdonságok (hossz, keménység/lágyság, hangsúly, hangszín, ritmus, tempó, megmunkáltság/durvaság, stb.), a montázshatás felfokozó szerepe, stb. Őt elsődlegesen nem a „szimbolizáció” foglalkoztatja, (a nyelv illetően *kifejező* funkcióját természetesnek veszi), hanem az, hogy az egyedi-konkrét beszéd mögött mi az, ami attól független, vagyis, hogyan lehet a nyelvnek *közös* értelme. Ez viszont a szimbolizáció szempontjából is fontos szempont. Számolni kell azzal, hogy a jelentések a legegyszerűbb fogalmak esetében is Matrjoska-baba szerűen lehetnek egyszerre ugyanarra vonatkozóak és mégis különbözőek: négyzet = paralelogramma = rombusz, stb. – ezek mind a négyzet jelentései. Ez a fajta többjelentésűség abból adódik, hogy fogalomképzésünk mindig kiszakítás-elhatárolás, s más elhatárolási szempontot követve más fogalomhoz jutunk, de ezek a különböző szempontból megfogalmazott fogalmak vonatkozhatnak *ugyanarra* a jelenségre. Ha a szimbólumnak van *közös* jelentése, ez fogalomszerű (elsődleges szimbólum), amelynek viszont a tartalma minden újabb jelentés bekapcsolásával maga is változik.

A platónista Ingarden megfogalmazásában:

„egy nominális szójelentés potenciális állományának az aktuális állományba történő átvezetése által *módosul* ugyan a teljes szójelentés, ez a módosulás azonban csak a szójelentés materiális tartalmában aktuálisan tartalmazottak *gazdagodásán* alapul, mellyel formális tartalmának a módosulása is együttjárhat.”⁶²¹ „Egy tárgy ismeretét, s ezzel összefüggésben ideális fogalmának megragadását is, megismerési műveletek időbeli kiterjedésű sokasága révén érjük el. Minél többet ismerünk meg, annál többet ragadunk meg az illető tárgyiasság ideális fogalmának tartalmából. Ezzel összefüggésben a hozzá tartozó szójelentés is változik. Aktuális állománya, mely eleinte viszonylag szegény, fokozatosan egyre gazdagabbá válik, miközben a potenciális állományból mind több és több aktualizálódik.”⁶²²,”

Az esztétikai *világteremtés* fontos elemeként mutatja fel az ábrázolás (általa nem pontosan így nevezett) „meghatározatlan tárgyiasságát”. Az irodalmi műnek ezt a sajátosságát a „reális tárgygyal” szembeállítva érzékelteti.

„a reális tárgy egész ígylétében nincs olyan hely, ahol egyáltalán ne lenne önmagában meghatározva, tehát sem egy A, sem egy non-A ne határozná meg. Mégpedig úgy van meghatározva, hogy amíg A egy meghatározott tekintetben a *tárgy* határozománya, addig a tárgy nem lehet ugyanabban az időben és ugyanabban a tekintetben non-A”⁶²³ „A megismerési műveletek sora, amelyekkel egy és ugyanazon reális tárgy határozományait egymás után megragadjuk, lényege szerint végtelen: bármennyi határozományát ragadjuk meg az illető tárgynak egy meghatározott időpontig, *mindig* maradnak további határozományok, amelyeket még meg kell ragadni. Ennek következtében az

⁶²⁰ Ingarden, (1977), p. 66.

⁶²¹ Ingarden, (1977), p. 93.

⁶²² Ingarden, (1977), p. 95.

⁶²³ Ingarden, (1977), pp. 253-254.

eredeti megismerés esetén, mely aktusok *véges* sokaságában történik, sohasem *tudhatjuk*, hogy egy meghatározott reális tárgy *hogyan* van *minden* tekintetben meghatározva; tulajdonságainak túlnyomó többsége mindig rejtve marad előttünk. De ez nem jelenti azt, hogy *önmagában* ne lenne minden oldalról egyértelműen meghatározva, hanem csak ezt jelenti: a reális tárgy lényegéből következik, hogy ez a fajta megismerés, mely a tárgy egyes határozmányait ragadja meg a megismerési műveletek véges sorával, csak *inadekvát* módon képes megragadni a tárgyat.⁶²⁴ (Az irodalmi műben viszont): „az ábrázolt tárgy nincs minden oldalról egyértelműen meghatározva tartalma tekintetében, sem a *pozitíve* neki tulajdonított (vagy csupán együtt ábrázolt) egyértelműen meghatározott határozmányok száma nem végtelen: csak formális séma van felvázolva, melyben végtelen számú üres hely van, de ezek szinte valamennyien kitöltetlenül maradnak. (...) a reálisként csak elgondolt, ábrázolt tárgy az individualitás tekintetében is különbözik a valódi értelemben reális tárgytól. (...) Nominális kifejezéseink többsége *általános* névszó. (...) rendszerint csak általános nominális kifejezéseket alkalmazunk, de ennek következtében az illető ábrázolt tárgy ‘individuális’ tulajdonságai is meghatározatlanok maradnak.”⁶²⁵

„az a körülmény, hogy egy és ugyanazon irodalmi műnek tetszés szerint sok konkretizációja lehet, melyek sokszor jelentős mértékben eltérnek magától a műtől, és tartalmilag egymástól is nagyon különböznek, többek közt épp azon alapul, hogy az irodalmi mű tárgyi rétegének olyan felépítése van, amely megengedi a meghatározatlan helyeket.”⁶²⁶

Konkretizálva:

„például a műnek egy olyan szituációról kell szólnia, amely *valamilyen* parkban vagy *valamilyen* városban játszódik le, tehát *valahol* a világon. A világba helyezettség, de a világban csupán lebegve maradás *valahol* és a valódi realitáson-alapulásra való képtelenség csillámlásában áll az ilyen művek sajátos, a kvázi-ítéletyszerű állító mondatoknak ezzel a típusával összefüggő varázsa.”⁶²⁷

Vagy egy más vonatkozásban:

„Az időt kitöltő események (...) soha sincsenek *valamennyi fázisukban* ábrázolva – sem az egyes, egészt képező események, sem az egymást követő események sokasága. Sem az egyes elszigetelt mondat, sem az összefüggő mondatok sokasága nem tud kibontakoztatni olyan tényállásokat, amelyek erre képesek lennének. Mindig csak rövidebb vagy hosszabb fázisok, sőt, esetleg csak pillanatnyi történések vannak ábrázolva, s az a történet, amely ezek közt a fázisok vagy események közt játszódik le, *meghatározatlan* marad.”⁶²⁸

A meghatározatlanságot biztosító technikák bemutatása mellett a „világteremtésben” ő is hangsúlyozza a teremtett világ *egyneműségének* fontosságát:

⁶²⁴ Ingarden, (1977), p. 254. Itt pontosan ábrázolja azt, hogy a fogalmi-logikai gondolkodás is végtelen folyamat, de az abban létrejövő egyértelmű jelentések miben különböznek mégis a szimbolikus gondolkodás poliszémi-kus eredményétől. (A poliszémiát éppen a meghatározatlanságnak tulajdonítva).

⁶²⁵ Ingarden, (1977), pp. 257-(258).

⁶²⁶ Ingarden, (1977), p. 259.

⁶²⁷ Ingarden, (1977), p. 174.

⁶²⁸ Ingarden, 1977, p. 244.

„az ábrázolt tárgyak sem elszigetelten és összefüggéstelenül helyezkednek el egymás mellett, hanem a sokféle létösszefüggés révén egységes létszférává kapcsolódnak össze. A tárgyak eközben – elég érdekes módon – mindig egy közelebből meg nem határozott, de lét- és ígyléttípusa tekintetében rögzített *világ* egy *darabját* képezik, mégpedig olyan darabját, amelynek határai soha sincsenek élesen megvonva⁶²⁹. Mindig csak olyan, mintha egy fénycsóva egy táj valamely részét világítaná meg számunkra, melynek többi része eltűnik a meghatározatlan homályban, de a maga meghatározottságában mégis ott van.⁶³⁰ „az egységes irodalmi szövegnek egységes tárgyi szféra felel meg.⁶³¹”

Ingarden külön elemzi a *látványok* jelentőségét az irodalmi mű épületében.

„Tisztán elméletileg tekintve az ábrázolt tárgyakhoz ‘tartozik’ *valamennyi* sematizált látvány, melyekben e tárgyak egyáltalán adottá válhatnak. Ez a ‘hozzátartozás’ azonban csak azt jelenti, hogy megfelelő ábrázolt tárgyiasságokhoz *lehetséges* sematizált látványok vannak *hozzárendelve* szigorú előzetes meghatározás alapján. Ahhoz azonban, hogy az ilyen, csupán hozzárendelt látványok aktualizálódhassanak, más tényezőkre is szükség van, melyek az ábrázolt tárgyakon kívül találhatók. E tényezők némelyikét létrehozhatják magának az irodalmi műnek bizonyos sajátosságai, mások viszont az átélő pszichikai individuumokban rejlenek, úgyhogy a sematizált látványokat csak az olvasó (illetve a szerző) tudja konkretizálni és aktualizálni.⁶³² „lehetetlen készenlétben tartani azoknak a látványoknak *valamennyi* sokaságát, s ugyanakkor egész *kontinuumait*, amelyek az ábrázolt tárgyiasságokhoz, mint lehetőségek, értelemszerűen hozzátartoznak. Az ábrázolt tárgyiasságok szükségképp tartalmazzanak meghatározott helyeket, s már ez a tény is azzal a következménnyel jár, hogy a látványoknak csak az a sokasága lehet előre meghatározva, amely a tárgyiasságok *explicit* módon ábrázolt oldalaihoz tartozik.⁶³³”

„ha az olvasó engedelmeskedik a mű irányításának, akkor épp azokat a látványokat éli át, amelyeknek sémáit a mű készenlétben tartja.⁶³⁴”

⁶²⁹ Itt megint a „meghatározatlan tárgyiasságot” érzékelteti, de kiemeli az irodalmi műfajnak azt a sajátosságát is, hogy a többi művészethez képest itt különös szerephez jut a racionalitás is: „A mű esztétikai befogadása közben is mindig van egy olyan fázis, amelyben úgyszólván áthaladunk a racionális szféráján, ugyanis a művet először meg kell ‘értenünk’, mégpedig olyan módon kell ‘megértenünk’, ahogyan *csak* jelentésegységek érthetők meg. Az irodalmi műalkotásokra való beállítódás elsősorban épp abban különbözik az egyéb (zenei, festészeti stb.) műalkotásokra való beállítódástól, hogy itt *feltétlenül* át kell haladnunk a racionális szféráján ahhoz, hogy egyáltalán eljuthassunk a mű többi rétegéhez, s adott esetben belemerülhessünk az irracionális szférába.” (Ingarden, 1977, p. 219).

⁶³⁰ Ingarden, (1977), p. 226.

⁶³¹ Ingarden, (1977), p. 227. És: „Ami (...) a műben ábrázolt tárgyiasságok tartalmát illeti, ezt elvileg nagymértékben szabadon választhatja, s főleg nem kell tekintettel lennie arra, hogy mennyiben lesz hasonló illetve nem hasonló azokhoz a tárgyiasságokhoz, amelyeket a tapasztalatból ismerünk. De ha a mondatok jelentéstartalma már rögzítette az ábrázolt tárgyiasságok léttípusát (mondjuk reális tárgyként s különösen például reális pszichikai individuumokként határozta meg őket), akkor a további meghatározásnak **következtesen meg kell maradnia e léttípus keretei között**, mert csak így érhető el, hogy az ábrázolt tárgyak a mű folyamán azonosként konstituálódnak, s az illető léttípus habitusával lépjenek fel.” (Ingarden, 1977, pp. (309)-310). „Ezeket a következményeket azonban csak akkor lehet betartani, ha az ábrázolt tárgyak legalább az illető létrégió a priori materiális lényegtörvényei szerint vannak megalkotva.” (Ingarden, 1977, p. 310. Kiem.: K.Á.-K.G.)

⁶³² Ingarden, (1977), pp. 272-273.

⁶³³ Ingarden, (1977), p. 275.

⁶³⁴ Ingarden, (1977), p. 338.

Végül is Ingarden is úgy látja, hogy a művészi megismerés a jelenségek mögötti *lényegi* vonások megpillantását eredményezheti:

„A reális életben (...) viszonylag nagyon ritkák az olyan szituációk, amelyekben metafizikai minőségek realizálódnak. (...) a művészi alkotásnak és élvezetnek, e két teljesen különböző, s végső fokon mégis ugyanazt a célt követő szellemi aktusnak is ez a végső forrása. S a művészet épp azt tudja – legalábbis kicsinyítve és visszfényében – biztosítani számunkra, amit a reális életben nem érhetünk el: a metafizikai minőségek nyugodt szemlélését.”⁶³⁵

„Különböző okokból, melyek az ábrázolás- és megjelenésmódban rejlenek, előfordulhat, hogy a kínosan pontos tárgyi következetesség ellenére sem nyilvánulnak meg a metafizikai minőségek, amelyek egy meghatározott szituációhoz tartoznak. Más esetekben viszont megnyilvánulnak ezek a minőségek (s ez akkor is lehetséges, ha a szerző vét a tárgyi következetesség ellen, feltéve, hogy az egész műben megfelelő ábrázolás- illetve megjelenésmód érvényesül.”⁶³⁶

„a mű ‘eszméje’ (...) egy szemléletes önadottsággá váló *lényegösszefüggésben* rejlik, mely egy meghatározott életszituáció és egy metafizikai minőség között áll fenn. (...) A költő teremtetette az ilyen lényegösszefüggés feltárásában áll, melyet tisztán fogalmilag nem lehet meghatározni. Ez a lényegösszefüggés, ha feltárták és megpillantották, azt is lehetővé teszi, hogy a mű egyes fázisainak belső összefüggését ‘megértsük’, s az egész művet egységes alkotásként ragadjuk meg.”⁶³⁷

S bár a szimbólum fogalmát leszűkítve használja, a különböző világok (illetve a konkrét és absztrakt) összekötésében betöltött funkciója nála is megjelenik.

„a szimbolizálás-funkciónak a lényegéhez tartozik, hogy 1. a szimbolizált egy *másik világhoz* tartozik (...) mint a szimbolizáló (legalábbis más tárgy, tényállás, szituáció, mint maga a szimbólum); 2. hogy a szimbolizált csak ‘szimbolizálva’ van, s ő maga *nem* jelenhet meg. Mint szimbolizált, lényege szerint *közvetlenül* hozzáférhetetlen, ő maga *nem* mutatkozik meg. (...) a szimbólumok, illetve a szimbolizálások épp ott nélkülözhetetlenek, ahol ilyen vagy olyan okból nem tudjuk közvetlenül tapasztalni a szimbolizált tárgyat, vagy legalábbis pillanatnyilag nem vagyunk abban a helyzetben”⁶³⁸.

Mint Panofsky, ő is hadakozik a pszichologizmussal⁶³⁹, de hiányzik nála a társadalom és egyén dialektikája⁶⁴⁰, a nembeliség lényegének (és a művészetben játszott szerepének) felismerése – és talán ezért is – másutt keresve fogódzókat – időnként túlbonyolítja az elemzést.

⁶³⁵ Ingarden, (1977), p. 301.

⁶³⁶ Ingarden, (1977), p. 311.

⁶³⁷ Ingarden, (1977), p. 312.

⁶³⁸ Ingarden, (1977), p. 307.

⁶³⁹ Miközben elhatárolja magát mestere, (a pszichológistákkal szemben általa a „másik végletnek” tekintett) Husserl „ideális species”-eitől is... (Lásd: Ingarden, 1977, p. 102, p. 104. és p. 428 (140 l)).

⁶⁴⁰ *E tekintetben* egyetértünk Az irodalmi műalkotás magyar kiadásának utószavát jegyző Bojtár Endrével: „Ingarden kizárólag egymástól elszigetelt egyéneket, teljesen különálló tudatokat feltételez, s nem társadalomban élő embereket, akiknek közös tevékenysége alkotja közös tudatuk, a kollektív tudat, a társadalmi tudat alapját. (...) Ingarden bírálói – köztük a marxisták is – gyakran idealizmussal vádolják a lengyel tudóst. Pedig az irodalmi műalkotás ingardeni ontológiájának nem az idealizmus a gyöngéje (...) hanem az, hogy szembeállítja egymással az egyéni és a társadalmi, pontosabban: nem vesz tudomást az egyéni tudatban, az egyéni műalkotásban megnyilatkozó, részt vevő társadalmiról”. (Bojtár Endre utószava, in: Ingarden, 1977, p. 478).

Gadamer és a szimbolizáció

A szimbolizációnak Hans-Georg Gadamer hermeneutikájában játszott szerepéről már szintén írtunk korábban⁶⁴¹. Ott mutattuk be, hogy a mi elképzelésünk a művészi megismerésről és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodásról mennyire egybevág Gadamer olyan megállapításaival, mint:

„a műalkotás rendeltetésének látszik, hogy esztétikai élménnyé váljék, tehát, hogy a megelőzőt a műalkotás erejével egy csapásra kiragadja életének összefüggéséből, s ugyanakkor mégis visszavonatkoztassa létének egészére. A művészet élményében olyan jelentéssűrűség van jelen, mely nemcsak ehhez a különös tartalomhoz vagy tárgyhoz tartozik, hanem az élet értelem-egészét képviseli. Az esztétikai élmény mindig egy végtelen egész tapasztalatát tartalmazza.⁶⁴² Az esztétikai élmény nem zárul össze más élményekkel a tapasztalat nyitott folytatódásának az egységévé, hanem az egészet közvetlenül reprezentálja, s jelentése épp ezért végtelen.⁶⁴³”

„minden műalkotásban van valami *mimézis*, valami imitáció. Persze a mimézis itt nem azt jelenti, hogy valami már ismertet utánozunk, hanem azt, hogy valamit ábrázolunk és pedig úgy, hogy ez a valami az ábrázolás révén érzéki teljességében válik jelenvalóvá⁶⁴⁴.”

„a találkozás különösségében nem a különös válik tapasztalattá, hanem a tapasztalható világnak és az ember világban elfoglalt léthelyzetének teljessége, sőt a transzcendenciával szembeni végessége is.⁶⁴⁵”

Itt azonban Gadamer egy nagyon lényeges pontosítással él: bár a művészet az Egésszel való találkozás, de befogadása nem jelentheti az Egész befogadását. (Már csak azért sem, tehetjük hozzá, mert akkor egyetlen befogadó élménye magába zárhatná az összes későbbi olvasatot is, ami ellentmond a szimbólum nyitott természetének). Gadamer itt arra figyelmeztet, hogy a művészet éppen azáltal tudja megragadni az Egészet, hogy *egyszerre él az összekapcsolás és az eltávolítás* (illetve az azonosítás és a meghatározatlanná tétel) technikáival.

„ez nem azt jelenti, hogy az a meghatározatlan értelemelvárás, mely számunkra egy művet jelentőssé tesz, valaha is egészen teljesülhet úgy, hogy a teljes értelemegészt megértve és megismerve magunkévá tennénk. Ez Hegel tanítása volt, amikor ‘az eszme érzéki látszásáról’ mint a művészi szép definíciójáról beszélt. (...) Én ezzel azt állítom szembe, hogy a művészetben a szimbólumszerű s kiváltképp a szimbolikus a ráutalás és az elrejtés megszüntethetetlen egymás elleni játékán alapul.⁶⁴⁶”

⁶⁴¹ Kapitány-Kapitány (2019).

⁶⁴² Gadamer utal arra is, hogy Platón (a Phaidroszban) ennek az Egésznek a megragadását tekinti a *filozófia* céljának: „Az eidosz egységében egybelátni” – Platón szerint a filozófiai dialektikusnak ez a feladata.” (Gadamer, 1994, p. 23) (*A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep*, 1974).

⁶⁴³ Gadamer (1984), p. 69. Szemben a tudománnyal: „Mindannyian tudjuk, hogy a természettudományok mindegyike, sajátos tudományáguk és módszertanuk absztrakciós ereje által kötve, csupán a valóságnak egy-egy meghatározott területét képesek kutatásuk tárgyává tenni. A kutatás fogalmában szükségszerűen benne foglaltatik, hogy ismeretlen, új területre hatoljon be, és ez lemondást jelent arról, hogy az egészeről való tudásra egyáltalán igényt tartson.” (Gadamer in: Bacsó, 1997, pp. 277-278).

⁶⁴⁴ Gadamer, (1994), p. 57. (*A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep*, 1974).

⁶⁴⁵ Gadamer, (1994), pp. 52-53- (*A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep*, 1974).

⁶⁴⁶ Gadamer, (1994), p. 53. (*A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep*, 1974).

A műalkotás sokszor említett „egynemű közegét” ő a „szervesség” követelményével ragadja meg.

{A művészetben} „minden valami középpont körül rendeződik el, s annak van alárendelve. Hiszen az élő szervezeten is azt értjük, hogy ilyen középpont van benne, úgyhogy részei nem egy meghatározott harmadik célnak vannak alárendelve, hanem a szervezet önfenntartását és saját elevenségét szolgálják.⁶⁴⁷”

A szervességből következik, hogy a műalkotás öntörvényűvé válik:

„Valóban azt kell mondanunk: ők mint költők szólnak hozzánk? Nem volna pontosabb, ha csak azt mondanánk, hogy a költészet beszél⁶⁴⁸”?

„A költemény nem úgy áll előttünk, mint olyasvalami, amivel valaki mondani akar valamit. Magában áll ott. Azonos módon áll szemben mind alkotójával, mind befogadójával.⁶⁴⁹”

„Valóban egyedülálló, hogy egy irodalmi szöveg úgymond önmagától ad hangot, és nem beszél senki nevében, sem egy isten, sem pedig egy törvény nevében.⁶⁵⁰”

S ebből következően:

„Mit jelent az, hogy a szó előjön a költészetben? Miként a képen a színek jobban ragyognak, az épületben a kövek többet hordoznak, akként a költészetben a szó is többet mond, mint bárhol másutt.⁶⁵¹”

„itt nyelvvé válásról van szó, nem pedig szavak szabályszerű alkalmazásáról és konvenciók gyártásáról. A költői szó értelemalapító. Ahogy a szó ‘előbukkan’ a versben, a mondás erejével bír, ami gyakran a legközönségesebben van elrejtve.⁶⁵²”

„Így a ‘mondóbb’ szóban nem annyira a világ egy különálló érzéki eleme jelenik meg, mint sokkal inkább az egésznek a nyelv által megvalósított jelenlevősége. (...) A lét egyetemes ‘jelenvalósága’ a szóban a nyelv csodája, és a mondás legnagyobb lehetősége abban áll, hogy megakadályozza elmúlását és elillanását, és megerősíti közelségét a léthez.⁶⁵³”

(A költői szó): „Önmagát képes beteljesíteni. A pozitív, a tételezett, az, amit az ember valahol fellelhet, és ami ilyen módon lehetővé teszi, hogy ellenőrizzük, vajon a kijelentés egybeesik-e vele, – mindez a költői szóban fel van függesztve. Félrevezető lenne azonban, ha ezt egy erőtlenebb realitástudatként, mondjuk a tudat csökkent tételező erejeként értelmeznénk. Fordított a helyzet. A szó által végbement realizáció legyőz minden összehasonlítást azzal, ami még jelen lehetne, és a mondottat a fölé a részlegesség fölé emeli, amit egyébként valóságnak nevezünk.⁶⁵⁴”

⁶⁴⁷ Gadamer, (1994), p. 67. (*A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep, 1974*).

⁶⁴⁸ Gadamer, (1994), p. 125. (*A szó igazságáról, 1971*).

⁶⁴⁹ Gadamer, (1994), p. 145. (*Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez, 1971*).

⁶⁵⁰ Gadamer, (1994), p. 126. (*A szó igazságáról, 1971*).

⁶⁵¹ Gadamer, (1994), p. 124. (*A szó igazságáról, 1971*).

⁶⁵² Gadamer, (1994), p. 136. (*A szó igazságáról, 1971*).

⁶⁵³ Gadamer, (1994), p. 137. (*A szó igazságáról, 1971*).

⁶⁵⁴ Gadamer, (1994), p. 152. (*Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez, 1971*).

„a műalkotásban nem csupán utalás történik valamire, hanem az, amire az utalás történik, valódiabb mivoltában van benne jelen.”⁶⁵⁵

Gadamer kitartóan küzdött az információ-, és kommunikációelmélet leegyszerűsítése ellen. Ellenfelei szemszögéből állításai ezért sokszor misztifikálóaknak tűnhetnek. Abban azonban mindenképpen igaza van, hogy a művészetet, az esztétikumot nem lehet *menyiségi* szemlélettel megérteni. Ezzel kapcsolatban jelzi azt is, hogy két különböző megismerésformáról, s ezzel együtt (legalább) kétféle igazságról van szó.

„A műalkotás nem olyan tárgy, amelyhez mértékkel a kezünkben közelíthetünk. A valódi műalkotás nem ragadható meg méréssel, sőt a bitek számával sem.”⁶⁵⁶

„Számomra kétségtelennek tűnik, hogy a költői nyelvnek egy különös, csak rá jellemző viszonya van az igazsághoz. Ez először is abban mutatkozik meg, hogy nem tud minden korban bármely tartalmat megfelelően kifejezni⁶⁵⁷. De megmutatkozik abban is, hogy ott, ahol egy ilyen tartalom költői nyelvi formát ölt, ez valamiféle legitimációhoz juttatja.”⁶⁵⁸

A szimbólumot a nemrégien idézett Ingarden állítással egybehangzóan definiálja:

„a szimbólum nem önkényes jelölés vagy jelölésítés, hanem *előfeltételezi a látható és láthatatlan metafizikai összefüggését*”⁶⁵⁹.

Platón Lakoma-beli híres „két félgömb”-hasonlatát kibontva Gadamer arról is beszél, hogy a szimbólumban végbemenő összekapcsolás miként csatol vissza a holisztikus érzékeléshez:

„a szimbólum, a szimbolikusnak a tapasztalata azt jelenti, hogy ez az egyes, ez a különös olyan léttöredék, mely azt ígéri, hogy valami neki megfelelőt helyre hoz és teljessé egészít ki, vagy az a mindig keresett másik töredék is lehet, amely saját léttöredékünket teljessé egészíti ki.”⁶⁶⁰

A szimbólum és a szimbolizált viszonyában (az „A = A s egyszersmind A nem = A”-nak megfelelően) a szimbólum utal a szimbolizáltra (A utal B-re, de nem azonos vele), de nem csak utal rá, mint egy jel, hanem a maga teljes valójában képviseli is: A = B.

„A szimbólumnak és a szimbolikusnak az volt az értelme, hogy itt az utalásnak egy paradox módja következik be, amely azt a jelentést, amelyre utal, egyúttal önmagában testesíti meg, sőt, kezeskedik érte.”⁶⁶¹

A szimbolikus gondolkodásnak (és a művészetnek) azt a sajátosságát, hogy a múlt–jelen–jövő linearitásából képes kilépni, Gadamer több szempontból is szóba hozza:

⁶⁵⁵ Gadamer, (1994), p. 56. (*A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep, 1974*).

⁶⁵⁶ Gadamer, (1994), p. 253. (*Szó és kép – „így igaz, így létező”*).

⁶⁵⁷ Mint például a természettudomány vagy a matematika.

⁶⁵⁸ Gadamer, (1994), pp. 142-143. (*Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez, 1971.*)

⁶⁵⁹ Gadamer (1984), p. 71.

⁶⁶⁰ Gadamer, (1994), p. 52. (*A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep, 1974*).

⁶⁶¹ Gadamer, (1994), p. 59. (*A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep, 1974*). „Arisztotelész (nem annyira az utánzás és az utánzott különbségét látja a mimézisben. Ő a két dolog azonosságát emeli ki. Hiszen a mimézis valójában a megismerés lehetőségével szolgál, mert a megismerés mindig újrafelismerés, ahogy ezt munkáimban kimutattam.” (Gadamer, 1994, p. 239. (*Szó és kép – „így igaz, így létező”*)).

(Lessing) „a képzőművészetet a térbeli egymásmellettségre, a költészetet pedig az időbeni egymásutániségra vezette vissza, és ezt az elképzelést már Herder megcáfolta. (...) mindkettőt a közvetlen jelenlét és az idő átívelésének képessége jellemzi.”⁶⁶²

„Az időtlen jelenlétesség annyiban sajátja a művészetnek, amennyiben leválik a történelmi és társadalmi feltételekről, és függetlenné válik tőlük”⁶⁶³, csakúgy, mint a vallás vagy a filozófia. A művészet is az abszolút valóság igényével lép fel, csak így nyúlhat át minden történelmi időkülönbség fölött. Ebből a szempontból azonnal érthető, miért állította Hegel a művészet, a vallás és a filozófia belső közösségét. Mindegyik esetben abszolút létbizonyosságról van szó.”⁶⁶⁴

(Ahol az irodalmi szöveg a nyelven kívüli valóságra vonatkozik, mint a történelmi regényben vagy drámában): „Nem gondolhatjuk esetleg, hogy a valódi irodalmi műalkotás az ilyen vonatkozást eltünteti. A történelmi valóságigény kétségkívül kicseng a megformált szövegből. A dolog nem egyszerűen ‘kitalált’, és megerősíti ezt még a költői szabadságra való hivatkozás is, amelyet a költők javára elismerünk, vagyis az, hogy a források tükrében mutatkozó valós viszonyokat megváltoztathatják. És fordítva: éppen az, hogy a költő megváltoztathatja azokat, hogy a valós történelmi viszonyok minden határán túl bármit költeményébe foglalhat, bizonyítja, hogy mennyire feloldódik (aufheben) a költői megformálásban a történelmi valóságanyag ott is, ahol a költő hűen megőrzi azt.”⁶⁶⁵

S mivel a művészetet a (hegeli értelemben vett) szellem⁶⁶⁶ működésmódjának tekinti, Hegelt idézve hozzáteszi:

„A múlt jelenvalósága a szellem lényegéhez tartozik. A szellem sebei forradás nélkül begyógyulnak. (Hegel)”⁶⁶⁷

Hegelnek a művészet jövőjére vonatkozó „jóslatával” azonban ő sem ért egyet. Az alábbi módon próbálja „kimagyarázni”:

„Amikor ő a művészet múltjellegéről beszélt, akkor arra gondolt, hogy a művészet immár nem olyan módon magától értetődő, mint a görög világban és az isteni ábrázolásban volt. A görög világban a művészet az isteni megjelenése volt a szoborban és a templomban, mely a déli napsütésben nyitottan emelkedett a tájban, sohasem zárkózva el a természet örök erőitől; a nagy szobor volt, melyben az isteni emberek alkotta formában és emberek alakjában szemléletesen mutatkozott meg.”⁶⁶⁸

Gadamer mindenképpen azok közé a gondolkodók közé tartozik, akik értően közeledtek esztétikumhoz és szimbolizációhoz, s bár a művészet társadalmi komponense (és az egyén és

⁶⁶² Gadamer, (1994), p. 228. (*Szó és kép – „így igaz, így létező”*).

⁶⁶³ „az újrafelismerés már elszakadt az első megismerkedés esetlegességeitől, és az ideális szintjére emelkedett. (...) most már valódi ismeretünk van annál, amelyre az első találkozás pillanatnyi elfogultságában képesek voltunk. Az újrafelismerés meglátja a múlandóban a maradandót. A szimbólumnak és a művészi nyelvek szimbólumtartalmának az az igazi funkciója, hogy véghezvigye ezt a folyamatot.” (Gadamer, 1994, p. 73) (*A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep, 1974*).

⁶⁶⁴ Gadamer, (1994), p. 230. (*Szó és kép – „így igaz, így létező”*).

⁶⁶⁵ Gadamer, (1994), pp. 134-135. (*A szó igazságáról, 1971*).

⁶⁶⁶ De ez persze érvényes a szellemnek arra az értelmére is, amelyet mi értünk rajta (= az, ami az emberi Nem és az egyén gondolkodását összeköti.)

⁶⁶⁷ Gadamer, (1994), p. 265. (*Szó és kép – „így igaz, így létező”*).

⁶⁶⁸ Gadamer, (1994), p. 15. (*A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep, 1974*).

az emberi Nem viszonya) nem állt figyelme középpontjában, gondolatait mindenképpen érdemes szintetizálni azok gondolataival, akik viszont az esztétikum társadalmi vonatkozásaira koncentráltak, mint a huszadik század marxista, marxizáló, illetve szociológiai gondolkodói.

Lukács György esztétikum-felfogásának alakulása

És itt érkeztünk el a huszadik századi nagy esztétikai szintézis megalkotója, Lukács György nézeteinek az ismertetéséhez, amelynek Lukács jelentőségén túl már csak azért is nagyobb terjedelmet kell szentelnünk, mert a szerző tudvalévőleg olyan szemléleti fordulaton esett át, amelynek következtében bár ifjúkori és időskori esztétikája között van szerves összefüggés, a különbségek is jelentősek; az időskori esztétika egyrészt letisztultabb, sok vonatkozásban pontosabb és gazdagabb, ugyanakkor veszít is a fiataalkori írások érzékenységből (s éppen a szimbolizáció vonatkozásában is).

A 19-20. századforduló szélsőségesen individualista szellemi életében a fiatal Lukács számára meghatározó élmény az individuum tragédiája⁶⁶⁹. A romantika már lezárult, meghaladásának tanulságai jelentik a kiindulópontot. Ahogy a *Lélek és formák*-ban írja:

*„a bensőbe vezető út volt azonban az egyedüli lehetőség, mely nyitva állt az egység és az egyetemesség nagy szintézise utáni vágyódásuk előtt. Rendet akartak, de olyan rendet, ami mindent magába foglaljon, és aminek kedvéért ne kelljen semmit feláldozni; úgy magukba fogadni az egész világot, hogy szimfonikusan csengjenek össze a legdiszsonánsabb hangok.”*⁶⁷⁰

Az „egység és egyetemesség” megragadásában azonban az ifjú Lukács nem a szimbolikus gondolkodás holisztikus megismerésmódját látja, hanem – egyébként joggal – arra mutat rá, hogy ha az „egyetemest” *egységben* akarják megragadni, az eredmény *üres* lesz. A „szimbólumról” egyébként ekkor nincs sok mondandója⁶⁷¹; gyakran említi, hogy egy mű szimbolikus, de ennél sokkal többet nem mond, a „szimbolikuson” valamiféle „nem-élettel”-t, életidegent értve – nyilván a kortárs irodalmi-művészeti „szimbolizmus” tapasztalatainak fényében.

Megállapítja, hogy

*„A romantikusok egoizmusa erősen társadalmi volt”*⁶⁷². *„hitükké próbálták tenni, hogy lehetséges valóságbeli költészet és lemondás nélküli cselekvés. Minden cselekvés korlátol; a cselekvés lényege, hogy sokról le kell mondani érte; a cselekvő ember nem lehet mindenoldalú. A romantikusok tragikus vaksága az volt, hogy ennek szükségszerűségét nem akarták belátni; ezért tűnik el, anélkül, hogy észrevennék, lábaik alól a talaj.”*⁶⁷³

Mindazonáltal ő sem tudja magát teljesen kivonni a miszticizmus vonzása alól, és eközben valamit mégiscsak megfog a szimbolikus gondolkodásnak (és a ráépülő művészetnek) abból a sajátosságából, amellyel az a teljesség befogására törekszik:

⁶⁶⁹ Két véglet, a platonista idealizmus és a „művészség” ellentétében gondolkodik, de ezek egyike sem tudja feloldani az individuum tragédiáját.

⁶⁷⁰ Lukács, (1997), p. 72.

⁶⁷¹ Azon túl, hogy „Minden írás egy sorsviszony szimbólumában fejezi ki a világot, a sorsprobléma meghatározza mindig a formaproblémát.” (Lukács, 1997, p. 19.). Vagy: „Minden vers konkrétumok és szimbólumok egybeolvadása.” (Lukács, 1997, p. 116.).

⁶⁷² Lukács, (1997), p. 73.

⁶⁷³ Lukács, (1997), p. 74.

„Minden írás, még az olyan is, ami csak szép szavak összecsengéséből született, minden írás nagy kapuk felé vezet, a nagy kapuk felé, amiken nincsen átjárás. Minden írás nagy pillanatok felé visz, olyanok felé, amelyekben kilátás nyílik sötétlő örvények mélyébe, örvényekébe, amikbe bele kell szédülnünk.⁶⁷⁴”

„teljes és ezért gazdag csak az a lélek lehet – és így annak csak az alkotása –, amiben mind a kettő megvan, és egyforma erővel van meg: káosz és törvényszerűség, élet és absztrakció, ember és sors, hangulat és etika. És csak ha együtt vannak meg, ha elválaszthatatlan élő egységgé nőttek össze minden pillanatban, csak akkor igazán ember az ember, és teljes totalitás, a világ jelképe az ő írása.⁶⁷⁵”

„Az életnek az a fokozása, melyet a misztikus élménye ad, egybeolvasztja őt minden dolgokkal és minden dolgot egymás között.⁶⁷⁶”

„a kivezető út az esztétaságból ez: a mindennek mindennel való összefüggésének vallásosan mély átérzése⁶⁷⁷”

„a mindent eldöntő kritériuma annak, hogy egy momentum drámai, vagy sem, talán mégis szimbolikusságának foka és ereje; az, hogy mennyire foglalja magában minden ízükkel a benne szerepet vivő emberek egész lényét és sorsát, milyen erővel szimbóluma az ő életüknek.⁶⁷⁸”

Ekkor még, kortársaihoz hasonlóan, hangsúlyos jelentőséget tulajdonít a *formának*: a szimbólum *sűrítő* természetét is a *forma* aktív hozzájárulásaként fogja fel..

„A forma az élet legfőbb bírása⁶⁷⁹”.

„a forma a minden elmondandó annyira sűrített esszenciája, hogy csak a sűrítést érzékeli belőle, és már alig, hogy minek a sűrítése⁶⁸⁰”

Úgy tűnik, Lukácsnak egész életében szüksége volt valamire, aminek az individualitás alárendelhető. Ifjúkorában ezt a szerepet az „idea” töltötte be, marxista korszakában ennek helyére lépett a nembeliség fogalma, mint ahogy misztikus végletkeresése változott később dialektikává, vagy ahogy esztétizáló elitizmusa adta át később a helyét a párt, mint értékadó „élcsapat” kultuszának. A fordulat előtt azonban még születik egy nagy esztétikai összefoglalás-kísérlet: „A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika”.

Itt is az individualitás, a szubjektivitás bizonytalansága elleni küzdelem a kiindulópont, s ebből a szemszögből fogalmazza meg a kétféle megismerésmód különbségét:

„minden egyén arra kényszerül, hogy újra meg újra elhagyja az élményvalóságot; ha e valóság kontinuitása megszakad, a valóság álomnak tűnik, és a közös világok tűnnek az igazi valóság világainak. Ez az ébredés azonban a közvetlenség feladása (logikus gondolkodás, maximák szerinti etikai cselekvés, stb.), és a szubjektum mindig a közvetlenséget fogja valódi hazájának érezni. Mármint úgy tűnik, a művészet arra rendeltetett, hogy kitöltse ezt az űrt: a puszta élményszféra minden képlékenységét és

⁶⁷⁴ Lukács, (1997), p. 154.

⁶⁷⁵ Lukács, (1997), p. 195.

⁶⁷⁶ Lukács, (1997), p. 210,

⁶⁷⁷ Lukács, (1997), p. 153.

