

Máté Zsuzsanna

KULTÚR-, MŰVÉSZETFILOZÓFIAI ÉS ESZTÉTIKAI
TOVÁBBGONDOLÁSOK

Máté Zsuzsanna

KULTÚR-, MŰVÉSZET-
FILOZÓFIAI ÉS ESZTÉTIKAI
TOVÁBBGONDOLÁSOK



Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
Szeged, 2021

A könyv a szerzőnek
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti Tagozat Cs. Szabó László – díja (2020) támogatásával jelent meg.

Szakmai lektor
Falusi Márton

Borító-koncepció
Kiss Ferenc grafikustervező

Borító-kivitelezés
Biró Ildikó grafikustervező

Felelős szerkesztő
Máté Zsuzsanna

ISBN: 978-615-5946-41-7

TARTALOM

Előszó	7
---------------------	---

Első rész: Válság/ok és vált(oz)ás/ok

A filozófia „kulturológiai fordulatáról”	11
A különböző kulturális és művészeti szférák változó viszonyrendszeréről – néhány 20. századi kultúr- és művészetfilozófiai felfogás nyomán	17
A vizuális kultúra divergenciájáról	31
A „művészet vége” dilemma művészet/filozófia-történeti diskurzusáról.....	41
A harmónia fogalmának művészet/filozófiai alakulás-történetéről	61

Második rész: Az egyensúlyteremtés lehetőségei a műalkotás révén

A gondolkod(tat)ó képről – Raffaello <i>Athéni iskola</i> freskójának képfilozófiai megközelítése	75
Az értelmetlen életről és az értelem-kereső emberről – Madách Imre és Hankiss Elemér nyomán	91
A bizonytalanság bölcsessége – a beethoveni zene és művészsors Milan Kundera regényeiben	109
A bizonytalanság paradoxonjai – Reflexiók Pet’R Kovács Péter festményeiről, grafikáiról	119
Lábjegyzetek kép-kísérleteimhez	125

Felhasznált irodalom	133
-----------------------------------	-----

Szerzői névjegy	141
------------------------------	-----

Képmelléklet	143
---------------------------	-----

Családomnak

ELŐSZÓ

Az európai kultúra, a nyugati civilizáció olyan – több mint száz éve diagnosztizált – korszakában élünk, mely válságokkal, váltásokkal, fordulatokkal, változásokkal telítődött. Oswald Spengler óta keresik a szellem emberei e folyamatok okait, magyarázatokat, narratívákat konstruálnak; generációról generációra felfedik a válság-jelenségek természetét, mint a különböző rendszerek működési zavarait, megfigyelik, leírják és elemzik a szétesési tendenciákat, melyek rávetülnek a jelenünkre is, a „*bizonytalanság kor*”-ára. A válság ugyanakkor nem negatív jelenség, néhány 20. századi filozófus szerint (is) lényegi, ontológiai eleme az emberi létezésnek. Kimenetele is sokféle lehet, például vezethet az adott rendszer önkorrekciójához, vagy éppen olyan fordulatokhoz és változási folyamatokhoz, melyek a későbbiekben szükségszerűnek tűnnek majd egy pozitív konnotációjú állapot, egy valamilyen megújulás elérésében. Azonban az nem kétséges, hogy a válságjelenségek, a fordulatok és a változási folyamatok dinamikája korunkban, az információs társadalomnak és a digitális kultúrának is köszönhetően, eddig tán soha nem tapasztalt méretű. Egy nagy történeti átalakulás-folyamat részesei vagyunk, és hogy elszenvedői vagy alakítói leszünk a magunk életterének keretein és lehetőségein belül, ez már rajtunk múlik.

Könyvem egyes fejezetcímei szándékosan utalnak néhány, már korábban megjelent tanulmányomra, jórészt tartalmazva és egyúttal árnyalva, majd továbbgondolva azok főbb gondolatmeneteit; az utolsó „*Lábjegyzetek kép-kísérleteimhez*” fejezet pedig a „*Kép-kísérletek*” című első önálló kiállításom alkotásaira, a *Képmelléklet* fotóin láthatóakra vonatkoznak. Összességében munkám szintetizálása és egyben folytatása is a filozófia, a kultúra, a művészet és az irodalom összefüggő rendszerének különböző vetületeit taglaló, korábban szegmentált formában publikált gondolatköreimnek, reményeim szerint az olvasót újabb kérdésfeltevésekre illetve következtetésekre inspirálva. Az első kultúr- és művészetfilozófiai rész betekintést nyújt a filozófiai gondolkodás, a kultúra és a művészet egyes változás-folyamataiba néhány 20. századi válság-narratívát felidézve, összehasonlítva és párhuzamba állítva. Az egyes fejezetek tematikájukban láncszemszerűen és egyben hálózatszerűen kapcsolódnak egymáshoz. A filozófiai diskurzusok egyik váltásától, a „*kulturológiai fordulattól*” kezdődően néhány kultúr- és művészetfilozófiai felfogásig ívelően emelik ki a különböző kulturális, művészeti szférák és relációik változó jellegéről szóló diskurzust; a vizuális kultúra és a digitális kultúra szimbiózisának néhány kérdését; majd e változási folyamatok keretébe is helyezett „*művészet vége*” dilemmákat és azok irányultságát valamint a harmónia fogalmának alakulástörténetét. A második, esztétikai rész az egyes műalkotásokat – bizonytalanná, instabillá vált világunkban – az egyensúlyteremtés lehetséges módjaiként közelíti meg, akár a

gondolati harmónia megteremtése; a különböző történelmi korok válságállapotain átívelő létértelem-hiány és értelem-keresés; a halandóság – halhatatlanság dilemmája vagy a hermeneutikai, esztétikai, alkotói és befogadói tevékenység gond/dolkod(tat)ó karaktere felől. Szándékom, hogy a műalkotásokkal kapcsolatos tapasztalatot; az alkotási és a befogadási folyamat, az esztétikai élmény és a műértelmezés reflexióinak örömet’ megosszam olvasóimmal. Instabil világunkban az egyensúlyteremtés egyik útja a művészet, a gond/olkad(tat)ó alkotás révén, amely segít bennünket a külső és belső világ átélésében, megértésében és alakításában, hogy életünket, világunkat értelmessé formálhassuk, hogy szembe tudjunk nézni az élet egzisztenciális kérdéseivel.

Az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Művészetelméleti és Művészetpedagógiai Kutatócsoportja könyvsorozatának harmadik, önálló szerzőségű kötete jelen könyvem, mely a „*Művészeti nevelés, művészetre nevelés a felsőoktatásban*” (2019) és „*A harmónia dicsérete*” (2020) című tanulmányköteteket követi.

Kultúr- és művészetfilozófiai, esztétikai és művészetelméleti szakkönyvem a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozat Cs. Szabó László - díjának (2020) támogatásával jelent meg. Az utolsó, „*Lábjegyzetek kép-kísérleteimhez*” című fejezethez kapcsolódó *Képmelléklet* tartalmazza (a szintén e díj támogatásával létrejöhett) „*Kép-kísérletek*” című első önálló – a szegedi Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtárban, 2021. október 21-től november 12-ig látható – kiállításom alkotásainak fotóit.

Végül szeretném megköszönni a jónéhány gondolati inspirációt és művészetelméleti, esztétikai munkásságom támogatását Dr. Kulin Ferencnek (Széchenyi díjas MMA tag), a Magyar Művészet – Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata korábbi főszerkesztőjének valamint köszönöm szakmai lektorom, Dr. Falusi Márton, a Magyar Művészet jelenlegi főszerkesztője, az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet tudományos főmunkatársa támogatását.

Máté Zsuzsanna

ELSŐ RÉSZ

VÁLSÁG/OK ÉS VÁLT(OZ)ÁS/OK

A FILOZÓFIA „KULTUROLÓGIAI FORDULATÁRÓL”

A filozófia „*kulturológiai fordulatát*” egy lényegesen tágabb, a filozófia önmeghatározásának és legitimációs törekvéseinek folyamatába kísérlem meg illeszteni, mivel a filozófia mindenkori feladata az is, hogy mindig újra meghatározza önmagát. Ez az önmeghatározási folyamat az utóbbi másfél-két évszázadban igencsak felpeszsdült az antikvitás által hagyományozott bölcsesség-identitás elvesztésének tudatosulásával és a hagyományos, univerzális igényű filozófia válságba jutásának lassú felismerésével. E hosszú folyamat a különböző filozófiai diskurzusok, beszédmódtípusok létrejöttét eredményezte, mely együtt járt a diskurzusok polarizáltságával illetve a filozófia különböző irányú legitimációs törekvéseivel és egyben mindezek kritikájával is.¹

A filozófia, mint a valahai tudományok tudománya – a bölcsesség szeretete, a „jó élet”, a „jó dialektikájának” tudása, mely tudás egyfajta gyakorlati filozófiaként is képes volt eligazítani az embert a természeti és a társadalmi világ dolgaiban, a cselekvés vonatkozásában is² – többszörös metamorfózison ment át, lassan elvesztve tradicionális bölcsesség-identitását, de néha megtalálva azt egy kései leszármazott formájában. Aurel Codoban szerint napjainkban: „*a bölcsesség nem helyezhető a tudományos igazság, a művészi szépség, a morális jóság és a vallásos szentség kategóriáinak sorába. A bölcsesség elsősorban nem megismerés vagy érték, hanem egy racionális lelkiállapotból származó tevékenység, mely az értékeket a valóság totalitásával szembeállított öntudat alapján koordinálja.*”³

A hagyományos filozófia teljes és átfogó világmagyarázatra, létértelmezésre törekedett és univerzális rendszeralkotó tudománnyá vált a 19. századra. E paradigmák legfőbb sajátja, hogy egy zárt rendszeren belüli gondolkodást engedett meg, valamint ebbe a kategoriális és fogalmi zártságba próbálta beletenni a megismerhető világ egészét és világ-magyarázatát, létértelmezését; mégpedig abszolút bizonyosságra törekedve. Közismert Richard Rorty megállapítása, aki szerint a filozófusok 2400 éve, Platón óta kergetik a teljes bizonyosság délibábját, márpedig az abszolút bizonyosságot kereső, szisztematikus filozófusok kora lejárt. Helyüket átvették az olyan 'oktató' filozófusok, mint Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, akiknek érdeklődése a kultúrára, az esztétikai élményre, a lét megértésére és az én átalakulására is irányult. Lyotard hasonló következtetésre jutott a 20. század utolsó harmadában. Szerinte a „*nagy elbeszélésekben*”,

1 Jelen fejezet főbb megállapításai korábbi tanulmányom továbbgondolása a kulturológiai diszciplína generálása irányába: vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A filozófia „kulturológiai fordulatáról”*. In: Garaczi Imre (szerk.): *Érték és sors*. Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány kiadása, 2012, 173-181.

2 Vö. GADAMER, Hans-Georg: *A filozófia kezdetei*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000.

3 CODOBAN, Aurel: *A filozófia mint diskurzus*. In: Kellék, 1998. 10. sz., 13.

az univerzális igényű filozófiákban a végső, megalapozó elvek, mint bizonyításra nem szoruló, cáfolhatatlan evidenciák nem fogalmi formában, hanem mint narratívaként voltak jelen. Az univerzális igényű filozófiák meta-narratívájában lényegében egy ígélet rejlik, az, hogy lehetséges egy végső, mindent összefoglaló metanarratíva. Ezt a mindent biztonságossá tévő szellemiséget és eszmeiséget azonban fokozatosan megkérdőjelezte a 20. századi gondolkodás és e század utolsó harmadában Lyotard a későmodernt már, mint a „*nagy elbeszélésekkel*” szembeni bizalmatlanságként⁴ határozta meg.

A „*nagy elbeszélések*” filozófiai „*történetmondás*”-elemeit összegezte Fehér Ferenc és Heller Ágnes, akik szerint a modernitás korai szakasza, a felvilágosodás és a romantika korszaka olyan meta-narratívákat hozott létre, melyeknek magától értetődő elve és egyben narratíva-eleme volt az univerzális haladás vagy az univerzális hanyatlás formájában történő „*történetmondás*”, mint például Kanté, Hegel és Marxé. E narratíva alapvetően teleologikus szemléletű volt, miszerint a történelem magában hordozza kezdetét, végét és célját; másrésről a „*két-világ*” „*magasságkülönbség*”-ében való gondolkodás valamint a valamely univerzalizásra igényt tartó alapeszme általi strukturáltság jellemezte. Miáltal a „*hagyományos nagy elbeszélésben (...) az univerzalizmus erőteljesen normatív felfogású volt*”⁵

Az univerzális igényű filozófia narratívájának válságát a 19. század közepétől a metafizikus és antimetafizikus filozófiai gondolkodásmód, illetve diskurzus szembenállása jelezte. A metafizikai gondolkodás – Habermas nyomán – annak a filozófiai idealizmusnak Platónhoz visszanyúló gondolkodása, „*amely Plótinosztól és az újplatonizmustól Ágoston és Tamás, Descartes, Spinoza és Leibniz filozófiáján át Kantig, Fichtéig, Schellingig és Hegelig terjed. Az antik materializmus és a szkepszis, a késő középkori nominalizmus és az újkori empirizmus antimetafizikai ellenmozgalmat jelent, ám ezek is a metafizika gondolati lehetőségének horizontján belül maradnak.*”⁶ Ahogy szerinte ott maradt a pozitivizmus is, mindenféle „*antimetafizikus dühöngése*” ellenére, hiszen éppen ezzel árulta el metafizikus szándékát, azt, hogy a „*tapasztalati tudományok gondolkodását emeljék abszolútummá*”. A metafizikai gondolkodás horizontja az Egyre, az Egészre és az Egységesre irányítotttsága feltételezi, hogy a véges világ Sokasága mögött létezik egy egységet teremtő rend, mint lényeg, mely fogalmi-eszmei természetű, ideális. Az ideális a lét mindenkori „*vezéreszméje*”, a metafizikus filozófia feladata pedig ennek

4 LYOTARD, Jean-Francois: *A posztmodern állapot*. In: *A posztmodern állapot*. Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty tanulmányai. Összeállította: Bujalos István. Budapest, Századvég Kiadó, 1993, 7-146.

5 HELLER Ágnes – FEHÉR Ferenc: *A modernitás ingája*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1993, 11-13., 35.

6 HABERMAS, Jürgen: *A metafizika utáni gondolkodás motívumai*. In: *A posztmodern állapot*. Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty tanulmányai. Összeállította: Bujalos István. Budapest, Századvég Kiadó, 1993, 179.

a szellemi-eszmei lényeknek az elméleti, spekulatív feltárása. A metafizika a maga belső dinamizmusát idea és jelenség, forma és anyag, az Egy végtelenségének és a Sokaság, a Minden végességének szembeállításából meríti. Habermas szerint a korai modernnek, azaz „a modern kornak a 18. századi felvilágosodás filozófusai által megfogalmazott projektuma abban rejlik, hogy mindenkori önértelmezésükben semmitől sem zavartatva fejleszti az objektíváló tudományokat, az erkölcs és jog univerzalisztikus alapjait és az autonóm művészetet, (...) a felvilágosítóknak még megvolt az a szertelen elvárásuk, hogy a művészetek és a tudományok nemcsak a természeti erők ellenőrzését segítenék elő, hanem az emberek világ- és önértelmézését, az erkölcsi haladást, a társadalmi intézmények igazságosságát, sőt egyenesen az emberek boldogulását is előmozdítanák. Ebből az optimizmusból a 20. század nem sokat hagyott meg.”⁷ A metafizikus gondolkodásmód két-világban mozgó horizontjában a művészet, a tudomány, az erkölcs, a szellemiség, a kultúra alkotásai „a halhatatlanra, örökkévalóra, tehát az univerzálisra irányul”-nak⁸ egy „tökéletességeszmény”⁹ folytonos előrehaladásában, eredményeik visszavezetése az életvilágba pedig fokozatosan előidézik az erkölcsi haladást, a társadalom igazságosságát, az ember tökéletesedését és az emberiség fejlődését. A metafizikus és antimetafizikus gondolkodás szembenállása, a pozitívizmus metafizikaellenessége valamint a természettudományok tapasztalati-tudományos módszere fokozatosan megrendítették a metafizikus filozófia megismerés-privilegiumát a 19. század közepétől. Majd a történeti tudat színrelépése, a „végesség dimenzióinak meggyőző ereje” és „az érintkezési formák és az életformák eldologiasodásának és funkcionalizálódásának”¹⁰ lassú terjedése nemcsak a metafizikai gondolkodás válságát, hanem természetesen az univerzális filozófiai diskurzus válságát is elindította, egyúttal a történetmondás elemeinek a megkérdőjelezését is, így a teleologikus történelemszemléletet, a haladás eszmét, a két-világokban való gondolkodást, az egyetemességre és az objektív szintézisre való törekvést. E másfél-két évszázada elindult és igen összetett, a válság és a változás jegyeit egyaránt hordozó folyamat ugyanakkor a filozófia önmeghatározási és legitimációs törekvéseihez valamint különböző diskurzusainak generálásához, majd azok szétválásához illetve kölcsönös kritikájához is vezetett.

Ismert, hogy a 19. század közepétől a filozófia diskurzusait tekintve egyrészt a természettudományok paradigmája felé sodródott a pozitívizmus hatására, lemondva olyan metafizikainak nevezett kérdésekről, mint élet, halál, emberi léthelyzet, ember és transzcendencia viszonya (stb.), majd a 20. századi logikai pozitívizmusnak és a Bécsi Körnek köszönhetően egyre inkább a tudományos diskurzus igényével lépett fel. (Napjainkban az analitikus filozófia képviseli ezt a diskurzus-vonulatot.) Ám éppen

7 HABERMAS 1993, 163-164., 181-183.

8 HELLER Ágnes – FEHÉR Ferenc 1993, 19.

9 HABERMAS 1993, 153.

10 HABERMAS 1993, 179-187.

ez a lemondás generálta az életfilozófiák, a szellemtörténet és az egzisztencializmus létrejöttét, s vele együtt az irodalmias diskurzus napjainkig tartó felvállalását. Valamint tudjuk azt is, hogy a 19. századtól felerősödő történeti tudat hatására a filozófia egyre inkább belemerült önmaga (filozófiatörténeti) tanulmányozásába is, az egymást követő, az egymással összefüggésben levő és az egymást kiegészítő eszmerendszerek filológiai; értelmező és komparatistikai vizsgálatába, így önmeghatározását önmaga történeti múltjának feldolgozásában vélte megtalálni, mely a jelenkori gondolkodás súlya alóli kibúvást is jelenthet éppen – a kritika felől. Hasonlóan kritikával illetett a filozófia irodalmias beszédmódja is, mely azt a veszélyt hordozza, hogy a filozófia lemond az érvekről, a kritikáról, a racionalitásról és *“fikcióban kezd el beszélni”*, így az irodalmias filozófiai *„locsogás”* nemcsak a szerzőt képes elnyelni, hanem a fikció és a valóság közötti kategoriális különbséget is.¹¹ A tudományos diskurzusú filozófia szintén megkérdőjelezhető. Vajda Mihály szerint ez olyan helyzetet teremtett, mintha a filozófia így a *„két szék közül a pad alá esne. Élvezni nem lehet, s ha a tudományt, mint megismerést nem kell többé legitimálni, hiszen az úgyis eszközként legitimálható, akkor haszna sincs. Mi lesz vele? (...) A művészet azért legitim, mert élvezzük. A tudomány azért legitim, mert a hasznát élvezzük, (...) A filozófia tehát vagy fogyasztható, mert rólunk szól, mert azokat a kérdéseket teszi fel, ha megválaszolni nem is tudjuk őket, amelyek az embernek nevezett létező létét érintik, azt explicálják, amit az ember, minden egyes ember, tulajdonképpen tud, amivel azonban nem mindig akar vagy képes szembesülni, hogy ugyanis létezése minden, csak nem magától értetődő. Ez esetben az a bizonyos, pontosan körül nem határolható értelmiségi közvélemény közvetlenül legitimálja a filozófusi tevékenységet. Vagy nem fogyasztható ugyan, ahogy a tudomány sem az, (...) de hasznos, mint a tudomány egészét legitimáló, a tudomány alapjainak érvényességét igazoló, kvázi metatudományos tevékenység. (...) A kétféle filozófiai stílus, a kétféle filozófiai diskurzus persze békében megférhetne egymással, s talán meg is fért hosszú ideig, legfeljebb a filozófia annaleseiben nem jegyezték az irodalmias változatot. A tudomány olyan mértékig állott nemcsak mindenfajta megismerőtevékenység, hanem általában mindenfajta kulturális tevékenység hierarchiájának csúcsán, hogy a tudományos igényről való lemondás eleve csak valami alacsonyabb rangot biztosíthatott az ilyenfajta tevékenység művelőjének. (...) Mára azonban már oda jutottunk, hogy nem muszáj lázadnunk a tudomány ellen, mára nem kell diadalmasan továbbra is (...) agresszívan elhatárolni magunkat. Megtehetjük, hogy egyszerűen csak a trónjától fosztjuk meg: úgy tekintünk rá, mint egy szerszámmra a sok közül, melynek segítségével sok mindent elérhetünk, amelyet azonban rossz erkölcsi célokra is felhasználhatunk. (...) Ha a tudománynak semmi szüksége többé arra, hogy legitimáltassék, (...) akkor nincsen többé szüksége*

11 HABERMAS, Jürgen: Filozófia és tudomány mint irodalom? In: Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza? Válogatta: Bacsó Béla. Budapest, Ikon Kiadó, 1995, 349., 361-363.