⁶⁷⁸ Lukács, (1997), p. 160.

⁶⁷⁹ Lukács, (1997), p. 226.

⁶⁸⁰ Lukács, (1997), p. 190,

illékonyságát maga mögött hagyta, és embereken és körökön messze túlemelkedő objektivitássá vált, s a magukra maradt szubjektumok találkoznak és egyesülnek közvetlen hatásaiban⁶⁸¹. Úgy tűnik, a művészet az a szféra, amelyben a hatás közvetlensége nem egyértelműségének rovására következik be, és így mintha megszűnnék minden szorongás és gond az egyén szubjektumába való bezártsága miatt⁶⁸².”

Láttuk, hogy sok szerző az esztétikumot éppen az élményszerűséghez köti. Lukács azonban az a közvetlenül élményszerűvel szemben objektiváció-voltát, és megismerést nyújtó szerepét hangsúlyozza.

„A művészet hatása, úgy látszik, a maga közvetlenségében közeli rokona a felvevő élménynek (...) olyan értékszférát értünk el, amely folyamatosan nő ki az élményvilágból, és – a létrehozott műben – nemcsak az objektív és általános érvényesség támaszával rendelkezik, hanem a műben a kiteljesített közlés önállóvá vált vehikulumban a megvalósuló közlésfolyamat adekvátsága jóvoltából a világ értelmének közvetlen megragadására alkalmas⁶⁸³, minden szubjektivitáson felülemelkedett szervvel is.⁶⁸⁴”

Ezt az esztétikum kizárólagos sajátosságának tartja (vagyis a szimbolikus gondolkodás egyéb lehetőségeit nem veszi figyelembe⁶⁸⁵).

„Önámítás azt hinni, hogy az egyszerűen adott lelki valóságban, amely az empirikus lélektan anyaga és tárgya, a ‘jelenségek immanens folyamatában’ való ‘utánanézés’ útján formákra vagy akár formákra való utalásokra, az egyénfelettlivel való szubjektív kapcsolatokra, az objektivitás halvány megsejtéseire és élményeire bukkanhatnánk⁶⁸⁶”

„A művész alkotó tevékenysége az egyetlen olyan eset az egész létben, ahol valamely – legfeljebb megtisztult, de mégis szubjektívnek-személyesnek megmaradt – emberi szubjektum önmagából kiindulva olyasmit képes alkotni, ami fölötte áll.⁶⁸⁷”

„E célkitűzés alapja az a homályos, az élményvalóság minden ‘tényének’ ellentmondó, de mégis soha meg nem semmisíthető érzés, hogy az ember önmagában teljesen megtisztult személyessége, ha leveti a mindennapi élet minden szűkösségét, és legsajátabb végpontjukig meghúzza annak kusza és meg-megszakadó vonalait, valamiféle általános és közös világba torkollik (...) Az élményvalóság emberének e vágyával úgy állnak szemben a művészet alkotásai, mint a beteljesülés világa.⁶⁸⁸”

⁶⁸¹ Azt, hogy az esztétikumban miképpen lehetséges megértés, közös olvasat, Lukács itt még szembeállítja a kanti kategorikus imperatívusszal, jóllehet mindkettőnek ugyanaz az alapja: az ember nembeli természete. Ő azonban a különbséget emeli ki: azt hangsúlyozza, hogy a logikával és etikával szemben, ahol egyénfeletti, elérhetetlen tökélyhez viszonyítja magát az ember, az esztétikumban az érték nem ilyen a priori, hanem az alkotófolyamatban jön létre. (Lásd: Lukács, 1975, p. 85).

⁶⁸² Lukács, (1975), p. 33.

⁶⁸³ Ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a mű mikrokozmosza a világ makrokozmoszával nem összehasonlítható. (Lásd: Lukács, 1975, pp. 353-354).

⁶⁸⁴ Lukács, (1975), p. 43. „A művészi tevékenység folyamata, amelyet fenomenológiailag minden szubjektumtól idegen objektivitás megsemmisíteni akarásaként értelmeztünk, hogy azután a kiteljesedett műben átmenet nélkül szubjektumtól teljesen elvált objektivitásba csapjon át...” (Lukács, 1975, p. 359).

⁶⁸⁵ Az „élményvalóság” és a művészet, az előbbi „fogságában” élő ember és a művész szembeállításában egyrészt a látszat és a lényeg ellentéte fejeződik ki, másrészt azonban a mindennapi létbe vetett ember különbsége a „látótól” (megvilágosulttól, felemelkedettől), vagyis egy erősen elitista szemlélet.

⁶⁸⁶ Lukács, (1975), p. 50.

⁶⁸⁷ Lukács, (1975), p. 86.

⁶⁸⁸ Lukács, (1975), p. 59.

Hogy a művészet miképpen képes erre, ennek magyarázatául már itt felmerül az, amit később az „egynemű közeg” fogalmával ír le:

„Az élményvalóság megzavaró és áthatolhatatlan jellege abból származik, hogy elemei teljesen különműek, ám a befogadó személyes élményformájában számukra reflexív egyneműsítésen mennek keresztül. Ezt az egyneműséget, mely nem más, mint a felfogott dolog merőben élményszerű és – hegeli értelemben – elvont egysége, minden olyan kísérlet során, amely a befogadott dolog tényleges megértésére irányul, fel kell mondani, hogy a most széthulló különmű elemek megtisztítása révén konstitutív módon egynemű csoportok vagy rendszerek jöhessenek létre belőlük. Ezt a munkát nem lehet magában az élményvalóságban elvégezni, ahhoz, hogy ez lehetségessé váljék, el kell hagyni (pl. a tudományban) ezt az egész szférát a maga egész közvetlenségével. Ez az egynemű élményegység mint végső, fel nem számolható és abszolút konstitutív valami azonban épp a mű előírt célja, elérhetőségének és megvalósításának ténye pedig magának a mű lehetőségének tulajdonképpeni alapja. Ez egynemű képződmény szerkezete tekintetében az a döntő mozzanat, hogy egyrészt a konstituáló vonatkozások teljesen önmagában lezárt és immanensen teljes rendszert alkotnak, másrészt a szándékolt hatás az élmény tiszta spontaneitása. (...) a mű létezése azon áll vagy bukik, hogy **a konstituáló formák abszolút módon áthatnak-e minden elemet**, ami csak előfordulhat benne.⁶⁸⁹”

„minden ilyen (...) valóság egy ‘nézőpontból’, és egymással egynemű, egy középpont-ra irányuló vonatkozásokból legyen megszervezve (...) Minden ‘nézőpontnak’, amelyet az élményvalósággal kapcsolatban érvényesítenek, az az első következménye, hogy az élményvalóság elemei most már nem anarchikusan sorakoznak egymás mellett vagy követik egymást⁶⁹⁰, hanem részint összhangban, részint ellentmondásban állnak a ‘nézőponttal’, s ennek következtében egymással is, részint pedig egyáltalán nem hozhatók kapcsolatba a ‘nézőponttal’ és a rá vonatkoztatott dolgokkal. A ‘nézőpont’ ilyen egyszerű tételezése két fontos változást idéz elő az élményvalóság szerkezetében: egyrészt az élményvalóság elveszíti empirikus, folytonos és áttekinthetetlen bőségét, hiszen a ‘nézőpont’ létezésével mindaz érthetatlenné és számára nem létezővé vált, ami nem vonatkoztatható rá, másrészt fellép az a tény, hogy bizonyos elemek összhangban vannak egymással és a ‘nézőponttal’, mások viszont nem, ami a mindennapi élményvalóságban egyáltalán nem volt megfigyelhető⁶⁹¹”.

A mű „mindent átfogó lezártággá válik: olyan mikrokozmoszá, amelynek kozmikus jellege (...) abban nyilvánul meg, hogy minden, ami konstitutív elveinél fogva lehet-

⁶⁸⁹ Lukács, (1975), pp. 62-63. (Kiem.:K.Á.–K.G.) Két alkotó típust különböztet meg: az „önkifejezőt” és a technikára koncentrálót. Megállapítja, hogy az első esetben „csak akkor jöhet létre az az illúzió, hogy az alkotó kifejezte magát s megértésre talált, ha (...) a kifejezés csak a beszélő tudatában önmaga és saját sorsa közzététele, magában véve azonban általános és örök sorsok örök szimbóluma.” (Lukács, 1975, p. 78). A másik típus „hatásokra törekszik, technikai problémákat old meg, és teljesen megfelelkezik magáról, ám a technika, amelyet keres és talál, ama tudattalanul maradó vagy tudatosan elrejtett emberi intenzitás szimbolikus díszítményévé válik, amely súlyával, bőségével és közvetlenségével megtölti s valósággá teljesíti a művet.” (Lukács, 1975, p. 80). „zseni az az alkotó, akinek élményei, mint szükségszerű élményformák, tartalmazzák a mű technikai formáit, akinek tehát a művet konstituáló vonatkozások saját közvetlen élményeinek vonatkozásai.” (Lukács, 1975, p. 82).

⁶⁹⁰ Az egyneműsítés után: „felszámolják természetes folytonosságukat, a közönséges egymásmellettség és egymásutániség, a gyakorlati, asszociatív, stb. összeilleszthetőség folytonosságát, s olyan új, egynemű folytonosságot követelnek meg, amelyben megszűnik az elem helyének és jelentésének elkülönültsége”. (Lukács, 1975, p. 99).

⁶⁹¹ Lukács, (1975), p. 89.

séges, 'valósággá érik benne', hogy 'lehetséges', 'valóságos' és 'szükségszerű' kategóriái a teljes azonosulás révén elveszítik benne megkülönböztethetőségük értelmét.⁶⁹²

Korábban láthattuk, hogy a lehetséges, valóságos és szükségszerű közötti határok elmosódását mindig is a szimbolikus gondolkodás (és a ráépülő művészet) fontos sajátosságának tartották. És itt még egy nagyon lényeges dolgot fogalmaz meg az egynemű közeg létrehozásának feltételei közül:

(Hogy az egynemű közegben új valóság jöjjön létre) „e folyamat (...) át kell hogy menjen értékhangsúlyozásba (...). A 'nézőpont' ekkor konkrétabb jelentést nyer és ezt átadja az általa kiválasztott élményelemeknek: a nézőpont 'világnézetté' válik, az általa kiválasztott elemek pedig szimbolikussá válnak; vagyis azon kívül, amik magukban véve voltak, jelentések hordozóivá is válnak. Létrejön az a fikció, hogy a kiválasztott elemek mindazt jelenthetik, szimbolizálhatják, vagy jobban mondva: felkelthetik élményként a befogadóban, ami a 'nézőpontra' – melynek rendszerként zárt teljessége elért művé kerekedik – vonatkoztatható, de magukban az elemekben – mint az élményvalóság bármennyire is megtisztított részeiben – még nem volt benne.”⁶⁹³

Vagyis annak is, hogy valami *szimbolikus* lehessen, alapfeltétele az értékhangsúlyozás, és az ebből kinövő „világnézet”⁶⁹⁴. A szimbólumot egyébként (az allegóriával való hagyományos szembeállítást alkalmazva) a következőképpen definiálja:

„az allegória és a szimbólum valódi és döntő különbsége az, hogy az allegória valamely hozzá képest transzcendens valóságot jelent, vagy arra utal; a szimbólum azonban maga valóság, és jelentése immanens marad megjelenési formái és a bennük foglalt tartalmak számára. Szimbólumként kezelni valamit, annyit jelent tehát, hogy valamely, e célra egyneművé tett anyagban minden implicit módon benne foglalt jelentéslehetőséget az átélésnek az egyneműsítés folyamatát véghezvivő szerveire vonatkoztatunk, és ezek vonatkozásában – egészen a tiszta átélhetőség felszínére hozunk, teljesen explicitté teszünk.”⁶⁹⁵

„az anyag érzéki hatáslehetőségének fogalmában benne foglaltatik szimbolikussá válásának képessége és minősége is”⁶⁹⁶.

És:

„Ezekben a szimbólumokban tehát olyan valóság keletkezik, amely rendelkezik valamely valóság minden ismertetőjegyével: a befogadó szubjektumtól való függetlenséggel, önmagában való zártsággal, **teljességgel, végtelenséggel**, s ezek a legszigorúbban

⁶⁹² Lukács, (1975), p. 343.

⁶⁹³ Lukács, (1975), p. 90.

⁶⁹⁴ Egyébként Lukács ekkor az eszmék és a valóság közti ellentétes viszonyban gondolkodik: „a külvilág diszkrét szerkezete végső soron azon alapul, hogy az eszmék rendszerének csak regulatív hatalma van a valósággal szemben. Az eszmék nem tudnak behatolni a valóság belsejébe; ez teszi a valóságot különmemű diszkrétummá, és ez teremti meg ugyanabból a viszonyból a valóság elemeinek még fokozottabb szükségét arra, hogy nyomatékosan viszonyuljanak az eszmék rendszeréhez, mint Dante világában”. (Lukács, 1975, p. 534. /A regény elmélete/). Lukács ebben ahhoz a modern, a romantikával felmerült életérzéshez kapcsolódik, amely az eszmény és a valóság *hajdani* egységének megbomlását panaszolja fel. De az emberi világban ilyen ellentmondásmentes egység sosem volt, mert az eszmény, és alapja, az *idea*, az Egészből kimetszett konkrét „egy”, a dolog, a fogalmi-logikai gondolkodás individuális létezőjének diszkrét különválasztása – maga a megbomlás!

⁶⁹⁵ Lukács, (1975), pp. 93-94.

⁶⁹⁶ Lukács, (1975), p. 179.

összetartoznak; az ilyen képződményeket konstituáló formákat tehát joggal nevezhetjük transzcendentális formáknak, a valóság formáinak.⁶⁹⁷”

Mindennek eredményképp:

„mindennek mindennel való feltétlen összekapcsolhatósága⁶⁹⁸ (...) mély és titokzatos lesz: mintha kimondhatatlan törvények uralkodnának itt olyan dolgok felett, amelyeket törvény meg nem érthet, amelyek idegenek maradnak a törvények számára, és mégis készségesen, s mint a táncban engedelmeskednek parancsaiknak. (...) ha egy rímhívó szóra egy tőle – jelentését tekintve – teljesen idegen szó hangzik fel szükségszerű, egyetlen lehetséges válaszként, ha a kép felületkompozíciójában az emberek mozgólatai rejtélyes, de magától értetődő ornamentikát alkotnak a fákkal, a hegyekkel, a felhőkkel, ugyanolyan szükségszerű és ugyanolyan titokzatos, ahogy a dolgok ilyen rendszerekben választ kaphatnak, s ahogy e rendszerek felépülhetnek a dolgokból.⁶⁹⁹”

A művészetben (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodásban) a következő fontos feltétel a szubjektivitásnak és felfüggesztésének *egyszerre*-jelenléte.

„a szubjektumnak, amelyben megvalósul – hogy a megvalósulás lehetővé váljék – ki kell szakadnia minden térbeli-időbeli, kulturális-történelmi feltételhez kötöttségből, hogy kapcsolatba léphessen az értékkel. A mű viszont az alkotó egyéniség szubjektív látomása; ha ennek empirikus személyisége átváltozik is normatív-fenomenológiai személyiséggé, ha még ez a fenomenológiai alkotó sem éri el magát a művet, amaz ugrás lehetősége, amely révén a mű létrejön, mégis elválaszthatatlanul összekapcsolódik az alkotó szubjektum élményformáival, és ezek a formák csak időbeli-társadalmi feltételekhez kötött történeti formák lehetnek⁷⁰⁰”.

„élményjellege miatt csak az lehet a motívum tartalma, amit a történelmi pillanat nyújt. (...) Ugyanakkor azonban mint motívum kizárólag attól nyeri létezését, hogy impliciten magában rejti egy műalkotás-képződmény kibontakozásának lehetőségét, mely képződmény kiteljesedését – mind a lezárás, mind a teljesség vonatkozásában – az esztétika időtlen normái szavatolják és szabályozzák.⁷⁰¹”

Más, korábban említett szerzőkhöz hasonlóan Lukács szerint is lényeges mozzanat a mű sajátos, az empirikus tértől és időtől elkülönülő tere és ideje, amellyel létre lehet hozni a különböző terek és idők összekapcsolását.

„Minden művészi forma mint kiteljesedett, közvetlen és érzékletesen átélendő valóság saját térrel és idővel kell rendelkezze. Ahogy a misztikus elragadottság átélt valósága nem az idő folyásának elvont ellenpólusa, hanem csak tőle teljesen különmű idő; ahogy az istentől megszállott Mohamed az összes egeket bejárva mitikus időt élt át, mialatt feldöntött vizeskorsója ki sem ürülhetett, úgy emelkedik ki a műben a kezdet

⁶⁹⁷ Lukács, (1975), p. 95. (Kiem.: K. Á. – K. G.).

⁶⁹⁸ A „mindennek mindennel való összekapcsolhatósága” azt is eredményezi, hogy az ellentétek egységben jelennek meg. Például: „az értelem és az értelmetlenség értékellentéte is át kell hogy adja a helyét a kettő egymás mellé rendelésének, mely oly erős és átfogó, s annyira áthatja mindkettőjüket, hogy az egykor igenelt dolog e vonatkozás nélkül sápadtnak, szegényesnek és szűkösen látszana, ami pedig korábban tagadás tárgya volt, ami félelmet vagy szorongást keltett, most belső szükségszerűség és tökéletesség dicsfényében ragyog. (...) az értelem, a lét és az értelmetlenség minden egyes elemében azonos erővel egyesül, harcol és tart egyensúlyt.” (Lukács, 1975, p. 134).

⁶⁹⁹ Lukács, (1975), p. 107.

⁷⁰⁰ Lukács, (1975), p. 166.

⁷⁰¹ Lukács, (1975), p. 177.

és a vég, a lefolyás és a tartam az időből, és határolódik le, időbeli szerkezetében örökkévalóvá válva, az empirikus idővel szemben. S a tér, mint a megformálás színpada és enklávéja, szintén csak struktív különeműsége következtében zárkózik el a mindennapi élettől, de mégis tér, ahogy az elíziumi mezők, az Olümposz, ahogy a keresztény menny szférái, ahogy a megváltás és a kárhozat helyei, a végső vallási valóság színpadai minden igazi és átélt vallásosság számára térbeliek.^{702,}

A mű, mint szimbolikus képződmény *jelentésének nyitottságát* az egynemű közeget létrehozó formateremtő technikák *sémaképző* jellegéből származtatja:

Szofoklész Oidipusz király-a kapcsán fogalmazza meg: „Valószínű, hogy ez a tragédia keletkezése idején aktuálisnak érzett, tartalmilag meghatározható problémák és élmények kifejezésének számított. Igazi hatását azonban mégis az esztétikai anyag sajátos és tökéletes megszervezésének köszönhetette, amely során technikai **felépítése valamely sorsviszony általában vett ornamentikájává** vált. Mármost ha ez a viszony a maga idejében aktuális volt is, és aktuális mivoltában volt is hatékony – ma már tudományosan is alig rekonstruálhatjuk e tartalmakat, és bizonyos, hogy már senki sem élheti újra át őket; azt, hogy hatásának intenzitása mégsem csökkent, a tragédia e megformálásának köszönheti, amely révén a sorsába bonyolódott hős örök jelképe jelenik meg benne; **minden kor a maga hőisével és sorsával tölti ki e sémát** – és minden félreértés beleillik a felépítésbe, a dráma mindegyiket az átélés azonos intenzitásával viszi végig.” (És ugyanitt, a Hamlet kapcsán): „a megrázkódtatás itt arra készíti a befogadót, hogy élje át és a *Hamlet* értelmeként lássa meg saját vagy népe, kora nem cselekvésének végső motívumait. *Hamlet*-et mindig ‘mélynek’ élték át; e mélység értelme azonban mindig különböző volt.”^{703,}

A heidelbergi esztétika koherens, az esztétika – elsősorban német – klasszikusainak gondolatait továbbvivő és egységes rendszerbe fogó kísérlet, megfogalmazza az esztétikum (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás) számos lényeges mozzanatát, ám mindehhez ekkor még nem keres ontológiai magyarázatot, a magyarázatot lényegében a művész átlagfeletti képességeiben véli megtalálni, s a művészetnek az ekkori támpontjául szolgáló platóni idealizmus eszményétől való eltérésére is csak a romantikához hasonló, misztifikáló válasza van:

„A platonizmussal szöges ellentétben a szépségeszme hordozója már nem a matematikailag arányos, kristályos szerkezetű; hanem a **talányosan önmagában teljes**, eleven, **lélekkel telített**, s e telítettséget megjelenési formájában is kisugárzó jelleg”^{704,}

Valószínűleg azzal is összefüggésben, hogy bár pontosan érzékeli az emberi individuum és az emberi Nem dialektikus viszonyát, ekkor még – öntudatos individuumként – éppúgy nem tudja elfogadni az ember nembeliségét kiindulópontnak, ahogy később, az ellenkező végletbe átlendülve, hajlamos lesz az individualitást túlságosan alárendelni neki.

„az individuum csak mint a nemhez tartozó jelenhet meg, és a nem csak individuumokban valósulhat meg –, összefüggésük azonban mindkettőjükhöz csupán külsőleg tapad hozzá; sem az individuum nem vezethető le a nemből, sem a nem nincs jelen az individuumban maradéktalan-adekvát érzékletességgel.”^{705,}

*

⁷⁰² Lukács, (1975), p. 225.

⁷⁰³ Lukács, (1975), pp. 217-218. (Kiem.: K.Á.–K. G.)

⁷⁰⁴ Lukács, (1975), p. 434. (Kiem.: K. Á. – K. G.).

⁷⁰⁵ Lukács, (1975), pp. 443-444.

Lukács szemléleti-ideológiai fordulata közismert. Az idealista és elitista esztétából a kommunista elit harcosává, marxistává vált filozófus a marxi világképben megtalálta magának azt a világon kívüli archimédeszi pontot, ahol úgy érezte, meg tudja vetni a lábát. A közvetlen politizálás és az osztályelmélet alkalmazásának évtizedei után idős korában kísérelte meg ezen az új alapon felépíteni esztétikáját. (Nem utolsósorban alighanem azért is fordulva vissza egyébként ehhez, mert a politika területén igen súlyos csalódásokba és ellentmondásokba ütközött). Marxista esztétikai összefoglalásának első megfogalmazási kísérlete, „A különösség” címmel kiadott előmunkálat még tartalmaz olyan dogmatikus elemeket, amelyekhez képest aztán „Az esztétikum sajátossága” kiegyensúlyozottabban fogalmaz, bár a dogmatizmustól teljesen még nagyon sok revelatív megállapítást tartalmazó főművében sem sikerült megszabadulnia.

Lukács marxista korszakának egyik alapgondolata, hogy a tudományt és a művészetet a „valóság visszatükrözésének két ellentétes fajtájaként” fogja fel, s az elsőt *dezanthropomorfizáló* tendenciájával jellemzi – ez a fogalom egyébként nem pontos, inkább *deszubjektivázálódásról* van szó, (ami persze ugyancsak az elidegenítés része) –, szembeállítva ezzel az esztétikum, „az esztétikai visszatükrözés” emberközpontúságát. Ebben a szembeállításban a fogalmi-logikai és szimbolikus gondolkodás kettősségét láthatnánk, egy olyan interpretációban, amely a marxizmus „tudományos világnézetként” való önmeghatározásának megfelelően a *tudomány* elsőbbségét hirdeti⁷⁰⁶. (A tudomány – vagy a filozófia, egyszóval a fogalmi-logikai gondolkodás – preferenciájában, Lukács álláspontja, mint láttuk, a filozófiatörténet gondolkodóinak többségével egybeesik).

Minthogy a marxizmus társadalomelméletében megtalálta az egyén és az emberi Nem közti összeköttetés kulcsát, magának e kapcsolatnak a megragadásában jelöli ki az esztétikum egyik legfőbb funkcióját. Ezt jelenti számára a „különösség” kategóriája, amelyet így definiál:

„a *különösség*, amely az egyediből a *meghatározottság* mozzanatát⁷⁰⁷, az általánosból a *magára-irányuló-reflexió* mozzanatát⁷⁰⁸ tartalmazza közvetlen egységben⁷⁰⁹”.

Ezzel a definícióval nincs probléma. A probléma azzal kezdődik, hogy az egyedinek és általánosnak a különösben való egységén kívül Lukács mintha *külön* létüket is feltételezné, holott a „különös” csupán az a *szemléletmód*, amelyben az egyedit és általánost egymásra

⁷⁰⁶ A dezanthropomorfizálásnak tulajdonított kiemelt jelentőség azzal is összefügg, hogy Lukács marxistaként az ember fejlődése feltételének tekinti, hogy kiküzdje magát a természetből, csak ezt az oldalt veszi figyelembe, eredendő természetiségét mindenestre kevésbé, s ezért gyakran egyoldalúan hangsúlyozza a dezanthropomorfizáció szerepét, és minden antropomorfizálásban misztikumot lát.

⁷⁰⁷ Vagyis annak objektív mozzanatát...

⁷⁰⁸ Vagyis annak szubjektív mozzanatát...

⁷⁰⁹ Lukács, (1957), p. 55. (A különösségben) „az egyes elveszti futólagos, pusztán felületszerű, esetleges jellegét, (...) azonban minden egyes nemcsak megőrzi, de fokozottan fenn is tartja elszigetelt jelenségformáját. (...) érzéki közvetlensége közvetlenül jelentős érzékelhetőséggé változik, (...) önálló megjelenésmódja ugyancsak közvetlenül érzékileg erősödik, ugyanakkor azonban a többi egységessel elválaszthatatlan szellemi érzéki összefüggésbe kerül. Az általános viszont elveszti gondolati közvetlenségét. Mint olyan hatalom jelenik meg, amely egyes emberekben mint tetteiket meghatározó személyes világnézet, társadalmi viszonyait tükröző vonatkozásaikban mint a társadalmi-történelminek objektív ereje – tehát gondolatilag tekintve – indirekt módon jut kifejezésre; ez a gondolati indirektség épp esztétikai tekintetben lesz direktséggé, az új művészi közvetlenség uralmának jelévé.” (Lukács, 1957, p. 211). Vagy „Az esztétikum sajátossága”-ban: „az egyest nemcsak megterheli, hanem meg is tölti a jelentés, és (...) az általános többé már nem az egyes transzcendens, szándékolt tárgya, hanem az egyes áthatja minden pórúsát, minden atomjában bennerejlik, (...) tehát az általános és az egyes pusztán közvetlen egysége reális, szerves, új kategóriává vált egységgé: a különösséggé alakul át.” (Lukács, 1965, p. I/370).

vonatkoztatva látjuk⁷¹⁰. Azt, amit korábban a közös megértés magyarázataként a „sors” közösségének nevezett, most „az egyéneket mozgató (társadalmi) erők” közösségeként jelenik meg:

„Az általánosítás abból keletkezik, hogy a társadalomnak bizonyos (különös) embereit hasonló erők mozgatják; ezért ismernek magukra és sorsukra Lessing drámáinak jellemeiben és meséiben; még akkor is, ha úgy látszik, hogy külsőleg közvetlenül semmi kapcsolatuk nincs ezekkel az alakokkal⁷¹¹.”

A „különös” egyfajta közép-eszményt képvisel, és majdnem szinonim a szocreál esztétikájának „tipikusság”-eszményével. A „típus” olyan egyedi, akiben közvetlenül van jelen az általános (például az osztályjelleg). (Magának a „tipikusnak” az előtérbe állítása elválaszthatatlan az osztály-szemlélet túlértékelésétől⁷¹²: az embernek természetesen számos olyan vonása van, amely tipikusnak nevezhető egy osztály, egy etnikum, egy foglalkozási csoport vagy szubkultúra tagjaira vonatkoztatva – a marxisták számára ezek közül legdöntőbb az osztálymeghatározottság –, de egyáltalán nem szükségszerű, hogy egy hős bármilyen szempontból tipikus legyen ahhoz, hogy „különös”, – általánossal összekötött⁷¹³ egyedi, illetve egyedített általános – legyen). A „különös” fogalma számunkra elfogadható, ha a „szimbolikusnak” az egyedít és általánost összekötő képességét látjuk benne.

A szimbolikus gondolkodás lezárhatatlan természete is elfogadhatóan jelenik meg a lukácsi megfogalmazásban:

„a megismerés haladása olyan törvényszerűségeket, amelyeket addig legmagasabb általánosságoknak tartottak, szüntelenül egy magasabb általánosság különös megjelenésmódjaivá változtat, ezek konkretizálása pedig egyidejűleg igen gyakran oda vezet, hogy a különösség új formái tárulnak fel mint közelebbi meghatározásai, korlátai, specifikációi a konkrétabbá vált új általánosságnak. Ez tehát a dialektikus materializmusban sohasem rögzíthető meg, mint a megismerés végleges betetőzése, ahogyan még olyan dialektikusok is feltételezik, mint Aristoteles vagy Hegel, hanem mindig csak megközelítést, az általánosnak mindenkor elért legmagasabb fokát fejezi ki⁷¹⁴.”

„az általánosság és egyediség megszüntetése a különösségben (...) az emberiség fejlődésének mindenkor fokát rögzíti meg az emberi tudat számára. Továbbfejlődés persze magában véve lehetséges és szükségszerű. Ámde igazi művészi formálás egy fejlődési szakasznak optimálisan kidolgozott, alakított különössége megőrzi – művészi – érvényességét akkor is, ha összes építőelemeit a művészet formaadásában és technikájában rég túlhaladta a fejlődés. A megközelítés folyamata itt sajátos hangsúlyt kap: a magasabb szakasznak nem kell mindig közvetlenül a megelőzőt folytatnia, ahogy rendszerint a tudományban történik, hanem – felhasználva minden tapasztalatot, amely a művekben és az alkotási folyamatokban felhalmozódott – bizonyos értelemben mindenkor előlről kezdi.⁷¹⁵”

⁷¹⁰ Másutt egyébként ezt ő maga is így értelmezi: „a különösség éppúgy nem kap önálló alakot az egyediséggel szemben, mint az általános magában az objektív valóságban: nyilvánvalóan jelen van a közvetlen egyediségnek minden megjelenési formájában, de sohasem választható el ezektől” (Lukács, 1957, p. 141).

⁷¹¹ Lukács, (1957), p. 112.

⁷¹² Figyelemre méltó, hogy Lukács a „tipikust” másutt az „*ideá*”-ra emlékeztetően definiálja: a tipikus a valósággal szemben az, amilyennek lennie kell(ene). (Lásd: Lukács, 1965).

⁷¹³ Vagyis más egyedek számára is azonos jelentéssel átélethető...

⁷¹⁴ Lukács, (1957), pp. 85-86.

⁷¹⁵ Lukács, (1957), p. 130.

Itt csak a marxistáknál gyakori (hegeli) fejlődésfogalmat tartjuk pontatlannak, a „meghaladott” múlt képzetével: a múlt sosem „meghaladott”, hanem mindig összefonódik, vonatkozásba kerül a mindenkori jelennel⁷¹⁶.

„A művészet (...) a jelenség és lényeg új egységét teremti meg, amelyben a lényeg egyrészt – mint a valóságban – rejtetten bennefoglaltatik a jelenségben, másrészt egyúttal olyan módon hatja át valamennyi jelenségformát, hogy minden nyilvánulásukban – s ez magában a valóságban nem így történik – közvetlenül megjelennek, mint lényegük közvetlen megnyilatkoztatói.”⁷¹⁷

„A partikularitásból az esztétikai általánosításba, a különösségbe való áthelyezkedés az objektív valósággal való érintkezés következtében megy végbe, a valóságnak hű, mély, igaz visszaadására irányuló törekvés következtében.”⁷¹⁸

Itt megint szükség van a pontosításra, annál is inkább, mert itt jelentkezik az a szemléleti hiba, amely azután végig benne marad Lukács szemléletében: itt még csak „áthelyezkedésről”, de aztán egyre inkább „felemelkedésről” beszél⁷¹⁹. Az alkotó „partikularitásából” „felemelkedik”. A térbeli metafora a társadalomképről árulkodik. Lukács úgy gondolja, az ember – hiszen annyi embertelenségre képes – nem tud mindig „nembelien” viselkedni, s amikor nem tudja a Nem szempontjait érvényesíteni, akkor „beleragad” a partikularitásába, mint egy mocsárba; amikor nem tud „felemelkedni” a nembeliség szempontjaihoz, akkor valahol *lent* van, mint ahogy a társadalmi hierarchiában „lent” vannak a társadalom páriái, kizsákmányolt osztályai, lent, ahonnan „fel kell emelni” őket. (Kinek? Ki emeli fel őket? Ebből jön a paradoxon, hogy „a nevelőket is nevelni kell... Kinek?) Az egész mögött, mint korábban már jeleztük, a leninista „élcsapat”-szemlélet rejlik, egy elitista elképzelés a tömegek irányítására – az eredményt mindenki ismeri. A nembeliség nem valahol „fent” van a partikuláris egyénekhez képest, hanem *bennük*. (Ahogy Lukács maga mondja: „rejtetten bennefoglaltatik a jelenségben”)⁷²⁰. Az egyének nem „érintkeznek” az objektív valósággal, hanem benne élnek. A különösségbe sem „áthelyezkednek”, hanem a szimbolikus gondolkodás alkalmazásával „kihozzák *magukból*”⁷²¹.

⁷¹⁶ „Nagy tipikus alakoknak, mint Héraklésznak, Prometheusnak, Faustnak, stb. megalkotása egyidejű ama konkrét helyzetek, cselekvések, körülmények, barátok, ellenségek, stb. kitalálásával, amelyeknek összefüggésében az alak típusá emelhető.” (Lukács, 1957, p. 218). „az emberek a nagy műalkotásokban átélnek az emberiség jelenét és múltját, fejlődésének jövő-távlatait, de nem külső tényképpen élik át, amelyet mint többé vagy kevésbé fontosat tudomásul vesznek, hanem mint olyasvalamit, ami saját életükre nézve lényeges, mint saját egyéni létüknek is fontos mozzanatát.” (Lukács, 1957, p. 240).

⁷¹⁷ Lukács, (1957), p. 183.

⁷¹⁸ Lukács, (1957), p. 166.

⁷¹⁹ „Művészet és élet megfelelése tehát – viszonylagos – totalítások egymásnak való megfelelése. (...) A műalkotás egyéniség különös jellegű, művészi általánosítása minden egyedit a különösségbe emel fel, minden általánost különössé jelképez. S bizonyára nem szükséges részletesen fejtegetni, hogy az összehasonlítás a valósággal, amelynek a mű kell hogy megfeleljen, ugyancsak egy különösségnek egy másikkal való egyezését mutatja. Ami mármint a műalkotásban esztétikailag megfelel a tudományos tételek általános érvényességének, az a valóság művészileg formált általánosításának általános átélhetősége.” (Lukács, 1957, p. 205).

⁷²⁰ Hogy a nembeli az egyes egyén személyiségének *belső* része, ezt „Az esztétikum sajátosságá”-ban Lukács egyébként explicit módon is megfogalmazza: „az, amit itt az ember magvának nevezünk, nem más, mint a személyiség és a benne, valamint belső és külső kisugárzásában rejlő emberiség közti legfontosabb közvetítő tag.” (Lukács, 1965, p. I/735).

⁷²¹ Mindez nemcsak az alkotókra, hanem a befogadókra is vonatkozik. Ha Lukács azt állítja, hogy „a művészet ilyen hatásainak alapja mint döntő mozzanat a művészetet élvező egyén felemelkedése a pusztán szubjektív partikularitásából a különösbe”. (Lukács, 1957, p. 240), ezt úgy helyesbíthatjuk, hogy a művészetet adekvát módon élvező egyén a műben rejlő különösségen, mint a szimbolikus gondolkodás nézőpontján keresztül *közvetlenül átéli* önnön nembeliségét.

A műalkotás *egyneműsége, valóságszerűsége és zártsága* most is hangsúlyt kap:

„A műalkotásegyéniség abban különbözik a visszatükrözésnek minden más formájától, hogy magában lezárt valóság. (...) először is mint magában befejezett, embertől teremtett alakulat van adva számunkra (...) Másodszor minden ilyen alakulatnak sajátos jellege van: a műalkotásegyéniség mint valóság jelenik meg és hat, azaz a tudattal mint valami tőle független áll szemben; kívánságaink és reményeink, rokonszenveink és ellenszenveink, stb. amelyeket maga kelt és felfokoz, teljesen tehetetlenek vele szemben, tehát tehetetlenebbek, mint magával a valósággal szemben, amelyben belenyúlásunk egyetmást, sőt bizonyos körülmények között sokat megváltoztathat. (...) A műalkotások ‘valóságával’ kapcsolatban azonban, mint az imént kimutattuk, nem lehetséges semmiféle gyakorlat (valóságuknak semmiféle megváltoztatása). Az alakított formák véglegesek, vagy – esztétikailag tekintve – egyáltalán nem léteznek.”⁷²²

„a művészet mindig csak a valóságnak egy térben-időben történetileg pontosan körülhatárolt darabját alakítja; de úgy, hogy azt az igényt támasztja és teljesíti, hogy mégis magában lezárt egész, egy ‘világ’.”⁷²³

Később, „Az esztétikum sajátosságá”-ban így jellemzi, bontja ki ezt a „világteremtő” funkciót:

„A képek vagy szobrok – természetesen végső soron az irodalom vagy a zene művei is – önálló, az emberekkel szembenálló, ámbár emberek által teremtett világot hoznak létre, az azonban egy önmagára utalt ‘valóság’, amely felveszi magába, és felemeli, fokozza, elmélyíti, intenzívebbé teszi az ember egész gondolati és érzelmi életét.”⁷²⁴

„a művészet szintézisei, s köztük főként a valóságnak mint felidéző ‘világ’-nak a visszatükrözése sajátos jelrendszert igényel és hoz létre. Ez abban egyezik meg a pavlovi második jelzőrendszerrel, hogy átfogóbb és a lényegét ábrázolja a szokásos feltételes reflexekkel szemben, egyúttal azonban nem veszi feltétlenül igénybe a második jelzőrendszer egyértelmű fogalmiságát.”⁷²⁵

„Csak az egynemű közeg hoz létre – mind alkotói, mind befogadói módon – olyan koncentrációt, hogy a mindenkor konkrét jelenségekben szunnyadó összes objektív lehetőségek és meghatározások érzékletes módon aktuálissá válhatnak.”⁷²⁶

⁷²² Lukács, (1957), p. 206.

⁷²³ Lukács, (1957), p. 212.

⁷²⁴ Lukács, (1965), p. I/411. Paradox módon ezt a „technikát” a művészet keletkezésének azon előformáiban is észrevételezi, amelyek szerint még nem rendelkeznek a „világteremtés” képességével. (Ebben nem feltétlenül van igaza). „a valóság minden olyan visszatükröződése, amely nem reked meg egy naturalisztikus-közvetlen felszínen, amely tehát az intenzív teljességnek, a lényeges vonások teljességének és a tárgyak érzékletesen megjelenő meghatározásainak reprodukálására törekszik, akarva-akaratlanul valamiféle világot teremt. A paleolit-korabeli barlangfestészet csúcsteljesítményeinek paradoxona abban áll, hogy az ábrázolt állatok, ha egyedi tárgyaknak tekintjük őket, látszólag rendelkeznek a meghatározásoknak ezzel az intenzív teljességével, tehát belső szándékuk szerint világszerűségekre törnek; ugyanakkor azonban teljesen elszigetelten, elvont magáértvalóságukban ábrázolták őket, mintha létezésük még az őket közvetlenül környező térrel sem állna kölcsönös vonatkozásban, természetes környezetükről már nem is beszélve. Művészileg tehát minden világon kívül állnak, megformálásuk végső soron világnélküli. (Lukács, 1965, pp. I/423-424)”

⁷²⁵ Lukács, (1965), p. I/427.