*filozófiára sem. (...) Az hogy hogyan alakul a filozófiai gondolkodás sorsa, bizonyára attól függ majd, hogy miféle filozófiára tart igényt a világ.”*¹²

Aurel Codoban *A filozófia mint diskurzus* című összegző tanulmányának következtetése szerint napjaink filozófiája más területek gondolat- és igazságvilágának, ezek értelmezésének van kiszolgáltatva: ha nem éppen a görög filozófiának vagy a filozófia történetének, akkor a tudománynak, irodalomnak vagy éppenséggel a kultúrtörténetnek,¹³ napjainkban pedig a vizuális kultúrának és a művészetnek. Kérdés, hogyan értelmezzük az univerzális igényű filozófiák és a metafizikus gondolkodás válsága utáni, másfél évszázada tartó önmeghatározási folyamatát a filozófiának és az ezzel együtt járó elkülönöződő filozófiai diskurzusait valamint legitimációs törekvéseit? Ha elfogadjuk Heidegger megállapítását, mely szerint „*egy tudomány színvonalát az határozza meg, hogy mennyire képes saját fogalmait válságba hozni*”,¹⁴ akkor egy színvonalas tudományként is értelmezhetjük a filozófiát, amennyiben különböző diskurzusait, mint önmaga válságba hozott fogalomrendszereinek a folytonosságaként, önmeghatározási folyamatoként interpretáljuk, és ennek rendeljük alá az irodalom, a művészet, a tudomány illetve a kultúra különböző területei irányába forduló legitimációs törekvéseit. Ám ha ez fordított irányba történik és a „*tudományossá válás igényével*” a filozófia a „*magán-való*” szférájából a „*mire-valóság*” szintjére kerül, akkor – Gyenge Zoltán gondolatával egyetértve – „*teoretikus episztéméből praktikus technévé válik. Nyilvánvalóan mindebben nagy szerepe van annak a kihívásnak, amelyet a civilizáció, és az egyre erőteljesebb globalizáció jelent, az egyre táguló piaci lehetőségek kihasználása, ahol minden eladható: egy kabát, egy kesztyű, egy gondolat; és ahol mindent el is kell adni, mégpedig abban a formában, ahogy a mindenható fogyasztó elvárja. Ha a fogyasztó (és erre konkrét példa létezik) azt várja el, hogy egy filozófiai előadáson ne holmi Hegellel, hanem afro-filozófiával vagy grönlandi eszkimók metafizikájával foglalkozzanak – hát megkapják. Mindent a fogyasztóért.*”¹⁵

Az európai filozófia a 20. század elejétől igen látványosan fordult a kultúra irányába, így ma már egyre többen beszélnek a filozófia „*kulturológiai fordulatáról*”. A filozófia történetében a kultúrafilozófia tárgykörének megjelenése a modernitás kezdetéhez kötődik, mivel a kultúrát már nem csak az emberi tevékenység aktív folyamatként, hanem annak eredményeként is értelmezték. Ily módon a 18-19. századi, a kultúrának, mint a lélek és a szellem kiművelésének elemzése mellett egyre erőteljesebbé vált

12 VAJDA Mihály: *Nem az örökkévalóságnak*. Budapest, Osiris – Gond Kiadó, 1996, 109-113., 123.

13 CODOBAN 1998, 13-15.

14 HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla. Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 25.

15 GYENGE Zoltán: *A magyar irodalom filozófiai identitása*. In: *Filozófia és irodalom*. Szerk. Mészáros András. Budapest – Somorja, Magyar Tudományos Akadémia – Szlovákiai Magyar Akadémiai Tanács, 2020, 32.

a kultúra objektivitására, az ember által teremtett – művek, javak, intézmények természetitől különböző – valóságszférára irányuló vizsgálat, miáltal a 20. században a kultúra már mint az emberi létminőség alapvető axiológiai és ontológiai meghatározottságaként értelmeződött, egyfajta objektiválódott létszféraként. Ezzel párhuzamosan zajlott le az a folyamat, hogy míg a modernitás elején a filozófia maga is részt vett a kultúra különböző jelentésrétegeinek létrehozásában – például generálva a különböző kulturológiai diszciplínák létrejöttét –, a 20. századra a már adott, létező kultúrát és benne önmagát tette meg reflexiója tárgyává. A filozófiai gondolkodástól is inspirált kulturológiai diszciplínák, többek között a kultúrszociológia, kulturális antropológia, kultúrtörténet és a kultúrszemiotika, a különböző kultúrfilozófiákkal és kultúraelméletekkel együtt a társadalmi lét dinamikájának valamint az ember által történetiségében és mindenkori jelenében létrehozott értékek, magatartásformák, tevékenységek és objektivációk, mint a tárgyi és szellemi kultúra hatásrendszerének a vizsgálatára illetve a kultúrfilozófia esetében, annak kritikájára, teoretikus valamint értelmező megközelítésére épülnek.¹⁶ A 20. század első felének kultúrfilozófiai kérdésfeltevései többek között a kultúra axiológiai tényezőire (pl. Max Weber, Mannheim Károly), a kultúra és a haladás valamint a kultúra és a civilizáció relációjára, a válságfolyamatokra irányultak (Oswald Spengler, José Ortega y Gasset, kissé később Arnold J. Toynbee), majd a század második felében például a kultúra rétegezettségének kérdéskörére, így a 'magas' és elitkultúra, tömegkultúra, populáris kultúra, kultúripar, kultúrfogyasztás, konformizálódás (stb.) problémakörei irányába, jobbra a frankfurti iskola részéről. A későmodern kor társadalmi jelenségeinek hatásaira pedig az elidegenedés; a kultúra (és a művészet) mint termék és annak 'fogyasztása'; a multi- és interkulturalitás; az információs társadalom és a digitális kultúra; a nyugati civilizáció válságjelenségei; a kulturális és civilizációs feszültségek; a globalizáció folyamatainak (stb.) filozófiai és ideológiai hátterének vizsgálatával tovább bővültek a kultúrfilozófiai és -kritikai elemzések. Többek között felvetve a kultúra cél és/vagy eszköz- illetve közvetítőjelleget; a kultúra értékfelfogása és az etatizmus viszonyát; a szellemi kultúra önértékét; a művészet változásának vagy válságának dilemmáját is.

16 MÁRKUS György: *Kultúra és modernitás*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1992, 9-45.

A KÜLÖNBÖZŐ KULTURÁLIS ÉS MŰVÉSZETI SZFÉRÁK VISZONYRENDSZERÉRŐL – NÉHÁNY 20. SZÁZADI KULTÚR- ÉS MŰVÉSZETFILOZÓFIAI FELFOGÁS NYOMÁN

A 20. századi kultúrfilozófiai kérdésfeltevések többek között a kultúra rétegzettségének valamint – a művészetfilozófia területén – a művészet rétegzettségének kérdéskörére sokszor együttesen irányultak. A népszerű művészetet, a populáris kultúrát, a tömegművészetet és a tömegkultúrát az elitművészettel, a magasművészettel és -kultúrával összehasonlító – az egyes koncepciókban árnyalt fogalmi kerettel bíró – kultúr- és művészetfilozófiai felfogásoknak nemcsak történeti feldolgozása vált aktuálissá az ezredfordulótól, hanem éppoly tanulságos összehasonlító vizsgálatuk is, mégpedig a különböző kulturális és művészeti területek között felállított viszonyokat, relációkat illetően.

Három alapvető tendenciát vélek elkülöníthetőnek a 20. századi kultúr- és művészetfilozófiák történetiségében azok összehasonlítása nyomán. (1.) A „magast”, az „elitet”, a „klasszikust”, a művészet önértékeit preferáló érték-hierarchikus oppozíciók, szembeállítások jobbra a 20. század első két harmadának európai kultúr- és művészetfilozófiai gondolkodására jellemzőek. (2.) Az 1970-as évektől egyre több érv jelenik meg a különböző kulturális és művészeti szférák egymásmellé-helyezése vonatkozásában, az oppozíciókat már nem hierarchikusan fenntartó felfogásokban. (3.) Majd az ezredfordulóra a tömegművészet és -kultúra pozitív jelentéstartama körvonalazódik, miáltal egyre erőteljesebbé válnak a funkcionális és hasznossági értékek melletti érvelések, jobbra az értékkülönbségek, az értékhierarchiák valamint a magasművészet önértékűségének megkérdőjelezésével együtt.¹⁷

Meglátásom szerint e tendenciákat szinte leképezi a művész-szerep változása, miszerint az 1960-as, '70-es évektől fokozatosan eltűnik a „hagyományos” művész típusa; főként az amerikai művész-szerepek és a posztindusztriális társadalom hatásának következményeként.¹⁸ Majd a fogyasztói társadalom, a kulturális globalizáció, a kultúra és a művészet piacosításának függvényében a művész egészséges és tradicionális küldetéstudatát, magabiztosságát, és felelősségtudatát lassan felváltja a praktikum. Ily módon például a művészeti tevékenységet egyre inkább uralja a 'megélhetést adó munka' karaktere. Ennek következtében kialakul az a fajta művészi törekvés is, melyet

17 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A különböző kulturális és művészeti szférák viszonyrendszeréről*. In: Magyar Művészet. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2019, 1. sz., 44–52.

18 WESSELY Anna: *Művész-szerepek*. In: *Korunk*, 2010, 5. sz., 7.

a különböző elvárási rendszereknek – például a szakértőknek, a potenciális célcsoportoknak, az aktuális divathullámnak vagy éppen a piacnak – való, sok esetben önkritikus beállítottság nélküli megfelelés hat át; a valamilyen szempontból sikerorientált; a hatásnak, az újdonságok öncélúságának, a hasznosságnak vagy másfajta érdekorientált elvárási igényeknek való alávetettség.¹⁹ A művész-szerep e változási tendenciája a művészet önértékűségének megkérdőjeleződéséhez járult hozzá.

A befogadói értelemképzés és a megértés kitüntetettségét állítom a különböző kulturális és művészeti szférák változó viszonyrendszerében. Ez egyrészt a szembeállítás (1. a „magast”, az „elitet”, a „klasszikust”, a művészet önértékeit preferáló érték-hierarchikus oppozíciók) relációját még ma is fenntartja, másrészt – paradox módon a másik két tendencia relációját – az elkülönülő kulturális és művészeti területek egymásmellé helyezését (2.) valamint a tömegkultúra pozitívnak látott karakterét (3.) is generálja. Gondolatmenetem első, szintetizáló jellegű részében az értelmezési, megértési problematika tágabb, 19-20. századi vonatkozásait és a napjainkban is érvényesnek tekintett hermeneutikai-esztétikai felfogását összegzem, az értelemképzés és a megértés természetét komplexitásában bemutatva. A fejezet második részében pedig az általam elkülönítetőnek vélt, különböző kulturális és művészeti szférák közötti változó viszonyrendszer három tendenciájából kettőt vizsgállok. Mégpedig a szembeállítás relációját (1.), Oswald Spengler, a Frankfurter Iskola néhány képviselőjének és Hauser Arnold felfogásában valamint az egymásmellé-helyezést (2.), konkrétan Umberto Eco és Almási Miklós – az oppozíciókat már nem hierarchikusan fenntartó – felfogását, mint a véleményem szerint jellegzetesnek és meghatározónak tekinthető 20. századi művészetfilozófiai érvrendszereket. Nem tekintek ki a harmadik, napjainkban egyre hangsúlyosabbá váló tendenciára, a tömegművészet- és -kultúra pozitív jelentéstartama melletti érvelésekre.

A 20. századi modern és (az aktuálisan) kortárs műalkotásokra vonatkozó leggyakoribb megjegyzések egyike a befogadó részéről az, hogy nem értem, a másik, hogy ennek nincs értelme. A miéltre adható lehetséges válaszaink: a befogadó türelmetlen, hiszen felgyorsult világunkban már nincs ideje a komplex műalkotások időigényes értelmezésére; sőt, az is lehetséges, hogy már képessége sincs nyitottnak lenni a művészeti edukáció hiányosságai okán a modern és a kortárs alkotások irányába, mivel kialakulatlan maradt az esztétikai érzékenysége és a másfajta látásmódokat felfedező igénye. Valószínűsíthetően egyedül már nem is képes a modern és a kortárs műalkotások értelmezésére, mely a megváltozott művészeti jelrendszerek ismeretét, egy mélyebb interpretációs erőfeszítést, a hagyomány kontextusának esetleges feltárását egyaránt igényli. Az is lehetséges, hogy a műalkotás értelmezését és megértését,

19 BACSÓ Béla: *A művész, az anekdota és a mű.* In: *Korunk*, 2010, 5. sz., 20.

ANTALÓCZY Tímea: *Művész és társadalmi szerep.* In: *Korunk*, 2010, 5. sz., 24-29.

mint egyfajta megfajtott és befejezhető, megoldható rejtvényként gondolja el, egyetlen értelmezést keresve. Éppen ezért lényegesnek vélem a műalkotás megértésének, az értelemképzés természetének a komplexebb ismeretét. Mivel bizonyossá vált, hogy a távolság a műalkotás és a befogadó között, a modern művészet és az irodalom megjelenése óta radikálisan nő és ebben a 'meg nem értés' az egyik meghatározó elem. Márpedig az ember értelemkereső, -találó, mi több, értelemadó lény. Nemcsak a naiv befogadó, hanem a professzionális műértő is minden bizonnyal többször konstataulta valamilyen formában 'meg nem értését' a kortárs alkotások vonatkozásában. Egyetlen klasszikusnak is tekinthető példaként Ignótus Hugó legendássá vált megjegyzésére – „akasszanak fel, ha értem” – utalok, Ady Endre *A fekete zongora* című verse kapcsán. Az 1907-ben, a *Magyar Hírlap*-beli tárcában leírt mondatát így magyarázza huszonegy évvel később a *Nyugat* (1908 és 1929 közötti) főszerkesztője: „A régi költészetet, a régi verset az »értelem« szónak minden értelme, korlátozottsága és szabatosága szerint meg lehetett »érteni«. Adyt már nem, s a régi értelem értelme szerint igenis mondhattam *A fekete zongoráról*, hogy *akasszanak fel, ha értem*.”²⁰ A modernitásban már nincs lehetőség a műalkotások spontán megértésére, szétvált az alkotói jelentés-intenció és a befogadói értelemképzés egysége. Ezzel együtt létrejött egyfajta megértési válság, melyben a befogadó mintegy szembesül a műalkotás megértési problémáival. Részben ebbe a megértési válságba, valamint a mindennapi élet és a művészet szférájának az elkülönültségébe ékelődött bele fokozatosan az elmúlt két és fél évszázadban a filozófiától lassan önállósodó esztétika és művészetfilozófia, valamint a különböző művészet- és irodalomtudományok. Összességükben legfontosabb feladatuk, egyben társadalmi legitimációjukat is biztosítva, a művészet és a műalkotás természetének, a vele kapcsolatos emberi, alkotói és befogadói, esztétikai és hermeneutikai tevékenység természetének a vizsgálata és értelmezése, valamint az alkotás és a befogadó közötti megértési távolság csökkentése.²¹

A 19. század utolsó évtizedeiben a romantika közvetlensége után, valamint – a 17-18. századtól az írni-olvasni tudás növekedésével, a sajtó elterjedésével és a népszerűsítés igényével megszületett, egyre kisebb igényű – kulturális tömegcikk²² áradata következményeképpen elindult egy, látenszen már korábban is meglévő, ám igen erőteljessé váló szétválasztódási folyamat. A jelentőségre igényt tartó 'magas művészet' vagy 'elit művészet' illetve irodalom egyre agresszívebben távol tartotta magát a könnyen érthetőségtől és az életközeli tartalmaktól, formáktól, így határolódva el

20 IGNÓTUS: *Ady körül*. In: *Nyugat*, 1928, 21. évf., 12. sz.

Elektronikus változat: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00445/13917.htm>. Idézet letöltése: 2020. jan. 24-én.

21 Könyvemben *A művészetetóriaik hasznossága (?)* című fejezetben elemeztem részletesebben e probléma-kört. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Megérthető műalkotás?* Szeged, Lazi Kiadó, 2007, 10-25.

22 LÖWENTHAL, Leo: *Irodalom és társadalom*. Ford. Kárpáti Zoltán. Budapest, Gondolat Kiadó, 1973, 30-36., 99-176.

egyben tömegkultúra és –művészet könnyen érthetőségétől. Ennek eredményeképpen a 20. század első évtizedeire a műalkotás bonyolultsága és az átlagbefogadó megértési képességei közötti távolság mind nehezebben vált áthidalhatóvá, sőt, szakadékká szélesedett. Almási Miklóssal egyetértve: „Amikor az avantgárd szembefordult a közönséggel, nem tudhatta, hogy ezzel a gesztusával a tömegízlést véglegesen kiszolgáltatja a populáris kínálatnak. A modern művészet letragikusabb skizmája, hogy az avantgárd cserbenhagyta a publikumot.”²³ Emellett egyre inkább láthatóvá vált az ezredforduló, hogy az interpretációs feladatot jelentő klasszikus, a magas- illetve elitművészet és az avantgárd, valamint az érthetőségben a befogadóhoz közelebbi populáris művészet és tömegkultúra közötti határok történetileg változnak és átjárhatóvá váltak.

A 20. században a művészetfilozófiai, esztétikai, művészet- és irodalomelméleti irányzatok többsége (miközben megpróbálta megérteni a művészet, az irodalom természetét, és a vele kapcsolatos esztétikai tevékenységeket, és megpróbálta csökkenteni az alkotás és a befogadó közötti megértési távolságot) beleesett a filozófia „akadémikus céh”-ére jellemző tudományos beszédmódjának fanatizmusába. Almási Miklóssal egyetértve, a legfőbb gond éppen a művészet megértését segítő szándék művészetfilozófiai, -elméleti és esztétikai artikulációja lett, mégpedig az „elmélet nagyképűsége” miatt: „a teória, fogalmainak öntörvényű homályával oly messzire került a köznapi esztétikai tapasztalattól és élményvilágtól, hogy belterjességét már csak e madárnyelv révén tudja fenntartani. (...) Az elmélet nemcsak az egyszerű műélvezőt, de a teória művelőit is cserbenhagyta. Ma már úgy tűnik, hogy a fogalmak sormintái csak a szakmán belüliek számára íródnak, a 'brancson' kívüliek alig értenek belőle valamit. Arról nem is szólva, hogy a késő 20. századi alkotások le is rázzák magukról ezt a fajta értelmezési kísérletet.”²⁴

Úgy vélem, hogy a műalkotások értelmezésének művészetfilozófiai artikulációjában történő szemléletváltás a 20. század utolsó harmadának a hermeneutikai szemléletéhez kapcsolódik, jobbra a gadameri hermeneutika kontextusában illetve recepcióesztétikai folytonosságában, elsősorban nem értelmezési stratégiát kínálva, hanem magának az értelmezés, a megértés, az alkalmazás folyamatának és természetének a feltárását. Legfőképp azt, hogy mit tesz maga az interpretáció, melynek révén lehetővé válik, hogy „a magyarázat, a történeti rekonstrukció, a kánon képzés, a kritika stb. különböző kulturális gyakorlatait valamely hagyomány »termékeny« elsajátításának formáiként tárjuk fel, (...)”.²⁵ Gadamer azonos attitűdöt feltételez a művészetet, a filozófiát és a történelmet értelmező befogadótól. Ennek velejárója, hogy a hermeneutikai tudat oly átfogóan kitágul, hogy terjedelme még az esztétikai tudatét is felülmúlja.

23 ALMÁSI Miklós: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1992, 16.

24 Uo. 9-11.

25 MÁRKUS György: *Kultúra és modernitás*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1992, 164-165.

Ezért szerinte az „esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában.”²⁶ Az esztétikai sajátosság és tapasztalat, sőt, maga az esztétikai tudat is a műalkotásról szóló, a művel kapcsolatos és a műben történő hermeneutikai, értelmezési, megértési és alkalmazási folyamatokban bontakozik ki, ezért múlja felül a hermeneutikai tudat terjedelme az esztétikai tudatét.²⁷ Gadamer a műalkotást, mint megértendő határozza meg, amely az alkotás és a befogadás kölcsönösségi viszonyában „nemcsak hogy alkalmas az »értelmezésre«, hanem rá is szorul”. A műalkotás léte a befogadás által és benne teljesedik ki, miáltal maga a műalkotás is gazdagodik, ahogy a befogadó-értelmező is gyarapodik lét- és önértelmezésében. A műalkotás befogadásának folyamatát és eredményjellegét tekintve ez „egész életérzésünk megélnéülését jelenti. A képzőművészet nagy alkotásainak valamely gyűjteményét egész életérzésünk fennköltségével hagyjuk el, ahogy egy színházból vagy egy koncertteremből távozzunk. Egy nagy műalkotással való találkozás, úgymond, mindig is termékeny beszélgetés volt, kérdezz-felelek vagy megkérdőjeleztség és válaszra való felszólítás – egy valódi párbeszéd, melynek során valami kiderült és »megmarad«.”²⁸ Az egyedi értelmezések, megértések – éppen az abszolút megérthetőség és értelmezhetőség elérhetetlenségének (felismert) tudatában – éltetik a nagyszerű műalkotásokat, mivel „maga a műalkotás az, ami a változó feltételek mellett mindig másként mutatkozik meg.” A „műalkotásban rejlő igazi értelem kimerítése azonban nem ér véget valahol, hanem valójában végtelen folyamat.” E befejezhetetlenség nem az egyéni reflexiók, az értelmezések elégtelenségét, netán tökéletlenségét jelenti, hanem a lényege annak a történetiségében is változó létnek, melyek mi magunk, az értelmező befogadók vagyunk, kulturális hagyományozottságunkkal, folytonosan változó tapasztalataink közegével és szubjektivitásunkkal egyetemben.²⁹ E befejezhetetlenség a műalkotás léteztetője is, hiszen tudjuk, addig él egy műalkotás, amíg értelmezik. Mindez alapvetően a műalkotás (hermeneutikai) „feltölthetőségének” köszönhető, melynek révén a mű a korok változása során is nyitva tartja a jelentést, lehetőséget adva a másképpen értékekre, egyben a revitalizálódásra és a kanonizálódásra. A többértelműség az 1960-as évektől vált kiemelt problematikává az esztétikai (irodalomtudományi) gondolkodásban. E folyamatban korábban Jakobson révén a költői szó többértelműsége hangsúlyozódott, majd Umberto Eco a művészi üzenet alapvető többértelműségét minden idők minden műalkotásának állandó vonásaként tárgyalta, melyet a nyitottsággal

26 GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 126.

27 MÁTÉ Zsuzsanna: *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról*. Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2018, 524-526.

28 GADAMER, Hans-Georg: *Filozófia és irodalom*. In: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Vál. Bacsó Béla. Budapest, Ikon Kiadó, ELTE Esztétikai Tanszék, 1995, 51-52.