⁷²⁶ Lukács, (1965), p. I/488.

S ha a különösségről, az egyén és a Nem kapcsolatáról beszélünk, akkor az alábbi hegelianus megfogalmazásban már nem találunk kivetnivalót; (a „felemelkedés” helyett az elmélyülés, intenzivifikálódás fogalmai alkalmazhatók).

„A művészi visszatükrözés egyrészt a valóságnak olyan képmásait teremti, amelyekben az objektivitás magánvalósága az ábrázolt világ magáértvalóságává, a műalkotás egyéniséggé változik át, másrészt az ilyen művek adekvát hatása felébreszti és felfokozza az emberi öntudatot: amikor a befogadó – az imént jellemzett módon – átél egy-egy ilyen magáértvaló ‘valóságot’, akkor a szubjektum magáértvalósága keletkezik benne, olyan öntudat, amely nem áll a külvilágtól való ellenséges elkülönülésben, hanem azt jelenti, hogy egy gazdagon és mélyen felfogott külvilágot gazdagabban és mélyebben vonatkoztatunk az embernek ezáltal gazdagított és elmélyített öntudatára⁷²⁷”.

„Az esztétikum sajátosságá”-ban Lukács a *mindennapi gondolkodást* állítja szembe a tudománnyal és a művészettel. Ebben a szembeállításban is benne rejlik az elitista attitűd lehetősége, bár Lukács ezt itt némileg kompenzálja azzal, hogy a művészetek fejlődését a mindennapok fejlődésével hozza összefüggésbe, amely mintegy „megrendelőként” váltja ki a művészetek mozgásait. (A mindennapisághoz köti az „analógiás gondolkodást”, amelyet mintegy középen helyez el a fogalmi-logikai és a szimbolikus gondolkodás közti mezőben, mindkettő alapjaként⁷²⁸.)

A tudomány és művészet (fogalmi-logikai és szimbolikus gondolkodás) merev szétválasztását itt elutasítja, és igaza van abban, hogy

„a ‘képeségek’ felosztása a polgári ideológiában és esztétikában nagyon könnyen hamis ‘munkamegosztáshoz’ vezethet, ha a tudomány javára csak az egzakttságot, a költészetre pedig csupán a megmerevedés megszüntetését {írjuk}. A valóságban a tudomány a mindennapi életnek és nyelvének elmosódottságán nem lehet úrrá anélkül, hogy a realitáshoz folyamodva a megmerevedést fel ne oldaná, és épp oly kevésbé tudja a költészet a nyelv merev rögzítettségét folyékonnyá tenni, ha nem vállalkozik arra, hogy ennek kontúrok nélküli zavarosságait – ismét a valósághoz visszatérve – egzaktan és (költői értelemben) félreérthetetlenül megformálja.⁷²⁹”

A művön (a mindennapiság és az attól való elmozgás kifejezése során) végigvonul az „egész ember” és az „ember egésze”⁷³⁰ kategóriapár használata:

„mivel az objektivációban a közeg szerepe éppen abban áll, hogy az érzetek, gondolatok, dologi összefüggések teljességét hordozza, a szubjektív magatartás alkalmazásának ezért szintén ilyen elemek szintézisét kell megvalósítania. Tehát mindig az ember egésze az, aki ilyen szélsőségesen specializált formában kifejezi magát, azzal a nagyon fontos dinamikus-szerkezeti megszorítással, hogy (a mindennapi élet átlagos eseteitől eltérően) egységesen mozgósított tulajdonságai bizonyos mértékig abban a csúciban koncentrálódnak, amely a célul kitűzött objektiváció felé irányul. Ezért a továbbiakban ott, ahol e magatartásról lesz szó (egy meghatározott objektivációval kapcsolatban), az ember egészéről (Menschenganz)⁷³¹ fogunk beszélni, a mindenna-

⁷²⁷ Lukács, (1957), pp. 244-245.

⁷²⁸ Lásd: Lukács, (1965), pp. I/45-50.

⁷²⁹ Lukács, (1965), p. I/54.

⁷³⁰ Az „egész ember” és „az ember egésze” mint lényegében a hegeli „magánvaló – magáértvaló” fogalompár megfelelője már a heidelbergi esztétikában megjelenik; etikai vonatkozásáról lásd: Lukács, (1975), p. 69.

⁷³¹ Lehet, hogy pontosabb lett volna ezt „emberegész”-nek fordítani.

pok egész emberével (ganzer Mensch) ellentétben, aki képszerű kifejezéssel élve léte egész felületével a valóság felé fordul.⁷³²

A szimbolikus gondolkodás *holisztikus* természetét a művészet sajátosságaként ábrázolja. Plotinoszt idézi:

„Itt (az érzékek világában) a részből egy másik rész származik, és minden rész egyedül önmagáért marad; ott azonban mindig az egészből származik minden rész, és mégis egyszerre létezik a rész és az egész. Noha résznek látszik, de éles szemmel látható benne az egész’ (...) Nyilvánvaló, hogy Plótinus itt minden kategóriát és kategoriális vonatkozást – természetesen eksztatikusan túlzó módon – az esztétikából általánosított”⁷³³.

A művészet holisztikus természetének pontos megragadására dolgozza ki az „extenzív totalitás–intenzív totalitás” kategóriapárt, jelezve, hogy a műbe természetesen nem közvetlenül kerül be a teljesség, a világ Egésze, csak átélésének lehetősége teremthető meg a sűrítés által.

„minden művészet (...) csupán saját közegében (vizualitás, szó, stb.) tudja visszatükrözni az objektív valóságot. Természetesen a teljes valóság tartalmai⁷³⁴ beáramlanak ebbe a közegbe, amely saját törvényszerűsége szerint művészileg feldolgozza ezeket (...) a műalkotásban végső tárgyának extenzív totalitása sohasem jelenhet meg közvetlenül; e tárgy csak közvetítések révén – amelyeket a felidéző esztétikai közvetlenség hoz mozgásba – a maga intenzív totalitásában fejeződhet ki.”⁷³⁵

„a műalkotásokban csak akkor jöhet létre világ, ha a szemlélőben mind a részletek, mind kapcsolataik a kimeríthetlenség olyan élményét idézik fel, mint a valódi élet tárgyai és kölcsönös vonatkozásai, sőt a műalkotás-keltette emóciónak még sűrítettebben és fokozottabban kell fellépnie. (...) olyan világ ez, amely tőlem függetlenül és számomra kimeríthetetlenül szemben áll velem, és mégis – ezzel az önállósággal egyidejűleg – úgy élem át, mint a saját világomat⁷³⁶”. (Ez természetesen a jó *szimbolizáció*nak is feltétele).

⁷³² Lukács, (1965), p. I/65.

⁷³³ Lukács, (1965), p. I/146.

⁷³⁴ Az intenzív totalitáshoz „a természet extenzív totalitása és az ember teljes érzéki, szellemi és társadalmi élete együtt adja a meghatározó tényezőket.” (Lukács, 1965, II/599).

⁷³⁵ Lukács, (1965), p. I/216. „Ha egy részt – viszonylagosan – intenzív egésszé emelünk, ez egyrészt azt feltételezi, hogy eltépünk, megsemmisítünk egy sereg olyan kapcsolatot, amely egyébként egymáshoz köti a kiválasztott részt és természetes környezetét, másrészt, hogy növeljük és intenzívebbé tesszük azokat a kötelékeket, amelyek a visszatükrözőedésben szereplő részek elemeit összefűzik.” (Lukács, 1965, p. 388).

⁷³⁶ Lukács, (1965), p. I/443. „Ha tehát az esztétikai visszatükrözés arra törekszik, hogy egy intenzív totalitást, intenzív végtelenséget idézzon fel a tárgyiasságok és viszonylataik konkrét összességének visszatükrözése révén, akkor világos, hogy ez a hatás csak a meghatározások zárt, intenzíve tökéletes, a központi különőség belső dialektikáját szervező és az új esztétikai közvetlenségben végrehajtott érzéki-érzékletes rendszerezése segítségével érhető el. Az objektív valósággal szembeni hűség tehát más, mint a részletekkel szembeni hűség; ezeket erőteljesen általánosítani kell, hogy a fenti értelemben rendszerré illeszkedhessenek össze. Másrészt azonban e ‘rendszernek’ szellemi-érzéki központjában sohasem szabad a konkrét, emberi élet talaját elhagynia, mert mielőtt fölé emelkedik, a befogadónak az általánosság igényét kell a művel szemben támasztania, és az állítólag megformált képződmény szükségszerűen a tények esetleg némiképpen rendezett komplexumának bizonyul, amely a valóság más tényeinek kiegészítésére szorul, sőt, esetleg segítségükkel meg is cáfolható.” (Lukács, 1965, II/214). Vagyis a mű „zárt” kell legyen, hogy kinyithasson, és pontos, hogy végtelen lehetőséget hordjon magában (mint a valóság).

Éppen az intenzív totalitással és az attól való eltéréssel definiálja újra a szimbólum és allegória különbségét.

„a díszítőművészet lényegéhez tartozik, hogy valamennyi feldolgozásra kerülő tárgyat kiszakítja természetes környezete kölcsönös vonatkozásainak összefüggéséből, hogy egy – ebből a szempontból – mesterséges összefüggésbe helyezze át. Ezért egy merőben ornamentális képződmény szellemi tartalma csak allegorikus lehet.”⁷³⁷

„az allegória éppen arra épül fel, hogy az ábrázolt tárgy érzéki-látható sajátossága és a műalkotás egészét kompozicionálisan feltáró értelme között nincs olyan összefüggés, amely magának a tárgynak a lényegén alapul. E tárgyiasság szempontjából nézve minden allegorikus értelmezés többé-kevésbé és gyakran teljes mértékben önkényes.”⁷³⁸

„Amikor Hegel az allegóriát sivárnak és ridegnek nevezi”⁷³⁹, akkor ezzel hatásának negatív pólusát éppoly pontosan fejezi ki, amilyen pontosan Goethe a pozitívát meghatározta. Ez a negativitás történelmileg szükségszerűen jön létre, mielőtt a társadalom fejlődése, megváltozása a mimetikus ‘következtetésben’ rejlő általánosságot megfosztja közvetlen jellegétől, és vagy teljesen eltüntet, vagy legalábbis, ha ismeretes marad, pusztá fogalomná sápasztja el.”⁷⁴⁰

„A vallásos-teológiai társadalmi megbízatás rendszerint – a művészet szempontjából – egyszerre tárgyiatlan, elvont és nagymértékben túlságosan is meghatározott. Mint láttuk, nem biztosít mozgásteret a művészi tárgyiasság esztétikai önkielése számára. Hiszen jellegét éppen az határozza meg, hogy intézményesen meg kell gátolnia a vallásos dogmák önálló értelmezését és főként megváltoztatását. Ezzel ez a gyakorlatilag oly befolyásos társadalmi megbízatás elvileg elzárkózik attól, hogy a tartalmak és velük együtt a formák változásait, amelyeket az élet hoz létre, a művészetben hatni engedje. Az allegória így létrejövő uralma tehát egyúttal a formai megmerevedés folyamata is.”⁷⁴¹ (Ez a gondolatmenet az államszocializmusban elvárt művészet burkolt kritikájának, és saját, olykor dogmatikus művészettelfogása nem-tudatos kritikájának is tekinthető!)

A szimbolikus gondolkodásnak azt a képességét, hogy intenzív totalitásként ragadja meg tárgyat, a fogalmi gondolkodás kialakulása előtti fázisban gyökerezteti; teljesen egyetértünk egyfelől azzal is, hogy az ember nem nyelvi-fogalmi jelrendszereiben is ott van a fogalmi mozzanat, másfelől azzal is, hogy viszont a fogalmi gondolkodás kialakulásánál is ott van az az asszociációk sokaságát mozgósító attitűd, amelyet mint totalitás-megragadást a racionalista-marxista Lukács is csak a valamiféle „varázs” fogalmával tud érzékeltetni.

„a mimetikus taglejtés is magában véve – az emberiség fejlődésének magasabb fokáról nézve – szópótlék, és ezzel fogalmi pótlék is, öntudatlan törekvés a tárgyak, események, stb. fogalmi rögzítésére és rendezésére. Itt kell keresnünk társadalmi funkciójának gyökerét, középpontját; a felidézéssel pusztán egy ‘varázs’ jött létre, amely vagy abból ered, hogy az emberek képtelenek még a fogalmak szóbeli, fogalmilag pontos kifejezésére, vagy abból, hogy a tárgy fokozatosan összegyűlő és összegeződő élményekkel gazdagodott. Magától értetődőnek tarjuk, hogy a később kifejlődő művészet ebből a

⁷³⁷ Lukács, (1965), p. I/303.

⁷³⁸ Lukács, (1965), p. I/304).

⁷³⁹ Hegel (1952): Esztétika I. kötet, Akadémiai, Budapest, p. 106.

⁷⁴⁰ Lukács, (1965), p. I/370.

⁷⁴¹ Lukács, (1965), II/696-697.

kifejezési összetevőből alakul ki, sőt hogy egy, a szavakat, taglejtéseket, cselekvéseket ilyen ‘varázssal’ körülvevő, nagyon hosszú folyamat nélkül a művészeteknek nem lehetett volna életanyaga, sem az életből kinövő, az életet hatásával gazdagító formája (és befogadása sem lett volna előkészítve); (...) Az egyértelmű jelentésnek (egyértelmű tárgyi vonatkoztatásnak, meghatározott tárgyak egyértelmű megközelítően helyes visszatükrözésének) és a felidéző ‘varáznak’ gyakran szétválaszthatatlanul összefonódott kettőssége a mindennapi valóság általános ismérve, (...) és az általánosítás egyedüli egyetemes formája, a mágia⁷⁴² nem szünteti meg differenciálódás segítségével ezt a dualitást (mint később a tudomány és a művészet), hanem éppen mint kettősséget konzerválja.⁷⁴³ „Ha ugyanis a korábban említett ‘varázs’-t tartalma szerint (és nem csak mint felidéző formát) közelebbről szemügyre vesszük, akkor kiviláglik, hogy szubjektíve egy meghatározott komplexum **jelenségvilágának gazdagsága** tükröződik benne túlon túl elvont-ösztvér, túlon túl statikus stb. lényegével szemben.⁷⁴⁴”

Marx antropológiai fejtegetéseit idézve és interpretálva, ő is az ember *nembeli természetét* emeli ki:

„abban csúcsosodik ki az ellentét az állat és az ember között, hogy az előbbinél a nemnek csak objektív léte van, míg az utóbbinál ez nemcsak többé-kevésbé érthetően kerülhet be a tudatba, hanem ez a tudat is a nem objektív létének mindig lényegesebb objektív mozzanatává válik.⁷⁴⁵”

Mint láttuk, az ember nembeli természetének nála az is lényeges része, hogy dezantropomorfizáló objektívációk által „dolgozza ki” magát a természetből. (Antropomorfizáció és dezantropomorfizáció kettősségét mi nemcsak azért nem tartjuk igazán lényeges szempontnak, mert a szimbolikus gondolkodást legalább olyan fontosnak gondoljuk, mint a fogalmi-logikait, és a szimbolikus gondolkodás mindig antropomorfizál is; hanem azért sem, mert a Lukács által alapvetően dezantropomorfizálónak nevezett tudomány is emberi, és ha tetszik, ha nem, alapjában antropomorfizált. A lényegi különbség itt inkább az *analizáló* és *szintetizáló* megközelítés kettőssége, mely utóbbinak egészes szemléletében szükségképpen benne van az emberi-szubjektív mozzanat, de nem mint az objektív ellentéte, hanem mint része, mint hozzá tartozó.). Lukács úgy próbálja kezelni a fogalmi támasztotta nehézséget, hogy többféle antropomorfizációt állít egymással szembe.

„az esztétikum konkretizálása során mind világosabban ismerjük majd fel, hogy itt, és csakis itt, az antropomorfizáló elv nem jelent szubjektívizálást, még a társadalmi

⁷⁴² Korábban már érintettük azt a tényt, hogy a mágia a szimbolikus gondolkodás formájaként ott áll az emberi tudat kifejlődésének viszonylag korai szakaszán. A mágia az eredeti holisztikus érzékelés révén a természet összerejének észlelésén alapszik: ezt az összerőt próbálja az ember a maga érdekében mozgósítani. Később rájön, hogy erre nem (legalábbis nem mindig) képes, és a kialakuló totemisztikus, animisztikus hiedelmekben és a korai vallásokban először saját analitikus fejlődését kivetítve egyes különálló erőkre bontja ezt az „összerőt”, olyan erőkre, amelyek azonban nála hatalmasabbak (éppúgy, mint saját, tőle társadalmi „hatalommá” elidegenedett erői), majd újra eljut ahhoz, hogy az igazi erő az Egészben van — és ekkor megjelenik a monoteizmus.

⁷⁴³ Lukács, (1965), pp. I/338-339.

⁷⁴⁴ Lukács, (1965), p. I/341. (Kiem.:K.Á. – K. G.). Hogy mi is ez a „varázs”, azt a vele szembeállított tudományos (fogalmi-logikai) gondolkodáson keresztül is érzékelteti: „Általánosságban azt mondhatjuk: a tudományos közlés nyelvi kifejezése nem utolsósorban abban rejlik, hogy kiirtják az ilyen gyakorlatból létrejövő ‘varázst’, a szavak minden kétértelműségét és érzelmi megterheltségét, és minden szónak, minden mondat szerkezetnek pontosan meghatározott, teljesen egyértelmű, megváltoztathatatlan értelmet kölcsönöznek.” (Lukács, 1965, II/148).

⁷⁴⁵ Lukács, (1965), p. I/532.

szükségyszerűség értelmében sem, mint a vallás esetében, hanem sajátos objektivitást képvisel, amely természetesen elválaszthatatlan az emberi nemtől, mint az esztétikum tárgyától és alanyától⁷⁴⁶.”

Itt is meg kell jegyeznünk, hogy az, amit Lukács itt állít, igaz a szimbolikus gondolkodás egyéb formáira is, nem csupán a művészet specifikuma.

A művészetben létrejövő „világoknak” – csakúgy, mint a szimbólumoknak – fontos jellemzőjük, hogy bennük a *szubjektív* és az *objektív* összefonódva és kölcsönhatásban jelenik meg – s válik a művészi megismerés (illetve a szimbolikus gondolkodás) tárgyává.

„az objektivitáshoz vezető út itt – éppen a cél elérésekor – az emberi szubjektumba vezet vissza. (...) az ember csak akkor ismerheti meg önmagát, ha a maga valójában meg tudja érteni az őt környező világot, amelyben élnie és hatnia kell. Az esztétikumnak ez az igazsága önmagunk és a világ megismeréséből körmozgást csinál: az ‘Ismerd meg önmagadat!’ felé hajtó helyes kényszer az embert bevezeti a világba, megismerteti embertársaival, a társadalommal, amelyben tevékenykednek, a természettel, amely az ilyen aktivitás tere és alapja. Egyúttal ez a kifelé-fordulás, az objektivitásnak, a tárgyi célkitűzések megvalósításának ez a keresése az embert saját lényé legmélyebb rétegeivel ismerteti meg, olyan rétegekkel, ahová a ‘tisza’ önvizsgálat eszközeivel sohasem tudott volna behatolni.⁷⁴⁷

„A szubjektum a külsővéválásban odaadja magát a valóságnak, feloldódik benne, és ily módon egy bensőséges, fokozott intenzitású objektivitást idéz elő. Ezt azonban tárgyiassága minden pórusában szubjektivitás, mégpedig meghatározott, konkrét szubjektivitás hatja át⁷⁴⁸,” „míg minden más olyan képződmény, amelyet az emberek azért alkottak meg, hogy az objektív valóságot visszatükrözzék és meghódítsák, szükségképpen arra törekszik, hogy a szubjektivitást, amennyire szükséges és lehetséges, kiiktassa, semlegesítse, felfüggeszse, a műalkotáségyéniség lényege éppen abban rejlik, hogy a szubjektivitást ne csak egyszerűen felidézze, hanem olyan szélességet, mélységet, intenzitást, stb. adjon neki, amelyet az életben egyébként sem vívhatna ki magának.⁷⁴⁹,”

„az objektív valóság elmosódó határai, ellentmondásainak egymásba való átmenése olyan szubjektív magatartásmódokat követel és alakít ki, amelyek alkalmasak arra, hogy éppen ezt a természetét magukba felvegyék és ábrázoló vagy befogadó módon reprodukálják.⁷⁵⁰,” „Akár Homéros, akár Defoe *Moll Flanders*-a vagy Giorgone castefrancói Madonnája vagy Van Gogh egyik tájképe stb. az esztétikai élmény tárgya, a hangsúly azon van, hogy maradéktalanul felvegyék és elsajátítsák azt, ami e konkrét műben – és csakis ebben – konkrétan kifejeződik (...) Egy ilyen élmény pusztá ténye ugyanis semmiképp sem valósulhat meg a ‘nostra causa agitur’ mozzanata nélkül. És ebben – mindegy, hogy az alkotó vagy a befogadó tud-e róla – az emberi fejlődés folytonosságának mozzanata is tételezve van.⁷⁵¹,”

⁷⁴⁶ Lukács, (1965), p. I/260. (Lásd továbbá: Lukács, 1965, p. I/491)

⁷⁴⁷ Lukács, (1965), p. I/469.

⁷⁴⁸ Lukács, (1965), p. I/521. Ez azt is jelenti, hogy a mű a valóságot egyszerre ábrázolja *mozgó* és *mozgatott* szubsztanciaként. (Lásd: Lukács, 1965, p. I/702).

⁷⁴⁹ Lukács, (1965), II/301.

⁷⁵⁰ Lukács, (1965), p. I/560.

⁷⁵¹ Lukács, (1965), p. I/573.

Ugyancsak lényeges (és ugyancsak a szimbolikus gondolkodás holisztikus természetének köszönhető) a művek konkrét *időhöz-kötöttségének* és *időtlené válásának* kettőssége.

„olyan érzékelhetővé tételről van szó, amelyben történelmi hic et nunc-jától elválaszthatatlanul, ezt megszüntethetetlenül lerögzítve, az fejeződik ki, ami által éppen ez a jelenség behatol az emberiség *fejlődésébe* mint lényeges mozzanat, amelyet a művészet bekebelezhet az emberiség emlékezetébe.”⁷⁵²

Nagyon fontos észrevétele Lukácsnak, hogy ebben a jelenségben az egyén és a Nem kölcsönhatásának sűrített lényegét ismeri fel (s hogy ily módon az ember emberréválása minden egyes ember életében mintegy újratörténik):

„Fentebb már láttuk, hogy mi a művészet különös küldetése (...) ábrázolhatja azokat a mozzanatok (embereket és sorsokat, kiváltó okokat és indítékokat, valamint az ezekkel kapcsolatos érzelmi reakciókat, stb. stb.), amelyek individuális egyediségükben megtestesítik azt az általános és maradó elemmel fenntartott széttephetetlen kapcsolatot; bennük közvetlenül nyilvánvalóvá válik, hogy az ember ebben az összefüggésben nemcsak megismeri, hanem mint sajátját átéli, s az egész emberiség számára mint fejlődése mozzanatait, mint az ember emberréválásának mozzanatait rögzíti azt a világot, amely a sajátja, s amelynek létrehozásában ő is (vagyis az emberiség, amelynek ő is a része) közreműködött.”⁷⁵³

„az embernek és az emberiségnek a műben és az esztétikai élményben megvalósuló közvetlen, feszültséggel teljes egybeesése”⁷⁵⁴ nemcsak a jelent tartósítja, hanem az emberi fejlődés múltjának lényeges mozzanatait is aktuálisan átélhető hic et nunc-ká változtatja át. (...) az esztétikum, mint erre már korábban utaltunk, egyúttal az emberiség emlékezete is. (...) itt kizárólag központi, aktualizáló funkciója hatékony: az, ami az emlékezetben a lelkiismerettel közös.”⁷⁵⁵

⁷⁵² Lukács, (1965), p. I/476. „a műalkotáségyéniség mindig valami végérvényes. Míg az életben és a tudományban minden számunkravaló – elvileg – ideiglenes, és ezért mint adott pillanatban legjobb megközelítést egy még jobb bármikor felválthatja, a műalkotáségyéniséget, mint számunkravalót sem, sőt éppen ebben a funkciójában nem válthatja fel soha valami tökéletesebb, valami olyasmi, ami a valóságot még jobban megközelíti; vagy kifejezi felidéző módon – a későbbi nemzedékek számára is – az emberi fejlődés egyik fontos szakaszának átélhető lényegét, vagy egyáltalán nem létezik az esztétikai szféra számára.” (Lukács, 1965, II/286).

⁷⁵³ Lukács, (1965), p. 486. És: „az esztétikai hatás minden egyes embert olyan helyzetbe hoz, hogy mindazt, amit az emberiség tett vagy szenvedett, amit meghódított, vagy amiről le kellett mondania, bensőséges-szerves kapcsolatba hozza öntudatával, és – a szó tág értelmében – saját létezése, saját világa, saját öntudata elemeként éli át. (...) az öntudat egyetemessége, amelyet a műalkotáségyéniségek magáértvalója hordoz, egy **általános jelenvalóságban** nyilvánul meg, amely mint már kifejtettük, képes arra, hogy e fejlődési folyamat egyes mozzanatait az egyes emberek számára felidéző módon úgy közvetítse, és úgy változtassa ezáltal öntudatuk tulajdonává, hogy e mozzanatok mint **az emberi nemhez és ennek fejlődéséhez való hozzátartozásukat** éljék át.” (Lukács, 1965, II/303. Kiem.: K. Á.–K. G.).

⁷⁵⁴ Ontológiájának egyik legértékesebb részében Lukács azt hangsúlyozza, hogy a nyelv az egyetlen dolog, ami az egész emberiség közös alkotása. (Lukács, 1976, p. II/208) Úgy gondoljuk, ez az emberi tudat minden formájára (s a művészetekre és az alapjukul szolgáló szimbolikus gondolkodásra különösen) érvényes. Ehhez persze az kell, hogy elfogadjuk az emberi Nem alanyként való felfogását; azt a kiinduló koncepciókat, mely szerint az egyes emberek ennek a szubjektumnak a reprezentánsaiként gyakorolják tudati működéseiket, melyeknek eredményi azután ennek a szubjektumnak a tapasztalataiként adódnak tovább.

⁷⁵⁵ Lukács, (1965), p. I/487. Ontológiájában írja: „A tudatnak folyamatosan kell fejlődnie, meg kell magában őriznie azt, amit már elért, mert ez a jövő alapja, ugródeszka a magasabbrendű felé; a mindenkor elért fokot tudatosítania kell, de olyan módon, hogy egyúttal – lehetőség szerint – nyitva álljon, és ne zárja el a kontinuitás elől a jövőbe vezető utakat.” (Lukács, 1976, p. II/186) Éppen ezt tudja biztosítani a szimbolikus gondolkodás.

„az egynemű közeg megkönnyíti és lehetővé teszi a tárgy lényegesre való redukálását (...) a szubjektumnak aktívan részt kell vennie a leképezett világ tartalmának és formájának éppíglétében. Ha az egyedi alkotói szubjektum az egyes megalkotandó művekkel szemben el merészel vállalni ilyen demiurgoszi szerepet, akkor semmiképp sem saját énjét fűjja fel indokolatlanul, hanem az emberi nem útjának belső, lerövidített és koncentrált reprodukálását hajtja végre⁷⁵⁶”.

Lukács a művészet *világteremtő eszközei* között a korábbi esztétikákból átvéve kiemeli a *ritmusnak* (a szimmetriával és a aránnyal is összefüggő) szerepét is. Ennek azért tulajdonít kiemelt jelentőséget, mert a marxista antropológiának megfelelően a munkát tekintvén az emberrelválás meghatározó tényezőjének, a munkaritmust az egyik első esztétikai erőként feltételezi. A ritmus kétségkívül az esztétikum, az esztétikai közeg megszerveződésének egyik igen fontos összetevője, az emberi Nem nagyon korai élményeinek egyike, de élménye nem csak a munkából származik, és talán nem is elsősorban abból. „Az esztétikum sajátossága”-ban mindenesetre külön részt kap.

„Hiszen még a legműveltebb emberek is tanúsíthatják, hogy a ritmika valamiféle ‘varázslatot’ űz⁷⁵⁷, vagyis egyrészt megnöveli öntudatunkat és azokat a képességeinket, amelyek segítségével a külvilágon és saját magunkon uralkodunk, másrészt azonban nem látjuk világosan, hogy honnan származik ez az erő, és milyen eszközökkel hat.⁷⁵⁸”

„Schiller így zárja erre vonatkozó, Goethehez intézett fejtegetéseit: ‘A ritmus egy drámai alkotásban még azt a nagy és jelentős tettet is végrehajtja, hogy miközben minden jellemet és minden helyzetet azonos törvény szerint kezel, és belső különbözősége ellenére egy formában dolgoz fel⁷⁵⁹, arra kényszeríti a költőt és az olvasót, hogy az összes mégoly jellegzetesen különböző elemektől is valami általánost, merőben emberit követeljen meg’.⁷⁶⁰ (...) Először egységesítő, a tartalmilag különeműt egyneművé változtató hatását emeli ki; másodszor azt, hogy jelentős szerepe van a fontos mozzanatok kiválasztásában és a mellékes részletek kiselejtezésében; harmadszor, hogy egységes esztétikai atmoszférát tud teremteni egy konkrét mű egésze számára.⁷⁶¹”

„maga a konkrét-különös ritmus – mint esztétikai kategória – tisztán antropomorfizáló jellegű. A munkát végző ember és a természet kölcsönhatásából jön létre, ahol is a természetet az emberek egymással kapcsolatos társadalmi vonatkozásai közvetítik, és amennyiben a művészet fejlődése során az embertől és tudatától függetlenül létező ritmikus viszonylatokat fedeznek fel, antropomorfizáló módon – mint a művészet tárgyait vagy kifejezési eszközeit – az emberre és az emberiségre vonatkoztatják őket. (Nappal és éjszaka, évszakok, stb.)⁷⁶²”.

⁷⁵⁶ Lukács, (1965), p. I/595.

⁷⁵⁷ Tehát megint a „varázslat” annak kifejezésére, ami az ember nembeliségét aktivizálja...

⁷⁵⁸ Lukács, (1965), p. I/250.

⁷⁵⁹ Vagyis részt vesz az „egynemű közeg” létrehozásában...

⁷⁶⁰ Schiller levele Goethehez 1797, november 24-én.

⁷⁶¹ Lukács, (1965), p. I/253. S ily módon a ritmus (mint formai eszköz) a világ rendjének *szimbóluma* is.

⁷⁶² Lukács, (1965), p. I/255.

Lukács „varázslatról” beszél, de bizalmatlan a nem-rationálissal szemben; ezért olykor nem mindig veszi észre a szimbolikus gondolkodás *megismerő* szerepét olyan jelenségekben, amelyek nagyon más úton járnak, mint a racionális, fogalmi-logikai gondolkodás.

Az extázist például a szubjektum felfokozásának nevezi – majd kijelenti, hogy ennek *megismerő szerepe nincsen*⁷⁶³. Minthogy az extázis, a módosult tudatállapot kiváltása ősidők óta az emberiség egyik tudatosan használt eszköze nem-rationális, nem fogalmi-logikai összefüggések érzékelésére, az Egészhez való kapcsolódásra, a *szimbolikus gondolkodás* szempontjából nem tagadható valamilyen szerepe a megismerésben.

Lukács túlhangsúlyozott racionalizmusának köszönhető az is, hogy kijelenti:

„Az esztétikumban nincsen analógia arra a szerepre, amelyet a tudományban a matematika játszik.” Holott *van* analógia: ezt a funkciót a társadalomtudományok számára éppen a *szimbolizáció* töltheti/tölti be.

Szerencse, hogy a művészet mimetikus jellegétől nem tagadja meg azt a megismerő funkciót, amely „varázslatos módon” túlhalad a pusztá utánzáson.

„a mimetikus képződmény⁷⁶⁴ az együttérzéssel egyidőben sajátos örömeztést vált ki, amelyben a döntő tartalmat az adja, hogy a befogadó bepillantást nyer az élet összefüggéseibe, kitágul élete horizontja, világ- és emberismerete elmélyül és intenzívebbé válik, stb.⁷⁶⁵”

Általában, amikor nem ontológiai ambíciója vezeti, hanem valóban az esztétikai jelenségek természetére figyel, megállapításai sokkal dialektikusabbak, rugalmasabbak és pontosabbak lesznek. Míg korábbi marxista munkáiban az osztályszemlélet domináns pozíciója határozta meg a társadalomképet, „Az esztétikum sajátosságá”-ban már helyenként ennek korlátait is érzékelteti:

„az emberek egymással kapcsolatos viszonylatainak a különböző ‘rétegei’ (a családtól egészen az emberiségig) nem különíthetők el metafizikusan egymástól, nem a szubjektivitás különválasztott ‘emeletei’, hanem folyékony határok veszik körül őket, amelyek, **akárcsak a földrajzban a tengerek, az egyes területeket egyidőben választják el és kötik össze.**⁷⁶⁶” (Ennek a metaforának az üzenetét *minden* kategória-kijelölés, kategóriaelfogás esetében érdemes figyelembe venni!)

A szimbolikus gondolkodás nagyon lényeges vonását emeli ki akkor is, amikor – szintén sok elődjéhez hasonlóan – minden műalkotás (kötelezően) *új* jellegét magyarázza:

⁷⁶³ Lásd: Lukács, (1965), pp. I/354-356.

⁷⁶⁴ A mimézist a mindennapi valóságból való olyan viszonylagos kilépésként definiálja, amelynek esetében ez egyúttal a lényegre való koncentrációt is jelenti. (Lásd: Lukács, 1965, pp. I/360-361). A „mimézis” egyébként az „egyenmű közege” hasonló kulcskategóriaként vonul át a mű lapjain. {Goethét idézi}: „A szimbolika a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé változtatja át, mégpedig úgy, hogy az eszme a képben mindig végtelen hatékony és elérhetetlen marad, és még minden nyelven kimondva is kimondhatatlan’, {Majd egy lábjegyzetben hozzáteszi}: „Egyes mai olvasók számára meg kell jegyeznünk, hogy Goethe szimbolikán körülbelül azt érti, amit itt mimetikus-felidéző megformálásnak nevezünk.” (Lukács, 1965, II/141, ill. Uo.: 107 l.)

⁷⁶⁵ Lukács, (1965), p. I/394.

⁷⁶⁶ Lukács, (1965), p. I/559. (Kiem.: K. Á.–K.G). Hegelt is idézi arra vonatkozóan, hogy a fogalmi-logikai gondolkodás (a szimbolikus gondolkodással ellentétben) miképpen támaszt korlátokat önmaga számára „A nehézséget mindig a gondolkodás okozza, mert azzal, hogy megkülönbözteti egy tárgynak a valóságban összekapcsolt mozzanatait, szétválasztja őket.” (Hegel, 1958.; Előadások a filozófia történetéről, Akadémiai, Budapest, p. 235 – idézi Lukács, 1965, p. 600).

A művészetnek, mondja, meglepetést kell okoznia (újnak kell lennie), de nem mindegy, hogyan?

„Ha pusztán, nyers meglepetésként kell átélni, ha esetleges hirtelensége ellenére – a posteriori – nem idézhető fel az az érzése, hogy valamiképpen mégis csak várták a csalódást, akkor az irányítás folytonossága megszakad, és a mű egysége csorbát szenved. Másrészt pedig a felébresztett várakozás beteljesítése sohasem egyszerűen a várakozást tölti be, hanem az igazi műalkotásokban mindig magában foglal egy nem várt mozzanatot, a várakozások túlteljesítését.”⁷⁶⁷

Itt voltaképpen arról van szó, hogy a műalkotás (a szimbolikus gondolkodás) eredménye mindig valamilyen léttörvény felismerése. Az ilyen felismerések mindig meglepőek, de valamilyen értelemben vártak is, hiszen e törvényeket, éppen mert törvények, az ember tudatosításuk előtt is *érzi*. (A gravitációt éppúgy érzékelték az emberek felfedezése előtt is, mint a hajósok a föld görbületét). Így a törvény felfedezése, felfedése mindig *ráismerés*; de ugyanakkor a várakozás *túlteljesítése* is, mert olyan összefüggést tár fel, amelyre korábban nem gondoltunk. Mindez éppúgy érvényes a társadalmi törvényekre, mint a természet törvényeire.

Ráadásul a művészet (és a szimbolikus gondolkodás) mindig egyszerre *bemutatása* és *megkérdőjelezése* is a világ törvényszerűségeinek.

„A költészet az élet magvának felfedezése s egyúttal az élet kritikája is.”⁷⁶⁸

„a katarzis lényege: a műalkotásegység a világ olyan képét tartja a befogadó elé, amelyet ez a sajátjának fogad el, de ugyanakkor egycsapásra tudatára ébred annak, hogy e világról alkotott elképzelései nem, vagy legalábbis még nem érték el ennek lényegét.”⁷⁶⁹

Mindennek köszönhető a művészet sajátos *fejlesztő* (még hozzá antropológiai mértékben fejlesztő, az egyes embereken keresztül az emberi Nemet fejlesztő) hatása is:

„Az egynemű közeg irányító-felidéző hatalma betör a befogadó lelki életébe, leigazza világszemlélése módját, mindenekelőtt egy új ‘világot’ kényszerít rá, új vagy újonnan látott tartalmakkal tölti meg, és éppen ezzel arra bírja rá, hogy e ‘világot’ megújult, megifjodott érzékszervekkel és gondolkodásmóddal felvegye magába. (...) és miközben a mű egynemű közege úgy irányítja, hogy ezeket befogadja és elsajátítsa, kifejlik észlelőképesége is, hogy ezeket az új tárgyiassági formákat, vonatkozásokat stb. mint olyanokat felismerje és élvezze.”⁷⁷⁰

Lukácsnak Az esztétikum sajátosságában bevezetett kategóriája az *I' jelrendszer*. (A szemiozizs az érzékszervi 1. és a nyelvi 2. jelzőrendszer közé beiktatott sajátos formája). Itt

⁷⁶⁷ Lukács, (1965), p. I/634.

⁷⁶⁸ Lukács, (1965), p. I/721. „egyetlen műalkotás sem utópisztikus, mert eszközeivel csak a létezőt tükrözheti vissza, a még-nem-lévő, az eljövendő, a megvalósítandó csak annyiban jelenik meg benne, amennyiben magában a létezésben már megvan mint az eljövő kapilláris előmunkálata, mint előfutári tett, mint vágy és kívánság, mint az éppen adott világ elutasítása, mint perspektíva, stb. De egyúttal minden műalkotás utópisztikus az általa ábrázolt valóság empirikus ígylétéhez képest, de szó szerinti értelemben utópia, mint olyasvalaminek a képmása, amely mindig itt van és soha sincs itt. Azáltal, hogy minden emberi törekvés, minden érzés, minden társadalommal és természettel kapcsolatos viszony, realitásukat sértetlenül hagyva, sőt kibontakoztatva, a bennük immanensen meglevő, legmélyebben hozzátartozó komplexitásig emelkedik, a valóság ábrázolt képmásában példaképet állít az emberek elé.” (Lukács, 1965, II/218)

⁷⁶⁹ Lukács, (1965), II/805.

⁷⁷⁰ Lukács, (1965), p. I/748.

azt ismeri fel, hogy a nyelv, mint „2. jelrendszer” előtt kell legyen egy, azt a *szemlélettel* összekötő fokozat (a fantázia, intuíció, stb. területe) Ezt az intenzív végtelenség, intenzív totalitás fogalmaival is összeköti, és hangsúlyozza, hogy ebben a jelzőrendszerben is tudatosság működik. Véleményünk szerint éppen ez a köztes valami a szimbolikus gondolkodás alapja. A terület elkülönítése fontos felismerése Lukácsnak⁷⁷¹, miközben állandóan hadakozik az ellen, hogy ezt a köztes szférát misztifikálják, a fogalmi gondolkodásnál magasabb rendűnek tartásák.

„Természetesen mindkét magasabbrendű jelzőrendszer teljesen másként törekszik a tárgyiasságra: míg a 2. jelzőrendszer kezdettől fogva absztrakciókat (szavakat) alkot, hogy azután olykor nagyon bonyolult kerülő utakon visszataláljon egy megértett, objektív valósághoz, az 1' jelzőrendszer mindvégig az érzéki benyomások közvetlenségéhez kötődik, sőt ez a kapcsolat még sokkal intenzívebbé válik benne; mégis benne lakozik az a tendencia, hogy a tárgyiasságot és összefüggéseit, amelyeket a számunkra adott világ valódi közvetlensége elrejt, az evokáció segítségével átélhetővé tegye, sajátos módon tudatosítsa. (...) Végül a két magasabbrendű jelzőrendszernek ezzel a természetével összefügg az is, hogy lényegüket tekintve kifejezetten társadalmiak és történelmiek.”⁷⁷²

„Igaz, hogy az objektum tárgyiasságát számunkra csak lehető legadekvátabb megnevezése (a szó) és meghatározása (a fogalom) teremti meg; de ez a genézis egy állandó, egyre megújuló, végtelen folyamat, amelynek a tapasztalatból táplálkozó tartalmi gyarapodása ‘alulról’, a szemlélet és a képzet közvetítésével megy végbe, és a szabatoságot, az egyértelmű meghatározást ‘felülről’ a fogalom foganatosítja. Tehát azáltal, hogy a képzet kiterjedtebb feldolgozásra váró anyagot rejt magában, mint amennyit a fogalom körvonalazni tud, a fogalmi világ korrektúrájává válik, ellenőrző szervvé, amely segít annak felülvizsgálatában és megfiúsításában, hogy a fogalom esetleg leváljon a valóságról.”⁷⁷³ „Az, hogy a művészet az átütő felidézésre törekszik (...) azt tételezi és követeli, hogy a valóság visszatükrözésének és ábrázolásának minden eszközét az 1' jelzőrendszernek rendeljék alá.”⁷⁷⁴

Az 1' jelzőrendszer leírásában Lukács a szimbolikus gondolkodás legfontosabb vonásait foglalja össze:

⁷⁷¹ „Az 1' rendszer szillogizmusai tehát éppúgy mindig a helyes és a helytelen választóján állnak, mint a tulajdonképpeni gondolkodás igazi végkövetkeztetései. (...) Mindkét magasabbrendű jelzőrendszer – a tévedés bennük rejlő lehetőségével egyetemben – csak pszichológiailag különböző szubjektív magatartásmód, amely társadalmilag jött létre, hogy az ember ugyanazon a valóságon úrrá lehessen.” (Lukács, 1965, II/43). Itt Lukács (is) két, egymással együttműködő, magasabb rendű jelrendszerről beszél.

⁷⁷² Lukács, (1965), II/59-60.

⁷⁷³ Lukács, (1965), II/67.

⁷⁷⁴ Lukács, (1965), II/98.

⁷⁷⁴ Lukács, (1965), II/93. És „a szemlélettel gazdagodott képzet a fogalom ellenőrzését és helyesbítését látja el, a fogalom szabatosságának következtében létrejövő tartalmi elszegényedéssel szemben az élet gazdagságát, dezantropomorfizáló elvontságával szemben pedig a tárgyak emberekre való konkrét vonatkoztatottságát képviseli. (...) a költői-emberi világban az 1' jelzőrendszer (...) a gondolkodás és a beszéd 2. jelzőrendszerének absztraháló, dezantropomorfizáló tendenciáival szemben pozitíve alkotó ellenerő.” (Lukács, 1965, II/152). „a költői nyelv arra törekszik, hogy a világosan rögzített fogalmiságot – és ezért: világosan megértett tárgyiasságot – a fogalmak alapjául szolgáló szemléletekhez vezesse vissza. (...) a költői nyelvben mindig egy együttesnek, és sohasem egy egyedi tárgynak az egyedülállóságáról van szó. Ezzel a szavak többértelműsége elveszti azt a negatív jellegét, amely a megismerés szempontjából jellemezte. (...) A szavak többértelműségéből jön létre minőségi vonatkozásaik végtelen hálóját.” (Lukács, 1965, II/162).

(az 1' jelzőrendszer három sajátossága az 1. és 2. jelzőrendszerrel szemben): „Először is a felidéző élmény visszavezet ugyan a valósághoz, de egészen más szemszögből, mint a 2. jelzőrendszer. Egyrészt a valóságot főként mint konkrét teljességet élik át, de ezáltal még mindig leválik magának az objektív valóságnak az élményétől, és az így létrejövő távolságban az az érzelmi nyomatek rejlik, hogy az ember itt a valóság lényegével áll szemben; az, ami a valóságban szétszórta, véletlenekektől megzavarva stb. érvényesülne, itt egy magasabbrendű értelmesség koncentrált formájában jelentkezik. Másrészt ez az élmény a végérvényesség hangsúlyával is rendelkezik. (...) Másodszor: az itt végrehajtott objektiváció egyáltalán nem szünteti meg az ábrázolt tárgyi világ szubjektumra való vonatkoztatottságát. (...) Csak úgy létezhet, mint esztétikai képződmény, ha felidéző hatásokat hív életre a befogadó szubjektumban, és ez saját világaként éli át a valóság neki kínált képmását, olyan világként, amely tőle függetlenül áll ugyan vele szemben, de amelyhez ő mint befogadó szubjektum mégis elválaszthatatlanul hozzátartozik. Harmadszor: ez a szubjektum társadalmi, mégpedig nemcsak magán-, hanem magáértvalóságában is.⁷⁷⁵”

„A tárgyak és vonatkozások 1' jelzőrendszer segítségével történő megragadása viszont nem választható el az őket átélő szubjektumtól, noha létezésük természetesen itt is független tőle. Az eközben végrehajtott sajátos általánosítás nemcsak kiemel a tárgyi világból valamit, ami objektíve lényeges, hanem ezt olyan módon teszi, hogy a tárgyakban megmarad a szubjektumra való vonatkoztatottságuk, – egyszerűségük és konkrétságuk lényegileg ezen alapul –, és ugyanakkor a szubjektum is közvetlen partikularitása fölé emelkedik.⁷⁷⁶”

Lukács „Az esztétikum sajátosságá”-ban az esztétikum (és a szimbolikus gondolkodás) mibenlétének és jellemzőinek mindezidáig talán leggazdagabb feldolgozását hozta létre. Gondolatai – helyenkénti egyoldalúságait leszámítva – gyakran revelatívák, elemzései találóak⁷⁷⁷. Korlátai elsősorban akkor mutatkoznak, amikor az esztéta elé lép a racionalista filozófus, az elfogulatlan elemző elé a plebejus elkötelezettséget preferáló s ugyanakkor politikai szempontból elitista pártember. Hegel nagyon erősen (tulajdonképpen még Marxnál is meghatározóbban) hatott a gondolkodására, ugyanakkor látja és élesen bírálja is történelmietlen formalizmusát.⁷⁷⁸ Természetesen Lukács egyoldalúságait is részben saját korából lehet megérteni. Racionalizmusát az ipari társadalom szemlélete táplálja, ideologikusan „plebejus” állásfoglalásait a munkásosztályt fetiszizáló és zászlóra tűző marxista-leninista elkötelezettsége, a nem-realista művészeti irányzatokkal szembeni elfogultságát pedig

⁷⁷⁵ Lukács, (1965), II/98.

⁷⁷⁶ Lukács, (1965), II/144.

⁷⁷⁷ Mély megfigyelése például, hogy (a barokkban) a szubjektum feltörekvése a korjellemző, de ekkor még e törekvés beleütközik a hatalomba, elnyomják, ezért teljeseedik ki a „korszellem” a *zenében*, és egy olyan műben, mint a Don Quijote, amelyben egyszerre jelenik meg a szubjektivitás elbukása (a kor), és örök fenntartásának szükségessége!

⁷⁷⁸ Lásd: Lukács, (1965), II/375-378. Lukács általában meggyőzően érvel a különböző idealizmusokkal szemben, s mutatja ki, hogy a tőlünk függetlenül létező világhoz való viszonyban hogy alakul ki mindenféle „mögöttes erők” feltételezése (az idealizmus különböző formái). (Lásd például: Lukács, 1965, II/246-255). De ezt nem viszi mindig végig. Magának a magánvalónak, a tőlünk független dolognak a feltételezése (ami, mint erről már többször volt szó, az emberi alkotás feltétele): a dolgok kiragadása a végtelen összefüggések rendszeréből, hogy számunkra valóvá váljanak – torzítás. Valójában nem a „számunkra való” a „magánvaló” másik oldala, mint Lukács is állítja, hanem fordítva: a magánvaló gondolata a világ számunkra valóságának következménye. Nincs ilyen elkülöníthető magánvaló, mert az *Egész*, az összműködés van, ennek része az emberi szubjektivitás is, amelyben a világ számunkra valóként jelentkezik, s amely elkülöníti a magánvalókat, hogy mind több minden válhassék számunkra valóvá.

militáns antikapitalizmusa, melynek jegyében úgy látja, hogy a különböző „izmusok” csak egy szétszakadt világkép, a későkapitalizmus szétszakadt világképének cserepeit képviselik, s ez a fragmentáltság aláveti őket az Egészet kézbe tartó – gazdasági – hatalomnak. Mindez csak magyarázza, nem menti, hogy elfogultságai következtében sokszor érzéketlen a nem-realista, nem-plebejus vagy nem-racionalista művek éppoly fontos szimbolikus üzeneteivel szemben. Egyik legproblematiszabb nézete, a partikularitás és a „belőle való felemelkedés” különválasztása abból az egész életén végigvonuló szemléleti elitizmusból származik, amely fiatalkorában a művelt esztétikát vezető ideák, később a párt formájában rendelt az egyének fölé irányítóerőt. Csak későn (talán a Demokratisierung-ban) gondolta végig, hogy a felemelés gesztusában miként lehet benne az erőszak, és addig talán sosem jutott el, hogy az erőszak egy, az osztálytársadalmat tagadó mozgalomban önellentmondás és zsákutca, mert az erőszak az osztálytársadalmak fegyvere, uralkodó osztályaik alaptechnikája. Lukács gyakran ingadozott a humanista és a (párt)-elitista felfogás között, de többnyire az élcsapat-elmélet alapján foglalt állást.⁷⁷⁹ Az sosem válik előnyére egy gondolkodónak, a társadalomnak pedig, amelyet képvisel, gyöngesége, amikor *az élethez tartozó gondolkodási irányokat tagad*, (ahogy az államszocializmusban tagadták az idealizmust, a misztikát, a vallást, az individualizmust, stb.) és *nem veszi fel magába*; vagyis *nem érti meg*, hogy valójában mi az, és mi benne az igazság?

A marxizáló zeneesztétika és a szimbolizáció

A zene a művészeteknek az a területe, amellyel kapcsolatban a legkevésbé szokás szimbólumokban gondolkodni. Láttuk, hogy akik a zene szimbolikájában gondolkodnak, azok is csak nagyon absztrakt értelemben érzik szimbolikusnak; a zene olyan értelmezését, amelyben fogalmakkal leírható jelentéseket, vagy képi tartalmakat társítanak a zenéhez, felületesnek, a zene lényegét nem értő megközelítésnek szokták minősíteni. Némileg más a helyzet a marxista és marxizáló esztétikában: mivel itt a kiindulópont az, hogy a különböző tudatformák létviszonyok „tükröződései”, ez eleve azt feltételezi, hogy e tudatformákat a létviszonyok szimbólumaiként lehet felfogni.⁷⁸⁰

A marxista zeneesztétika egyik legelismertebb magyar képviselője, Újfalussy József igyekezett elkerülni a dogmatizmust, s megpróbálta felmérni, melyek a zenének azok az elemei, amelyek a zenén kívüli valóságra utalhatnak, s ily módon szimbolikusnak tekinthetők. Először is leszögezi, hogy az egyes zenei elemek jelentése a zenetörténetben *változó* a tényezők egymásrahatásának függvényében, tehát a zene szimbolikája nem szótárszerű megfeleléseket, hanem viszonyok megjelenítését jelentheti. Mivel a különböző érzékleti területek közti szinesztézia tény, bizonyos hangzó elemek közvetlenül megfeleltethetők más

⁷⁷⁹ Hogy csak két, egymásnak ellentmondó fejtegetését idézzük: „Mert éppen esztétikai értelemben nem szabad az emberiség ügyét, a nembeliséget úgy értelmezni, mint ami az egyes partikuláris emberrel kontradiktórus ellentétben áll. Az emberiség ügye az egyes emberek szétszórt, részleges-egységes tevékenységeiből nő ki, ezek eredője, (...) nem minden partikularitás tud az emberiség eme ügyének lényeges alkotóelemévé válni, sőt ellenkezőleg, az egyes embernek magában a mindennapi életben, az élet szükségyszerűségeitől hajtva, **újra és újra meg kell haladnia a saját partikularitását, és csak így gazdagíthatja esetleg egy új vonással – persze akaratlanul – az emberiség képét.**” (Lukács, 1965, II/515). Másutt viszont így ír: „magában véve, a lehetőséget tekintve, az egyes embernek **nincs olyan tette, érzése és gondolata, amely valamiképpen ne torkollna az emberi nembe**, nem tágítaná ki vagy laposítaná el, nem gazdagítaná vagy torzítaná, nem emelné fel vagy nem alacsonyítaná le azt.” (Lukács, 1965, II/521). (Kiem.: K. Á. – K. G.)

⁷⁸⁰ A szocreál esztétikájában ezért is preferálták például a zeneesztéták körében általában „lenézett” programzenét.

érzéketeknek: a hangok például alkalmasak bizonyos *téri viszonyok érzékeltetésére* (az úgynevezett „mély” és „magas” hangok valóban kiváltanak a térbeli mélységhez, magassághoz fűződő asszociációkat)⁷⁸¹; s hordozhatnak a hangzások különböző *anyagi tulajdonságokat*: így lehet „vastag”, „vékony”, „súlyos”, „éles”, „lágy”, stb. hangokról beszélni.

„A vizuális kör élményei nemcsak mint térszerű képzetek jelentkeznek a zenében, hanem fény-társítások formájában is. A zenepszichológiai vizsgálatok hamarosan észrevették, hogy a hangok magassági sorrendjéhez egy fényerő-asszociáció is járul. Ezt Brentano már zeneesztétikai kategóriává is tette, mert a hangok magassági megkülönböztetése mellé még egy világossági (Helligkeit) sort is felvett. Tagadhatatlan, hogy a mélyebb hangok hallgatása sötétebb vizuális emlékekkel társul, mint a magasaké. Aligha lehetne elképzelni Bartók Kékszakállú-operájának első hangjait, a sötét vár képét, magas hangokon!”⁷⁸²,

A szinesztéziákat igyekszik (fiziológiai alapon) meg is magyarázni.

„a fül mélyebb hangok magassági minőségét nehezebben különbözteti meg egymástól, mint magasabbakét. Groteszk igyekvést, kövér ember, nagytestű állat fűrészelését idézi emlékezetünkbe a korpulens hangzású fagott-hang gyors mozgása: kedves eszköze a mély hangfekvés Muszorgszkijnak is arra, hogy a nehezen vánszorgó parasztszekeret élénk vetítse a Kiállítás képeiben. (...) Ide tartozik a mély és magas hangokhoz társuló ‘nagy’ illetve ‘kicsi’ képzete is. A hallószerv-kifejtette fáradtság mély fekvésű hangok magassági megkülönböztetésében nagyon hasonló a szem erőfeszítéséhez, amikor homályban, sötétben kell megkülönböztetnie a dolgokat.”⁷⁸³,

Még jelentősebb lehet a *ritmus, az ütem* különböző képzeteket kiváltó szerepe – állapítja meg.

„Amint a tempó szélsőségessé válik, tehát az egyes hangok igen nagy időközönként, vagy túl gyorsan követik egymást (...) Az előbbi esetben térszerűen elkülönített és össze nem függő hangok egymásutánját kapjuk élményül, a második esetben pedig – éppen úgy, mint a tagoltság magasságrendi megszüntetésével, a glissandóval is – a folyamatos mozgásélmény, a dinamizmus érzékelése jut túlsúlyra. Gyors skálák, glissandók a zuhanás vagy repülés érzését keltik fel.”⁷⁸⁴,

„Hogy a tagolatlan magasságrend mennyire a közvetlenül tapintási, taktikus szférába vezet, azt legjobban a modern zenében alkalmazott glissandó-effektusok testien illetlen, olykor egyenesen obszcén társítása mutatja.”⁷⁸⁵,

A zene *mozgásokat* leképező képességének megállapítása után igyekszik ennek minél több oldalát megmutatni:

⁷⁸¹ S a zenei elemek által szimbolizált *téri viszonyok* persze maguk is lehetnek *elvontabb képzetek* szimbólumai: „Bach műveiben a mozgás- és térszimbolika igen nagy szerepet játszik a vallásos eszmevilág megjelenítésének szolgálatában. Ádám bukását lefelé lépő szeptimák érzékeltetik az Orgelbüchlein megfelelő korálvariációjában, a feltámadást pedig felfelé lendülő ugrások. A transzcendentális asszociációkat ‘légiesen’ magas hangok festik Verdi Traviatájában, Otellójában, Wagner Lohengrinjében és még számtalan más helyen. Velük szemben ellentétként infernálisan mély hangok kísérik Jago, Hunding, Alberich, Fasolt és Faffner, Golaud alakját.” (Újfalussy, 1962, p. 109).

⁷⁸² Újfalussy, (1962), p. 107.

⁷⁸³ Újfalussy, (1962), p. 108.

⁷⁸⁴ Újfalussy, (1962), p. 62.

⁷⁸⁵ Újfalussy, (1962), p. 63.

„még mélyebbre hatol az emocionális szférába a mozdulatok egy olyan köre, amely már nem is muszkuláris tevékenységünkkel, hanem az életműködések rétegével áll összeköttetésben. Ide tartoznak a gyorsuló szívverést, a lélegzet nyugodtabb vagy lihegőbb ütemét, elakadását vagy zavartalanságát érzékeltető zenei eszközök. (...) a zene a valóságot elsősorban mint mozgást, tehát leglényegibb tulajdonsága felől közelíti meg és tükrözi. Erre vannak a legárnyaltabb eszközei, és legspecifikusabb módszerei is éppen a valóság mozgás-természetéhez igazodnak.^{786,}”

Újfalussy általában is a zene szimbolikájának mind *több rétegének* figyelembevételére törekszik; elemezni mindazt, ami a zenében formaképző; tehát nem pusztán a hangok vagy a ritmusok, hanem a *hangsorok, dallamvezetések, a hangszín, a hangtávolságok* „jelentését” is.

„Az egyenlő méretű, nem tagolt hangok sora éppúgy embertelennek, halottnak, idegenszerűnek hat, mint ahogyan az egészhangú vagy kromatikus hangsor megzavarja a tájékozódást. A múlt század zenéjében – Glinkától kezdve – az egészhangú skála alakulatai az embertelen, rideg, ellenséges érzelmű természeti princípiumot jelentik, szembeállítva a diatonikus dallamosság vagy – Debussynél – a pentatónia emberies, nyájas hangzásával.^{787,}”

„Ha több egymás után következő hang azonos színnel szólal meg, abból fülünk azt következteti, hogy azonos forrásból erednek. A hangok összetartozásának számontartásához még az is szükséges, hogy ne nagyon nagy időközönként, ne nagyon ritkán szólaljanak meg, hogy még emlékezzünk a megelőzőre. (...) az összefüggő sor hangjainak magassága ne nagy hangközökben ingadozzék. Különben megint alig hihető, hogy azonos forrásból származnak, azonos hangzó alanyt reprezentálnak. (...) Az így időrendben egymást követő, azonos forrásból származó hangok már nem külön hangok számunkra, hanem összetartozó, folyamatos egység tagjai^{788,}”

„az egymást követő mozzanatok szünet nélküli vagy szünetekkel szaggatott összefűzése, ritmikája, egyes tagjainak vagy egészének intenzitása, egyenletes vagy egyenlőtlen, gyorsuló vagy lassuló, gyengülő vagy erősödő tendenciája, a mozgó objektumok, illetve szólamok magányossága, kis vagy nagy tömege szinte végtelen lehetőséget tár a zenei illusztráció elé.^{789,}”

Konkrét elemzései meggyőzőek, érzékenyek; persze nem véletlen, hogy példái nagy része *operákból* származik, amelyek cselekménye egy másik művészeti ág, a dráma sajátosságait kapcsolja a zenéhez: a zenének itt eleve az is feladata, hogy a maga „nyelvén” reprezentálja, „fejezze ki”, szimbolizálja a szereplők érzelmeit. (Abban a legtöbb zeneelmélet egyetért, hogy ha a zene valamit szimbolizál, akkor alapvetően *érzelmeket*).

„A Don Giovanniban, Don Ottavio áriájában (...) a ‘morte’ szóra a mélyfekvésű vonósok felfelé kúszó kromatikus menete illik: Valóban ez a szívre dermedő, lassan felhúzódó rémület hű zenei képe. Az előírt crescendo aláhúzza a dinamikai hatást. A tagolatlan hangélmények közül az állati indulatnak az affektustanban emlegetett megnyilvánulását juttatja eszünkbe. – Ha pedig ellenpéldának a Leporelló-áriából már idézett ‘dolcezza’-zenére, annak kromatikájára hivatkozunk, a kromatika két használatának látszólag ellentétes értelme között is megtaláljuk a közöset, a taktikusan^{790,}

⁷⁸⁶ Újfalussy, (1962), p. 111.

⁷⁸⁷ Újfalussy, (1962), p. 67

⁷⁸⁸ Újfalussy, (1962), p. 69.

⁷⁸⁹ Újfalussy, (1962), p. 106.

⁷⁹⁰ Itt = „tapinthatóan”, „tapintással érzékelhetően”.

testien közvetlent, az utóbbi esetben hedonisztikus értelemben, mint simogatás zenei képét.⁷⁹¹„

„Ha az Éj királynőjének lelkét a Varázsfuvolában a bosszúvágy és féltékenység kavarja fel, ne csodálkozzunk rajta, hogy második, d-moll áriájának zárlatában a nápolyi hangzatot követő szűk szeptimhangzások tonalitás-bontó poláris szélsőségei között hanyódva jut csak el a D__T zárlat konklúziójáig. (...) Pamina is tonális bizonytalanság örületében készül öngyilkosságra, s amikor Don Giovanni világa összedől, a szobor megjelenik, a tonalitást szétdúló szűkített szeptimák jelzik a földindulást. (...) Hivatkozhatnánk Otello örületére, Borisz Godunov megbomlására is, mindkettőre a tonális felbomlás zenei képében.⁷⁹²„

A kor-életérzések és az élettörténetek ismeretében persze nemcsak az operák, hanem más zeneművek is elemezhetők szerzőik érzelmi állapotainak megjelenítőiként:

„Schubert zenéjében a harc reménytelensége, feladása a döntő élmény. A tonális dualizmus síkjára vetítve abban jelentkezik, hogy a moll és dúr korábbi jelentése, esztétikai karaktere felcserélődik. Beethoven mollja a küzdelem feszültségét, drámai konfliktusát tükrözte, dúrja a győzelem vagy a megpihenés nyugalomát, feloldását reprezentálta. Schubert dúrja a küzdelem elől való kitérés, az álomba, halálba menekülés végtelen fájdalmú eufóriája.⁷⁹³„

A zenei kifejezőeszközök különböző síkjainak számbavétele során eljut a legnagyobb egységekig is.

„Nagyjából abban az időben ment végbe a zenei modulusok dallamosságának az egységes harmóniai logikájú, tonális rendbe sűrítése, amikor az újkori polgári filozófia, empiria és racionalizmus, materializmus és idealizmus különböző kiindulópontjairól közelítve, létrehozta a nagy szintézisek sorát Spinozától Leibnizen és Kanton át egészen Hegelig. – A piktúrában valamivel előbb, a reneszánsz többszólamúság virágkorában alakult ki az egész tér egyszempontú, a szemlélő álláspontjáról felmért képi ábrázolásának módszere.⁷⁹⁴„

„Az atonalitás elve végeredményben a hagyományos zenei logika felbomlásának becsületes bevallása. A tonális központ feladása törvényszerűen jelenti a valósággal szembeállított én, a valóságot megismerő szubjektum álláspontjának feladását, az ismeretelméleti agnoszticizmus, az etikai közömbösség magatartását.⁷⁹⁵„

Nemcsak a zene szimbolizálhat érzéseket, a zenét is lehet más kifejezőmódokkal szimbolizálni, illusztrálni, vagy vele együtt kifejezni valamit: a tánc (s egyáltalán az emberi testmozdulatok jelrendszere) például ősidők óta többek között ezt is teszi⁷⁹⁶.

Újfalussy kitér az egyes *hangszerek* szimbolikájára is, érzékeltetve azt is, hogy a zenei szimbolika egy építkező folyamat, amelyben a szimbolikusnak minősíthető zenei elemek poliszémiája egyre bővül.

⁷⁹¹ Újfalussy, (1962), p. 88.

⁷⁹² Újfalussy, (1962), p. 96.

⁷⁹³ Újfalussy, (1962), p. 97.

⁷⁹⁴ Újfalussy, (1962), p. 97.

⁷⁹⁵ Újfalussy, (1962), p. 99.

⁷⁹⁶ Sőt: „A zenei gesztusosság pantomimikus megvalósítása nemcsak a mozdulatművészet, hanem a karmesteri tevékenység (és őse, a kheironomia) alapja is.” (Újfalussy, 1962, p. 110, 92 lj.).

„A gordonka hangját férfiasnak érezzük, mert az operák férfiszereplőit juttatja eszünkbe. Magas fekvésű hangszerek női szereplőkre emlékeztetnek (gondoljunk Verdi Traviata-előjátékának második felére, a gordonka tenorjának és a hegedűk koloratúr-szopránjának párbeszédére, és a zeneirodalom hasonló helyeire.⁷⁹⁷”

„Ha például trombiták győzelmi vagy jeladó hangjai idézetként jelentkeznek a zenében, mint Beethoven III. Leonóra-nyitányának trombitaszólója, még nem válnak a zenei szövet organikus részévé, idézőjelben hangzanak el. (...) Bizet Carmenjének trombitahangja, amely Josét a kaszárnnyába hívja, éppúgy drámai feszültség tényezőjévé válik, mint ahogyan Verdi az Otello III. felvonásának végén a szituáció kiélezésében fontos szerepet juttat a kívülről behallatszó fanfárokra. (...) A trombita hangszíne, jellegzetes zenei képzetei Bach jubilációiban éppúgy az örvendezés, a győzelem fanfárjaivá válnak, mint például Beethoven V. szimfóniájának második és negyedik tételében. (...) A kürt hangja erdei hangulatot, vadászatot jelentett egyik használatában. Haydn Évszakok-oratóriumának vadász-jelenetében például még őrzi ezt a *jelentéskörét*. De a zenei romantika a kürt-hangzások használatát – sokszor már elkülönítve jellegzetes zenei fordulatait magától a hangszertől és tulajdonképpeni hangszínétől – sokkal szélesebb körre tágította. Az erdő után már az erdő népét, a természetes, egyszerű népet is jelentette a kürt-hang, majd a zeneköltő számára, aki ezzel a néppel érezte magát egynek, az otthon hangjaként csendült fel. Ez a humán-társadalmi jelentése újból tovább bővült és panteisztikus természet-szimbólummá vált, Debussyig és Bartókig.⁷⁹⁸”

Egy speciális zenei szimbólumról, a zenei idézetről jegyzi meg, hogy az gyakran *korok, népek* megidézését is jelenti.⁷⁹⁹

Végül összefoglalva a zene szimbolikus funkcióit, ő is azt hangsúlyozza, hogy a zene, mint *megismerésmód* alapvetően az érzelmek megjelenítője, és

„A tudat érzelmi tevékenysége éppúgy a valóságot tükrözi, mint az értelmi.⁸⁰⁰”

Annak megértéséhez pedig, hogy ez a megismerésmód hogyan helyezhető el az emberi jelek rendszerében, lényegében Lukács 1' jelzőrendszerének alapgondolatát veszi át:

„fel kell vetnünk a kérdést: vajon nincs-e a közvetlen érzékelés, valamint a nyelvi-fogalmi általánosítás és gondolkodás szférája mellett valóban egy 'harmadik jelző-rendszer' is, a képi általánosítás, a nyelvileg meg nem fogalmazott képek közvetlen összekapcsolásának és általánosításának szférája, amely a művészi gondolkodás specifikus szférája lehet?⁸⁰¹”

A marxista művészetértelmezőket gyakran marasztalják el (s gyakran joggal), hogy műalkotáselemzéseik leegyszerűsítőek, egyszálúsítóak, belemagyarázóak. Újfalussy zenei szimbólumértelmezéseit ezek a vádak kevésbé érhetik; legfeljebb azt lehet megjegyezni, (mint bármely szimbólumfejtés esetében), hogy az általa elemzett zenei eszközöknek lehetnek egyéb, egészen más jellegű jelentései is.

*

⁷⁹⁷ Újfalussy, (1962), p. 113.

⁷⁹⁸ Újfalussy, (1962), pp. 114-115.

⁷⁹⁹ Lásd: Újfalussy, (1962), p. 116, p. 117.

⁸⁰⁰ Újfalussy, (1962), p. 155.

⁸⁰¹ Újfalussy, (1962), p. 156.

A marxizáló frankfurti iskola egyik központi alakja, Theodor Wiesengrund Adorno munkásságának sokkal nagyobb volt a nemzetközi hatása. Ő sokkal elvontabban, inkább összhatásában beszél a zene szimbolikus jelentéséről.

„Nincs olyan zenei elem, amely *esztétikailag* megállhatná a helyét, ha egyúttal – legyen bár csupán valamiféle nem-igaz tagadása – *társadalmilag* nem fejez ki igazságot; és megfordítva: a zenének semmiféle társadalmi tartalma nem lehet érvényes, ha nem objektivizálódik esztétikailag is.”⁸⁰²„

„A komolyzene, legalábbis ahol méltó erre a névre, minden egyes részletének értelmét a mű egészének totalitása által nyeri el, a totalitás értelme pedig ezekhez az egymásnak ellenmondó, egymást folytató, egymásba átalakuló és visszatérő részekhez való eleven viszonyában alakul ki.”⁸⁰³„

„A komolyzene dialektikus viszonyban áll saját történeti formáival. Rajtuk kap lángra, átformálja, akár el is tünteti, s miután eltüntette, újra visszahozza őket. A könnyűzene azonban üres konzervdobozként használja csak típuslehetőségeit, melyekbe belepréseli anyagát, anélkül, hogy közben bármiféle kölcsönhatás jönne létre a tematikus anyag és a forma között. Az anyag, amelynek semmi kapcsolata nincs már a formával, elcsenevésztesedik, s egyben leleplezi a kompozíciót immáron a legkisebb mértékben sem organizáló formák hazug voltát.”⁸⁰⁴„

Adorno alapállása kultúra-kritikai; a fogyasztói társadalom, az elidegenedés bírálata. A művészet értékelésében is az a döntő elem a számára, hogy az adott művészi termék mennyiben tud lázadni a fennálló ellen, vagy éppen ellenkezőleg, konformista módon beilleszkedik annak rendszerébe.

„Inger, szubjektivitás és profanitás, a dologi elidegenedés ősi ellenlábasai, most éppen ennek az elidegenedésnek szolgálatába állnak. A zene hagyományos mitológia-ellenes fermentumai a kapitalista korszakban összeesküdnek a szabadság ellen, amelynek rokonaiként hajdan törvényen kívül kerültek. A tekintély-uralmi séma elleni opposíció hordozói a piaci siker tekintély-uralmának tanúivá lesznek. A pillanat és a tarka homlokozat keltette öröm ürüggyé válik, hogy a hallgatót felmentse az Egész átgondolásától (...) A részlet-mozzanatok többé már nem kritikusan működnek az előre elgondolt Egésszel szemközt, hanem felfüggesztik azt a kritikát, amelyet a sikerült esztétikai totalitás a törekeny társadalmi totalitáson gyakorol. (...) Nem önmagukban rosszak e mozzanatok, hanem eltompító funkciójuk miatt azok. A siker szolgálatába szegődve önmaguk mondanak le arról az engedetlen vonásról, amely sajátjuk volt.”⁸⁰⁵„

„az elidegenedésre az egyetlen válasz az elidegenítés. Ámde nem áll ellent a realitásnak az olyan művészet, amely emberinek tetteti magát, helytelen állapotok közepette úgy tesz, mintha rendjén lenne minden”⁸⁰⁶„.

Bár kapitalizmus-, és elidegenedés-kritikája rokon Lukácséval, más tekintetben ellentét van közöttük: Adorno nem pártember, hanem inkább az anarchista lázadással rokonszenvező, marxizáló gondolkodó, ennek megfelelően az avantgárd értékelésében véleménye teljesen más: míg Lukács az avantgárdot az Egész feladása miatt a rendszerrel megalkuvó maga-

⁸⁰² Adorno, (1970), p. 440. /Zene és társadalom közvetítettsége/.

⁸⁰³ Adorno, (1970), p. 419. /Könnyűzene/.

⁸⁰⁴ Adorno, (1970), pp. 415-416. /Könnyűzene/.

⁸⁰⁵ Adorno, (1970), p. 232. /Fétis-karakter a zenében és a zenehallgatás regressziója/.

⁸⁰⁶ Adorno, (1970), p. 280./A muzsikusz – kritikai megjegyzések/.

tartásnak tartja, Adorno a lázadó potenciát üdvözli benne. Mivel a frankfurtiak marxizmusa sokszor freudizmussal is keveredik, lázadásnak tekinti az elfojtott, tudattalanba szorított ősi elemek felvállalását is.

„Nem csupán a vallási, hanem az esztétikai hagyomány is visszaemlékezés valami tudatalattira, sőt, valami elfojtottra. Ahol ez a hagyomány valóban ‘hatalmas hatású’, ott ez a hatás sohasem a folytatás előtérben álló és egyenes vonalú tudatából lép elő, hanem onnan, ahol a tudat alatt emlékezetbe idézett dolgok felrobbantják a folyamatosságot. A hagyomány a kísérletinek szidalmazott művekben érvényesül, nem pedig a tulajdon szánt-szándék szerinti hagyományosakban.”⁸⁰⁷

Lukácsal ellentétesen ítéli meg a művészet irracionálisát és fragmentáltságát is; úgy látja, hogy egy elidegenedett, hanyatló társadalomban a művészet adekvát üzenete is csak a diszharmónia lehet. (A legáltalánosabb szinten – ebben alighanem igaza van – éppen ez a huszadik századi zene – szükségképpen pesszimista – szimbolikus üzenete).

„Nem lehetséges immár a művész számára, hogy az antagonisztikus elemeket valami-féle előlegezéssel értelemmé egyesítse; ugyanúgy, ahogyan korának könnyörtelen társadalma sem engedi érvényre jutni egy igaz társadalom megvalósulásának hordozóit.”⁸⁰⁸

Adorno ezen az általánossági szinten közelíti meg a zene szimbolikáját. Álláspontja a szabadságot és függetlenséget preferáló szellemi termelőé, de az olyan szellemi termelőé, amelyet Mannheim a „szabadon lebegő értelmiségi” fogalmával jellemez, mely pozíció egyszerre jelent kritikai alapállást a fennállóval szemben, és a magányosság, mindennel szembeni idegenség érzetét. Jellemző, ahogy magát a szellem-fogalmat definiálja:

„A szellem: társadalmi lényegű; emberi viselkedésmód, mely társadalmi alapokról kiindulva a közvetlen társadalmi valóságtól **elkülönült és önállósult**. Átala valósult meg az esztétikai produkcióban a társadalmilag lényeges; mind az adott korokban alkotó individuumok, mind pedig azoknak az anyagoknak és formáknak a lényegként, melyek a szubjektummal szemben állnak., melyeket munkájával feldolgoz, melyeket meghatároz, miközben ő is meghatározódik általuk.”⁸⁰⁹

*

És itt most érdemes átmenetileg elhagynunk az esztétika területét. A huszadik század második felében a kultúra-kritikában fogalmazódott meg sok olyan gondolat, amelynek a kor művészete szimbolikus kifejezést adott; (a kultúra-kritikusok, szociológusok egyébként gyakran éppen a kortárs művészet alkotásainak hatására alkották meg elemzési szempontrendszerüket). Bár ezt az alább bemutatandó két szociológiai gondolatrendszerrel nem állíthatjuk, nagy (az esztétikára is gyakorolt) hatásuk miatt érdemes őket röviden szemügyre venni. Berger és Luckmann műve a kor egyik legtöbbet idézett, és valóban igen nagy hatású társadalomtudományi munkája.

⁸⁰⁷ Adorno, (1970), pp. 134-135 /Arnold Schönberg/.

⁸⁰⁸ Adorno, (1970), pp. 478-479. /Modern zene/.

⁸⁰⁹ Adorno, (1970), p. 461. /Zene és társadalom közvetítettsége/. (Kiem.: K. Á. – K. G.)

Egy kis kitérő I. Berger és Luckmann tudásszociológiai szimbolikája

Berger és Luckmann „A valóság társadalmi felépítése”-ben tulajdonképpen azt az alap gondolatot fogalmazza meg, (amely a huszadik századi kulturális antropológiának is az egyik alap gondolata, de később átsugárzik a legkülönbözőbb társadalomtudományokba⁸¹⁰), hogy az ember világa *szimbolikusan felépített*.

„Durkheim azt mondja: ‘az első legalapvetőbb szabály az, hogy *tekintsük a szociológiai tényeket dolgoknak*.’ Weber pedig: ‘Mind a szociológia számára a jelen értelemben, mind a történettudomány számára a megfigyelés tárgya a cselekvés szubjektív értelemadó komplexuma’. A két tézis nem mond ellent egymásnak. A társadalom valóban objektív tényszerűséggel rendelkezik. és a társadalmat valójában azok a tevékenységek hívják életre, amelyek szubjektív értelmet fejeznek ki.⁸¹¹”

„E könyv döntő tézisei a címben és alcímben szerepelnek⁸¹², azaz hogy a valóság társadalmi termék, és a tudásszociológia azt a folyamatot vizsgálja, amelyben a valóság megszületik.⁸¹³”

Scheler nyomán a (dogmatikus) marxistáknál finomabban próbálják definiálni a társadalom és a tudatformák közti összefüggést, azt hangsúlyozva, hogy például a szimbolizáció a társadalmi viszonyokra vonatkozik, de azok által *nem determinált*.