29 GADAMER 1984, 115., 212-215.

azonosít.³⁰ Uszpenszkij művészet-szemiotikájában szintén „a többértelműség általában (azaz a többféle értelmezés lehetősége) a művészi alkotás lényegi oldalát jelenti.”³¹ Hankiss Elemér az irodalmi művek alapvető jellemzőjének a jelek többértelműségét, illetve magas konnotációs tartalmát tartja.³² A „hermeneutikai feltölthetőség” – Almási Miklós szerint – a műalkotás, mint esztétikai tárgy többértelműségét és az értelmezés többféleségének a lehetőségét egyaránt jelenti. A 20. század második felétől az esztétikai értékstruktúra egyik legfontosabb alkotóeleme tehát a feltölthetősége, a mű belső sokrétűségének feltételén alapulva, mely ugyanakkor a műalkotás „revitalizálódásra képes értékvilágá”-nak az alapja is, amelyet éppen a „másképp” értelmezések újítanak meg. Almási Miklóssal egyetértve: „a jelentős alkotásokat nemcsak látni-olvasni kell, de meg is kell vitatni, beszélni kell róluk, tüntetni kell mellettük vagy ellenük, a modern rítus tárgyaiként válnak befogadók vitái, csoportok harcai, egyének mások által felfokozott lelkesültsége vagy gyűlöletessége révén értékessé. (...) a műérték nem immanens módon van, hanem csinálódik. (...) Ami aztán rögzül, értékesnek »tekintődik«. És ha egy következő generáció is beleakaszodik, azaz a mű belső sokrétűsége következtében számára »másképp« ritualizálható, ha más értékvetületet képes benne felfedezni, vagy éppen az eltemetettségből hozza elő a művet egy korábbi (temetési) rítussal szemben, akkor az alkotás megkezdheti útját a halhatatlanság felé. Azt gondolom, hogy így működik többek között az idő rostája. (...) Ám ne feledjük, az értékcsinálódás virtuális magja a mű revitalizálódásra képes értékvilága. Társasjáték, aminek öngerjesztő energiája is van, ezért hangsúlyozom, hogy az alkotás értékpotenciái nélkül üresjárat is lehet. (Tudjuk: a ritualizálódás gyenge műveket is képes felkapni egy időre, s aztán beleejti őket a feledés kútjába.) Ezért lényeges a mű másképp-értelmezhetősége (immanens érték) és a következő generációban újrainduló interpretációs folyamat (az értékcsinálódás következő hulláma). E két tényező egymásból csíholja elő a művészi értéket. (...) csak ha egy kor alkotás-ritualizációja a másképp-értelmezés révén átnyúlik a következőbe, akkor rögzül végleg a műérték.”³³

A hermeneutikai-esztétikai tevékenységben az értelmezői, megértési és alkalmazási folyamatnak vagyunk tevékeny alanyai, befogadóként a műalkotás újraalkotói. A műalkotás értelmezése és megértése az alkalmazásban realizálódik, mely egyszerre megértésnek és hatásnak is tudja magát azzal, hogy az életünkbe olvad, a létünkbe kerül, hogy bevonódik ön- és létértelmezésünk egészébe, miáltal nyilvánvalóvá válik

30 Vö. ECO, Umberto: *A nyitott mű*. Ford. Berényi Gábor, Biernaczky Szilárd, Szabó Győző, Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, Gondolat Kiadó, 1976.

31 USZPENSZKIJ, Borisz: *A művészet szemiotikájáról*. In: *A jel tudománya*. Szerk. Horányi Özséb, Szépe György. Budapest, Gondolat Kiadó, 1975. 431.

32 HANKISS Elemér: *A műalkotás mint komplex modell*. Budapest, Magvető Kiadó, 1985, 240., 522.

33 ALMÁSI 1992, 199-201.

ön- és léteremtő produktivitása.³⁴ A gadameri filozófiai hermeneutika szerint a nagyszerű műalkotás segít az értelemképzésben, segít értelmezni a világot, a létezést, s benne az emberiség és az egyén létét; keresve, megtalálva és/vagy megkérdőjelezve az önmagunk létezésének is értelmet adót, miáltal a műalkotás: 'létben való gyarapodás'. A művészetről való gondolkodásunkban Hankiss Elemér *Ikarosz bukása – Lét és sors az európai civilizációban* c. könyvének transzparencia-fogalma tömöríti e hermeneutikai szemléletből is eredeztethető, az egyes műalkotásokra vetített sajátosságokat. Hankiss az emberi létezés két alapvető szintjét különíti el. A mindennapi, praktikus, triviális „élet” felszíne mellett a többé-kevésbé rejtett mélyréteget, mégpedig az emberi „lét” egzisztenciális kérdésein (az élet értelmén, értékein, teljességén, az emberi méltóságon, a tények által eltakart igazi valóságon, a jón, rosszon, halálon, időn, szépségen, stb.) és az élet felszíne alatt rejlő mintázatokon, összefüggéseken, hálózatokon való mindenkor töprengést. Ennek az értelemképzésnek kitüntetett helye a művészet, mint a „Lét és a Sors mélyen fekvő tartományának átsugárzása az élet mindennapi felszínén”, azaz a műalkotás transzparenciája.³⁵

Oswald Spengler, José Ortega y Gasset és Walter Benjamin kultúrfilozófiájának egyik közös eleme, hogy egy adott kor kulturális hanyatlása egyik legbiztosabb tünetének a művészek és a potenciális befogadók elszakadását tartották.³⁶ Spengler A *Nyugat alkonya* c. 1922-ben megjelent – néhány évvel később Ortégára, majd a Frankfurteri Iskolára, döntően Theodor Adornora is nagy hatással bíró – kultúrfilozófiájában ezen elszakadás egyik oka, hogy a nyugati (fausti) kultúra kései szakaszában az alkotás és a befogadó harmonikus viszonya – a műalkotás valóságának mindenki előtt szabadon feltárulkozó jellege – megbomlott. Spengler organikus kultúrafelfogásában e bomlási állapot már következménye annak a folyamatnak, miszerint a kultúra virágzó periódusára jellemző igény – az ember és a világ viszonyát illetően az élet bensőséges átélése – leépült. A kultúra hanyatló korszakában a létezők egyedi sajátosságainak megértése és átélése helyett a valóság megismerését pusztán egy elérendő végcél, egy teleologikusság vezérli, amely a lét végtelen változatosságát kiszámíthatóvá redukálja, miáltal az ember életszférája szellem és lélek nélkülivé, automatikussá és racionálissá válik. Ily módon az ember szellemi és lelki életében végbemenő nivellálódás kérdéssé teszi a művészet, mint autonóm létszféra fennmaradását a kultúra hanyatló fázisában. A spengleri kultúrfilozófia egyik alapvető opposíciója a kultúra virágzó szakaszában a lét mélységi

34 GADAMER 1984, 13., 85., 218., 240., 264.

Részletesen elemzem a hermeneutikai felfogást és recepcióesztétikát könyvem *A másképpen értés tényezőiről és folytonosságáról és Az értelmezés szabadsága* című fejezeteiben. Vö. MÁTÉ: *Filozofikum és esztétikum...* 2018, 37-46., 59-78.

35 Vö. HANKISS Elemér: *Ikarosz bukása – Lét és sors az európai civilizációban*. Budapest, Osiris Kiadó, 2008.

36 Vö. TÓTH Gábor: *A tömeg- és az elitművészet esztétikai jelentése Ortega, Spengler és Walter Benjamin filozófiájában*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2016.

dimenzióit organikusan szemlélő (vidéki) életforma valamint a kultúra hanyatló civilizációs stádiumának mechanisztikus szemléletű, kiszámítható, haszonelvű, felszínessé vált nagyvárosi, világvárosi létmódja.³⁷ Felfogásában sem a világváros tömegembere, „tényembere”, sem az intelligens „agyember” részéről nem teremődik igény a létezés mélységi dimenzióinak megjelenítésére, észrevételére, miáltal a lét mélységeit, a létezés értelmét kutató és kifejező „alkotás helyébe a konstrukció lép”.³⁸ A spengleri nagyváros lakó, civilizált tömegember élete túlracionalizált, felszínes és dinamikus. Ugyanakkor nyugtalan is, mivel a szem pillanatnyi ingerei, a változások és a gyorsaság az egyén kedélyállapotát magas szintre emelhetik, miközben az egyre inkább kiüresedik és a „tradíciókat nélkülöző, vallástalan, intelligens és terméketlen tényember”-ré válik.³⁹ A szellemi, a lelki élet sivárságát, az élet értelmetlenségének érzetét és az egyén identitásnélküliségét hivatott leplezni a test és az érzékek szüntelen ébren tartása, működésük intenzitásának felfokozása. A kultúra civilizációvá hanyatlása a művészet halálát hozza, miszerint az tömegművészetté válik, melyet a hatásvadászat, a pillanatnyi benyomáskeltések célja hatja át, hogy rövid idő alatt váratlan, jelentős és tömeges hatást keltsen a szórakoztatás és a hasznosság szintjére süllyedve.⁴⁰ Spengler saját korát már hanyatlónak látja, melyben a művészet eredeti mivoltához képest már csupán egy torz képmás: „Amit manapság művészetként üznek, az tehetetlenség és hazugság; (...). Járjuk végig az összes kiállítást, hangversenytermet és színházat, s nem találunk mást, csak serény ügyeskedőket és lármázó bolondokat (...).”⁴¹ Többek között megszűnik az esztétikai tapasztalat kitüntetett státusza, mivel a befogadó alkotás-élményei elveszítik a szimbolikus formákban és a sorsszerűségben gyökerező jellegüket.⁴² Kicserélhetővé és felejtetővé válnak, utánzatokká, így megszűnik annak lehetősége is, hogy a műalkotás az emberi egzisztenciára hasson.

A létezés mélységei, a létértelem iránt érzéketlen, identitás nélküli, a létezés felszínességének spengleri „tényembere” távoli utódja Nietzsche „törpe ember”-ének, valamint elődje és rokona Ortega komolytalan tömegemberének, Heidegger „akárkijének”, akit az élet „könnyedénvétel”-e és „könnyűvétel”-e jellemez. Egyben távolabbi elődje Marcuse „egydimenziós” fogyasztó emberének is, hiszen már Spengler is vizionálja, hogy az ember a gép (a technika) és a pénz rabszolgájává válik. Valamennyien az

37 SPENGLER, Oswald: *A Nyugat alkonya – A világtörténelem morfológiájának körvonalai*. Ford. Csejtei Dezső és Simon Ferenc. Budapest, Noran Libro Kiadó, 2011, 21., 57-60.

38 Uo. 476.

39 Uo. 59.

40 Vö. TÓTH Gábor: *A tömeg- és az elitművészet viszonyának jelentése Oswald Spengler filozófiájában a kultúra, a civilizáció és a világváros fogalmai tükrében*. In: *Valóság*, 2016, 59. évf., 3. sz., 9-10., 14-15.

41 SPENGLER 2011, 392-394.

42 Uo. 153.

ember autentikus létmódjának, identitásának, létezésének értelmetlenségére, összességében ember voltunk hanyatlására figyelmeztetnek.