„a ‘reális tényezők’ teremtik meg azokat a feltételeket, amelyek között a történelemben megjelenhetnek bizonyos ‘ideális tényezők’, azonban nem képesek befolyásolni az utóbbiak tartalmát. Másképp szólva: a társadalom a gondolatok létéről (*Dasein*) gondoskodik, nem pedig azok milyenségéről (*Sosein*). Ily módon a tudásszociológia eljárási előírássá válik, amelynek segítségével egy-egy társadalmi-kulturális közeg eszmetartalmát kell vizsgálni, azonban annak előrebocsátása után, hogy ezeknek a tartalmaknak az oka nem társadalmi-kulturális jellegű, tehát szociológiai elemzéssel nem elérhető. Scheler módszerét képpen nagyjából a következőképpen ábrázolhatnánk: nagy falatot dobunk a relativitás sárkányának, de csak azért, hogy zavartalanul bejuthassunk az ontológiai bizonyosság várába.⁸¹⁴”

A nyelv, az elsődleges szimbolizáció szerepéről két lényeges állításuk, hogy egyrészt az (ahogy már a Sapir-Whorff hipotézis megfogalmazta), hogy a nyelv megszabja a mindennapi élet kereteit, másrészt pedig, hogy mindenki szubjektív olvasattal közeledik ezekhez a szimbólumokhoz, ám azoknak van mégis közös nevezőjük is.

⁸¹⁰ Lásd például: Benedict Anderson: a nemzet, mint „képzelt közösség”, Giddens: The Constitution of Society, stb.

⁸¹¹ Berger-Luckmann, (1998), p. 35.

⁸¹² A valóság társadalmi felépítése. (Tudásszociológiai értekezés).

⁸¹³ Berger-Luckmann, (1998), p. 11.

⁸¹⁴ Berger-Luckmann, (1998), pp. 20-21. Az ismeretelméleti szkepszis tekintetében azonban nem követik Schelert: „miképpen bízhatok meg mondjuk az amerikai középosztály szokásaira vonatkozó szociológiai elemzésben, ha egyrészt azok a kategóriák, amelyeket alkalmazok, történetileg meghatározottak, másrészt én magam és mindaz, amit gondolok, függ génjeimtől, illetve embertársaimmal szembeni mélyen rejlő ellenséges érzésemtől, és ha végül mindennek tetejébe még én magam is az amerikai középosztály tagja vagyok? Távol álljon tőlünk az ilyen kérdések elhanyagolása. Amit mi állítunk, az csak annyi, hogy ezek nem tartoznak az empirikus szociológia tárgykörébe. (...) Ezért a tudásszociológiából kizárjuk az ismeretelméleti és metodológiai problémákat, amelyek annyira nyugtalanították két nagy alapítóját. Ezzel a kizárással elhatároljuk magunkat Scheler és Mannheim tudásszociológiájától”. (Berger-Luckmann, 1998, p. 28).

„A mindennapi élet valósága már tárgyasultnak látszik, mielőtt én megjelennék a színen.” (...) Földrajzilag megállapított helyen élek, a konzervnyitótól a sportautóig olyan szerszámokat használok, amelyek megnevezése társadalmam technikai szókincsének része; emberi kapcsolatok hálózatában élek, kezdve a sakk-klubomtól az Amerikai Egyesült Államokig; s e kapcsolatokat is valamiféle szótár rendezi. Ily módon a nyelv kijelöli a társadalomban folyó életem koordinátarendszerét, s azt értelmet hordozó tárgyakkal tölti meg.⁸¹⁵ (...) A mindennapi élet valósága (...) olyan jelenségeket is tartalmaz, amelyek ‘itt és most’ nincsenek jelen⁸¹⁶”.

„Magától értetődik, hogy azt is tudom, hogy mások ezt a közös világot olyan perspektívából nézik, ami nem azonos az enyémmel. Ami számomra ‘itt’, az nekik ‘ott’. Az én ‘most’-om nem fedi tökéletesen az övéket. Az én terveim különböznek az övétől, sőt ütközhetnek is velük. Mégis tudom, hogy közös világban élünk. A legfontosabb, amit tudok, az, hogy ebben a világban állandó megfelelés létezik az *én* jelentéseim és az *ő* jelentéseik között, hogy a valóságról közös a felfogásunk.⁸¹⁷”

„A nyelv tipizálja is a tapasztalatokat, amennyiben lehetővé teszi, hogy kategóriákba soroljuk őket, amelyek segítségével már nemcsak számomra, hanem embertársaim számára is értelmet nyernek. Ahogyan tipizál, ugyanúgy el is személytelenít, hiszen a tipizált tapasztalatot elvben mindenki, aki a megfelelő kategóriába kerül, tapasztalhatja. (...) Így saját életem élményei olyan általános értelmi rendszerbe kerülnek, amelyek mind objektíven, mind szubjektíven valóságosak.⁸¹⁸”

A (másodlagos) szimbólumot a következőképpen definiálják:

(Vannak olyan léterületek, amelyek) „bizonyos értelemben két valóságszféra részesei. Az egyikben ‘helyezkednek el’, de egy másikra ‘utalnak’. Minden nyelvi utalást, amely így egymástól elkülönülő valóságszférákat hidal át, szimbólumként határozhatunk meg, a nyelvi módot, amellyel ezt elérjük, szimbolikus nyelvnek nevezhetjük.⁸¹⁹”

Eléggé pontosan érzékeltetik a Nem tudása és az egyén tudása közti viszonyt, és annak alakulását:

„Ahogy én bennem a társadalmi tudáskészlet integrált egészként jelentkezik, ugyanúgy biztosítja számomra azokat az eszközöket, amelyek segítségével bele tudom építeni saját különleges tudásomat. Más szavakkal: ‘amit mindenki tud’, annak önálló logikája van, s ennek a logikának a segítségével rendezhetek el dolgokat, amiket én tudok.⁸²⁰” „A mindennapi életről való tudásom érvényességét önmagam és mások is természetesnek vesszük mindaddig, amíg ellentétes hatás nem jelentkezik, azaz addig a pillanatig, amíg olyan kérdés nem merül fel, amelyet nem lehet segítségével megoldani.⁸²¹”

⁸¹⁵ „Mint jelrendszer, a nyelv tárgyjellegű. Mint tényállással találkozom vele önmagamon kívül és rám gyakorolt hatása kényszerítő erejű. A nyelv beaknyszerít saját mintáiba.” (Berger-Luckmann, 1998, pp. 60-61).

⁸¹⁶ Berger-Luckmann, (1998), p. 41.

⁸¹⁷ Berger-Luckmann, (1998), p. 43. „Az emberi kifejezőképesség az objektíválás erejével bír; azaz az emberi tevékenység termékeiben manifesztálódik, amelyek mind a létrehozó, mind más emberek számára közös világuk elemeként foghatók fel.” (Berger-Luckmann, 1998, p. 56).

⁸¹⁸ Berger-Luckmann, (1998), p. 61.

⁸¹⁹ Berger-Luckmann, (1998), p. 62.

⁸²⁰ Berger-Luckmann, (1998), p. 66.

⁸²¹ Berger-Luckmann, (1998), p. 67.

„A személyek közötti (interszubjektív) tapasztalatok lerakódását csak akkor nevezhetjük társadalminak, ha egy jelrendszer segítségével objektiválódtak, azaz, ha adott az a lehetőség, hogy a közös tapasztalat objektivációja megismételhető” (...) A lerakódott tapasztalatnak az objektíven elérhető jelrendszer adja meg a növekvő anonimitás kiinduló státuszát, amennyiben leválasztja a konkrét egyének eredeti összefüggéseiről és a jelrendszer minden jelenlegi vagy jövőbeni birtokosa számára általánosan hozzáférhetővé teszi. Ily módon a tapasztalatok könnyen továbbadhatók.^{822,}

A szimbólumoknak különös szerepük van azokban a világmagyarázati rendszerekben, (világképek, filozófiák, vallások, elméletek) amelyekkel az emberek létüket értelmezik.

„A legitimáció negyedik szintjét szimbolikus értelmi világok képezik. Ezzel olyan különböző értelemterületeket integráló tradíció-összességekre gondolunk, amelyek az intézményes rendet szimbolikus totalitásként fedik be; ahol a ‘szimbolikus’ kifejezést úgy kell értelmezni, ahogy korábban meghatároztuk. Megismételve: a szimbolikus folyamatok a mindennapi tapasztalattól eltérő valóságról való utalások^{823,}”. „A szimbolikus értelmi világ elrendezi a személyes tapasztalat szubjektív értelmezéseit. Különböző valóságszférákba tartozó tapasztalatokat egy mindent átfogó értelmi világba való integráció útján hoz közös nevezőre.^{824,}

Berger és Luckmann is megfogalmazza a szimbolikus gondolkodásnak azt a sajátosságát, hogy összeköttetést hoz létre múlt, jelen és jövő között.

„A szimbolikus értelmi világ ily módon az embereket öseikkel és utódaikkal értelmes totalitássá kapcsolja össze, ahol az egyéni lét végeessége transzcendálódik és az egyén halála értelmet kap. Most a társadalom minden tagja egy értelmes világhoz *tartozónak* érezheti magát, amely már létezett, mielőtt megszületett, és létezni fog, miután meghalt.^{825,}

A szimbolikus értelmi világ egy-egy adott társadalom önképe, az adott társadalom feletti „ég”. De ez az „ég” állandó átalakulásban van.

„A szocializáció sohasem teljesen sikeres. Egyes emberek másképpen ‘lakják’ a rájuk hagyományozott értelmi világot, mint mások. Még a magukat többé-kevésbé otthon érző ‘lakók’ körében is vannak különbségek a szimbolikus értelmi világ iránti fogékonyságuk szerint.^{826,}” „Ez a lényegi probléma akkor válik élessé, amikor ‘lakók’ egész csoportjai a szimbolikus világ valamilyen eltérő értelmezését fogadják el. Az objektiváció lényegéből következően az eltérő verzió saját jogú valósággá merevedik, amely a társadalomban való pusztja jelenlétével a szimbolikus értelmi világ eredetileg kialakult valóság-státuszát kérdőjelezi meg.” „A történelem során az eretnekség

⁸²² Berger-Luckmann, (1998), p. 99. Ebből a folyamatból vezetik le az emberek közti viszonyok *intézményesülését*, és az egyes emberek által betöltött *szerepek* kialakulását is. Számukra e rögzült formák, az intézmények is, a szerepek is emberi viszonyok *szimbólumai*. A szerepek és az intézmények pedig egymás szimbólumai is. „Nyilvánvaló, hogy a magatartás intézményesülésének szükségszerű kiegészítése a szerepek tipológiájának elkészítése. Az intézményeket a szerepek segítségével kebelezik be a személyes tapasztalásba.” (Berger-Luckmann, 1998, p. 106). „Vannak azután olyan szerepek, amelyeknek más funkciójuk egyáltalán nincs is, csupán az intézményes rend integrált totalitásának szimbolikus reprezentációja.” (Berger-Luckmann, 1998, p. 109).

⁸²³ Berger-Luckmann, (1998), p. 136.

⁸²⁴ Berger-Luckmann, (1998), p. 139.

⁸²⁵ Berger-Luckmann, (1998), p. 146.

⁸²⁶ Berger-Luckmann, (1998), p. 150.

felvetődése sokszor jelentette egy szimbolikus értelmi világ elméleti szisztematizálásának⁸²⁷ első indítékát.⁸²⁸

A „szimbolikus értelmi világok”-kal a létviszonyok rendeződnek át, új és új nézőpontokkal gazdagítva egymást.

„A szimbolikus értelmi világokat támogató koncepciók készítésének fő oka lehet, ha egy társadalom rádöbben, hogy egy másik társadalomnak másféle történelme volt.”⁸²⁹

„Alternatív szimbolikus értelmi világok összeütközése automatikusan a hatalom kérdését veti fel”⁸³⁰.

„a társadalmi hatalom magában foglalja a döntő szocializációs folyamatok meghatározásának hatalmát, s ezzel a valóság *előállításának* hatalmát is. Mindenesetre az igen elvont szimbólumrendszerek (azaz a mindennapi élet konkrét tapasztalatától messze eltávolodott elméletek) érvényüket nagyobb mértékben köszönhetik társadalmi, mint empirikus alátámasztásnak”⁸³¹.

„Akik döntő hatalmi pozícióval rendelkeznek, készen állnak arra, hogy hatalmukat felhasználva érvényesítsék a valóság tradicionális meghatározását az uralmuk alatt álló lakosságra. Az értelmi világ lehetséges versenytársát megjelenése pillanatában likvidálják, és pedig fizikailag is megsemmisítik (‘aki nem szolgálja az isteneket, annak meg kell halnia’) vagy magába a hagyományba integrálják (világspecialisták kijelentik, hogy Y versengő panteon ‘valójában’ nem más, mint X tradicionális panteon másik nézete, más megnevezésekkel.) Ebben az esetben ugyanis, ha a szakemberek hallgatóságra találhatnak, és ha a közöttük levő rivalizálást ‘beolvasztás’ útján megszüntették, a tradíció gazdagodik és differenciáltabbá válik. A versenytársakat el is lehet szigetelni a társadalmon belül, ezzel téve őket ártalmatlanná a tradicionális monopóliumok szempontjából – például hogy a hódító vagy az uralkodó réteg egy tagja sem hódolhat Y típusú isteneknek, de az alávett, illetve az alsóbb rétegek megtehetik.”⁸³²

Berger és Luckmann tehát e művükben a szimbolizáció társadalmi viszonyokat leképező, és a leképezés módjával egyszersmind *társadalomalakító* szerepét emelik ki. A lapos „a lét meghatározza a tudatot” állítással szemben (a valóságnak sokkal megfelelőbben) a dialektikus kölcsönhatást hangsúlyozzák:

„Nem létezik az általános történelem húsától és véréből leválasztott ‘eszmetörténet’. De még egyszer hangsúlyozzuk: az ilyen elméletek egyáltalán nem pusztán az ‘alátámasztó’ intézményes folyamatokra való reflexek; az ‘elméletek’ és társadalmi támasztékaik közötti viszony mindig dialektikus. Persze az elmondható, hogy az elméleteket azért eszkábálják össze, hogy a már meglevő társadalmi intézményeket utólag legitimálják. De az is megtörténik, hogy a társadalmi intézményeket megváltoztatják, hogy megfeleljenek a meglévő elméleteknek, tehát ‘legitimébbek’ legyenek. A legitimációk szakemberei működhetnek a *status quo* teoretikusaiként, de forradalmi ideológusokként is.”⁸³³

⁸²⁷ Vagy az addigi szisztéma átrendezésének...

⁸²⁸ Berger-Luckmann, (1998), p. 151.

⁸²⁹ Berger-Luckmann, (1998), p. 152.

⁸³⁰ Berger-Luckmann, (1998), p. 153. (Lásd Marx: „Az uralkodó osztályok gondolatai az uralkodó gondolatok”).

⁸³¹ Berger-Luckmann, (1998), p. 167.

⁸³² Berger-Luckmann, (1998), pp. 169-170.

⁸³³ Berger-Luckmann, (1998), p. 179.

Ezzel jelentős pontosítóként⁸³⁴ járulnak hozzá a szimbolizáció társadalmi jelentőségének tudatosításához.

Egy kis kitérő II. Szimbólumok Bourdieu szociológiájában

A huszadik század második felének egy másik jelentős tudásszociológusa, Pierre Bourdieu mindvégig megőrizte éles kultúrakritikai attitűdjét. Amit Berger és Luckmann fent „szimbolikus értelmi világnak” nevez, az nála nagyrészt a „szimbolikus tőke” fogalmához kapcsolódik.

Bár az ő „kapcsolati tőke”, „szimbolikus tőke”, „kulturális tőke” fogalmai bírálhatóak azzal, hogy nem igazán pontosak, mert a (jelző nélküli) „tőke” eredeti fogalma egy olyan termelési viszonyt ír le, amelynek lényegi része a viszonyban rejlő kizsákmányolás, amikor viszont ő a különböző „tőkékről” beszél, a tőke metaforában nem a tőkének ezt az oldalát használja fel, hanem csak arról beszél, hogy a „tőkebirtokosok” előnyökkel rendelkeznek, amelyeket be lehet fektetni további előnyszerzés érdekében. Kritikusai azt vetik a szemére, hogy ekképpen parttalanná nyitja a „tőke” fogalmat, s szerencsésebb lenne helyette valamilyen más kategóriát használni. Azt viszont Bourdieu kétségkívül eléri ezzel a szóhasználattal, hogy a kapitalista társadalom különböző (nem közvetlenül termelési) viszonyairól kimutatja, hogy tulajdonképpen azok is az adott osztálytársadalom rendszerébe illeszkednek, annak részeként értelmezhetők, (akárcsak Berger és Luckmann „szimbolikus értelmi világa”).

Mivel Bourdieu legismertebb művének a szimbolizációhoz kapcsolódó egyes gondolataival már foglalkoztunk „A szimbólumok és a szimbolizáció kérdései a kulturális antropológiában II.” című írásunkban,⁸³⁵ most más, (paradox módon éppen a „legantropológiaibb” terepmunkái alapján felépített), a szimbolizációval gazdagon foglalkozó elméleti írásainak gondolatait idézzük fel.

A szimbolizációhoz Bourdieu „habitus”-fogalmának is köze van. A „habitus” néhány meghatározása:

A habitus: diszpozíciók tartós rendszere.⁸³⁶

„a habitus (...) kognitív és motivációs struktúrák rendszere⁸³⁷”.

„A habituson olyan tartós és átvihető hajlamok rendszerét értjük, amely, valamennyi múltbeli tapasztalatot beépítve, minden pillanatban mint *észlelési, értékelési és cselekvési minta* működik.”⁸³⁸

„a habitus nem más, mint emberi természetté vált történelem, vagyis második természetté vált és így letagadott történelem. A ‘tudatalatti’ valójában nem más, mint a történelem elfelejtése, ami abból fakad, hogy a történelem a habitusokba, e kvázi természetekbe ágyazza bele az általa létrehozott objektív struktúrákat.”⁸³⁹

⁸³⁴ Fenti, tárgyilagos elemzésük fényében (amely kultúrakritikai gesztusnak is felfogható) különösnek tetszhet, hogy Berger későbbi munkáiban – fenntartva azt a véleményt, hogy a szimbólumoknak igen nagy a szerepük a politika alakulásában – lényegében teljes kapitalizmus-apológiába megy át. (Lásd: Berger, 1992).

⁸³⁵ Lásd: Kapitány-Kapitány, (2016).

⁸³⁶ Lásd: Bourdieu, (2009), p. 208.

⁸³⁷ Bourdieu, (2009), p. 264.

⁸³⁸ Bourdieu, (2009), p. 213.

⁸³⁹ Bourdieu, (2009), p. 215.

Vagyis a habitus az emberek beállítottságába beépülő nembeli tapasztalat, melynek eredményeként ezek a beállítódások a mögöttük lévő „objektív struktúrák” szimbólumaiként is működnek s adódnak tovább.

A habitus, a *belsővé tett struktúra* teszi lehetővé, hogy bekapcsolódjunk a (szimbolikus) játékokba, beállítódva egyfajta jövőre (ami a jelenből következik).

A fogalmi-logikai gondolkodást (annak korlátját) Bourdieu a következőképpen jellemzi:

„az elmélet eldologiasító hatása, melyet a többjelentésűnek egyjelentésűvé átfordítása idéz elő”⁸⁴⁰.

Elfogadható metafora-definíciója is:

„Amit általában *metaforának* szoktak nevezni, az nem egyéb, mint azon *sémák átviteleinek* egyik terméke, amelyek új jelentéseket hoznak létre az észlelés és a cselekvés gyakorlati sémáinak új területeken való alkalmazásával. A mágiában, amely az emberek közötti viszonyokra alkalmazható sémákat igyekszik a természet világához fűződő viszonyokra alkalmazni, állandóan történnek ilyen átvételek, a dolgok egyik osztályának (például az emberi testnek) azonos osztályozó sémáit transzponálva a dolgok egy másik osztályára (a házra vagy a természet világára).”⁸⁴¹

Bourdieu mindvégig küzd a jelenségek gyakorta „A = A és egyszersmind A nem = A” természetével. Ezt vagy a konkrét események bizonytalanságának tulajdonítja, vagy annak, hogy több törvény is működik egyszerre, (és ehhez jön még az időbeliség mozzanata is). Figyelmeztet arra, hogy a szimbólumok – illetve az analógiás gondolkodás – használatában nincs mindig egyértelműség, logika; részben mert több szempontból szimbolizálnak, részben, mert a kategóriahatárok sem pontosak (de hát a szimbolikus gondolkodásnak éppen az a lényege, hogy állandóan korrekcióképesnek, a kategóriák merev határait feloldónak kell lennie).

Rátérve a „szimbolikus tőke” fogalmára, Bourdieu egyértelművé teszi, hogy miként fentebb állítottuk, a szimbólumok szférájában felhalmozott előnyöket (is) határozottan a szó szoros értelmében vett tőkés osztályuralom részének fogja fel.

„A szimbolikus tőke – a ‘gazdasági’ és fizikai tőke átalakított, ennek következtében pedig *elleplezett* formája – ugyanúgy, mint másutt, itt is a maga sajátos hatásában érvényesül, annyiban és csakis annyiban, amennyiben elleplezi, hogy mind neki, a szimbolikus tőkének, mind pedig hatásának végső soron a tőke ‘anyagi’ formái szolgálnak alapul.”⁸⁴²

Nem vitatva, hogy ebben a kérdésben igaza van, azért két pontosító megjegyzés mindenképpen kívánczik ehhez. Egyrészt figyelembe kell venni, hogy bármily totális rendszer is a kapitalizmus, azért társadalmán belül számos olyan működés van, amely egyszersmind *nem* a rendszer törvényeinek megfelelő, sőt azok ellenében (is) dolgozik. Éppen ez teszi lehetővé

⁸⁴⁰ Bourdieu, (2009), p. 287.

⁸⁴¹ Bourdieu, (2009), p. 213. A metaforákat ő is az emberi testből kiindulva vezeti le: „a lét minden területén nyilvántartott számtalan ellentét tulajdonképpen néhány alapvetőnek tetsző ellentétpárra vezethető vissza. (...) Majdnem mindnek az ember testmozgása vagy testi állapota – például a felmenetel és lejövetel (vagy előremenetel és hátramenetel), jobbra menetel és balra menetel, bemenetel és kijövetel (vagy megtöltés és kiürítés), lefekvés és felállás, stb. – szolgál alapul.” (Bourdieu, 2009, p. 273).

⁸⁴² Bourdieu, (2009), p. 323.

bármely társadalomban, hogy majd újabb rendszerekbe rendeződjék át⁸⁴³. Másrészt – miközben ő maga fogalmazza meg, hogy a prekapitalista társadalmakat nem lehet a kapitalista társadalom kategóriái szerint értelmezni (ez etnocentrizmus lenne), és ebből kiindulva jogosan figyelmeztet arra is, hogy a kapitalizmussal ellentétben (a prekapitalista társadalmakban) a gazdaság nem dominál úgy, mint a kapitalizmusban, sőt, nem is válik külön a szimbolikus egységből⁸⁴⁴ –, nem veszi figyelembe, hogy az általa a prekapitalista társadalmakra alkalmazott „szimbolikus tőke” fogalom is hasonlóképpen ‘etnocentrikus’, visszavetített, ahogy a ‘demokrácia’ kategória ilyen-olyan jelzőkkel kiegészített fogalma – például: ‘nemzeti demokrácia’ (Bourdieu-nél) vagy akár ‘feudális demokrácia’, stb. – is; vagyis itt a „tőke” helyett szerencsésebb lenne valamilyen más fogalom (például: vagyon?) használata.

Ugyanakkor viszont meg tudja magyarázni, hogy miért vonul végig a modern kor történetén az az általunk is már többször bemutatott gondolat, hogy a szimbolikus gondolkodást az emberiség korai, túlhaladott korszakához kötik.

{A kapitalizmusban} „A munka felfedezése a termelés közös alapjának kialakulását feltételezi, azaz a természeti világ varázstalanítását és annak leegyszerűsítését egyedül számító gazdasági dimenziójára. (...) A legszentebb tevékenységek, a pénzből származó haszon egyértelmű mértékével mérve, mint *szimbolikus* tevékenységek most negatív értelmet kapnak – a ‘szimbolikusnak’ abban az értelmében, hogy nincs konkrét és anyagi hatásuk, egyszóval *öncélúak*, azaz érdek nélküliek, egyszersmind hasznavehetetlenek is.”⁸⁴⁵

A prekapitalista társadalmakban ezzel szemben éppen azoknak a viszonyoknak van kiemelt jelentősége, amelyekben – Bourdieu kifejezésével – szimbolikus tőke halmozódik fel. Ennek alapja az, hogy minden társadalomban létezni kell a nembeliség biztosítására az egyént és a társadalmat, az emberi nemet közvetlenül összekötő – és valamilyen módon intézményesülő – mechanizmusoknak. Olyan mechanizmusoknak, amelyeken keresztül az emberi Nem úgy tudja biztosítani az egyének igazodását a Nem érdekeihez, hogy az egyének ezt teljes mértékben bensővé tudják tenni⁸⁴⁶. Ilyen a prekapitalista társadalmakban a *becsület* (első-sorban emocionális azonosulásokkal megalapozott) értéke, a kapitalistában (az első-sorban racionális megfontolásokon, a mérhetőség közérdekén nyugvó) *csereérték*. (A feudalizmus-

⁸⁴³ A Gödel-törvény társadalomtudományi kiterjesztése kimondja, hogy nincs olyan halmaz, amelynek ne lenne az adott halmaz definíciójának ellentmondó, illetve legalábbis a rendszer kategóriáival igazolhatatlan tagja is. (Ez is az „A = A és egyszersmind A nem = A” egy változata).

⁸⁴⁴ Lásd pl. Bourdieu, (2009), p. 323.

⁸⁴⁵ Bourdieu, (2009), p. 310. „A gyakorlat viszonylag önálló területeinek létrehozása valójában azon folyamat kíséretében megy végbe, melynek során a (gyakran ‘szellemi’ vagy ‘kulturális’ érdekként leírt) szimbolikus érdekek a – gazdasági tranzakciókban ‘az üzlet az üzlet’ eredeti tautológiája által meghatározott – voltaképpeni gazdasági érdekekkel szemben alakulnak ki; lényegében a ‘kulturális’ vagy ‘esztétikai’ érdek – mint érdek nélküli érdek – paradox terméke annak az ideológiai munkának, amelyben a legérdekeltebb írók és művészek tetemes részt vállaltak, és amelynek értelmében a szimbolikus érdekek azáltal válnak önállókká, ha szembekerülnek az anyagi érdekekkel, azaz ha magukat mint érdekeket szimbolikusan megszüntetik. Az ökonomizmus – mivel csak azt az érdeket ismeri, melyet a kapitalizmus egyfajta absztrakciós módszerrel úgy alakított ki, hogy létrehozta az ember és ember között (ahogy Marx mondja) az ‘érzés nélküli készpénzfizetésen’ alapuló viszonyok világát, és nem tudja beépíteni elemzéseibe – még kevésbé számításába – a voltaképpeni szimbolikus érdeket, amelyet olykor csak azért ismernek el (amikor túl nyilvánvaló a konfliktus a szűkebb értelemben vett ‘érdekkel’, mint például a nacionalizmus vagy a regionalizmus bizonyos formáiban), hogy azokat irracionális érzésekre vagy szenvedélyekre redukálhassák.” (Bourdieu, 2009, pp. 310-311).

⁸⁴⁶ Szimbolikusnak nevezhető egy tőke, ha azt „olyan észlelési kategóriák, a szemlélet és a felosztás olyan elvei, az osztályozás olyan rendszerei, olyan kategorizáló és kognitív sémák alapján észlelik, amelyek legalább részben a vizsgált mező objektív struktúrái, vagyis a tőke mezőbeli elosztási struktúrája bensővé tételének eredményeképpen jöttek létre.” (Bourdieu, 2002, p. 138).

ban a „hűség” szerepe lesz társadalmi struktúra-képző, ennek is a „becsületnek” a prekapitalista társadalmak-beli fontossága az alapja⁸⁴⁷. Ezért aztán a feudalizmus lényegét adekvát módon nem gazdasági viszonyaiból, hanem a hűség, a személyes függőségi rendszer társadalmiszervező erejéből lehetne levezetni).

Az egyének és az egyes csoportok értékeit az adott társadalmakban uralkodó nembeli értékek legitimálják.

„A csoportok (...) mindig azt a magatartást jutalmazták, amelyek számukra valóságosan vagy legalábbis szándékaik szerint egyetemesnek tűnnek⁸⁴⁸”.

Bourdieu példás alaposággal mutatja be, hogy a prekapitalista kultúrákban hogyan lesz a hűség vagy a becsület értéke gazdasági tényezővé is, pontosabban, hogy miképpen nem választhatók külön ezek a mozzanatok a prekapitalista kultúrák életében.

„A gazdasági kapcsolatok sem önmagukban tekintendők és fogalmazhatók meg, mintha ezeket az érdek törvénye irányítaná, és szinte mindig a presztízs- és becsület-beli kapcsolatok fátyla mögött maradnak. (...) Innen minden kommunikáció strukturális kétértelműsége: mindig egyszerre játszanak a ki nem mondott érdek és a fennen hirdetetett becsület húrjain.⁸⁴⁹”

„Az olyan társadalmi formációkban, ahol az érdekek kifejezését igen szigorúan cenzúrázzák, illetve ahol a politikai hatalom csak csekély mértékben intézményesült, a mozgósító politikai stratégiák csak akkor lehetnek valamelyest hatékonyak, ha az általuk képviselt és javasolt érdekek a csoport által becsben tartott *értékek* észrevétlen takarója alatt jelennek meg. Betartani a formákat vagy a szabályoknak megfelelően cselekedni nem azt jelenti, hogy a jogot állítjuk a magunk oldalára, hanem hogy a csoportot állítjuk magunk mellé, és pedig azáltal, hogy érdekeinknek azt a formát adjuk, amelyet a csoport elismer, tüntetően tiszteletben tartva azokat az értékeket, amelyeket a csoport a becsület okán nagy becsben tart.⁸⁵⁰”

„A termelőeszközök fejletlenségével összefüggő objektív akadályokkal tetézt társadalmi mechanizmusok – amelyek, kikényszerítve a gazdasági érdek elfedését vagy elfojtását, próbálják a szimbolikus tőke felhalmozását a felhalmozás egyedül elismert és legitim formájává tenni – önmagukban is képesek voltak megfékezni, sőt, megakadályozni az anyagi tőke koncentrációját, így azután valószínűleg ritkán fordulhatott elő, hogy a közösségnek kifejezetten azért kellett volna fellépnie, hogy arra figyelmeztessen valakit, ‘ne gyarapodjék tovább’⁸⁵¹”.

Azokban a társadalmakban, ahol a „szimbolikus tőke” dominál, ez különféle gyakorlatok és elméletek összességéből áll össze.

⁸⁴⁷ Ezekben a társadalmakban sokszor a hatalom is annak függvénye, hogy az ember mennyiben képes az adott társadalomban uralkodó, a Nemet és az egyént összekötő értéket képviselni. Például: „Rendelkezni azzal a hatalmi tőkével, amely a helyzet értelmezésének elfogadtatásához szükséges, főleg a válsághelyzetekben, amikor a kollektív döntés meginog, annyi, mint képesnek lenni mobilizálni a csoportot egy magánincidens kollektivizálásával az ünnepélyesítés és a hivatalosítás útján (például az adott asszonyt ért sértést az egész csoport *hurmá*-ját {becsület, tisztelet, hírnév} érő támadásként beállítani.” (Bourdieu, 2009, p. 113).

⁸⁴⁸ Bourdieu, (2002), p. 202.

⁸⁴⁹ Bourdieu, (2009), p. 54.

⁸⁵⁰ Bourdieu, (2009), p. 269.

⁸⁵¹ Bourdieu, (2009), p. 317.

„a gyakorlatok, a birtokolt javak és kinyilvánított vélemények különbségei, amennyiben (...) a társadalmi szemléleti kategóriákon és osztályozási elveken keresztül észlelik őket, szimbolikus különbségekké válnak, és így önálló nyelvet hoznak létre.” (Bourdieu, 2002, p. 19).

Ezek rendszerének mozgatása hatalmi kérdés is. Ezért például az *állam definíciójában* kiegészíti Weber állítását az állam fizikai kényszer-monopóliumáról a *szimbolikus kényszerek* monopóliumával⁸⁵².

„Még a legnyersebb erőviszonyok is szimbolikus viszonyok egyúttal⁸⁵³.”

„A szimbolikus erőszak egyik következménye az, hogy az uralmi és az alárendelődési viszonyok érzelmi viszonyokká színeződnek át, a hatalom átalakul karizmává vagy vonzerővé, amely érzelmi elragadtatást tud kiváltani⁸⁵⁴.”

„Minden arra utal, hogy a szimbolikus tőke (...) koncentrációja minden más tartós tőkekoncentrációnak az előfeltétele, vagy legalábbis kísérőjelensége.⁸⁵⁵”

Bourdieu végül abba a problémába bonyolódik, hogy egyrészt világosan látja, hogy az „egyetemes értékek” az egyes társadalmak gyakorlatában minduntalan a fennálló apologetikájává válnak, az egyetemes értékeket az adott társadalom erőviszonyaiban domináló csoportok saját érdekeik leplének használják, illetve a saját érdekeiket fogadtatják el „egyetemes érdeként”⁸⁵⁶. (Jelentős mértékben a fizikai és a „szimbolikus kényszerek révén”). Viszont ha az ember nem ismeri el az egyetemes érdeket, illetve az egyetemes értékeket, ezzel saját Embervoltát tagadja. Bourdieu ezt a dilemmát kétféleképp próbálja feloldani. Egyik megoldása, hogy aki látja és leleplezi az egyetemes elvek partikuláris célok érdekében való felhasználását, éppenséggel az is elismerheti az egyetemes elveket, s rájuk támaszkodva kérheti számon az ezekre az elvekre méltatlanul hivatkozó hipokrizisét. A másik megoldás a „szimbolikus tőke”-monopóliumok, a tematizáló hatalmak dominanciájának felszámolása. Ahogy ő maga fogalmaz:

„az egyetemeshez való hozzáférés feltételeinek egyetemessé tételén” kell dolgoznunk.⁸⁵⁷”

Mivel a szimbolikus *gondolkodás* megismeréséhez járulnak hozzá, a szociológus Bourdieu gondolatai hasznosak a többi társadalomtudomány számára is. Kissé paradox, hogy miközben egyes (olykor szerencsés, olykor vitatható) kategóriái: a habitus, a szimbolikus-, kulturális-, és kapcsolati tőke, a mező, stb. átmentek több tudomány, s így az esztétika fogalomhasználatába is, egyes reveláló társadalmelemzése, minuciózusan kimunkált, pontos definíciói jóval kevésbé. Rendszerkritikája viszont bekerült a köztudatba: az, ahogy kimutatja, hogy az iskolarendszer, az elitkultúra vagy más, a társadalom összrendszeréhez tartozó intézmények és jelenségek miképpen, milyen szimbolikus módokon vesznek részt a rendszer fenntartásában – megkerülhetetlen.

⁸⁵² Lásd erről például: Bourdieu, (2002), p. 91.

⁸⁵³ Bourdieu, (2002), p. 107.

⁸⁵⁴ Bourdieu, (2002), p. 158.

⁸⁵⁵ Bourdieu, (2002), p. 99.

⁸⁵⁶ Persze létezik a fordított irány is: egyes egyének és csoportok a saját érdekükként ismerhetik el/fel az „egyetemes érdeket” illetve az „egyetemes értékeket”.

⁸⁵⁷ Bourdieu, (2002), p. 197.

A tömegművészet szimbolikája (Király Jenő filmesztétikájában)

Ebből a szempontból Bourdieuhöz nagyon hasonló módon gyakorol rendszerkritikát a Lukács mellett talán legjelentősebb és mindenképpen igen eredeti magyar esztéta, Király Jenő is, aki a rendszerapologetika mellett viszont észreveszi és kimutatja a másik oldalt is: miképpen kerül(het) bele akár a legapologetikusabb céllal létrehozott tömegműfajokba is (az esztétikum megismerő ereje és az ennek alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás folytán)⁸⁵⁸ az akár nagyon radikális rendszerkritika⁸⁵⁹. Király számos olyan értéket lát meg, vesz észre a populáris kultúrában, amellyel az bizonyos vonatkozásban „fölé is tud nőni” az elitkultúrának vagy magaskultúrának.⁸⁶⁰

Király, Lukácstól eltérően nem saját készítésű fogalmakkal (1' jelzőrendszer, egynemű közeg, intenzív totalitás, stb.) írja körül a szimbolikus gondolkodás sajátosságait, inkább *egymásba átcsapó ellentétpárokkal* érzékelteti annak dialektikus természetét.

A szimbolikus gondolkodás tekintetében ő is úgy látja: a modernitás embere nagymértékben elveszítette ezt a képességét:

„A modern ember csak egy izolált vizsgáló szerv és egy izolált vizsgálati tárgy viszonyát képes felfogni az igazság tereként, egész ember és a világegész viszonyát nem⁸⁶¹”

A számos elődjénél is felbukkanó gondolat, miszerint a művészet egy zárt, másik világ teremtésével mintegy modellálja a valóságot, *s úgy modellálja, hogy annak törvényeit megismeri általa*, Király a fantasztikumról szólván fogalmazza meg:

„Egyik irányban van a realitásélmény, melyet magunk mögött hagyunk, másikon a képzelet, melynek lehetőségei még nem bontakoztak ki teljesen. A képzelet területén vagyunk, de annak mérsékelt, önmérséklő formái között. A kvázireferenciális fikció jelkapcsolatai nem utalnak a természet és társadalom individuális realitására, de megfelelnek a tudás világképében tárolt összefüggéseknek: nem a tényleges világról beszélnek, lehetséges világokat alkotnak, de olyanokat, amelyek a tényleges világgal azonos összefüggéseknek alávetve, vele azonos típusúak. Az eredmény a konkrét tárgyismeret felfüggesztésével párosuló általános miliőismeret, a konkrét személyektől

⁸⁵⁸ Szubjektíve pedig nyilván sokféle okból: „Az önmagát a kultúriparnak eladó avantgarde hajlamú bohém csempészi bele ideológiájának maradványait a tömegkultúrába? Vagy a tömeg tesz kétségbeesett erőfeszítéseket a csöcseléktől való önmegkülönböztetés érdekében? A tömeglélek keresi a mítoszban a lélek létteljes-ségét (...)?” (Király, 2010, II/1, p. 221).

⁸⁵⁹ Azt Király is úgy látja, hogy minden mű vagy rendszerkritikus, vagy apologetikus: „Ha az üzenetnek nincs emancipatorikus titka, akkor az üzenet azzal a céllal jött létre, hogy eltakarja, megtámadja a kultúra emancipatorikus titkát.” (Király, (2010), I/2, p. 34).

⁸⁶⁰ Például: „A fantasztikum az a populáris kultúrában, ami az elitkultúrában az abszurd. Az előbbi a radikális másság lehetőségeként fogja fel azt, amit az utóbbi a lehetetlennek a lét helyébe nyomulása lehetőségeként, a létet az öncáfolat valóságában megszálló lehetetlen rossz tréfájának tekint. Az előbbi nagyobb világnak tekint az ontológiai másságot, amit az utóbbi világunk semmibe omlásának, semmissége lelepleződésének. A fantasztikum optimista abszurd, az abszurd pesszimista fantasztikum.” (Király, 2010, I/1., p. 126).