A Frankfurti Iskola – többek között Walter Benjamin, Theodor Adorno, Leo Löwenthal – kultúrkritikájának az 1960-as évekig egy meghatározó tartama a magaskultúra és a tömegkultúra, az elit-, a magas- és a tömegművészet értékelvű szembeállítás. A művészet érintkezése a technikával a reprodukált műalkotás valódiságának megkérdőjelezéséhez vezet Walter Benjaminsnál (1936-ban). Szerinte a reprodukált műalkotás nem valódi, mert szertefoszlik „a mű aurája” és egyben „a műalkotás egyedisége is, mely azonos a hagyomány összefüggésrendszerébe történt beágyazottságával.”⁴³ Az 1950-es években Leo Löwenthal oppozíciója – a szépirodalom inkább a mű morális-intellektuális követelményei alapján próbál igazságot közvetíteni, míg a tömegkultúrában a „hatás-jelleget” tekintik alapvető kritériumnak – a hatás valódiságára kérdez rá, mely már távolról sem az arisztotelészi katartikus hatás, hanem egyfajta „igény-kielégítés”, szórakozás, mely a valóságtól való meneküléssel, a középszerűséggel és a konformizmussal áll szoros kapcsolatban. Löwenthal a modern ember diszharmonikus voltára kérdez rá: nem arról van-e szó, hogy a modern ember meghasadt személyiség, egyik oldalon a munka kényszere, másik oldalon a szellemi és esztétikai feszültségektől való mentesség, a szórakoztatás, ahogy ezt a tömegkultúra lehetővé is teszi? A tömegkultúra történetének vázolója során egyaránt tárgyalja a szórakozás iránti mindenkori szükségletet, ám annak veszélyeit is.⁴⁴ Adorno szerint a művészetnek a „kultúripar” totalításába és a technikai hatalomba való helyeződése egyet jelent a magaskultúra teljesítményének felismerhetetlenné válásával: „a művészet és a szórakoztatás a célnak alárendelődve egyetlen hazug képletbe foglaltatik: a kultúripar totalításának képletébe. Ennek lényege az ismétlés. A kultúripar (...) jellegzetes újításai kivétel nélkül csak a tömeges reprodukció kísérletei.”⁴⁵ Az erőteljes szembeállítások sorozatában érvelő Frankfurti Iskola képviselői a műalkotások „önmagáért és önmagában való”, valamint eszmei és esztétikai értékeit állítják szembe a tömegkultúra „elbutítás progresszió”-jával, funkcionális és hasznossági, piac-, élvezet- és fogyasztásorientált kultúriparának szórakoztatóüzemével. Bacsó Béla – a Frankfurti Iskola tömegkultúra-felfogását is elemző – tanulmányában a „Zerstreuung” értelmezése során kifejtett (egyik) tézise az, hogy az „üzemszerű szórakoztatás annak lehetőségétől foszt meg, hogy valaki esztétikai tapasztalathoz jusson”, mivel ez egy olyan jelenség, melyet a „kultúripar maga teremt meg, és teremti meg hozzá az ekként észlelő embert.” Miként a frankfurtiaknál

43 BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. In: BENJAMIN, Walter: *Kommentár és prófécia*. Ford. Barlay László, Berczik Árpád, Bizam Lenke, Széll Jenő. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 322-323.

44 LÖWENTHAL 1973, 23., 47-52.

45 HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor-W.: *A felvilágosodás dialektikája*. Szerk. Mesterházy Miklós. Budapest, Atlantis Kiadó, 2011, 154-171.

a „Zerstreuung” úgy jelenik meg, mint az „ember menekvése önmaga elől,” a létezés lényegi kérdései előtt, úgy Heideggernél is a modern ember jelenvaló létének létmódját a szórakozás és a „támpont nélküli időzés a világban” szétszórtsága jellemzi.⁴⁶

Hauser Arnold (a temesvári születésű pesti bölcsészhallgató, Vasárnapi körös, 1918-ban esztétikából doktoráló, majd emigráló) művészetfilozófus és -szociológus első, tudományos hírnevet hozó, 1951-ben megjelent és 16 nyelvre lefordított *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* c. könyvének terjedelmes recepcióját elemző tanulmányában, Zuh Deodáth így összegez: „Hauser szintetikus marxizmusának igen kevés levegője maradt” – a korabeli német művészettörténet-írás elméleti háttérével foglalkozó tudósok elvárásainak kontextusában.⁴⁷ Szinte ugyanezt mondhatnánk Hauser Arnold másik könyvének hazai idézettsége kapcsán is az elmúlt három évtizedben. Márpedig 1982-ben még a művészettel foglalkozók egyik alapkönyve volt *A művészet szociológiája* c. (németül 1974-ben megjelent) közel 900 oldalas munkája, melyben többmint száz oldalon keresztül tárgyalta a műveltségi rétegeket valamint a művelt elit művészetét, a népművészet sajátosságait, a népszerű művészet, a tömegművészet, a tömegkultúra minőségeit és ez utóbbinak a hazánkban akkor még kevésbé ismert nyugati fenomenjeit.⁴⁸ Hauser Arnold a népszerű művészetet és a tömegművészetet következetesen a – német klasszikus (művészet)filozófia és a lukácsi esztétika hatását is mutató – „magasrendű művészettel” állítja szembe, értékhierarchikus és funkcionális oppozíciók sorozatában. Egyben művészetszociológiai szempontból is elemzi a népszerű és a tömegművészet termelési, fogyasztási és működési mechanizmusait, számtalan konkrét példát hozva valamint a népszerű művészet történetiségét is vázolja a hellenizmustól kezdődően. Néhány értékhierarchikus oppozíciót kiragadva e terjedelmes és komplex elemzéséből: „a magasrendű, igazi alkotás szigora és komolysága hol a kellemes és tetszetős szintjére száll alá a népszerű művészetben, hol a semmire sem kötelező érzelmesség és az ordító szenzáció szintjére.” A szórakozás, kikapcsolódás, céltalan játszadozás eszköze, „szegényes pótszer”, szemben a „tisztá művészettel”, mely a „legmagasabb rendű önmegvalósítást jelenti. (...) A magasrendű, komoly, meg nem alkuvo művészet mindig nyugtalanító, sokszor egyenesen megrázó és fájdalmas, a népszerű művészet ezzel szemben megnyugtató, eltereli a figyelmünket a lét kínzó problémáiról, és ahelyett, hogy aktivitásra és erőfeszítésre, kritikára és önvizsgálatra serkentene, passzivitásra és önelégültségre készítet. (...) A népszerű művészetnek csak a hétköznapijainkra van gondja, a magasabbrendű dolgok, az erkölcsi lét komolysága és kockázata elől megszökik és bennünket is menekülésre bízta, (...). A tisztán csak szórakozás, kikapcsolódás céljára

46 BACSÓ Béla: A „Zerstreuung” esztétikájához. In: OLAY Csaba – Weiss János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, 2014, 24-25.

47 ZUH Deodáth: *Túl sok és túl kevés marxizmus között*. Hauser Arnold és *Társadalomtörténetének recepciójáról*. In: Magyar Művészet, 2017, 1. sz., 145-151.

48 HAUSER Arnold: *A művészet szociológiája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982, 631-749.

szolgáló művészet immanens okokból jóformán sohasem változik, de a magasrendű művészet szférájában végbemenő újítások hatására stílust vált, lévén az példaképe. (...) Demokrácia és szocializmus nem annyit tesz, hogy a művészetet a többség műveltségi szintjére kell leszállítani és a tömeg korlátolt műértéséhez, kritikátlan művészeti ízléséhez kell idomítani, hanem annyit, hogy a társadalom széles rétegeinek hozzáférhetővé és fokozatosan érthetővé kell tenni a valódi műalkotásokat. (...) A művészeti tömegtermelés jelenlegi szervezete mindenestre az igények manipulálására épül, (...). A szórakoztatóipar semmit sem tesz annak érdekében, hogy a tömegeket kritikus gondolkodásra és művészi ítélőképességre nevelje, (...) az csak szórakozás és élvezékenyülés, nem pedig katarzis és elmélyülés. (...) Kiterjedése, tömege és mindenütt jelenvalósága folytán a modern kultúrpiar nagy hatalmat nyert fogyasztói felett.”⁴⁹

Umberto Eco maradandónak bizonyult könyve, *A nyitott mű*, melyben a „műélvezési viszony struktúrája”-t írja le, a „hogyan működik” kérdésére válaszolva, többek között a „rossz ízlés struktúráját” is tárgyalva, így a giccs, a tömegkultúra („midcult” és „masscult”) sajátosságait. Az 1970-es években írt *A tömegkultúra és a kultúra szintjei* c. tanulmányának érveivel együtt e felfogás egyfajta kiegyenlítődést hordoz, mivel a tömegművészet és -kultúra ellenében és a mellette szóló érveket egyaránt összefoglalja, jelezve a különböző kulturális és művészeti szférák egymásmellé-helyeztettségét. Az ellenérvek: a tömegkultúra a tömeghatás érdekében az átlagízlést célozza meg, kerülve minden eredetiséget. Homogenizálja és egyöntetűvé teszi az igényeket és az ízlést, ily módon aterralisztikus. A tömegkultúra a kultúrába fektetett tőkétől függ, érdeke a profitszerzés, amelyhez a kultúra csupán eszköz. A tőkeerős vállalkozások kiszorítják a kultúrpiacról a kevésbé tehetős, ám értékes műalkotások terjesztőit. A tömegkultúra így megváltoztatja a kulturális értékek jelentését: érték csak az lehet, amire tömegigény van, amit nagy mennyiségben lehet eladni. Azonban a kultúrpiac a fogyasztást (a keresletet) manipulálja, nem a meglévő igényeket elégíti ki, hanem igényeket teremt és egyben befolyásolja az ízlésátlagot. A tömegkultúra passzív befogadóvá formálja a közönséget, kész megoldásokat nyújtva, ezáltal (is) konformizmusra nevel. Nem az értelemre, hanem az érzelmre akar hatni. Kevésbé segíti elő az egyén műveltségi szintjének megújítását, fejlesztését, a legjobb esetben is csupán tartósítja azt. A tömegkultúra időnként arra vállalkozik, hogy a magaskultúra értékeit terjesztesse új feldolgozásban, ezek az alkotások azonban többnyire leegyszerűsítik, meghamisítják az eredetit, a valódi művészet kérdésfeltevéseit és szituáció-sémáit veszik át és vulgarizálják azt. Ily módon az álkultúra látszik valódi kultúrának. A tömegkultúra termékei elmoszák az értékes és értéktelen, a kultúra lényeges és lényegtelen jegyei közti különbségeket, különösen a tömegkommunikációs eszközökön belül, mivel itt kollázs módra együtt jelentkezik a magaskultúra és a tömegkultúra termékei, miáltal

⁴⁹ Uo. 668., 670- 672., 697., 699-701.

az értékkülönbségek eltűnnek. A tömegkultúra az élet felszínét mutatja, az alkotások szerkezete egyszerű és áttekinthető, alakjai vulgarizáltak, helyzetei sematikusak, formulái sztereotip módon ismétlődnek, a szereplők közhelyekben beszélnek; dezorientálja a közönséget, megfosztja attól a képességtől, hogy helyesen tájékozódjék saját társadalmában, mivel hiányzik belőle a kritikai attitűd. A tömegkultúra azt a látszatot kelti, mintha megvalósíthatná, hogy a kultúrából mindenki részesedhessen, függetlenül a képzettségétől. A „kikapcsolódás” ígérete az élet lényeges összefüggéseiből való kikapcsolódást jelent. Olyan felszínes életmódot és magatartás-mintát kínál, amely a fogyasztói társadalmat erősíti. Hamis képet ad az életről. Umberto Eco a tömegkultúra melletti érveket is felsorakoztatja: semmi kivetni való nincs abban, hogy a szórakoztatás sorozatgyártásra rendezkedik be és tipikus történeteket, tipikus megoldásokat állít elő, hiszen a tömegigényeket így lehet kielégíteni. A tömegkultúrának érdeke, hogy demokratizálja a kultúrát, olyan emberekhez juttatja el, akik különben semmilyen kultúrát sem kapnának, már csak azért sem, mert a magaskultúrát nem tudják megérteni. A tömegkultúra lépcsőfok lehet a magaskultúrához, hozzájárulhat a magas kultúra elterjedéséhez. Vádolják a tömegkultúrát, hogy a legalacsonyabb igényeket is kiszolgálja. Miért ne tenné ezt, ha egyszer a magaskultúra nem törődik azokkal, akik ezen a szinten állnak. Másrészt az emberek mindig is szerették a látványosságot, a vérre menő küzdelmet, azokat a hősokeket, akik szembeszálltak a gonosszal és mindig győztek. Kritizálják a tömegkultúrát, hogy népszerűsíti a bűnözést, az erőszakot, az erkölcstelenséget. Ennek éppen az ellenkezője az igaz: a bűnt mindig úgy mutatja be, hogy az elnyeri a büntetését, az erőszak pedig levezeti az emberekben rejlő agresszív indulatokat. A tömegkultúra azzal, hogy egységesíti az ízlést és az igényeket, hozzájárul a társadalmi különbségek eltüntetéséhez. A „nagy művek” leegyszerűsített bemutatása érdeklődést kelthet az eredeti mű iránt. A kultúra passzív átvétele tompítja ugyan a befogadó készségét, de a sémák jobban rögzítik az egyes megoldásokat az emberek tudatában és emlékezetében. Nem igaz, hogy a tömegkultúra konzervatív és ellenzi az újításokat. Ellenkezőleg: rákényszerül a folytonos újításra, mert csak így tudja megújítani és fenntartani az érdeklődést. Így mégis csak részt vesz a kultúra korszerűsítésében. Umberto Eco úgy véli, hogy nem egy arisztokratikus felhangú „elitkultúra, magasművészet” vagy magas- és tömegkultúra szerint kellene megkülönböztetni a kultúrát illetve annak szintjeit, nem hierarchikusan, hanem egymásmellettiségükből fakadóan elsősorban a műfajok felől kell különbséget tenni. Másrészt a megkülönböztetésben nem kizárólagosan maga a mű, az alkotás, hanem a befogadás, a recepció szintje a döntő. Eco szerint ezért nem a tömegkultúrát kell támadni, hanem az iránta megmutatkozó egyoldalú igényt szükséges alakítani.⁵⁰

50 Vö. ECO, Umberto: *A tömegkultúra és a kultúra „szintjei”*. In: *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény* 4. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 71-99.

Vö. ECO, Umberto: *A rossz ízlés struktúrája*. In: ECO 1976, 201-271.

Szintén az egymásmellettség, „az egyszerre való jelenlét” bonyolult, ellentétes, ám mégis egyfajta „szimbiózis”-ban létező viszonyrendszerét mutatja be Almási Miklós, 20. század végi „művészet hármass univerzumá”-t, a „klasszikus, avantgard és populáris kultúra”-t összehasonlító módon elemző művészetfilozófiai felfogásában, többször is utalva Ecora. A különböző paradigmák által vezérelt és más kódra működő művészeti szférák egyszerre vannak jelen a 20. század végi nyugati ember életterében, nem kevés feszültséget okozva: „a klasszikus művészet embercentrizmusa, valóság-obszessziója, egyáltalán a mimetikus mánia összeférhetetlen a modernnek konstruktivitásával, ami tudatosan a klasszikus elvek lerombolására épít. A populáris művészeteket a tömeghatás elsődlegessége, néhány tucat alapmotívum variációja és az erőteljes effektek teszik mindkét előbbtől különböző, önálló, sőt győzedelmes közeggé. (...) A feszültségek ellenére ez a hármass a modern esztétikai érzékenység szellemi hálója. Társbérlet ez, három lakóval: mindhárom együtt él, s bár mindegyik küzd a másik ellen, földalatti kapcsolatok épülnek ki közöttük, hatások vándorolnak, (...) az együttélés nemcsak térbeli-időbeli egymás mellett lét, hanem láthatatlan szimbiózis.” Az összevetések egyik következtetése, hogy a populáris maradt az egyetlen művészeti szféra, ahol az átlagos befogadó elvárásait figyelembe veszik, azt, hogy kaotikus és zilált világunkban egyszerűen csak jól szeretné érezni magát, mintegy kielégítve „hősigényét”, „álom-igényét”, mindenfajta kompenzációs törekvését és szórakozási, élményszerző vágyát. Úgy tűnik, hogy kaotikus életvilágunk éppenhogy fenntartja az apológia szükségletét, így napjaink tömegbefogadójának egyszerűen szüksége van „minden rendben van filozófiájára”, az illúziók világára, hogy az kellemes, élvezetes, rekreáló szolgáltatást nyújtson, a „dolgokat megszépítve”, „virtuális szabadságélményt kínálva”. A legfontosabb tényező Almási Miklós szerint: „a populáris művészetek találták meg azt a szintaxist, amit mindenki azonnal megért, (...) szűkített kódra épít. Dramaturgiai modelljei, meselemei, képi nyelve nem lépi túl a szűkített kód határait – érthető és mindenki számára élvezhető. Csakhogy ez az egyenlet nem szimmetrikus: az egyetemi tanár ugyan élvezheti a karate-krimet, de ez utóbbin nevelkedett, kulturálisan deprivált néző nem léphet be a klasszikus vagy az avantgard rezervátumába.”⁵¹

51 ALMÁSI 1992, 14-19.

A VIZUÁLIS KULTÚRA DIVERGENCIÁJÁRÓL

Marschall McLuhan álláspontja szerint a történelem folyamán a különféle kommunikációs technológiák használata az emberi érzékek, a gondolkodás szerkezetét és a kultúra struktúráját egyaránt befolyásolta. A hagyományos (verbális) szóbeliség kultúrájának hordozója, az emberek eleven emlékezete zárt, tradicionális, lassan változó, az egyéniséget háttérbe szorító kultúrákat eredményezett; míg az írás, majd a nyomtatás tipográfiai kultúrája már lehetővé tette az individuális magatartás dominanciáját, hogy bonyolult, összefüggő gondolatmeneteket s világképeket hozzanak létre és tartsanak fenn, időben és térben messze, mégis kommunikálva egymással, egyúttal megnövelve az értelmezés szerepét. Az írás kultúrája a szóbeliség társadalmának körkörös világát a lineáris világ felé mozdította el. A beszélt és a kézírásos kultúrában az elsődleges cél az információk stabilitásra törekvő megőrzése volt, majd a nyomtatás és a sokszorosítás már lehetővé tette, hogy a szellemi élet a folytonos megújulás irányába fordulhasson. A fél évezrede kezdődött Gutenberg-galaxis létrehozta a tipográfiai embert. Bár McLuhan provokatív kérdésére – Vége a Gutenberg galaxisnak?⁵² – úgy tűnik, hogy még sokáig nem felelhetünk határozott igennel, mégis tény, hogy néhány évtizede a „képi fordulat”, a „képek szavaktól történő hatalomátvétele”-nek korában élünk, Mitchell kifejezésével élve.⁵³ Csaknem fél évszázaddal korábban, 1972-ben Gombrich hasonlóan fogalmazott az általa vizuálisnak nevezett korról: „olyan történelmi korszak kezdetén vagyunk, amelyben a kép átveszi az írott szó helyét.”⁵⁴ Miként az újkor három nagy szellemi áramlatának, a reformációnak, a késői reneszánsznak és a tudományos forradalomnak egyik alapvető előrevivő ereje a könyvnyomtatás feltalálása és a könyv elterjedése volt,⁵⁵ mely a nyugati társadalom arculatát lassan, évszázadokon át ugyan, de mégiscsak alapvetően átformálta, sőt a nyomtatott szövegek primátusára épülő kultúra az emberek pszichikumát is.⁵⁶ Ugyanígy formálják át az emberek érzékelés- és

52 MCLUHAN, Marshall: *Vége a Gutenberg galaxisnak?* Ford. Halász László. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985.

E fejezet nagyobb része korábbi tanulmányomon alapul. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A vizuális kultúra divergenciájáról*. In: Magyar Művészet. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2019, 3. sz., 18-23.

53 MITCHELL, W.J.T.: *A képi fordulat*. Ford. Hornyik Sándor. In: Balkon 2007, 11-12.sz., 2-6.

54 GOMBRICH, E. H.: *A látható kép*. In: HORÁNYI Özséb (szerk.): *Kommunikáció II*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1978, 123.

55 EISENSTEIN, Elisabeth: *The Printing Press as an Agent of Change: Communication and Cultural Transformation in Early -Modern Europe*. 1-2 vols. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

56 MCLUHAN, Marshall: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. Ford. Tótfalusi István és Kristó Nagy István. Budapest, Trezor Kiadó, 2001.

gondolkodásmódját az elmúlt fél évszázad globalizációs és egyre változatosabb kommunikációs technológiai, médiumai és újmédiumai, illetve mindezzel együtt a vizualitás világának látványos növekedése.⁵⁷ Radikális változást először a 19-20. század fordulójától az elektronikus médiumok hoztak (először a hang átvitelének eszköztára, majd a képátvitel megvalósulása és később a kettő összekapcsolódása révén), mely egyrészt létrehozta a hetedik művészeti ágat (a némafilm után a hangosfilmet), és a 20. század közepétől néhány évtized alatt a (minden háztartásba helyet kapó, az audiovizuális médiumok körébe tartozó) televíziót. A későmodernben az információs és „látványtársadalom” kialakulásának következménye a világháló, az újmédia információáradata és képi dömpingje (pl. a közösségi internetmédia, a mobil eszközök, az okostelefonok, a táblagépek alkalmazásai, interaktív televízió, stb. révén). Egy sokat idézett interjújában a médiumelmélet egyik legnagyobb képviselője, a kanadai McLuhan így nyilatkozott: „A Gutenberg-galaxis elhalványul (...). Az elektronikus médiumok bolygónkat globális faluvá változtatják, és egy retribalizációs folyamatot váltanak ki. Belemerülünk az információs folyamat világmedencéjébe.” McLuhan szerint az új elektronikus médiumkörnyezetben a „*tipográfiai embert*” lassan felváltja a „*poszttypográfiai ember*”, akinek mentalitása, gondolkodási preferenciái megváltoznak, a verbális, racionális, analitikus gondolkodás és valóságészlelés helyett előtérbe kerül a holisztikus, képszerű, epizodikus működéseket integráló gondolkodás.⁵⁸

A vizuális kultúra fogalomköre a 20. század második harmadáig lényegesen szűkebb és könnyebben definiálható volt. Azonban a tudományos-technikai fejlődés, a tömegmédia és mindezzel együtt az egyre nagyobb teret nyerő digitális kultúra ma már alapvetően meghatározzák napjaink vizuális kultúrájának széttartó, divergens jellegét. Radikálisan és dinamikusan formálódó korunk átmeneti jellegű, mivel a globalizációs tendenciák, a fogyasztói és az információs társadalom szimbiózisában, a halványodó Gutenberg-galaxis mellett egyre erőteljesebbé vált a „*képi fordulat*”, a vizualitás jelenléte, valamint a felnőtt és a felnövekvő generációk mindennapi vizuális tapasztalatainak meghatározó forrásává vált az elektronikus média melletti illetve utáni, interaktivitásra (is) épülő újmédia, a világháló (bennük a közösségi hálózatokkal). Ily módon korunk nemcsak a vizuális kultúra, hanem egyben a folyton táguló digitális kultúra kora is, melyben a „*Homo typographicus*” mellett felnőtt a „*Homo interneticus*”

57 A kép - szó viszonyok változását, a „*képi fordulat*” és a képi kifejezés elméleti kérdésköreit összegzi Pusztai Virág tanulmányaiban és egyben aktualizálja is azt:

Vö. PUSZTAI Virág: *A látásról és a képekről való gondolkodás változásai a XX. század folyamán*. In: *Művelődés, műveltség, minőség*. Szerk. Pelesz Nelli. Szeged, Radnóti Szegedi Öröksége Alapítvány kiadása, 2020, 23-34.