⁸⁶¹ Király, (2010), I/1, p. 22. „A keleti (kínai, japán és indiai) film ma azért tud többet meglátni a harmonikus eszményből, s gátlástalanabb fantasztikuma többek között azért hat a nyugatira, mert a kelet az igaz-jó-szép egységet mindig az iszonyattal való nagyobb egység, a véges és zárt egységet a végtelen és nyílt, kérdéses egység keretében látta.” (Király, 2010, I/1., p. 115).

„A szépség nagyságának mértéke a szépség igazsága, az, hogy milyen mértékben tetszik át az igenelt mozzanatokon az eredeti káosz, a rettenetes teljesség. /.../ A rettenetes igazság szebb, mint a szép hazugság”. (Király, 2010, I/1., p. 196).

elvonatkoztatott emberismeret. Felülemelkedés a tényszerű valóságon, de azért, hogy átvilágítsuk mélységeit.⁸⁶²„

A művészi megismerés, (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás) lényege a léttel, (annak egészével, végtelen voltával) való azonosulás, az ősi egységhez való visszatérés:

„A művészet igazabb, mint a tudomány, mert nem a környezetet protokollálja, hanem a lét igazságát állítja helyre. Az, ami a műben megfejtendő, nem a teremtett természet utánzása, hanem a teremtő természet közvetlen megnyilatkozása. (...) a teremtő életlendület, a teremtés munkája, a létező lenni tudásának művészete.⁸⁶³„ „A magas művészetben mindez a szerzői szöveg teljesítménye, míg a populáris kultúrában a szerzők által reaktivált mitológiáé”.⁸⁶⁴

„Míg a tudomány a közvetítések halmozásával keresi a valóságot, a művészet a régivel közvetíti az újat, a közvetlenebbel a közvetettet, a képpel a fogalmat, s az új kifejezés-tartalom rendszerek tartalmait a régi kifejezés-tartalom rendszerek kifejezéseivel közvetíti, a fogalmak jelentését képekkel bizonytalanítva és oldva fel, hogy így készítse a rest birtokosi értelmet dialektikus ésszé válni, azaz az állandó ön-újra-teremtés útjára vezetni.” „A képnelv tehát azért teszi bonyolultabbá a tárgyi viszonyt, hogy egyszerűsítse, tisztítsa. Valójában a kultúra által túlbonyolított, az élet, az együttélés, az átélés számára túl bonyolult tárgyi viszonyt azért bonyolítja tovább, hogy keresse a visszautat az elveszett naiv viszonyhoz.”⁸⁶⁵„

„Az ember a világ üzenetének címzettje. A megfejtő saját végtelensége analógiájára emancipálja a tárgyat, kiemelve azt az eszközvilágból. Az ilyen módon a lét rejtélyének kulcsává nyilvánított tárgy aztán (...) végtelen magyarázatot igényel, mely nem merül ki és ér nyugvópontra valamely definitórikus képzetben”⁸⁶⁶„.

Az Egész, a végtelen megragadásában, a holisztikus szemléletben ő azt is hangsúlyozza, hogy ezt éppen *hiányokon* („a törvény szövedékeinek felfeslésén”) *keresztül* lehet megközelíteni.

„A törés, az ellentmondás, a hiány a látens nyoma a manifestben. A felületi struktúrába hiányok, törések, diszparitások révén van beágyazva a mélystruktúra”⁸⁶⁷„

„a művészi beszéd a kimondhatatlant kimondatlanná teszi, amivel megkezd a mondás munkáját”⁸⁶⁸„.

„Amiről nem lehet beszélni, arról nem kell hallgatni, a képek erről beszélnek (...) Az esztétika azzal kezdődik, amiről nem lehet beszélni, máskülönben csak illusztrációja volna a köznapi tudatnak, a kulturális realitásképpnek, a bevett tudásnak.”⁸⁶⁹„

A legfőbb alany nála is az emberiség, az emberi Nem.

⁸⁶² Király, (2010), I/1. pp. 79-80.

⁸⁶³ Király, (2010), I/2. p. 29.

⁸⁶⁴ Király, (2010), I/2. p. 29.

⁸⁶⁵ Király, (2010), I/2. p. 86.

⁸⁶⁶ Király, (2010), I/2. p. 12. „A soha ki nem küszöbölhető megfejtetlen maradék részben új eszmék felé mutat, melyek a mű létmegértő készségének új kontextusokba való átvitelével aktivizálódnak, s ennyiben a maradék élményanyaga integrálható a racionális világképbe. A megfejtetlen maradék megfejtethetlen része, a mindig fennmaradó rejtély azonban a lét rejtélyére utal a műalkotás rejtélyével. Ez azt jelenti, hogy van egy radikális interpretációs erő, mely az interpretációs képesség összeomlását is integrálja az interpretáció stratégiájába, hogy jelentéssel ruházza fel a jelentés határait is”. (Király, 2010, I/2. p. 262).

⁸⁶⁷ Király, (2010), I/2. p. 52.

⁸⁶⁸ Király, (2010), I/2. p. 23.

⁸⁶⁹ Király, (2010), I/2. p. 99.

„A szellem önépítésének minden vívmánya alapjainak átépítését is követeli, így a szellem szakadatlanul dolgozik az egészen, el is rontja szakadatlanul az épületet, csődbe viszi a vállalkozást, az utókor azonban tévutak és ingadozások után, újra rátalál az elfeledett eredményekre és folytatható utakra⁸⁷⁰”.

A hegeli gondolatot, hogy az emberi megismerés a „világszellem” önmegismerése, általános emberi gondolattá tágítja; azt, hogy az ember saját világának megértésén keresztül végül is a természeti lét törvényeibe hatol, olyan jelenségekből is képes levezetni, mint az akciófilmeket átható vitalitás:

„A nagy lovaglások, a vasúti kocsik tetején rohanó vagy egyik háztetőről a másikra ugráló akcióhősök képe egy felszabadulási élményt dicsőít. Öröm, hogy megy a létezés, hogy az ember képes lenni, s mivel ez nála nem magától megy, mint az állat esetén, ezért léte nemcsak a szükségletek kielégítése, hanem a létezés szükségletének kielégítése, a létezés mint mű, a létezés mint megvilágosodás, a létezés mint önmagába és önmagára – mélységére és tágasságára – tekintés az ember által. (...) Az ember mindig úgy gondolta, hogy azért tett szert öntudatra, mert benne az egyetemes létezés tett szert öntudatra, valami, ami végtelenül több nála, s ami általa keresi a megvilágosodást, éri el a magára találást és szembenézést önmagával.⁸⁷¹”

Ezt, a szimbolikus gondolkodás sajátos megismerő (s ezáltal meghatározottságaiból kitörő) szerepét a következőképpen foglalja össze:

„Az érzékelés az a mód, ahogyan a jelenvaló környezetnek segítünk, hogy ránk kényszerítse magát, bekerítsen, bekebelezzen és meghatározzon. A szimbolika ezzel szemben az a mód, ahogyan kitörünk a közvetlen jelenvaló környezeti összefüggésből, azáltal, hogy a jelenvalóság létösszefüggésében keletkezett zavarként értelmezhető jel segítségével valami távolival lépünk kapcsolatba.” „A jel a tendenciális mindenütt jelenlét módja. Az ember empirikus egzisztenciája túllépésének módja.” „A jelhasználó nem a tárgy állati, hanem isteni nézetére, szemszögére, arculatára kíváncsi. Nem arra, hogy a tárgy e pillanatban neki mire jó, hanem arra, hogy mi a helye a világ összes többi tárgya között, és bárki számára mire lehet jó.” „A jel különleges tárgy, alanyi tárgy, a tárgyakat megcélzó alany szellemének része, kihelyezett erő. Nemcsak a közvetlen jelenből, az itt és mostból törünk ki a jelek által, egyúttal megalapítjuk a szubjektivitás vis-à-vis világát, a szubjektív mikrokozmoszt mint az objektív makrokozmosz vetélytársát⁸⁷²”.

Mivel a szimbolikus gondolkodás (összekapcsoló természete által) a lét igazságába való behatolást jelenti, ezért vele kapcsolatban nem merülhet fel a falszifikáció biztosításának igénye, *a lehetséges olvasatok igazak.*⁸⁷³

⁸⁷⁰ Király, (2010), I/1., p. 209. „Minden szellem, aktív mivoltában, egyidejű a szellem ősrobbanásával, A szellem ereje azonos merítő képességével, az idők teljességét sűrítő komplexitásával. A műalkotás felkavaró hatását ez a benne rejlő mozgásforma, ez a 'regressus ad originem' magyarázza.” (Király, 2010, I/2. p. 260).

⁸⁷¹ Király, (2010), I/1. pp. 325-326.

⁸⁷² Király, (2010), I/1. pp. 364-365. „A tudomány szakadatlanul cseréli világképe tartalmait, hogy pontosítsa az összefüggéseket, míg a művészet egy képzelte világ képével közvetíti az ily módon megkettőzött világképet. A tudomány a cserék révén új absztrakciós és konkréciós síkokat, analízisek és szintézisek révén egymásba építve világítja át a tárgyat, míg a művészet két konkrétum összeszerelésével, világ és vis-à-vis világ egymásvonatkoztatása által keres szempillantás alatt elérhető végleges érvényt”. (Király, 2010, I/2. p. 59).

⁸⁷³ A szimbólumot ő is szembesíti az allegóriával, hogy utóbbi gyengeségén is érzékeltesse a szimbólum erejét, (elismerve eközben az allegória művészi funkcióit is): „A művészi allegorizálásban – mely szintén a fenséges élményével küzd – a képpé válni nem tudó gondolat és a gondolattá válni nem tudó kép utalnak egymásra. Az allegorizálásban két sánta készség támogatja egymást, vagy – pozitív megfogalmazással – két sejtelem segíti egymást körvonalaózni.” (Király, 2010, I/1., p. 143).

„Ha számolunk vele, hogy a tudást metaforák alapítják, hogy metaforák szakítják ki az ismeretlenből az ismertet, akkor vége lesz a terméketlen világnézeti vitáknak, mert nem az lesz a kérdés, hogy a különböző rendszerek melyike igaz, hanem az, hogy hogyan próbálják együtt bekeríteni az igazságot.⁸⁷⁴”

Amit mi elsődleges és másodlagos szimbólumnak nevezünk, az nála „direkt” és „indirekt” szimbolika:

„Az indirekt szimbolikának van egy direkt része, mert a dupla jelviszony tartalmaz egy szimplát is, a direkt szimbolikának azonban nincs indirekt része, mert a meghaladott stádiumok, a jel jelenlegi szemantikai és referenciális (tartalmi és tárgyi) viszonyait meghatározó közvetítések nem rögzültek a jel-lét szinkron rétegeiként. A megőrzendő distinkciók felhalmozását ugyanis a hamisnak bizonyult illúziók kiküszöbölése kíséri a megismerés előrehaladásában” (...) Az indirekt szimbolika nem fejlődik abban az értelemben, hogy termékei elavulnának, az esztétikai alakulatok nem váltják le és teszik fölöslegessé egymást, mint az elévült megismerési stádiumok termékeit az új ismeretek⁸⁷⁵”.

Az más kérdés, hogy

„De a nyelv és kultúra általános automatizmusait megtámadó indirekt szimbolika maga is automatizálódik. A szókép elveszíti váratlanságát, ugyanolyan előrejelezhető most már, mint a közönséges név. A direkt indirektre cserélését ezért követnie kell az indirekt lecserélésének, új, indirekt szimbolika bevezetésének, mely most már nemcsak a köznyelv automatizmusát támadja, hanem az esztétikai automatizmusokat is.⁸⁷⁶” (Király, 2010 I/2. p. 99).

Ő is világosan látja ugyanakkor, hogy a másodlagos szimbolizáció (az „indirekt” szimbólum), a metaforizáló, metonimizáló összekapcsoltság ősből állapot szemléletét hordozza, mint az elsődleges, (a „direkt”) szimbólum:

„Genetikusan a tárgy indirekt megközelítése, a metaforikus név az elsődleges, míg strukturálisan a demetaforizált. Az eredeti, ‘költői’ nyelvben és ‘világkorban’ egymással szólítják meg a tárgyakat, a hasonlatok megelőzik a meghatározásokat⁸⁷⁷”.

⁸⁷⁴ Király, (2010), I/2. p. 177.

⁸⁷⁵ Király, (2010), I/2. p. 66. „Explicit-indirekt kifejezési síkot alkot a ‘rózsám’ jel, amennyiben az implicit-direkt síkon megjelenő ‘szeretöm’ jelentésre utal. A ‘rózsám’ a ‘szeretöm’ indirekt szimbóluma. Az indirekt szimbolika dupla szemiotikuma olyan komplex entitás, melyben a ‘szeretöm’ jel elvész, a ‘rózsám’ jelentés pedig a ‘szeretöm’ tárgynak a ‘szeretöm’ jelnél konkrétabb kifejezéséhez járul hozzá. Az indirekt jel tartalmi oldala vész el, hisz emberre gondolunk, nem növényre, míg a direkt jel kifejezési oldala megy veszendőbe, hisz a ‘szerető’ tárgy képviselete a ‘rózsa’, és nem a ‘szerető’ jel. Jelentés azonban nem vész el, csak átalakul, az indirekt jel elveszett jelentését befogja az elveszett direkt jel megmaradt jelentése, saját virtuális jelölőjeként”. (Király, 2010, I/2. p. 73).

„Explicit jel pl. a ‘napocskám’, amennyiben az implicit ‘kislányom’ jelre utal. Így két jelünk van, az egyik égitestre vagy annak sugaraira utal, a másik személyre, hogy relációjuk utaljon a személyiség derűs kisugárzására, a gyermek szépségének mágikus, életadó erejére. Az explicit jel teljesítménye az implicit jel jelentésének modifikációja” (Király, 2010, I/2. p. 77).

„Mivel az indirekt szimbolika jelenséggént ragadja meg a tárgyat, nem kívánja leválasztani a benyomásról a viszony kifejezését, azaz a viszonytól független tárgy absztrakcióját megformálni, benne éppúgy lehet a tárgy a szubjektum, mint a szubjektum a tárgy megragadásának eszköze.” (Király, 2010, I/2. p. 88).

⁸⁷⁶ Király, (2010), I/2. p. 99. „az ideológiának (...) végzete a fantázia csele, az eltakarva is feltáruló, sőt, megsokszorozódó jelentés aknamunkája, mely a művészetnek erőforrása.” (Király, 2010, I/2. p. 110).

⁸⁷⁷ Király, (2010), I/2. p. 79. „A direkt szimbolika fejlődésében mindig a legújabb kifejezést azonosítjuk a tárggyal, a régebbi kifejezések jelentései az újnak csak komponensei. Az indirekt szimbolika, épp fordítva, a rejtett, direkt kifejezésre hagyja a tárgyat, így a tárgyi viszonyból rejtélyt csinál”. (Király, 2010 I/2. p. 85).

A szimbólum (és a művészeti alkotás) sokszor emlegetett poliszémiájával kapcsolatban nem csak azt állapítja meg, hogy minden befogadóval új olvasata keletkezik, hanem ebben a korábbiaknál hangsúlyosabban emeli ki a *befogadás aktív-alkotó szerepét*:

„A kulturális kontextus és az egyéni élménykontextus változása addig ismeretlen erőket ébreszthet a műben. Ez abból fakadhat, hogy ami a szerző idején alapprobléma volt, később mellékproblémává válhat, viszont a szerző alapproblémája csíraformában tartalmazza a későbbiek alapproblémáit. A mű, polifonikus jellegéből adódóan, lappangó kiaknázási lehetőségeket rejt magában.”⁸⁷⁸

„A műtől kapott megvilágosodás birtokában a befogadó olyan összefüggéseket is megvilágíthat a művel, melyeket a mű szerzője nem ismert. Az új élmények értelmezése a mű lehetőségeit valósítja meg.”⁸⁷⁹

„a befogadó beteljesedést kap a műtől, amely visszkapja a befogadótól a kialudt beteljesedést”⁸⁸⁰

„Az esztétikai kódok megnyitása a kódok, a kultúra esztétikai megnyitását szolgálja. A műben lekottázott aktivitás, melybe a befogadó belép, nem más, mint a szerző kilépése a banalitásból. Az, amit az esztétikai tapasztalat megnyit, a személyes összkód, az életélmény egésze, melynek a különleges aktivitású idegen kód beavatkozása által módosított rendszerében a passzív, receptív, pusztán befogadott kódok egyszerre mind másként kezdenek ‘gondolkodni’”⁸⁸¹.

„A műalkotás a lét ébresztése, a megfejtés a műalkotás ébresztése. A nagy műalkotás először azon ismerhető fel, hogy a megrendült és fellelkesült ember egy rég nem látott, friss világban találja magát, amikor kilép a moziból /.../ Ha a mű a megfejtés méltó tárgya és a befogadó a mű méltó megfejtője, a mű lesz az a világokon kívüli hely, ahonnan kimozdíthatók a világok, s az interpretáció e mozgató emelő”⁸⁸²

„Az író, költő, filmrendező nem ismeri a nyelvet, amelyen beszél, mert nem kész nyelven beszél. A szöveget 1./ nem egy adott, közkeletű kóddal azonosítjuk és értelmezzük, 2./ a szövegből kell kinyerni kódját, 3./ de olyan kódot, amely nem merevül új közhellyé, hiszen pl. a Don Quijote vagy a Robinson megőrzi aktivitását, míg utánpótlók, epigonjaik már rég közhelyesek. A megfejtésre érdemes szöveg nem egyszerűen új sémát bocsát rendelkezésre, hanem minden hozzáfordulásban megnyitja az érzékenységet, és aktivizálja a kreativitást. Nem a kóddal olvasunk, hanem az olvasással kódolunk, a kód csak a szövegből rekonstruálható, de eme rekonstrukció az önkonstrukció készségét állítja helyre.”⁸⁸³

Magas fokú emocionalitással ragadja meg, hogy a „szép” miért is az általános és egyedi egymás általi létezése:

„Az eszme újjá születik az inkarnációkban vagy individualizációkban. Az általános az egyediekben keresi magát, minden egyedi kísérlet az általános egyszeri megvaló-

⁸⁷⁸ Király, (2010), I/2. p. 254.

⁸⁷⁹ Király, (2010), I/2. p. 9.

⁸⁸⁰ Király, (2010), I/2. p. 27

⁸⁸¹ Király, (2010), I/2. p. 10.

⁸⁸² Király, (2010), I/2. p. 24.

⁸⁸³ Király, (2010), I/2. p. 28. „Egy szimbólum lényege nem az, amit kihoztak, hanem amit ki lehet hozni belőle, amivel hozzájárulhat a lét feltáráshoz”. (Király, 2010, I/2. p. 265).

sítására, mely absztraktabbá teszi vagy ellenkezőleg, konkretizálja azt. Ezért az áttetszéshez hasonló súlyú kritériuma a szépségnek az individualitás⁸⁸⁴. Ezzel függ össze minden szépség melankóliája: minden beteljesült, megvalósult individualitás eltűnésével maga az általános veszít el valamit végleg. Maga az általános az, amely csak a pótolhatatlan egyszerűségben tud teljes lényegi erejével megjelenni. Ebben az értelemben a legegységibb mindig a legáltalánosabb, s ennek megragadása, és ennek megvalósítására való bátorítás minden esztétikai szenzáció.⁸⁸⁵

Ezért is vitatkozik a szocreál (és Lukács dogmatikus korszaka) „tipikus”-eszményével.

„A ‘szíven ütő’ nem a mulandó lény ama vonásainak megragadásában áll, melyekben azonosítható másokkal. Megértése nem az átlagosra való visszavezetés. Az azonosíthatatlan és a visszavezethetetlen a megrendítő.”⁸⁸⁶

A racionalizmus egyoldalú kultuszával szemben érzékelteti, hogy a nem-rationálisnak is lehet szerepe az emberi megismerésben:

„a racionalizmus mindig intoleráns, zárt világnézet ideáltípusa: logikailag szükség-szerűen intoleráns, míg az ‘irrationalizmus’ legfeljebb esetlegesen és korrigálhatóan az. A ráció obskurusabb, mint a hit, a hit legfeljebb elveszti vagy elvéti a türelmet, míg a ráció magva az alternatívák rombolása”⁸⁸⁷.

Victor Turnerhez hasonlóan látja „communitas” és „struktúra”, vagyis az ősi társadalmi egység felé visszatörekvő mindenkori *rendszerkritika* és a *rendszerképzés* egyensúlyának szükségességét (és ennek szükségszerű megjelenését a művészetben):

„A látens film nem a manifeszt film felforgatója, hanem együtt a világ felforgatói, a manifeszt őrzi is a látenst, ne tegyen kárt a kultúra világában, miközben felforgatja a világrendet, ne tegyen kárt a szellemben, miközben megtámadja a parazita viszonyokat; a látens pedig, melyből az erő és szenvedély származik, a manifesztnak is hasznára válik, mely tőle, a vele való társulástól kölcsönöz olyan hitelt, amellyel magában nem rendelkezne”⁸⁸⁸.

⁸⁸⁴ Király meghatároz néhány olyan társadalmi helyzetet, amelyben szerinte különböző okokból nem lép fel a szépség iránti igény. „A szorongatott, nélkülöző élet nem érdeklődik a szépség iránt, a műveltségileg túlterhelt, túltechnizált, túlszocializált és emocionálisan visszafogott kései kultúra szépségese pedig lemond róla. /.../ A kései kultúra vulgáris eklekticizmusa a fantasztikus kor tradíciójából merített, felújított díszítéssel, pompával kárpótol a karakterisztikusnak az undorítóba való lecsúszásáért”. (Király, 2010, I/1., pp. 196-197). Az állítás második felével egyetértünk, az első felét azonban nem érezzük jogosnak. A „szorongatott, nélkülöző élet” valóban nem érdeklődik az esztétikum iránt *különösebben*, de azért valamennyire mindig fontos neki, legfeljebb összekeveri a díszessel (csillogóval), de akkor neki az a szép. Ezt Királynak is el kell ismernie, hiszen azt írja, hogy a szépség „minden esztétikum mozzanata”, „bármely minőségnek az egész felé való áteresztő képessége” /Király, 2010, I/1, p. 196/– és éppen ez a funkciója a „szorongatott, nélkülöző” életben is.

⁸⁸⁵ Király, (2010), I/1., p. 361.

⁸⁸⁶ Király, (2010), I/2. p. 26.

⁸⁸⁷ Király, (2010), I/1., p. 137. Ez nem jelenti azt, hogy a hit attitűdje eleve magasabbrendű lenne; Király inkább a hit és a gyanú egyensúlyát várja el a művektől: „Ha a műben csak a hit dolgozik, a gyanú nem, akkor a befogadásban a gyanú fog felülkerekedni. Miért? Mert ebben az esetben a hit vakhit, amely csak pozitív víziót akar adni, reá korlátozni a világméretet, s negligálni a kockázatokat és ellentmondásokat. Ilyen módon nem tárja fel azokat a konfliktusokat, melyeken át kell kelni a vizionált értékek megvalósítása során...” (Király, 2010, I/2. p. 35).

⁸⁸⁸ Király, (2010), I/2. p. 53.

„Minden előző rend káosz az új rendhez képest, egyúttal minden magasabb rend mélyebb forrásokat talál a káoszban. A magasabb megismerési szint a fejlődés minden fokán új, mélyebb káosz-szinteket fogad be és ezeket dolgoztatja. A káosz mélyére hatolás minden rend forrása, s másrésről a kötelesség fogalma tartalmazza, mozgósítja és fogja át a legmélyebb ‘jouissance’-poklok mennyeket fűtő erőit⁸⁸⁹”.

De keményen bírálja azt, amikor a „művészet”, ahelyett, hogy betöltené lényegmegismerő funkcióját, a pusztá „kellemesség” képviselőre vállalkozik.

„A XX. század végi ‘élménytársadalomban’, melynek globalizáló, nomadizáló tendenciái kikezdték a polgári egzisztenciát, és így a polgári puritanizmus nyomait alapjaikban támadták meg, a szenzációkultusz, a ‘hecc’, a ‘buli’, a ‘show’, a játék általi kondicionálás lép a javak mellé, sőt mind inkább a javak halmozása helyére. Javak felhalmozása helyett élményeké. Ez persze egy korcs élményfogalmat feltételez, mely a parciális ösztönök izgalmaira korlátozódik. Az élmény nem nagy betűs Élmény, mely csúcsra viszi, hogy előre- s visszamenőleg megvilágítsa az életet, hanem kábító, zsongító, függést nemző, rabbá tevő ingeráradat. Az új stratégia, felszabadítva a személyiséget széttépő, dezintegráló parciális ösztönöket, könnyen, olcsón elérhető ösztönkielégüléseket (‘élménygazdagságot’) nyújtva gazdagság helyett, nagy megtakarításokat tesz lehetővé a hatalom számára, utat nyitva a tulajdon minden eddigénél nagyobb arányú koncentrációja számára.⁸⁹⁰”

„A boldogság páriakoncepciója az elveszett és ezért tragikus, újra megtalálni vágyott és ezért szenvedéllyé, életcélá vált boldogságot az animális kellemesség aprópénzére váltja. Az élet céljaként felfogott boldogságot annak a kellemességnek a mintájára képzelel el, amely pusztán az élet szünete volt.⁸⁹¹”

Király érzékeny konkrét elemzések tömegével érzékelteti a huszadik-huszonegyedik századi film világképén keresztül, hogy egyfelől a későkapitalizmus társadalma által kiváltott antropológiai léptékű változások miképpen jelennek meg ebben a (művészfilmeiktől a giccs-filmekig oly sok változatban jelenlévő) művészeti ágban, másfelől, hogy a művészi meg-

⁸⁸⁹ Király, (2010), I/2. p. 52. Ugyanennek a dichotómiának a megjelenését véli felfedezni norma és normaszegés a művészetekben szintén szükségszerűnek látott egyensúlyában is: „A normák által nyitunk tért a cselekvés távlatainak, s a devianciák által nyitunk tért az élmény mélységeinek. Jövő időket üldözünk a normák segítségével, elmúlt idők üldöznek a devianciákban.” (Király, 2010, I/1. p. 256).

⁸⁹⁰ Király, (2010), III/1. p. 513. „Az eksztázistechnikák történetét s technikai haladás és a szemantikai leépülés párhuzamos kibontakozása jellemzi. A filmtörténet is ezt tanúsítja: míg a film egyre többet ad az érzékeknek, míg a show egyre perfekter, közben a narratív struktúrák egyszerűsödnek, már nem a színházzal és nagyregénnyel, legfeljebb a képregénnyel vetélkednek. (...) Az eksztázistechnikák igazi ‘tudományos-technikai forradalmát’ azonban az agy közvetlen kémiai vagy elektromos ingerlése hozza. (...) Az archaikus szimbólumok fikciótermelésre redukált, szórakoztató ipari reaktualizációja a kalandos mesekultúrává szublimált sámánisztikus utazás. A szimbólumvesztett ember ezt az utazást tisztán emocionálisan teszi meg, s mivel a szimbólumok egyre kevésbé motiválják, a ‘befogadó’ mind inkább a kémiai szerekhez fordul”. (Király, 2010, III/1. p. 559) És az elektronikus ingerléshez – tehetjük hozzá.

⁸⁹¹ Király, (2010), III/1. p. 533. Hankiss Elemérhez hasonlóan – akinek szimbólumelemzéseivel a Szimbolizáció monográfiában fogunk részletesebben foglalkozni – emeli ki a reklám szimbolikájából: „A reklámban az üdv szimbóluma a mosószer, a tisztítószer, az új tisztítótűz, a kárhozát pedig a folt. Nyomokat kell eltüntetni: a mániákus nyomeltüntetés szakadatlanul átfésüli az egész valóságot s kutatja az eltüntetendőt. Valójában az egész szorongás-spektrum eltüntetésére, a negatív spektrum emlékének, jeleinek kiküszöbölésére irányul az igyekezet. A fájdalmak, a romlás jeleinek eltüntetése, a veszéllyel, a végességgel való szembenézés elodázása, az élet tragikus aspektusának tagadása a konkrét üzenetek által közvetített, minden konkrét üzenetben benne foglalt és ismételt alapüzenet”. (Király, 2010, III/1. p. 550). {Ha MaryDouglas-nek a szennyeződés szimbolikáját feltáró írásaira gondolunk, a „tisztaság” eme felértékelése exkluzív elitizmust foglal magába, sőt, olykor egyfajta rasszizmusnak is a kifejeződése lehet. }

ismerés, (amely legalább elemeiben még az alacsonyabb esztétikai értékű művekben is megjelenhet) miképpen tud a szimbolikus gondolkodás eszközeivel *igazságokat* közvetíteni. Király olykor hajlamos absztrakciók megszemélyesítésére, a dichotómiák túlhasználatára, és a felhasznált-feldolgozott anyag mennyiségében is van némi mértéktelenség, de – egyetlen művészeti ág példáján keresztül – mind a művészi megismerés, mind a társadalmi háttér megértésében és megértetésében mélyre tud hatolni, és gazdag érvanyagot szolgáltat egy hanyatló társadalom rendszerkritikája számára.

Befejezésül egy olyan gondolatmenetét idézzük, amely a legkülönbélebb olvasatok felé nyitott gondolkodás példája, és a művészet sokoldalú összekapcsoló (és ezzel a teljesség felé közelítő) erejéről vall:

„a képzelet konkrét sokértelműségét minden gondolatrendszer részlegesen és absztrak-tan fordítja le a fogalmak nyelvére, mely fordítás soha nem tekinthető befejezettnek, (...) minden generáció a maga új problémái és terminológiája bevitelével redinamizálja és bonyolítja a kódokat. Ezért az elmélet is az általa adott műfajkép fellazítása, dinamizálása és szakadatlan bonyolítása által követheti az eseményeket és célozhatja meg a mélységeket. (...) Amennyiben egy fogalom, eszme, princípium mellett döntünk, azt emelve az alkotó vagy megfejtő munka középpontjába, ezzel a többit nem oltjuk ki, azok tudattalan együtthatóként élnek tovább. Különböző rendszerek versenyeznek a tudatpozíció elfoglalásáért, a művészet pedig annak módja, hogy a győztes rendszereket a vesztes rendszerek, az affirmatív rendszereket az emancipatórikus, az ideológiai rendszereket az utópikus rendszerek, a tanításokat a titkok közvetítőiként és szolgálóiként funkcionalizáljuk.⁸⁹²„

Egy lexikon szimbólumképe (Fónagy Iván)

A magyar Világirodalmi Lexikon „szimbólum” szócikke rendkívül gazdag. Köszönhető ez szerzője személyének: Fónagy Iván egész életében nagyon sok figyelmet szentelt a szimbólum kérdésének. A felkérés a szócikk megírására arra készítette, hogy lehetőleg minden vonatkozást figyelembe vegyen, így az valóban szintézise tudott lenni nagyon sok mindennek abból, amihez a „mi a szimbólum” kérdését felvetők a kilencvenes évekig eljutottak.

Először összegezni próbálja, hogy mi minden lehet szimbólum. (Bár a válasz erre a kérdésre alighanem az, hogy „majdnem minden”, és bizonyos, hogy a szimbólumszótárak lezárhatatlanok, mégsem félrevezető a Fónagy által készített lista sem, mert jól érzékelteti, hogy melyek a talán legfrekvenciáltabb szimbólumterületek).

„A szimbolikus tartalom hordozói. A szimbolikus kifejezés felszíni jelentése alatt rejlő tartalom hordozójának, a ‘vehiculum’-nak (T. A. Richards, 1952) szerepét a hagyományos és jelenkori (Bonhomme, 1987) elméletek szerint betöltheti bármely közvetlenül érzékelhető, ún. ‘konkrét’ tárgy vagy jelenség. (...) A természeti tárgyak, jelenségek állnak első helyen. A víz, (...) a föld (...) a tűz (...) az ég, az égitestek (...) a ‘planétákkal’ harmonizáló fémek (...) az égtájak (...) az évszakok (...) a napszakok (...) a szél (...) a tereptárgyak (...) a növényzet (...) drágakövek (...) az állatvilág (...) Létező állatok gyakran legendás sajátágaiknak köszönhetik szimbolikus jelentőségüket. (...) Szimbólummá válhat maga az ember is, az emberi test, az emberi cselekvés, az emberi közösség. (...) Szimbólummá válhat minden alapvető emberi tevékenység. (...) Szim-

⁸⁹² Király, (2010), III/1. pp. 319-320.

bolikus jelentősége lehet a betegségnek, a járványnak, a természeti csapásnak is. (...) Szimbólummá válik a harc, csata, párviadal (...) a vadászat (...) a keresés, kutatás.⁸⁹³

„A létfenntartáshoz szükséges tárgyakat alkotó ember egyúttal szimbólumokat teremtett. (...) Szimbolikus jellegük miatt készültek különös gonddal a hagyományokat szorosan követve az élők és holtak, az emberek és istenek lakóhelyei. (...) Szimbólummá válhatnak egyes városok. (...) A Földközi-tenger medencéjében indult útnak a hajó-szimbólum. (...) A tenger komplementer szimbóluma a kikötő: a hányattatások után meglelt nyugalom és biztonság jelképe. (...) Az osztálytársadalmakban nyer szimbolikus jelentőséget a viselt holmi, a fejdísz, az öltözködés, mint az osztályhoz, csoporthoz való tartozás ismérve. (...) Az ember által előállított tárgyak közül néhánynak a szimbólumszótárak (*de Vries*, 1974, *Chevalier* és *Gheerbrant*, 1982) szerint a többinél lényegesen nagyobb a szimbólum-készsége. Ilyen a híd (...) a kerék (...) a kulcs (...) a tükör. (...) Az ember ősi szellemi alkotásai: a nyelv, az írás, a számok szimbolikus dimenzióval születtek. (...) A szó mágikus-szimbolikus jelentősége (...) kiterjedt a szó értelmes (vagy értelmezett) elemeire is. (...) A misztikus betű- és számszimbolikával szemben a hangszimbolika lélektani és esztétikai szerepet játszik a beszédben. (...) A szó tágabb értelmében vett hangszimbolika szerves része a \rightarrow hangsúly, a \rightarrow hanglejtés, a \rightarrow ritmus, és a költői művekben a prozódikus struktúra, a \rightarrow versmérték, a \rightarrow sormetszet, az \rightarrow enjambement.⁸⁹⁴ A hangszimbolika lehetővé teszi tudatelőttés és tudattalan lelki tartalmak kifejezését. (...) A hanglejtés, a beszédsszervek kifejező mozgása áttételes, a nyelvbe integrált formája a kifejező testmozgásnak. (...) A tánc leszűkített 'prozai' változata, a gesztus nem veszítette el szimbolikus jelentőségét, mágikus hatalmát azzal, hogy a közlés eszközzé vált. (...) Szimbólummá válhatnak történelmi vagy mitikus személyek, drámai és epikai művek hősei, típusai. (...) Szimbolikus lehet a mű cselekménye, közvetlen tartalma⁸⁹⁵.”

„A körforgás az örök változás, a változékonyság, a forgandóság kifejezése a középkori költészetben és közhely a reneszánsz óta.⁸⁹⁶”

„Valószínűnek látszik és ésszerűnek, hogy a lineáris ábrák figurális ábrázolások fokozatos leegyszerűsítéséből, stilizálásából adódnak. (...) A tárgyakról leválasztott színek szimbolikus értéke függ a tárgyak, jelenségek objektív sajátosságaitól, és függ – nem kisebb mértékben – a tárgyak társadalmi szerepétől és a tárgyakhoz fűződő képzetektől.”

„A modern civilizáció nem fosztotta meg az embert a szimbolikus látás ősi képességétől. Így szimbólummá nőttek a technika 'új vívmányai'.⁸⁹⁷”

Ezek után teszi fel azt a klasszikus alapkérdést, hogy

„Természetes vagy önkényes jel-e a szimbólum, mennyiben hagyományos és mennyiben egyéni, alkalmi? (...) *Saussure* (1976) terminológiája szerint motivált-e vagy önkényes (*arbitraire*) a kifejezés (*signifiant*) és a tartalom (*signifié*) kapcsolata?⁸⁹⁸”

⁸⁹³ Fónagy, (1992), pp 364-366.

⁸⁹⁴ Mivel az emberi beszéd/nyelv a világ leképezése, minden formai kifejezőeszköze jelentésszerű szimbólumává válik a világ valamely törvényének, működésének.

⁸⁹⁵ Fónagy, 1992, pp. 366-371.

⁸⁹⁶ Fónagy, 1992, p. 372.

⁸⁹⁷ Fónagy, 1992, p. 376.

⁸⁹⁸ Fónagy, 1992, p. 375.

és nyomban vitába is száll a leszűkítő értelmezésekkel.

„*Peirce* a pusztán megállapodáson alapuló jelet nevezi szimbólumnak a valamiféle hasonlóságon alapuló → *ikonnal* szemben. (...) Ez a (19. sz. előtt gyakori) szimbólum-meghatározás eleve kirekeszti a mitikus, a költői, irodalmi, művészi szimbólumokat, akárcsak az álmok, szimptomák szimbolikus vonatkozásait. (...) A mitikus, a költői, a művészi szimbólumok sohasem önkényesek. (*Wellek és Warren*, 1963), de gyakran kortól, megállapodástól függnék, s ennyiben konvencionálisak. (...) kisebb vagy nagyobb, esetleg döntő szerepe lehet a konvencionálnak, de a konvenció minden esetben a szimbolizáló tárgy valamilyen természetes tulajdonságán alapul. (...) A hagyományos szimbólumok konkretizálódnak, sajátos egyéni tartalommal egészülnek ki az irodalmi művekben és művészi alkotásokban.⁸⁹⁹”

A szimbólum legfőbb sajátosságainak leírásában igénybe veszi a stilisztikai kategóriák segítségét.

„A szó-jelek közötti szemantikai viszonyokat jellemző → *szinonímia*, *homonímia*, *poliszémia* fogalom a szimbólumokra is alkalmazható. (...) A szinonímia különösen gyakori a mitikus, misztikus irodalomban, ahol ugyanaz a személy vagy kultikus tárgy számos formában jelentkezik, melyek a személy vagy tárgy különféle aspektusait hivatottak megvilágítani. Krisztus szimbóluma a kereszt (már a katakombákban), s ennek különféle változatai, a feszülettől a körbe foglalt napkeresztig, a szőlőtőke, az egyszarvú, a sas, az oroszlán, a bárány, a jó pásztor. (...) A szimbolikus szinonimák más és más színben tüntetik fel ugyanazt a fogalmi egységet. A fogalmi elemzésen túlmenő finomsággal tükrözik a tárgyakat. Felfedezik mindazokat a sokszor rejtett és meglepő sajátosságait, amelyekről el kellett tekintenie az absztraháló fogalmi elemzésnek, s amelyek ezért nem szerepelhetnek az értelmező szótárakban. (...) A homonímiát, a szimbólumhordozók véletlen egybeesését nem könnyű az egyes szimbólumok sokértelműségétől elválasztani. Homonímiáról beszélhetünk, amikor ugyanaz a szimbolikus kifejezés egymással (látszólag) összefüggésben nem lévő, esetleg egymást kizáró tartalmat jelöl. (...) Bátorabban beszélhetünk homonímiáról, amikor az ‘észak’-nak és a ‘dél’-nek más a szimbolikus értéke az északi és a déli hemiszférában (*Chevalier és Gheerbrant*, 1982), vagy amikor a fekete szín az alvilágot, a lelki sötétséget jelenti északon, de nincs ilyen konnotációja Fekete-Afrikában (*Lauffer*, 1948). (...) A tudományos nyelv terminusaitól eltérően a köznyelv szavai (a ‘fej’, a ‘kéz’, a ‘fut’) többértelműek, jelentésük komplex: egymással összefüggő, egymásból levezethető jelentésárnyalatok egységei. A szimbólum eleve sokértelmű, nyitott.”

Sorra vesz *életterületeket*, amelyeken a szimbolikus értelmezés, ha különböző módon is, de érvényesül.

„gyakran nem tudjuk, hogy egy adott tárgynak, művészi alkotásnak, nyelvi kifejezésnek vagy nyelvi műnek van-e szimbolikus jelentése vagy nincs. (...) A kérdés minden esetben: a nyelvi szimbólumokkal (szavakkal, szerkezetekkel) kifejezett tartalmakhoz érve megállhatunk-e vagy egy további tartalom kifejezését lássuk-e benne. (...) Az anagogikus értelmezés rejtett szimbolikus jelentést keres vallásos vagy klasszikus szövegek adott jelentése mögött. (...) Számolnunk kell a tárgyaknak, jelenségeknek tudatszintekhez kötött, tudatszintenként eltérő értelmezési lehetőségével. (...) Babonás hiedelmek rendszerint önmagukban jelentéktelen események tudattalan szimbolikus értelmezésén alapulnak. (...) Az álomcselekmény az álom valóságos tartalmának

⁸⁹⁹ Fónagy, 1992, pp. 375-376.

sűrített, rejtjeles kifejezése. (...) Irodalmi művek cselekménye is értelmezhető szimbolikusan.⁹⁰⁰

Igyekszik a szimbólumokat *elhelyezni a jelek rendszerében*, és meghatározni alapvető *funkciójukat*.

„A különböző társadalmi tevékenységek különféle jelrendszereket alakítottak ki (útjelzések, közlekedési jelek, céhjelek, rangjelzések, hajójelek, zászlójelek, a matematikai szaknyelv jelei, stb.) A jelrendszerek közül alapvető fontosságánál fogva kiemelkedik a *nyelvi jelrendszer*. Ezen alapul, közvetlenül vagy közvetve, minden *jelrendszer*.⁹⁰¹”

„A szimbólum kognitív szerepe abban áll, hogy megelőzze és előkészítse a fogalmi elemzést, a valóságos összefüggések egyértelmű, közvetlen leírását.⁹⁰²” (És persze, tehetjük hozzá, hogy *utólag korrigálja* azt.)

„A szimbólumok rendező, szervező szerepét állítja előtérbe G. Vernon: szimbólum ‘mindaz, ami a fizikai erőszaktól eltekintve, szervezi vagy strukturálja az egyén magatartását. (1981)⁹⁰³”

Megpróbálja a szimbolizáció tudati folyamatát *biológiai* is alátámasztani.

„Mivel a szimbólum mélyen gyökerezik az emberi tudatban, a megértetés alkalmas eszköze. (...) A szimbólum a rejtett jelzés eszköze. (...) Idegfilozófiai vizsgálatok szerint a szimbolikus értelmezésben a jobb agyfélteke lényegesen nagyobb szerepet játszik, mint a ‘specifikus’, a nyelvi tevékenységeket vezérlő bal félteke. Kitűnt az is, hogy a vizuális hasonlóságon alapuló megfeleléseket kizárólag a jobb félteke észleli. (...) Ugyanakkor érzékenyebben reagál a jobb félteke emotív tartalommal rendelkező verbális ingerekre (Fónagy P. 1982). A verbális stimulusok szimbolikus jelentésének felismeréséhez az eddigi vizsgálatok szerint a két félteke együttműködésére van szükség. (Galin, 1974, Kinsbourne és Hicks, 1978). (...) a preverbális vizuális gondolkodás megelőzi a szójelek segítségével létrejövő fogalmi elemzést. (Kleinpaul, 1888, Arnheim, 1968, Jones, 1919, Luquet, 1989).⁹⁰⁴”

Utal a szimbólum mind filogenetikailag, mind ontogenetikailag korai felbukkanására:

„A szimbólum homocentrikus, örökölte a gyerek egocentrizmusát. (...) A preverbális szemléletet megőrző álmennyelv részben azonos a szimbólumnyelvvél: maga is szimbólumokkal él, és messzemenő szerkezeti egyezéseket mutat. Azonosítja azt, ami hasonló, és a valamilyen szempontból egyező jelenségeket egybe sűríti, akár csak a szimbólum; az álom is, a szimbólum is prelogikus (mitikus) gondolkodásmódot tükröz. (...) A gondolkodás korai stádiumára utal a gyökeresen különböző, nem egyszer más és más érzékszervek tartományába tartozó tárgyak és jelenségek társítása.⁹⁰⁵”

„A misztikusok szerint a szimbólum feladata az ‘ősi egység’ helyreállítása (P. de Man, 1988)⁹⁰⁶”.

⁹⁰⁰ Fónagy, (1992), pp. 377-379.

⁹⁰¹ Fónagy, (1992), p. 382.

⁹⁰² Fónagy, (1992), p. 383.

⁹⁰³ Fónagy, (1992), p. 384.

⁹⁰⁴ Fónagy, (1992), p. 384.

⁹⁰⁵ Fónagy, (1992), p. 384.

⁹⁰⁶ Fónagy, (1992), p. 384. Nos, valószínűleg akkor bennünket is a misztikusok közé kellene sorolnia...

„A szimbólumalkotás teszi lehetővé a gyerek számára, hogy fokozatosan elkülönítse magát a környezetétől, hogy műveleteket hajtson végre a jelen lévő tárgyakon, és hogy képes legyen a nem jelenlévőre emlékezni. (...) ‘A léleknek mindvégig meg kell kísérelnie, hogy ki tudjon lépni a nyelv köréből, mivel a szó akadályozza a mindig többet tartalmazó belső észlelések kifejezését, és így igen gyakran igen fontos árnyalatok mennek veszendőbe’ – írja *Humboldt* a *Kawi-mű* előszavában (1903-1936. 7. kötet)⁹⁰⁷”.

Érinti a szimbólum *nyelven belüli mozgásának* kérdését is:

„A szimbólum a mágikus azonosságból kiindulva fokozatos demotivációk során vált önkényes jellé. (...) Nemegyszer fellelhetjük a múltat a mai nyelv képes kifejezéseiben⁹⁰⁸”.

Majd *szimbólum és allegória* különbségének régi témáját tárgyalja:

„*Goethe* világosan szembeállította a konkrét érzéki élménytől a megismerés felé haladó, de az érzéktől el nem szakadó nyitott szimbólumot, ‘mely mindig végtelenül hatékony és elérhetetlen marad’ (Maximen und Reflexionen) a valóság elemzésének eredményéből kiinduló, az elvont fogalmat érzékeltető, zárt → *allegóriával*⁹⁰⁹”.

Ugyancsak tárgyalja a szimbólumnak a *metaforához* való viszonyát. Ezek között a részben más szerzőktől átvett állítások között néhány szerintünk vitatható⁹¹⁰.

„Az élő metafora alkalmi, pillanatnyi. A szimbólum állandóan visszatérő, nincs időhöz kötve (*Wellek és Warren*, 1963). (...) A költői metafora egyszeri, egy művön belül is. A szimbólum általános érvényű, csak alkalmazásában egyéni és egyszerű. (...) A metafora nyelvhez kötött, feltételezi a nyelvi jeleket, nyelvi alakulatokat. Ezekre épül: ezeket alakítva létesül. A szimbólum tárgyakhoz kötött, a szavak ezekre az egymásra vonatkozó tárgyakra utalva válnak szimbólumokká. (...) A szimbólum az érzéki jelenségeket elmélyíti, az érzékiből kiindulva a közvetlenül nem érzékelhető felé nyit utat. A költői metafora az adott nyelvi jelentésből kiindulva fejez ki olyan konkrét tartalmat, mely a szavakban nem jutott és nem is juthat kifejezésre.. (...) A metaforával ellentétben a szimbólum nem a kijelentésen belül keletkezik, hanem eleve adott. A nyelvi szimbólumot a felszínből kiinduló, lefelé, befelé haladó, vertikális mozgásként foghatjuk fel.⁹¹¹”

„A metafora a gyerek szellemi fejlődésének korai fázisára, a beszéd kialakulásának korszakára vezethető vissza ontogenetikus szempontból. A szimbólum mind az ontogenezisben (*Luquet*, 1989), mind a filogenezisben preverbálisnak tekinthető. (...) A metafora akkor válik szimbólummá, ha ‘visszatérő és centrális’ (*Yeats*, 1924)⁹¹²”

Végül jelzi a szimbolizáció történelmi változásának jelentőségét is.

„Változik koronként a szimbólumok (szimbolizálók) gyakorisága. A skála bővül az ember látóhatárának kiterjedésével, a technika fejlődésével, a kultúra differenciálódásával.⁹¹³”

⁹⁰⁷ Fónagy, (1992), p. 385.

⁹⁰⁸ Fónagy, (1992), p. 385.

⁹⁰⁹ Fónagy, (1992), p. 386.

⁹¹⁰ Már csak azért is, mert mi a metaforát a szimbólum egyik komponensének tekintjük.

⁹¹¹ Fónagy, (1992), p. 387.

⁹¹² Fónagy, (1992), p. 388.

⁹¹³ Fónagy, (1992), p. 388.

„A szimbólum szerepének, funkcióinak változása okozza a legmélyebb módosulásokat. (...) Az őskori és mai törzsi társadalmak szimbólumai mágikus erejűek. (...) A misztikus szimbólum szorosan kapcsolódik tárgyához, de nem esik egybe vele. (Jantsch, 1959). (...) A szimbólum az információnövelés ideális eszköze, mivel kimeríthetetlen.⁹¹⁴”

Mindezeket a szempontokat érdemes figyelembe venni annak, aki megfelelőképpen körbe kívánja járni a szimbolizáció jelenségekörét.

Fenomenológia és reprezentáció a huszadik század második felének művészetelméletében. (Husserl nyomán Merleau-Pontytól Gombrichon át Gottfried Boehmig...)

Visszatérve a művészi megismerésről (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodásról) folytatott jelentős euro-amerikai diskurzusokhoz, (s közeledve a jelenkor felé), a felidézendő szerzők sorában szükségképpen még az eddigieknél is több lesz az esetlegesség. De mint kezdettől hangsúlyoztuk, nem esztétikatörténetet írunk; az utolsó két fejezetben néhány olyan szempontot szeretnénk felvillantani, amely még hozzátehet valamit a szimbolikus gondolkodás elemzéséhez.

Husserl nem az utóbbi évtizedek szerzője, de fenomenológiája meghatározóan hatott a huszadik század gondolkodására, és ez a hatás az ezredfordulóig csak erősödött. A fenomenológia központi problémája a *képzetek* alapjául szolgáló *jelenség*, a jelenség viszont a jelenvalóság elsősorban *látzó* oldala. Ez két következményt rejt magában a művészetek vizsgálatával kapcsolatban. Egyrészt előtérbe kerülnek a *látványok* és a kultúra a fogalmiság felől a képiség irányába kezd (újra) eltolódni. A számítógépes forradalom, a televíziózás, a reklám együttes hatása egyúttal a vizualitás, a vizuális gondolkodás fókuszba kerülését hozta. Mint Gottfried Boehm írja, akinek nevéhez az „ikonikus fordulat” gondolata fűződik:⁹¹⁵

„A látásban rejlő absztrakciós teljesítmény, mely magába szívja az érzéki végrehajtó folyamat minden erőtapasztalatát és ambivalenciáját, nem pusztán a fogalmi megismerés alapja⁹¹⁶”, „A képek mindig több kapcsolódási lehetőséggel rendelkeznek egyes elemeiket illetően, mint amennyi puszta ‘tartalmuk’ leolvasásához szükségeltetne.⁹¹⁷ A lehetséges kontextusok összetettsége, amely minden a képen megkülönböztethető egyes adottság közt uralkodik, bizonyos tekintetben végtelen, azaz fogalmilag kimeríthetetlen és szigorú értelemben nyelvtanilag nem kifejezhető.⁹¹⁸”

⁹¹⁴ Fónagy, (1992), p. 389.

⁹¹⁵ Lásd még Guy Debord: „látványtársadalom”, Thomas Mitchell: „pictorial turn”, Gombrich: vizuális kor, stb.

⁹¹⁶ Boehm: A képi értelem és az érzékszervek In: Bacsó, (1997), p. 245

⁹¹⁷ Mint Bartlett írja: „A képek általában olyan eszközt nyújtanak, melynek segítségével részek vehetők ki a sémákból, és így múltbeli ingerek és helyzetek rekonstrukciójában növelhető a változatosság, meghaladható az eredeti ingerek időrendje. a kép, különösen pedig a vizuális kép segítségével (...) az ember ki tudja emelni keretéből azt, ami egy évvel ezelőtt történt, egyediségének jó részével, ha nem egyenest egészével együtt újra be tudja vezetni, össze tudja kapcsolni valamivel, amit tegnap történt, s mindkettőt fel tudja használni egy olyan probléma megoldására, mellyel ma kell szembenéznie.” (Bartlett, 1985, p. 315).

⁹¹⁸ Boehm: A képi értelem és az érzékszervek In: Bacsó, (1997), p. 247. Ez egyszerre igaz azzal, amit Gombrich állít: „A művész nem vizuális benyomásából, hanem a benne élő fogalomból indul ki.” (Gombrich, 1972, p. 74) Egyébként Gombrich maga is látja a másik oldalt is, amit a főszövegben Boehmtől idéztünk. „Ha

Másrészt az objektív valósággal szemben az érdeklődés a valóságot befogadó emberi tevékenységre kezd irányulni. Mint az ezredforduló előtti korszak egyik legjelentősebb művészettörténésze, Gombrich hangsúlyozza:

„a festő igazában nem a fizikai világnak a természetét kutatja, hanem azt, hogy *mi magunk hogyan reagálunk erre a fizikai világra*. (...) Ha felhő takarja el a napot, ha másképp tartják a fejüket, vagy ha más szög alatt tekintenek ugyanarra a tárgyra, máris megváltozik a fényessége. Ha az, amit ‘azonosságnak’ nevezünk, nem gyökerezne a környezettel való változatlan (állandó) viszonyban, akkor maga az azonosság elveszne azoknak az örvénylő benyomásoknak a kaoszában, amelyek sohasem ismétlődnek meg,⁹¹⁹”

A kép (és egyáltalán a művészet) valóságmegismerő szerepével szemben inkább *alakító erejére* esik hangsúly:

„A reprezentáció vagy a leírás annyiban találó, hatásos, megvilágító erejű, finom, megkapó, amennyiben a képzőművész vagy az író újszerű és jelentős összefüggéseket ragad meg és új eszközöket alkot nyilvánvalóvá tételükhöz. Az olyan beszédmód vagy ábrázolás, amely ismerős egységeket jelöl ki, s ezeket elkoptatott, szokványos halmozatokba sorolja, néha szintén jó szolgálatot tehet, még ha sivár is. (...) amennyiben a kép be is sorolandó meg nem is valamely szokványos képtípusba, akkor elhanyagolt hasonlóságokat, eltéréseket juttathat kifejezésre, rendhagyó kapcsolatokat kényszeríthet ki, és bizonyos mértékig újraalkothatja világunkat. És ha a képnek nemcsak sikerült megteremtenie ezt az új értelmet, de az kedvező fogadtatásra is talál, ha az újra rendezés, amit közvetve vagy közvetlenül megvalósít, érdekes és fontos, akkor a kép – akárcsak egy alapvető kísérlet – valódi hozzájárulást eredményez tudásunkhoz.⁹²⁰”

„vajon a szimbólum- vagy jelképzésként magas fokú absztrakcióval jár-e? Éppen ellenkezőleg. Nem történhetné meg ez, ha mi magunk is nem lennénk hajlamosak rá, hogy a dolgok osztályait a racionális csoportok határain túlra is kiterjesszük – ha mi magunk nem reagálnánk már a legparányibb jelképszerűségekre is.⁹²¹” „Picasso, amikor megalkotta a páviának és kölykének csodálatos bronzszobrát (...) Vett egy játékautót, talán éppen gyerekeinek a szobájából, és ebből lett a pávián feje. Az autó tetejébe és szélvédőjébe belelátta az arcot; aztán ez az új klasszifikálás sugalmazhatta azt a gondolatot, hogy ötletét mindjárt próbára is tegye. Ebben az esetben is, mint olyan sokszor máskor, a művész váratlan fölfedezése, hogy mire használható egy autó, kettős hatással van reánk. Nemcsak abban követjük az alkotót, hogy az általa felhasznált speciális autóban a pávián fejét látjuk, hanem megtanuljuk tőle egyszersmind a világ új tagolásának (megismerésének) a módját, egy új metaforát is; ezek után könnyen megtörténhet velünk, hogy legközelebb, ha autók állják utunkat, és ránézünk fényszórójukra, úgy érezzük, mintha majom módjára vigyorognának ránk; ez már Picasso ‘klasszifikációjának’ hatása.⁹²²”

telefonálunk egy asztalosnak és ágyat rendelünk tőle, akkor neki tudnia kell, mit jelent ez a szó, vagy hogy pedánsabban fejezzük ki magunkat: tisztában kell lennie az ‘ágy’ fogalmával. A festőnek viszont, amikor egy terem interieurját ábrázolja, egyáltalán nem kell törnie a fejét azon, hogy mi a nevük a bútorkereskedelemben azoknak a tárgyaknak, amelyek előtte vannak. Őt nem a fogalmak vagy osztályok, hanem az egyes dolgok maguk érdeklik.” (Gombrich, 1972, p. 97).

⁹¹⁹ Gombrich, (1972), p. 55.

⁹²⁰ Goodman, in: Horányi, (2003), pp. 61-62.

⁹²¹ Gombrich, (1972), p. 100.

⁹²² Gombrich, (1972), p. 102.

Éppen a képi gondolkodásra, a világ látszó arcára fordított figyelem segít megfogalmazni azt, hogy a művészetek által felhasznált szimbolizáció voltaképpen az *észlelt világ* többjelentőségét képezi le, afelé nyitja az ember szemléletét:

„Talán úgy foghatjuk fel az agyi állapotokat, hogy azok leírásokat, műveleteket, fogalmakat és hipotéziseket reprezentálnak. Ha ez a helyzet – és hinnünk kell, hogy ez –, akkor előáll a teljességgel megoldatlan kérdés: hogyan reprezentálja az agy ezeket az állapotokat? Itt kellene megértenünk – de sajnos nem értjük – az összefüggést az agyfiziológiai állapotok és reprezentáló képességük között. Hasonló lehet-e ez a szimbólum-alkotás képességéhez? (...) nemcsak a pillanatnyi vagy uralkodó hipotézis – vagyis a pillanatnyi percepció – működik, hanem vele egyidőben többé-kevésbé ‘készenvett’ rivális hipotézisek is, várva, hogy szembeszállhassanak az uralkodó hipotézissel és megdönthessék uralmát.⁹²³”

Erre épít a huszadik század művészetének az a sajátossága, hogy egyre aktívabbá teszi a befogadót is (a szimbólum-létrehozásban illetve –olvasásban), a művészetet pedig mind hangsúlyosabban *konceptualizálja*.

„A művész egyre több feladatot rótt a szemlélőre; kezdte belevonni őt is a teremtés bűvös körébe és megengedte neki, hogy tapasztalja ő is az ‘alkotás’ örömmámorát, amihez régebben csak magának a művésznek volt joga és lehetősége. Itt van a fordulópont, amely elvezet a XX. század művészetének azokhoz a vizuális rejtvényeihez, amelyek találékonyságunkat teszik próbára és arra készítetnek bennünket, hogy kutassuk saját tudatunkban azt, ami még nem jutott kifejezésre és még artikulálatlan.⁹²⁴”

Ez ismét összhangban van azzal, amit fentebb Gombrichtól idéztünk: azzal, hogy a látást tudás előzi meg, (és többek között a látás éppen ezáltal lesz képes új tudások feltárására):

„Többször visszapillantottunk az egyiptomiakra és módszerükre, amely abból állott, hogy inkább azt ábrázolták, amit tudtak, és nem azt, amit láttak. A görög és a római művészet életet lehelt ezekbe a romantikus formákba; a középkori művészet arra használta föl őket, hogy elmondja velük a szent történetet; a kínai pedig arra, hogy szemlélődjék. De egyik sem követelte a művésztől, hogy azt fesse, amit lát. Ez a kívánság csak a reneszánszban ébredt föl először. Kezdetben úgy is látszott, hogy minden jól megy. A tudományos perspektíva, a ‘sfumato’, a velencei színek, a mozgás és a kifejezés mind hozzájárultak a művész eszközeihez, amelyekkel ábrázolhatta az őt körülvevő világot. Csakhogy minden újabb generációnak azt kellett észrevennie, hogy vannak még föl nem fedezett és korábban még nem is gyanított ‘ellenállási katlanok’; a konvenciónak olyan erődítményei, amelyek arra kényszerítették a művészeket, hogy olyan formákat alkalmazzanak, amelyeket inkább csak megtanultak és nem valóban láttak. (...) Azóta már egyre inkább rá kellett jönnünk arra, hogy nem tudjuk tisztán elválasztani egymástól azt, amit látunk, és azt, amit tudunk. (...) Ha kinézünk az ablakon, ezerféleképpen láthatjuk azt, ami a szemünk elé tárul. Melyik ezek közül ‘érzéki benyomásunk’? Választanunk kell; el kell valahol kezdenünk a dolgot; fel kell építenünk magunkban a túloldali ház képét és előtte a fákat. Akármit teszünk is, olyasvalamivel kell elkezdenünk tevékenységünket, amit ‘konvencionális’ vonalaknak vagy formáknak nevezünk. A bennünk továbbélő *egyiptomit* elnyomhatjuk ugyan, de teljesen meg nem semmisíthetjük. Azóta, hogy ezeket a szavakat először leírtam, főként azt kellett megtanulnom, hogy a legutolsó (...) mondat még mindig sokkal

⁹²³ Gregory, R.L.: A megtévesztett szem. In: Gregory-Gombrich, (1982), p. 97.

⁹²⁴ Gombrich, (1972), p. 186.

kevesebbet állít, mint ami a valóság. A 'bennünk továbbélő egyiptomi' igazából aktív értelmünk, az a törekvésünk, hogy jelentést keressünk; ezt pedig nem semmisíthetjük meg magunkban anélkül, hogy egész világunk ne válnék általa kétértelművé.⁹²⁵

A képi kultúrára való fókuszálás felveti a *képi* és *verbális* jelentések egymásba való átfordításának kérdését is. Az azonban eléggé magától értetődő, hogy – mivel a két jelrendszer (művészi-szimbolizációs gyakorlata) más módon metszi ki az individuálist az Egészből, (illetve más módon kapcsolja azzal össze) – az egymással való megfeleltetés problémás⁹²⁶.

Az utóbbi időben igen népszerűvé vált a „*reprezentáció*” fogalma; vannak, akik a szimbolizációval szinonimként használják, mások a szimbolizáció egyik alesetének tekintik, megint mások amellet kardoskodnak, hogy ezeket a fogalmakat külön kell választani egymástól. A kérdés azonban úgy merül fel, hogy ha egy képet (leképezést) vizsgálunk, az *valójában mit reprezentál?*

A kézenfekvő válasz, hogy a *kép* eleve a valóság valamilyen szempontú lemásolására (= *leképezésére*) születik. De a nyelv finom distinkciói figyelmeztetnek: a „leképezés” nem ugyanazt jelenti, mint a *kép*viselet (= *reprezentáció*). Az első a másolás aktusát fejezi ki, a második azt, hogy amit lemásol, másoknak megmutatja⁹²⁷. (Hordott ruhaként „viseli” a lemásolt dolog képét). Persze az, hogy a magyar vagy a latin szót használjuk, szintén nem mindegy, mert a latin ismét mást hangsúlyoz: az újra-jelenvalóvá tételt). Ezek után valóban nem könnyű a válasz a „mit reprezentál?” kérdésre.

Rembrandt gyönyörű képéről például a legtöbben azt feltételezik, hogy a bibliai Bethsábét reprezentálja, hiszen a kép róla „szól”, (ebből a szempontból lényegtelen, hogy Rembrandtnak fogalma sem lehetett arról, hogy hogyan is nézhetett ki az említett ókori zsidó szépasszony: a művész nyilván Dávid király szerelmének az ő *elképzelésében élő* formáját festette meg, de hogy a kép kit akar ábrázolni, ez egyértelműnek tűnik a képet „megfejtő” néző számára is. Ám olyan egyértelmű, hogy ez a kép *ezt a személyt reprezentálja?* Egy szó sem esik arról, hogy a kép Hendrikje Stoffels reprezentációja lenne, holott itt éppen az a lényeg, hogy a képen – amelyről süt Rembrandtnak Hendrikje iránti szerelme – Hendrikje és Bethsábé szétválaszthatatlanul *össze van kapcsolva*. (És ugyanez történik a legtöbb műalkotásban). Tehát a kép (a műalkotás) mindig *több dolgot reprezentál egyszerre*. És itt valóban érdemes a

⁹²⁵ Gombrich, (1972), p. 351

⁹²⁶ Lásd erről például: Novitz, In: Horányi, (2003), p 381, p. 392.

⁹²⁷ Hogy a képviselés és a leképezés nem azonos, azt jól érzékelteti Gombrich, amikor arra utal, hogy a nem-realista kép éppúgy betöltheti a reprezentáció funkcióját, mint a valósághűsége törekvő: „Azoknak a filozófusoknak, akik szerint nincs elvi különbség az illuzionisták vásznán látott formák és más konvencionális jelölési módok között, igazuk van annyiból, hogy bármilyen szimbolikus rendszer képes hatni a képzeletre, s el tudja ragadni a szemlélőt egy illuzionisztikus világba.” (Gombrich, Erich H. (1982): Illúzió és művészet, In: Gregory-Gombrich, 1982, p. 230). „A XIX. század vége óta egyre világosabb lett, hogy a primitív művészet és a gyermekművészet a szimbólumok nyelvét és nem a 'természetes jelek' nyelvét használja”. (Gombrich, 1972, p. 87). „A történész mármint tudja, hogy az információ, amelyet az emberek a képektől vártak, különböző korokban nagyon különböző volt.” (Gombrich, 1972, p. 70). Gombrich állandó vitában áll az evolucionistákkal, ebben a művészetek vonatkozásában talán igaza van, más tekintetben talán kevésbé. Az a kritikája viszont teljesen jogos, hogy a gyerekek és az ősi kultúrák ábrázolásait nem jogos fejletlennek, éretlennek felfogni (mert a szimbolikus gondolkodás éppúgy működik ezekben is, mint a későbbi produktumokban). „a mítoszt megteremtő tények makacsul továbbélnek és számolnunk kell velük, Az egyik, hogy a gyermekek művészete és a 'primitívek' művészete között rokonság van. Ez a megfigyelés vezetett ahhoz a könnyelmű és hamis alternatívához, hogy a 'primitívek' vagy azért nem alkotnak külön műveket, mert még ügyetlenek, mint a gyermekek, vagy hogy nem is akarnak jobbat, minthogy mentalitásuk még azonos a gyermekekével. Nyilvánvaló, hogy mind a két következtetés téves.” (Gombrich, 1972, p. 29).

szimbolizáció fogalmát elválasztani a reprezentációétól: a szimbolizációban éppen az a lényeg, hogy többféle reprezentáció tárgyai jelennek meg benne – egybegyűrva⁹²⁸.

A vázolt problémakört görgeti tovább a nyelvi reprezentációról szólván Hintikka az alábbi gondolatmenetben:

„tényleges fogalmi és nyelvi gyakorlatunkban nem ritkán két különböző individuációs módszerre hagyatkozunk, vagyis bizonyos értelemben két különböző individuumot veszünk figyelembe egyazon pillanatban.⁹²⁹” „A teljes fejlődés kulcsát abban az eszmében jelölhetjük meg, hogy a nyelv és valóság közötti reprezentációs viszonyrendszer szabadon változhat. Ennek az általános törekvésnek egy kicsiny, de jelentős példája az, hogy lehetőségünk van individuumainkat egynél többféle módon konstituálni.⁹³⁰”

A legutóbbi idők fejleménye, hogy még önmagunkat, mint individualitást is többféleképpen tudjuk konstituálni, s nemcsak abban az értelemben, ami mindig is lehetséges volt, hogy különböző arcunkat mutassuk, hanem *virtuális személyiségek* képzésével a szó szoros értelmében is megsokszorozhatjuk önnön individualitásunkat (ahogy bármi más individualitását is).

Ez ugyan paradox, de sokkal kisebb a probléma, ha nem individualitásokból próbálunk kiindulni: nem individualitásokat (reprezentáló individualitás és reprezentált individualitás) akarunk kapcsolatba hozni egymással. A szimbolizációban nem egyszerűen az összekapcsolás, hanem (az összekapcsolás technikáival elősegített) egységben-látás (az individualitás torzításának korrekciója) a lényeg. (Ez azonban csak a szimbolizáció, illetve az ezen alapuló művészi reprezentáció esetében érvényes, mert kétségtől van olyan eredetileg semmit sem szimbolizáló *reprezentáció*, ami *egyszerű helyettesítése* a reprezentátnak, – bár potenciálisan az ilyen egyszerű helyettesítés is válhat szimbolikussá a használat síkján.)

A szimbolizáció, mint ezt többször hangsúlyoztuk, összeköttetést teremt a különböző korszakok között, ezeket egyetlen idő fölötti időben egyesíti, amelybe minden későbbi kor is be tud lépni. Ennek következtében, mint a fenomenológus Maurice Merleau-Ponty kifejti:

„Az az álmodozás, mellyel – mint Aron mondotta – minden korszak őseit keres magának, csupán azért lehetséges, mert minden idők egyazon univerzumhoz tartozik, mely azt egyetlen feladatnak tekinti az első barlangfestményektől napjaink ‘tudatos’ festészetéig. ha ez utóbbi olyan művészettől vesz át valamit, ami a mienktől gyöke-

⁹²⁸ S éppen ezzel érdemes pontosítani Goodman alábbi érvelését: „Ha pl. egy eligazító tiszt egy katonai célokra rekvirált múzeumban a képeket arra használja, hogy velük ellenséges ütegállásokat szemléltessen, ettől még a képek nem fogják a kérdéses ágyúállásokat reprezentálni. Ahhoz, hogy a kép reprezentáljon, képi szimbólumként kell funkcionálnia; azaz olyan rendszerben kell működnie, amelyben az, hogy mit denotál, kizárólag a szimbólum képi sajátosságaitól függ.” (Goodman, in: Horányi, 2003, p. 67). Goodmannak igaza van: az, ami a képre van festve, amit a kép ábrázol, annak semmi köze az ágyúállásokhoz: azokat nem ábrázolja és nem is reprezentálja. Viszont semleges tárgynak tekintetve a kép a katonatiszt számára igenis reprezentálhatja az ütegeket. A példát éppen a szimbolizáció fogalmával lehet megértetni: a szimbólumban éppen az a lényeg, hogy magába tudja olvasztani az *eredeti* leképezési és képviselési szándéktól független reprezentációs viszonyokat is. Az adott festmények tehát bizonyos nézőpontból a rajtuk ábrázoltakat reprezentálják, a tiszt szempontjából egy általa elképzelt csata résztvevőit: s ezek a reprezentációk elvben bekerülnek abba a halmazba, amely az adott tárgyak által szimbolizált dolgokat egyesítik, vagyis attól fogva – aki tud a Goodman-bemutatta történetről – igenis tekinthet rájuk úgy, hogy „á, ezek a képek voltak X tábornok modellfigurái”. (Ezzel nem vitatjuk Goodman igazát, hogy a képeket, *mint valamit ábrázolókat* tekintve csak azok a szimbólumfejtések érvényesek, amelyek a kép *ábrázolás* szimbolikájából vezetünk le).

⁹²⁹ Hintikka, in: Horányi, (2003), p. 163.

⁹³⁰ Hintikka, in: Horányi, (2003), p. 164.

resen különböző tapasztalaton alapul, akkor azt feltétlenül átalakítja, miközben az egyúttal a mi művészetünk előképévé is alakul, hiszen akkor valami mondanivalója biztosan van a számunkra, művészei pedig – abban a hitben, hogy megőriztek valamit a primitívek vagy Ázsia és Egyiptom hiedelmeiből – titokban egy új történelmet nyitottak meg, mely azóta is a miénk, s amely jelenlévővé teszi őket a számunkra, miközben azon birodalmak és vallások, melyekhez *tartozni* véltek, régóta eltűntek már.^{931,}

„Tagjainak sokfélesége ellenére, ami érzékenyvé és sebezhetővé teszi, a test képes egyetlen olyan mozdulatba összefogni magát, amely egy időre uralkodóvá lesz a tagok szétszórtsága felett és monogramját minden gesztusára rányomja. Az időbeli és térbeli távolságokon túl ugyanebben az értelemben beszélhetünk az emberi stílus egységéről, mely **a különböző festők mozdulatait egyetlen kezdeményezésben egyesíti,** műveiket pedig egyetlen koncentrált történelemben, egyetlen művészetben.^{932,}”

Merleau-Ponty a szimbolizáció több sajátosságát is előtérbe helyezi. Egyrészt megmutatja, hogy az az összekapcsolással az Egészhez eljutni törekvő mechanizmus, amely a szimbolikus gondolkodást áthatja, nemcsak a művészetben, hanem a mindennapi interszónális viszonyokban is jelen van.

„Az általam becsült másik belőlem él, ahogyan én is öbelőle. A történetfilozófia egyetlen jogomat, egyetlen kezdeményezésem sem veszi el. Csupán annyi igaz, hogy magányos kötelezettségeimhez hozzáteszi azt, hogy megértsem az enyémtől különböző szituációkat, hogy életem és mások élete között hidat teremtsék, más szóval, hogy kifejezzem magam. A kulturális cselekvés által olyan életekbe helyezem magam bele, melyek nem azonosak az enyémmel. **Konfrontálok őket a saját életemmel, szembesítek őket egymással, együtt lehetővé teszem őket az igazság rendjén belül, mindegyikért felelőssé teszem magam, egyetlenes létet hívok elő,** és hirtelen a térbe helyezem magam testem élő és súlyos jelenlétével.^{933,}”

S ugyanez teszi a művészethez hasonlóvá a filozófia épületét is:

„minden terminus a vizsgált időpontban *a világ egésze marad* (...) a filozófiák láncolata mindegyiküket a helyükön tartja, mint megannyi *nyitott jelentést*, és hagyja fennmaradni köztük az anticipációk és metamorfózisok cseréjét.^{934,}”

A posztmodern és a szimbolikus gondolkodás (Danto)

A posztmodern – kiábrándulva a „nagy narratívákból” –, kevésbé hajlamos nembeliségben, emberiségben gondolkodni, s így esztétikájának fókuszában sem a művészi alkotásnak is alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás áll. Ugyanakkor a korszakra jellemző kiábrándulás legalább annyira a fogalmi gondolkodás sok évszázados uralmából való kiábrándulást is jelent, ezzel pedig mégiscsak nyílik út (a posztmodern felől is) a szimbolikus gondolkodás

⁹³¹ Merleau-Ponty: A közvetett nyelv és a csend hangjai In: Bacsó, (1997), p. 158. (eredeti megjelenés: 1960)

⁹³² Merleau-Ponty: A közvetett nyelv és a csend hangjai In: Bacsó, (1997), p. 165. (Kiem.:K.Á.-K.G.) Itt voltaképpen megint az emberiség-alany, az emberi Nem, mint alany gondolata érvényesül.

⁹³³ Merleau-Ponty: A közvetett nyelv és a csend hangjai In: Bacsó, (1997), p. 170. (Kiem.:K.Á.–K. G.)

⁹³⁴ Merleau-Ponty: A közvetett nyelv és a csend hangjai In: Bacsó, (1997), p. 176.

előtérbe helyezése felé. A posztmodern gondolkodást egyetlen elméletalkotó⁹³⁵, Arthur C. Danto gondolatain keresztül próbáljuk az alábbiakban érzékeltetni.

Danto, amikor abból indul ki, hogy mi a művészi, egyrészt azt állítja, hogy művészet az, ami *pusztán* szakértelemmel nem érhető el. Ezzel tulajdonképpen azt mondja ki, (amit így vagy úgy már oly sokan megfogalmaztak), hogy a művészet *nem fogalmi* gondolkodással készül. A művészethez a kiindulópontot ő (is) az utánzáshoz való viszonyában keresi; véleményünk szerint ez a kérdésfelvetés nem juthat el a művészet lényegéhez, minthogy a művészet lényege szerintünk nem az utánzásban, (bármely dolog, jelenség, viszony, stb. utánzásában), hanem a körülírt jelenség felől az Egész felé nyitó szimbolizációban van. (Az más kérdés, hogy bennünket nem is a művészet specifikumának körülírása érdekel: a szimbolizáció kétségkívül nem csak a művészet kizárólagos sajátossága⁹³⁶).

Abban viszont Dantonak természetesen igaza van, amikor az utánzás-elméletet azzal bírálja, hogy az túlságosan fetisizálja a tartalmat, és elhanyagolja a közvetítő médium szerepét, ami pedig a művészetben (a művészi megismerésben) nagyon is lényeges.⁹³⁷ Eljut ahhoz, hogy:

„Az ókori elmélet nagy érdeme, hogy helyesen fogta fel a művészet és a valóság közötti viszonyt. Csak az a feltevése volt téves vagy szűklátókörű, hogy a reprezentáció az utánzó struktúrákra korlátozódik; s ez a művészet mint reprezentáció elméletét képtelenné tette azoknak a műalkotásoknak a bevonására, amelyek – bár lehetett volna reprezentálónak észlelni őket – nyilvánvalóan nem voltak mimetikusak.”⁹³⁸

Cáfolja a tükrözélméletet⁹³⁹, és inkább kapcsolatba-hozásról beszél.

Azt a problémát, amit a 20. században a nyelvre fordított figyelem vetett fel, s ami a nyelvnek abból a kettős természetéből következik, hogy *a gondolkodásnak egyszerre eszköze és feltétele*, az alábbi módon kísérli feloldani:

„Semmi okunk azt feltételezni, hogy nincsenek nyelvi tények, tények a nyelvről, melyek a wittgensteini „természettudományok összességében” feljegyeztetnek, és amelyek ennél fogva kettős szerepnek örvendhetnek, mert egyszerre vannak a világon belül és a világon kívül, az egyik dimenzióban a valóság részei, a másikban a megjelenítés részei.”⁹⁴⁰ Ezzel tulajdonképpen azt veti fel, hogy az említett problémát egy olyan modellben lehet megoldani, amely az „A = A és egyszersmind A nem = A” szemléletén alapszik.

„a művészet ugyanúgy különbözik a valóságtól, mint a leíróan használt nyelv (...) Ez egyáltalán nem azt jelenti, hogy a művészet nyelv volna, hanem csak azt, hogy ontológiája ugyanaz, mint a nyelvé, és hogy ugyanaz az ellentét van meg a valóság és

⁹³⁵ A posztmodern egy másik jelentős gondolkodójának, Paul Ricoeurnek a szimbolikus gondolkodást érintő szövegeit másutt (Kapitány–Kapitány, 2019) mutattuk be.

⁹³⁶ Mint ezt már több szerzőnél előkerült, szimbolizációval él a művészetén kívül a mítoszképzés, a vallás, de a mindennapi szemlélet, sőt, a tudományos gondolkodás is.

⁹³⁷ Lásd erről: Danto, (2003), pp. 146-150. És: „Annak ellenére, hogy a két művész valóban gyönyörű Madonnákat festett, mi mégis Raffaellóra és Murillóra reagálunk, nem pusztán a Madonnákra, bármilyen szépek is.” (Danto, 2003, p. 151).

⁹³⁸ Danto, (2003), p. 86. És egyébként: „az utánzatok élvezete ugyanolyan jellegű, mint a vágyképeké, ahol is a képzelgő számára nyilvánvaló, hogy egy vágyképet élvez, hogy nem álmítja magát azzal, hogy ez valami valóságos.” (Danto, 2003, p. 27).

⁹³⁹ Lásd: Danto, (2003), p. 75.

⁹⁴⁰ Danto, (2003), p. 85.

a művészet, mint a valóság és a beszéd között. (...) A művészet filozófiai értéke abban rejlik, hogy önmagával egyetemben a valóság fogalmát is segítette tudatosítani.⁹⁴¹

Az „utánzást” úgy fogja fel, hogy abban nem a (felszínes) hasonlóság, hanem a *lényeg* hasonlósága „utánoztatik”.

„az utánzás általában akkor tesz szert egy lehetséges művészet státusára, ha nem pusztán hasonlít valamire, mint egy tükörkép, hanem arról szól is, amire hasonlít, ugyanúgy, mint az alakítás.”⁹⁴² „Nem kell, hogy legyen valami, amire az utánzat hasonlít. Úgy vélem, mindössze az szükséges, hogy hasonlítson arra, amire vonatkozik, *amennyiben az igaz*.”⁹⁴³ „ha valaki igazán nekilát, hogy valamit utánozzon, akkor – ha az utánzat igaz – az utánzó azt a valamit jelöli (egy rossz utánzat nem feltétlenül hamis utánzat, mint ahogy a homályos fénykép sem hamis fénykép)”⁹⁴⁴.

„A képeknek sok esetben nincs szándékos jelöletük, nem valaminek a vonatkozó értelemben vett megjelenítésére használják őket. Ha viszont *mint képek* jelölnek valamit, akkor a hasonlítás *fogalmi* követelmény – akárcsak az utánzat, mint olyan esetében.”⁹⁴⁵

A művészetnek ő is azt a vonását emeli ki, hogy olyan *világszerű egészet* alkot, amelynek részei is egységet kell alkossanak, egyneműnek kell lenniük.

„A művészi azonosítás logikája szerint: egyetlen elem azonosítása más azonosítások egész sorát vonja magával, melyek azzal együtt állnak vagy buknak. *A dolog egésze egyszerre mozog*.”⁹⁴⁶

Amit több ízben is úgy hangsúlyoztunk, hogy a művészet (és a szimbólum) mindig poliszémikus, ő a másik oldalról ragadja meg: a művészet (és a szimbólum) nem működik *értelmezés nélkül*.

„Ha valaki *nem* értelmezi a művet, az annyit jelent, hogy nem fogja fel a mű struktúráját; ezt értettem azon, hogy a művet ‘semlegesén látni’ (...), annyi, mint nem művészetként látni.”⁹⁴⁷

„A művészetben minden új értelmezés kopernikuszi fordulat, abban az értelemben, hogy minden értelmezés egy új műalkotást teremt, még akkor is, ha ez a különbözőképpen értelmezett műalkotás, mint ahogyan az ég változatlan marad is az átalakulások során”⁹⁴⁸. „Mint átalakító eljárás, az értelmezés a kereszteléshez hasonlít; a tárgy nem új nevet, hanem új identitást kap, ami által tagja lesz a kiválasztottak közösségének.”⁹⁴⁹

⁹⁴¹ Danto, (2003), p. 87.

⁹⁴² Danto, (2003), p. 73.

⁹⁴³ Danto, (2003), p. 74.

⁹⁴⁴ Danto, (2003), p. 76.

⁹⁴⁵ Danto, (2003), p. 81. Az értelem és referencia fregei megkülönböztetése melletti érvelésére lásd: Danto, (2003), pp. 77-79

⁹⁴⁶ Danto, (2003), p. 118.

⁹⁴⁷ Danto, (2003), p. 119.

⁹⁴⁸ Danto, (2003), p. 123.

⁹⁴⁹ Danto, (2003), p. 124.

Visszatérve a Hegel-felvetette problémához, igyekszik alaposan végiggondolni azt a kérdést is, hogy a művészi reprezentációban a megismerés hogyan és mitől lesz *megismeréssé*.

„Mihelyt valaki nem hiszi, hogy az ostya és a bor test és vér, az áldozás rituális esemény lesz, nem pedig misztikus részesülés⁹⁵⁰. Ha valaki feladja a mágiába vetett hitét, egy bábuba való tűszúrás az igazi fájdalomkøzøzés helyettesítøje lesz, nem pedig egy kõrmønfont mód a fájdalom igazi okozására. És mihelyt valakit a világra vonatkozó meggyøzødéseik kizárnak a mítosz körébøl, Phoebus szekerének a Napként való azonosítása pusztá metaforává süllyed le. Semmi ilyesmirøl nincs szó azonban a mővészi azonosításoknál, ahol ha *a*-t mővészileg azonosítjuk *b*-vel, mindvégig számolunk a szó szerinti azonosság kudarcával.⁹⁵¹”

„Vegyük azt, ahogyan egy gyerek játszani tud egy bottal: a bot lehet lándzsa, puska, bábu, fal, hajó, repölø; ez egy univerzális játék. De két kognitív feltételnek teljesülnie kell ahhoz, hogy a gyerek végre tudja hajtani képzeletbeli átalakítását. Az elsø természetesen az, hogy tudja, a bot nem ló, nem lándzsa, nem bábu. (...) A másik határ közvetlenebb jellegő: egy gyereknek ahhoz, hogy elképzelje, vagy úgy tegyen, mintha a bot ló lenne, tudnia kell valamit a lovakról, és tudásának határai a játék határai.⁹⁵²”

„A gazdag képzelet egy példájának – melynek eløfeltétele, hogy a fantáziadúsnak tekintett személy ne rugaszkodjon el túlságosan a valóságtól – általában csak akkor adózunk elismeréssel, ha a tárgynak adott, ám rá nem jellemzø tulajdonsága valamilyen módon *megvilágítja* a tárgyat; máskülønb en ez pusztán konceptuális különckødés vagy túlzó csøkevény.⁹⁵³”

„a radikális buddhizmusban – a Gyémánt Szútrában – megszűnik a nirvána és a szamszára közötti különbség: a világot nem megszüntetni kell egy magasabb világ javára, hanem megtölteni annak a magasabb világnak a minøsegeivel. Ezt gyönyörően fejezi ki Ch'ing Yuan néhány sora: 'Mieløtt harminc évig tanulmányoztam a Zent, a hegyeket hegyeknek, a vizeket vizeknek láttam. Amikor egy bonyolultabb tudáshoz érkeztem el, akkor oda jutottam, hogy a hegyeket nem hegyeknek, a vizeket pedig nem vizeknek láttam. De most, hogy magával a *szubsztanciával* rendelkezem, nyugalomban vagyok. Mert ez csupán annyi, hogy a hegyeket újra hegyeknek, a vizeket pedig újra vizeknek látom.' A hegyeket hegyeknek látja, de ebbøl nem következik, hogy ugyanúgy látja hegyeknek øket, mint azeløtt. Mert bonyolultabb szellemi élmények után, mélyértelmő metafizikai és ismeretelméleti tudás révén látja újra hegyeknek øket. Amikor Ch'ing Yuan azt mondja, hogy a hegy hegy, vallási

⁹⁵⁰ „a rítust felváltotta annak szimbolikus eløadása, a tragikus dráma (...) a reprezentáció két értelme nagyon szorosan megfelel a *jelenség* kétféle értelmének. *Elsø* értelme szerint maga a dolog jelenik meg, mondjuk az Esthajnalcsillag az égen, méghozzá úgy, hogy nevetséges lenne azt mondani, hogy ez nem is maga az Esthajnalcsillag, hanem csak a 'megjelenése', a látszata. *Második* értelme viszont szembeállítja a jelenséget a valósággal, amikor – talán Platont követve – azt mondjuk, hogy amit a Napnak véltél, 'csak látszat' volt, talán a Nap képmása, vagy egy ragyogó fénypászma. Az ünnepløk úgy hitték, Dionüszosz a jelenség elsø értelmében jelenik meg azokban a tragikus színjátékokban, amelyek a hellenisztikus átlényegülés nyomán bizonyos távolságot teremtettek a rítusokkal szemben.” (Danto, 2003, p. 31).

⁹⁵¹ Danto, (2003), p. 125.

⁹⁵² Danto, (2003), p. 126.

⁹⁵³ Danto, (2003), p. 127. „egy mőalkotás másolata miért nem lehet önálló mőalkotás. A másolat ugyanis pusztán azt mutatja, ahogyan a mőalkotás prezentálja tartalmát, anélkül, hogy maga is mondana róla valamit. Egy másolat tiszta átlátszóságra törekszik, ahogyan egy ideális eløadóművész is, ám egy mőalkotás fényképe igenis lehet önálló mőalkotás, ha úgy prezentálja a tartalmat, hogy azzal megmutat róla valamit.” (Danto, 2003, p. 144).

kijelentést tesz: a hegy és a vallási tárgy közötti különbség azáltal tűnt el, hogy a hegy maga lett vallási tárggyá.⁹⁵⁴„

Ezután logikusan következik a szembenézés azzal, hogy a különböző korok embere számára ez a fajta sajátos megismerésmód is természetesen egészen másként működik.

„lehet, hogy az a hely, ahol az általunk keresett fogalmak – a stílusé, a kifejezése, sőt a metaforáé is – vannak, a kép és a tárgya azon eltérései között helyezkedik el, melyeket az átlátszóság-elmélet csak negatívan tud értékelni, és csak a mimézis kudarcának tulajdonít. (...) Ami Giotto kortársai számára átlátszó lett volna (majdnem olyan, mint egy üveg, melyen keresztül egy szentséges valóságot látnak), számunkra átlátszatlanává vált, és mi állandóan tudatában vagyunk valaminek, ami számukra átlátszatlan volt, számunkra viszont értékes – Giotto stílusának⁹⁵⁵„.

Újra és újra kiemeli a (tartalmi) utánzással szemben a *megjelenítésmódban* rejlő üzenetet.

„egy mondat *egyszerre* megjelenhet átlátszóan és átlátszatlanul egyetlen beszéd-aktusban, és az átlátszatlan szerep vagy helyzet az, amelyben az intenzionalitás jelenségét felfedezhetjük. Ezt talán sehol sem láthatjuk világosabban, mint azokban az irodalmi szövegekben, amelyekben a szerző azon túl, hogy állít valamit, egyszersmind olyan *szavakat választ ki* ehhez az állításhoz, melyek más célokat is szolgálnak: valamilyen utalást tesznek, fenntartják a mértéket, egy szójátékot alkotnak, kigúnyolnak egy szereplőt, bevezetnek egy vezérmotívumot – és ezek az irodalmi szándékok kudarcot vallanak, ha más szavakat használna.⁹⁵⁶„

Még az egyszerű *idézetben* is annak *metafora*-szerepét húzza alá, vagyis *megismerő* funkcióját hangsúlyozza. Azt mutatja meg, hogy az idézet két helyzet – az idézet forrásának helyzete és a jelen helyzet – közti metaforikus kapcsolat.⁹⁵⁷ A metaforát viszont a művészi (szimbolikus) megismerés sajátos alapeszközeként jellemzi.

„Vegyük azt a szitok-metaforát, hogy: ‘a férfiak disznók’. (...) a metafora igazságteltételeit részben magának a prédikátumnak bizonyos jellemzői képezik. A metafora inkább férfiakra, semmint disznókról, mint ‘disznókról’ szól; *erről a kifejezésről*, a hétköznapi beszédben jelenlevő konnotációival együtt. És mivel döntő fontosságú, hogy *erről a kifejezésről* szól, nincs rá biztosíték, hogy bármilyen másik szó vagy kifejezés hordozni fogja a metafora által kiválasztott pejoratív mérget, bármennyire felcserélhetőek legyenek is máskülönben a ‘disznók’ az átlátszóság keretébe tartozó ilyen kifejezésekben. A metafora tehát bemutatja tárgyát és ezen túlmenően azt a módot is, ahogyan bemutatja. (...) A metaforákban a ‘bemutatás formája’ természetesen csak olyan jelentésekkel és asszociációkkal rendelkezhet, amelyekkel az adott korszak kulturális kerete rendelkezik. (...) a metaforák fordításkor el fognak veszteni valamit vagy szert fognak tenni valamire, azon kulturális különbségek miatt, amelyekkel a két nyelv mássága együtt jár.⁹⁵⁸„ „a metaforák azt a struktúrát testesítik meg, amellyel előzetes feltételezésem szerint a műalkotások rendelkeznek: nem pusztán tárgyakat reprezentálnak, hanem megértésükben magának a reprezentáció módjának

⁹⁵⁴ Danto, (2003), p. 132.

⁹⁵⁵ Vagyis míg a mai ember számára az (egyéni és kor) stílus jelentheti egy műalkotás lényegét, Giotto hívó kortársai számára a művek világszerűsége, realizmusa lehetett a fő üzenet.

⁹⁵⁶ Danto, (2003), p. 182.

⁹⁵⁷ Danto, (2003), pp. 176-179.

⁹⁵⁸ Danto, (2003), p. 183.

tulajdonságai is szerepet kell hogy játsszanak. Végül is közhely, hogy minden metafora egy kisebb költemény.⁹⁵⁹„

Végső soron ő is azt állítja, hogy a fogalomalkotás, az elsődleges szimbolizáció a másodlagos szimbolizációból *jön létre*, ami egy átfogó, a megfogalmazható jelentést messze meghaladó folyamatot jelent.

„Ha a jelentést a jelöléssel való megismerkedés révén tanuljuk meg, az képessé tehet bennünket arra, hogy alkalmazni tudjuk az ‘Éjjeli őrzárát’ nevet, mint ahogyan a ‘piros’-sal való, ehhez hasonló találkozás képessé tesz bennünket a ‘piros’ alkalmazására. De az erre vagy bármely más festményre való reagálás jóval több annál, mint hogy képesek vagyunk azonosítani azt.⁹⁶⁰„

„Tehát a műalkotás inkább átlényegítő reprezentáció, mint egyszerű ábrázolás.⁹⁶¹„

És persze végül eljut ahhoz az elég triviális megállapításhoz is, hogy a mű legalább annyira *alkotójának reprezentációja*, mint valóságábrázolás, jóllehet e tartalmának megismerése éppenséggel nem az alkotó, hanem a befogadók „jutalma”.

„A fentiekben kidolgozott három fogalom közül a retorika a reprezentáció és a hallgatóság közötti viszonyra, a stílus pedig a reprezentáció és az azt megteremtő személy közötti viszonyra vonatkozik. A reprezentáció tulajdonságai egyik esetben sem – és valójában a kifejezés esetében sem – válnak a tartalom részévé. Azokkal a minőségekkel, amelyekre mint stílusra utalunk, a művész a világ reprezentálásán túl saját magát is kifejezi: saját magának és a reprezentáció tartalmának viszonyát.⁹⁶²„

„amit stíluson értünk, az a reprezentációnak azokat a minőségeit foglalja magában, amelyek magát az embert alkotják (...) És azért nem lehetséges a stílust illetően hozzáértés vagy szakértelem – bár a modort illetően lehetséges –, mert a reprezentáció külső aspektusai rendszerint nem adták a reprezentációt megteremtő ember számára: ugyan a világot ezeken keresztül látja, de ezeket nem látja. Reprezentációjának ezek a tulajdonságai mások számára láthatóak, de az ő számára nem.⁹⁶³„

⁹⁵⁹ Danto, (2003), p. 184. A metaforát a fogalmi-logikai érvelés azon retorikai módjához hasonlítja, ahol egy kimondatlan elemet a befogadónak kell hozzáértenie. Vagyis a szimbolikus gondolkodás – és a művészet – egyfelől nem működik a befogadó aktivitása nélkül, amely tulajdonképpen a Nem tudásának olyan mozgósítását jelenti, amely *megkerüli* a fogalmi-logikai gondolkodást: az „A=A és egyszersmind A nem = A” itt a kimondott és ki nem mondott azonosságában jön létre, a megismeréshez pedig úgy járul hozzá, hogy a fogalmi-logikai érvelésbe egy pillanatra – a pusztán fogalmi-logikai lánc megtörésével – bekapcsolja az Egész jelenlétét: „Arisztotelész egyik legérdekesebb pszichológiai-logikai megállapítása szerint az enthüéma a retorikai célokra legalkalmasabb logikai forma. (...) De az enthüéma nem csupán a premisszái igazságából – melyek helyénvaló esetben magától értetődően igazak – fakadó következtetést demonstrálja, hanem egyszersmind az enthüéma megalkotója és annak olvasója közötti komplex kölcsönviszonyt is magában foglalja. Az utóbbinak saját magának kell az előbbi által szándékosan nyitva hagyott űrt betöltenie”. (Danto, 2003, p. 165). „Namármost a metaforában is megtalálható valami ugyanebből a dinamizmusból. (...) A metafora tehát afféle elliptikus (kihagyásos) szillogizmus lenne, egy hiányzó terminussal, ennél fogva enthüémikus következtetéssel. Talán minden terminus-párhoz található egy harmadik is, amely metaforává kapcsolja őket össze, kezdetben bármilyen távol állónak tűnjenek is egy lehetséges lexikai térképen: tehát éppúgy, mint az enthüémák esetében, a metaforánál is valamilyen közhelyszerű előfeltételezés irányítja a megfelelő közbülső elem kiválasztását.” (Danto, 2003, p. 166).

⁹⁶⁰ Danto, (2003), p. 170.

⁹⁶¹ Danto, (2003), p. 167.

⁹⁶² Danto, (2003), p. 192.

⁹⁶³ Danto, (2003), p. 200.

„A mű nagysága annyi, mint a mű által anyagivá tett reprezentáció nagysága. Ha a stílus az ember, akkor a stílus nagysága a személy nagysága.”⁹⁶⁴

A posztmodern gondolkodók – s így köztük Danto is – újrafelfedezték a metafora jelentőségét, méghozzá úgy, hogy abból nem azt tartják fontosnak, hogy *mit* értelmez a metafora, hanem abban látják a döntő információtartalmat, hogy ezt *hogyan* teszi. A tartalom ilyenén háttérbeszorulása összefügg azzal az általános ismeretelméleti kétellyel, ami az ezredforduló emberét általánosan jellemzi. De paradox módon éppen az, hogy a tartalomról a módszerre helyeződik át a hangsúly, lehet az egyik fő lendítője a szimbolikus gondolkodást előtérbe állító paradigmaváltásnak. Mert ahhoz, hogy ez a paradigmaváltás a szimbolikus gondolkodásban rejlő óriási megismerési potenciált kibontakozhassa, az első lépés éppen az, hogy a fogalmi-logikai gondolkodás több ezer éves módszertana mellett a szimbolikus gondolkodás *módszertana* is kerüljön a figyelem centrumába.

*

Mint többször hangsúlyoztuk: nem esztétikatörténetet kívántunk írni. Így hát most, amikor lezárjuk ezt a szöveggyűjteményt, ez semmilyen értelemben nem jelenthet bekerekítést. A bemutatott szerzők sora semmilyen szempontból sem teljes, időben pedig – minthogy az idő nyilvánvalóan megy tovább – semmiképpen sem jutunk semmilyen végpontig: De úgy gondoljuk, mindez így természetes. A lezárságra törekvés megmosolyogtató, hiszen az ilyen ambícióval készült írások azt sugallják, mintha velük véget érne valami, a teljességre törekvést pedig egyetlen ember (vagy emberek csoportja) sem tudja kielégíteni. Mi értelme van akkor az e könyvben olvasható idézethalmaznak? Szöveggyűjteménynek nevezzük, de miféle szöveggyűjtemény ez? Semmiképpen sem az volt a szándékunk, hogy – mintegy a Bölcsék Kövének birtokában – kimutassuk, hogy melyik szerzőnek hol vannak a korlátai. Néhol ugyan felhívtuk a figyelmet arra, hogy egyik-másik gondolkodó szerintünk hol keveredik ellentmondásba, vagy mi az, amire talán nem fordít kellő figyelmet. De minthogy éppen azzal az elmúlt évszázadokban uralkodó versenyelvű gondolkodással szeretnénk szakítani, amelynek jegyében a szellemi ambíció elsősorban a mások fölé kerekedés törekvésében, a mások cáfolatában nyilvánult meg, egy új, szinergikus paradigma jegyében mi az ellenkező utat szeretnénk járni. Azt megmutatni, hogy *a különböző korok, különböző irányzatok gondolkodóinak gondolatai miképpen épülhetnek egymáshoz, mi közöttük a közös nevező*. Ez a szöveggyűjtemény tehát olyan szövegek gyűjteménye, amely szövegek közös nevezője véleményünk szerint valahol a tézisekben kifejtett alapállítások, a szimbolikus gondolkodás alapvető jellemzői körül található. A művészetet, a szimbolikus gondolkodást többé-kevésbé értő, érző emberek különböző módon, de végső soron ugyanazt mutatják be: a művészi megismerés és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás sajátosságait. A felidézett gondolatok tömegével arról szerettük volna meggyőzni az olvasót, hogy az, amit a különböző korok különböző módon gondolkodó elméletalkotói végső soron hasonlóan láttak, azok valóban a művészi megismerés (és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodás) így vagy úgy mindenki (vagy legalábbis nagyon sokak) által látott *törvényei*.

*

⁹⁶⁴ Danto, (2003), p. 201.

Összegzés

Végezetül – ugyancsak tézisszerűen – megkíséreljük összegezni azt, *amit a művészi megismerésről és az alapjául szolgáló szimbolikus gondolkodásról* a bemutatott gondolatrendszerek alapján állíthatunk:

1. A szimbolizáció valamiképpen az Egészhez kapcsol.
2. Kapcsolatot teremt különböző dolgok között a *hasonlóság, érintkezés, tartalmazás* alapján.
3. A szubjektív és objektív egysége. (Az *emberiség* számára való objektivitás /Goethe/) Társadalmi szubjektumhoz kapcsolódik.
4. Általános és egyedi egysége.
5. Jelenlévő és jelen nem lévő egysége.
6. Egyszerre mozgó és mozdított.
7. Szinkrón és diakrón egysége.
8. Keletkezés és elmúlás egysége. Őrzi a keletkezés állapotát.
9. Véges és végtelen egymásvonatkoztatása.
10. Rész és Egész egysége.
11. Ösztönös és tudatos egysége.
12. Szabadság és szükségszerűség egyensúlya.
13. Egyensúly és egyensúlytalanság egysége.
14. Rend és Káosz egysége.
15. Jó és Rossz egysége.
16. Bestiális és spirituális egysége.
17. Fogalom és kép egymásvonatkoztatása.
18. Absztrakt és konkrét egymásvonatkoztatása.
19. Anyag és szellem egysége, egymásvonatkoztatása.
20. Lényeg és forma összhangja.
21. Objektum és reprezentációja együtt.
22. Lényegmegragadás.
23. A lehetőséget érzékelteti, ami több, mint a létezés.
24. Eszményi és reális egysége.
25. Eszme – elképzeltetve.
26. Világszerű, teljes valóság.
27. Egynemű. Egy szempont köré szervezett.
28. Nézőpontot kapcsol az ábrázolthoz.
29. Sűrített.
30. Nem kormányozhatja pusztán racionalitás, fogalmiság.
31. Nem pusztán fogalmi, nem vezethető le fogalmakból. De alkotója fogalomból indul ki (Danto)
32. Etikai vonatkozása van.
33. Megemelő.
34. Felszabadít az uralkodó világfelfogás nyomása alól.

35. A szemlélet megtermékenyítője.
36. Mindig új, megújuló kell legyen.
37. Mindig változásban van és egyszersmind eleve adott.
38. Az egész világ újrateremtése, állandó létesítése.
39. Ellentétek alkotják.
40. „Önmagától megfékezett erő” (Schiller)
41. A jelenség megmutatja azt az egészt, amelynek a része.
42. A természet törvényeit az emberin keresztül érteti meg. Az objektivitás törvényei a szubjektívon keresztül megismerhetők.
43. Önmagában is pontos, de valami még fontosabbra utal (Goethe)
44. Az önteremtő ember ábrázolása.
45. Bármivel összekapcsol – de nem mindennel.
46. Önmagában tartalmazza azt, aminek jelentését megjeleníti, de több van benne, mint amit megjelenít. (Hegel)
47. Ő maga tartalmazza saját kódját, azt minden befogadóban újra aktivizálja. (Király)
48. Poliszémikus.
49. Valamennyi jelentése megőrződik.
50. A létrehozó szubjektum is megőrződik benne.
51. Hangsúlyosabb benne az együttállás, mint az okság. (Cassirer)
52. Kombinációs képességünk alapja.
53. Benne a tér és idő átmegy egymásba (Bahtyin)
54. Kiemel az időből.
55. Végérvényes.
56. Meghatározatlan tárgyiassága van.
57. Összekapcsolás, de egyúttal eltávolítás is, azonosítás és meghatározatlanná tétel egyszerre.
58. Fontos benne, ami hiányzik: valami látensre utal.
59. Arról kezd beszélni, amiről nem lehet (Király)
60. Intenzív totalitás (Ez a természet totalitásából, az ember érzéki, szellemi és társadalmi életéből áll össze. (Lukács)).
61. Alapvető fiziológiai érzeteken alapszik.
62. A tárgyat viszonyaival együtt ábrázolja. Nem választja le a tárgyat viszonyairól. (Király)
(Az allegória kiszakít az összefüggésekből).
63. Poliszémiájának köszönhetően minden ideológia ellensége. (Király)
64. A *képnek* erős szimbólumképző potenciálja van.

Ha szimbólumokat (illetve ha esztétikumot) kívánunk létrehozni, akkor tehát legalább ezeket a szempontokat érdemes figyelembe venni.

2019-2020.

Irodalom

- Adorno, Theodor Wiesengrund (1970): Zene, filozófia, társadalom, Gondolat, Budapest
- Bacsó Béla (szerk., bev.) (1997): Kép, fenomén, valóság, Kijárat kiadó, Budapest
- Bahtyin, Mihail Mihajlovics (1976): A szó esztétikája (Válogatott tanulmányok), Gondolat, Budapest
- Bartlett Frederic Charles. (1985): Az emlékezés, Gondolat, Budapest
- Berger, Peter L. – Luckmann, Thomas (1998): A valóság társadalmi felépítése (Tudásszociológiai értekezés), József Műhely kiadó, Hiánypótló sorozat, Budapest. (eredeti megjelenés: 1966)
- Berger, Peter L. (1992): A kapitalista forradalom, (Politikai Gondolkodók), Gondolat, Budapest
- Bicskov, Viktor Vasziljevics (1988): A bizánci esztétika, Gondolat, Budapest
- Black, Max: A reprezentáció természete, in: Horányi Özséb (szerk.) (2003): A sokarcú kép (Válogatott tanulmányok a képek logikájáról). (2. módosított kiadás), Typotex, Budapest, pp. 119-147. (eredeti megjelenés: 1972).
- Bourdieu, Pierre (2002): A gyakorlati észjárás (A társadalmi cselekvés elméletéről), Napvilág, Budapest
- Bourdieu, Pierre (2009): A gyakorlat elméletének vázlata (Három kabil etnológiai tanulmány). Napvilág, Budapest
- Burckhardt, Jacob (1978): A reneszánsz Itáliában, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest (Képzőművészeti Kiskönyvtár)
- Cassirer, Ernst (1965): The Philosophy of Symbolic Forms. I-III. Yale University Press, New Haven–London. I. Language (első kiadás: 1953). II. Mythical Thought (első kiadás:), III. The Phenomenology of Knowledge (első kiadás: 1957).
- Cassirer, Ernst (1979): Symbol, Myth, and Culture (Essays and Lectures of Ernst Cassirer, 1935-1945), Yale University Press, New Haven–London (ed.: Verene, Donald Phillip)
- Danto, Arthur C. (2003): A közhely színeváltozása (Művészetfilozófia), Enciklopédia, Budapest
- Deák Tamás (vál. előszó, jegyz.) (1984): Goethe és Schiller levelezése, Kriterion, Bukarest
- Diderot, Denis (1951): Válogatott filozófiai művei, Akadémiai, Budapest
- Diderot, Denis (2013): Esztétika, filozófia. politika, l'Harmattan–Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest
- Diderot, Denis (1997): Rameau unokaöccse (Első szatíra/Ő és Én), Pannon-Klett, Budapest
- Diderot, Denis (1966): Színészparadoxon/A drámaköltészetről, Magyar Helikon, Budapest
- Eckermann, Johann Peter (1989): Beszélgetések Goethével, Európa, Budapest
- Farkas Attila Márton (2003): Filozófia előtti filozófia (Szimbolikus gondolkodás az ókori Egyiptomban. Typotex, Budapest
- Focillon, Henri (1982): A formák élete – A nyugati művészet, Gondolat, Budapest

- Fónagy Iván (1992): Szimbólum (szócikk), Világirodalmi Lexikon, 14. kötet (sváb-Szy), Akadémiai, Budapest, pp. 364-395
- Gadamer, Hans-Georg (1984): Igazság és módszer, Gondolat, Budapest
- Gadamer, Hans-Georg (1994): A szép aktualitása, T-Twins, (Athenaeum-könyvek), Budapest,
- Gehlen, Arnold (1976): Az ember – természete és helye a világban, Gondolat, Budapest
- Goethe és Schiller levelezése – lásd: Deák Tamás (vál. előszó, jegyz.) (1984): Goethe és Schiller levelezése Kriterion, Bukarest
- Goethe, Johann Wolfgang (1981): Antik és modern (Antológia a művészetekről), Gondolat, Budapest
- Goethe, Johann Wolfgang (1985): Irodalmi és művészeti írások (vál., szerk., jegyz.: Pók Lajos), Európa, Budapest
- Gombrich, Erich H. (1972): Művészet és illúzió⁹⁶⁵ (A képi ábrázolás pszichológiája), Gondolat, Budapest
- (Gombrich, Erich H. (1982): Illúzió és művészet, In: Gregory, R. L.–Gombrich, Erich H (szerk.): Illúzió a természetben és a művészetben, Gondolat, Budapest
- Gombrich, Erich H.: Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei, In: Horányi Özséb (szerk.) (2003): A sokarcú kép (Válogatott tanulmányok a képek logikájáról). (2. módosított kiadás), Typotex, Budapest, pp. 23-37. *(eredeti megjelenés: 1951).*
- Goodman, Nelson: Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól, In: Horányi Özséb (szerk.) (2003): A sokarcú kép (Válogatott tanulmányok a képek logikájáról). (2. módosított kiadás), Typotex, Budapest, pp. 41–101. *(eredeti megjelenés: 1968).*
- Gregory, R. L.: (1982): A megtévesztett szem. In: Gregory, R. L.–Gombrich, Erich H (szerk.): Illúzió a természetben és a művészetben, Gondolat, Budapest
- Gregory, R. L.–Gombrich, Erich H (szerk.) (1982): Illúzió a természetben és a művészetben, Gondolat, Budapest
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1980): Esztétikai előadások I-III. Akadémiai, Budapest
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2004): Előadások a művészet filozófiájáról, Atlantisz, (Mesteriskola) Budapest
- Heidegger, Martin (1988): A műalkotás eredete, Európa (Mérleg), Budapest
- Hintikka, Jaakko: A fogalom mint látvány: a reprezentáció problémája a modern művészetben és a modern filozófiában. In: Horányi Özséb (szerk.) (2003): A sokarcú kép (Válogatott tanulmányok a képek logikájáról). (2. módosított kiadás), Typotex, Budapest, pp. 149-169. *(eredeti megjelenés: 1975).*
- Horányi Özséb (szerk.) (2003): A sokarcú kép (Válogatott tanulmányok a képek logikájáról). (2. módosított kiadás), Typotex, Budapest
- Ingarden, Roman (1977): Az irodalmi műalkotás, Gondolat, Budapest
- Janus*, IV/1 (1987 ősz). Az esztétika forrásvidéke
- Kant, Immanuel (2003): Az ítélőerő kritikája, Osiris–Gond-Cura Alapítvány, (Sapientia Humana), Budapest

⁹⁶⁵ Eredeti cím: A látható világ és a művészet nyelve

- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor (1995): „Jelbeszéd az életünk” (A szimbolizáció története és kutatásának módszerei), Osiris-Századvég, Budapest
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor (2013): A szellemi termelési mód, Kossuth, Budapest
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor (2016): A szimbólumok és a szimbolizáció kérdései a kulturális antropológiában I-III.
- Kapitány Ágnes–Kapitány Gábor (2019): A szimbolizáció a szemiotikában I-III.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor (2020): Szimbolizáció és pszichológia
- Király Jenő (2010): A film szimbolikája I-VI, Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, Mozgóképkultúra Tanszék–Magyar Televízió ZRT, Kaposvár–Budapest
- Kjørup, Søren: George Inness és a *Hastingsi csata*, avagy hogyan tegyük képpel...In: Horányi Özséb (szerk.) (2003): A sokarcú kép (Válogatott tanulmányok a képek logikájáról). (2. módosított kiadás), Typotex, Budapest, pp. 323-342. (*eredeti megjelenés: 1974*).
- Kjørup, Søren: Képi beszédaktusok, In: Horányi Özséb (szerk.) (2003): A sokarcú kép (Válogatott tanulmányok a képek logikájáról). (2. módosított kiadás), Typotex, Budapest, pp. 343-358. (*eredeti megjelenés: 1978*).
- Langer, Susanne Katherine (1954): *Philosophy in a New Key. (A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art)*. The New American Library (A Mentor Book) 6th printing
- Lessing, Gotthold Ephraim (1968): *Laokoön – Hamburgi dramaturgia*, Akadémiai–MTA Irodalomtörténeti Intézete, Budapest
- Lessing, Gotthold Ephraim (1982): *Válogatott esztétikai írásai*, Gondolat, Budapest
- Lukács György (1957): *A különösség (A különösség, mint esztétikai kategória)*, Akadémiai, Budapest
- Lukács György (1965): *Az esztétikum sajátossága I-II*. Akadémiai, Budapest
- Lukács György (1975): *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika (Ifjúkori Művek)*, Lukács György Összes Művei, Magvető, Budapest
- Lukács György (1975): *A regény elmélete*, in: Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika (Ifjúkori művek)*, Lukács György Összes Művei, Magvető, Budapest
- Lukács György (1976): *A társadalmi lét ontológiája II*. Magvető, Budapest
- Lukács György (1997): *A lélek és a formák (Kísérletek)*, Napvilág–Lukács Archívum, (Lukács Könyvtár), Budapest
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2013): *A dionüszoszi világnézet*, Attraktor, Máriabesnyő
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2003): *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, (2. kiadás), Magvető, Budapest.
- Novitz, David: *Képek és kommunikatív használatuk*, In: Horányi Özséb (szerk.) (2003): *A sokarcú kép (Válogatott tanulmányok a képek logikájáról)*. (2. módosított kiadás), Typotex, Budapest, pp. 363-400. (*eredeti megjelenés: 1977*).
- Panofsky Erwin (1976): *Az emberi arányok stílustörténete*, Magvető (Gyorsuló idő) Budapest
- Panofsky, Erwin (1984): *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Budapest
- Panofsky, Erwin (1986): *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*, Corvina (Imago) Budapest

- Riegl, Alois (1998): Művészettörténeti tanulmányok, Balassi, Budapest
- Scheler, Max (1995): Az ember helye a Kozmoszban, (Horror etaphysicae), Osiris–Gond, Budapest
- Scheler, Max (2008): A filozófia lényegéről, (Fides et Ratio: A vallásbölcselet kiskönyvtára), Szent István Társulat, Budapest
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1991): A művészet filozófiája (A kéziratok hagyatékából), Akadémiai, Budapest
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (2012): Clara, avagy Beszélgetés a természet és a szellemi világ összefüggéséről, Lux Color Printing, Óbecse
- Schiller, Johann Christoph Friedrich (1960): Válogatott esztétikai írásai, Magyar Helikon, Budapest
- Schiller, Johann Christoph Friedrich (2005): Művészet és történelemfilozófiai írások, Atlantisz, Budapest
- Schlegel, August Wilhelm és Friedrich von (1980): Válogatott esztétikai írások, Gondolat, Budapest
- Searle, John R. A képi reprezentáció, In: Horányi Özséb (szerk.) (2003): A sokarcú kép (Válogatott tanulmányok a képek logikájáról). (2. módosított kiadás), Typotex, Budapest, pp. 205-225.
- Újfalussy József (1962): A valóság zenei képe, Zeneműkiadó, Budapest
- Walton, Kendall, L. Szimbólumok-e a reprezentációk? In: Horányi Özséb (szerk.) (2003): A sokarcú kép (Válogatott tanulmányok a képek logikájáról). (2. módosított kiadás), Typotex, Budapest, pp. 185-203. *(eredeti megjelenés: 1974).*
- Warburg, Aby M. (1995): Μνημοσυνη, Aby M. Warburg válogatott tanulmányai, Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest
- Wölfflin, Heinrich (2001): Művészettörténeti alapfogalmak (A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben), Magyar Könyvklub, Budapest

Tartalomjegyzék:

Tézisek	2
Az újkori esztétika kérdésfelvetéseinek előzményei	6
A szimbolizáció és az újkori német esztétikai gondolkodás alapjai. Lessing	11
A francia esztétika kezdeteinél. Diderot esztétikum-felfogása és a szimbolizáció	15
Kant és az ítélőerő	20
Schelling és a művészi szimbolizáció	30
Schiller és Goethe esztétikai gondolatai a szimbólumról, szimbolikus gondolkodásról és az ember nembeli természetéről	35
A szimbolizáció a Schlegel-fivérek romantikus esztétikájában	51
Hegel, a nembeliség, az esztétikum és a szimbolizáció	57
A klasszikus művészettörténet és a szimbolikus gondolkodás (Burckhardt, Riegl, Wölfflin, Warburg)	76
Nietzsche esztétikájáról	81
Max Scheler	87
Egy francia dialektikus (Focillon)	90
Cassirer és a szimbolikus formák filozófiája.	94
Heidegger a művészi megismerésről	113
Panofsky	116
Két kelet-európai irodalomesztéta: Bahtyin és Ingarden	121
Gadamer és a szimbolizáció	131
Lukács György esztétikum-felfogásának alakulása	135
A marxizáló zeneesztétika és a szimbolizáció	157
Egy kis kitérő I. Berger és Luckmann tudásszociológiai szimbolikája	164
Egy kis kitérő II. Szimbólumok Bourdieu szociológiájában	168
A tömegművészet szimbolikája (Király Jenő filmesztétikájában)	173
Egy lexikon szimbólumképe (Fónagy Iván)	180
Fenomenológia és reprezentáció a huszadik század második felének művészetelmé- letében. (Husserl nyomán Merleau-Pontytól Gombrichon át Gottfried Boehmig...)	185
A posztmodern és a szimbolikus gondolkodás (Danto)	190
Összegzés	197
Irodalom	199