Vö. PUSZTAI Virág: *A képekben rejlő kifejezési lehetőségek képfilozófiai reflexiói – néhány újmédia-jelenség tükrében*. In: *Médiakutató médiaelméleti folyóirat*, 2019, 2. sz., 9-18.

58 McLuhan interjút idézi és értelmezi Komenczy Bertalan. Vö. KOMENCZY Bertalan: *Információ és társadalom*. Eger, EKF-Líceum Kiadó, 2011, 54.

generációja. A 8 - 22 éves korosztály, „a Z-generáció” életében ma Magyarországon, az eNET-Telekom 2017-es tudományosnak tekinthető felmérése szerint a legalapvetőbb szükséglet az internet-hozzáférés.⁵⁹ Hogy milyen emberré formálódik a Homo interneticus? – ma is nyitott kérdés. Az ezredfordulón Pléh Csaba a pszichológia felől az egyik legfontosabbra, a gondolkodás változó folyamatára kérdezett: „a hipertext-szerveződéssel és a képek elárasztó jellegével megváltozik-e a gondolkodás szekvenciális, egyközpontú lineáris organizációja, amely úgymond az íráshoz kapcsolódott volna.”⁶⁰ A válaszok polarizáltak a különböző tudományágak felől. A Homo interneticus egyik névadója, Michael Goldhaber a tipikus internetes felhasználó mentalitását vizsgálva több jelentős különbséget állapított meg a hagyományosan író és olvasó, vagy a tisztán orális kultúrák tagjaihoz képest. Ezek a különbségek magukba foglalják az idő és a tér, a hatalom, a tulajdon, a nemek, az ok-okozati összefüggések és a közösséghez való eltérő viszonyulásokat. Miáltal az „internet nem ismer távolságot”, „minden jelen van a jelenben” (pl. a számítógép vagy az okostelefon kisebb-nagyobb képernyőjén), a felhasználó számára elhalványul az előrehaladás és a linearitás tapasztalata, eltűnik az ok-okozatiság, csupán egy „feszült jelenlét” van. Ily módon „egyetlen történet vagy érv sem végleges, rögzített”, „egyik szerző sem tekinthető hitelesnek, még a saját történetét illetően sem, és valójában egyetlen történet sem igazi.” E nyílt narratívákban, az új média, a világháló információdömpingjében és radikális decentralizációjában elveszítődik a rendezettség és az elgondolhatóság lehetősége, helyette egy állandósult folyékonyság, határozatlanság és bizonytalanság válik uralkodóvá.⁶¹ Egy másik alapvető kérdésként az identitás változását elemzi Susan Greenfield angol neurobiológus, aki szerint az új médiumok az azonnali interakciókra készítő, külső determinációra építő, multimedialis jellegűknél fogva – a könyves kultúrán felnőtt szuverén személyiségek, autonóm egyéniségek helyett – egészen más típusú embereket formálnak. *Identitás a 21. században* c. könyvében a lehetséges „forगतókönyveket” mutatja be, az egoista „Valaki”, a hedonista „Senki” és a kollektív „Akárki” identitások árny- és pozitív oldalait, hangsúlyozva, hogy e háromfajta identitás-modell egyensúlya lenne a lényeges, akár a társadalomban, akár az egyén élettörténetének különböző szakaszaiban. Kutatásaival azt bizonyítja, hogy az emberi agy működésének befolyásolásával – a felületes és hatalmas mennyiségű információk valamint az állandósult szórakoztatás (és a virtuális játékok) felszínességében tartó, a valóság és a virtualitás határait feloldó jellegük révén – az

59 DR. KISS Hedvig – PROF. DR. PIKÓ Bettina: *Problémás okostelefon- és internethasználat középiskolás és egyetemista fiatalok körében – a veszélyeztetettség meghatározása klaszteranalízis alapján*. In: Új Pedagógiai Szemle, 2018, 5-6. sz.

60 PLÉH Csaba: *A kognitív architektúra módosulásai és a mai információtechnológia*. In: Mobil információs társadalom. Szerk. Nyíri Kristóf. Budapest, MTA Filozófiai Kutatóintézete, 2001.

61 GOLDBABER Michael: *The mentality of Homo interneticus: Some Ongian postulates*. In: First Monday, 2004, Vol. 9., Nr. 6. Online: <https://ojphi.org/ojs/index.php/fm/article/view/1155/1075>

ember autonóm identitását deformáló újmédiumok, az egyre táguló kibertér generálja a három identitásforma valamelyikének egyoldalú dominanciáját. Ily módon kialakítva az egyensúlytalanságot és a diszfunkcionalitást, melynek következménye a saját egyéni identitás(ok) kialakulásának a gátlása vagy éppen elvesztése; egyúttal a hamis identitások és egyúttal számos mentális betegség kialakulása. Az egyensúlyhelyzetet a negyedik, a kreatív „*Heuréka*” identitásforma teremtené meg.⁶² Freund Tamás agykutató arra figyelmeztet, hogy az újmédiumok, a világháló révén a felületes memóriaraktaarak ugyan feltöltődnek egy bizonytalan eredetű, nagy mennyiségű, jobbára multimediális információhalmazzal, mely azonban nem kapcsolódik az ember „*belső világához*”, az érzelmek, a motivációk és a kulturális örökség együtteséhez, miáltal nem is mélyülnek el. Ezáltal az így szerzett információkból új, kreatív gondolat és tevékenység nem keletkezik, ez pedig a sikertelenség és frusztráltság érzését keltheti. Mindez a krónikus stressz kialakulásával együtt civilizációs lelki betegségek megjelenéséhez vezethet, a pánik, a szorongás, a depresszió kiindulópontjaivá válhat, másrésztől a globalizáció és az új médiumok információáradata a kulturális örökség nem megfelelő átadását eredményezheti.⁶³ Valamennyien az újmédiák, a világháló eszközként való, az ember által irányított és ellenőrzött használatának a fontosságát hangsúlyozzák. Clifford Stoll és Werner Sacher a pedagógia felől arra a következtetésre jutott, hogy az új információs technológiák nem fejlesztik az önálló, kritikus gondolkodást, az ítélőképességet és az autonomitást, sem az elmélyült tanulási folyamatokat.⁶⁴ Ahogy e kritikákat, úgy az egyre szaporodó ellenvéleményeket, mint a vizuális és digitális kultúra vívmányait üdvözlő elméleteket is – akár könyvnyi terjedelemben – hosszasan sorolhatnánk, azonban csupán egy átfogó víziót emelek ki. Korunk „*képi fordulatát*” is hangsúlyozó Nyíri Kristóf *A 21. század filozófiája felé* c. tanulmánya szerint a jövő filozófiája az újmédiumok felé fordul, mivel „*nem önálló entitásokra, fogalmakra vagy jelentésekre fog összpontosítani, hanem hálózatokkal, interakciókkal és áramokkal-áramlásokkal lesz elfoglalva. Nem a puszta szövegek logikájával, hanem a képekre és hangokra is kiterjedő azonosságokkal, következtetésekkel és bizonyításokkal kell majd megbirkóznia.*”⁶⁵ *Virtuális pedagógia – a 21. század tanulási környezete* c. tanulmányában a „közeg, amelyben a gyermekek játszanak, kommunikálnak és tanulnak, egyre inkább azonossá lesz azzal a világgal, amelyben a felnőttek kommunikálnak, dolgoznak, üzletelnek és szórakoznak. Az internet és a mobiltelefonok világa félreismerhetetlenül egyfajta szerves tanulási

62 GREENFIELD Susan: *Identitás a XXI. században*. Ford. Garai Attila. Budapest, HVG Kiadó Zrt., 2009, 27-28., 257-271.

63 FREUND Tamás: *Agyhullámok és kreativitás*. Online előadás 2011. In: <http://www.unz.org/Pub/TEDx-Talks-2011-01373>

64 KOMENCZY 2011, 151-153.

65 NYÍRI Kristóf: *A 21. század filozófiája felé*. In: Nyíri Kristóf (szerk.): *Filozófia az ezredfordulón*. Budapest, Áron Kiadó, 2000, 399.

környezetté válik. (...) Napjainkban az írott-nyomtatott szöveg egyeduralma megrendülésének vagyunk tanúi (...) a filozófia mára megszabadult a képnélküli gondolkodás eszméjének lidércnyomásától (...) a kép befogadását, szemben a szövegével, nem kötik a linearitás béklyói (...) a kép felszabadul a szó totális gyámsága alól. (...) A szöveg uralma a kép felett (...) elvont tartalmak unalmas-veritékes biflázását igényli.” Majd Arnheimre hivatkozva – aki „a gondolkodás eredendően képies voltát hangsúlyozza, s azt a többletet, amelyet a kép a szóval szemben képvisel” – Nyíri következtetése, hogy a tanuláshoz „az interaktív multimediális közeg a leghatékonyabb kerete, akkor igaz az is, hogy a virtuális tanulási környezet a hagyományoshoz képest valódi előnyöket kínál.”⁶⁶

Az elektronikus és az új médiumokkal, az információáradattal és szórakoztatás-özönnel egyenes arányban nő a virtualitás és a vizualitás világa, illetve a vizuális kultúra és a digitális kultúra térnyerése révén e kettő egymást metsző halmaza és egyben szimbiózisa. A valóságot, a tényleges dolgokat már sok esetben helyettesítő virtualitás világának megítélése is ambivalens. Az egyik oldalon a kritikus érvelés elutasítja; a másik oldalon, a digitális kultúra nézőpontjából az információs társadalom működésének alapvető és mindennapi életünket áthálózó, már nélkülözhetetlen elemeként és egyben a digitális kultúra lényegi sajátosságaként jelenik meg a virtualitás. A kritikus hozzáállás szerint a virtualitás nemcsak a hamis, valamely érdekorientált közvetítés és egyben manipulálás lehetőségét hordozza, ezzel együtt nemcsak az egyén és a közösség, az egyén és a társadalom diszfunkcionális működészavarait gerjeszti, hanem egy másik alapvető probléma az, hogy felhígul a tényvilág és a mesterséges világok közötti különbség. Ezáltal az alapvető erkölcsi normák elenyésznek és a „*látszat helyettesíti a létet, a virtualitás a valóságot, a fikcionalitás a fakticitást.*”⁶⁷ Wolfgang Welsch német filozófus mellett Walter Lippmann hasonlóan érvel: mivel az embernek kevés lehetősége van az empirikus tapasztalatok megszerzésére az információáramlás gyorsaságához és nagyságához képest a világfalu-ban, így kénytelen elfogadni a tömegmédia által kínált „*pseudo-világ*”-ot, mely átláthatatlansága miatt nemcsak felszínes, hanem olyan sztereotípiákat kínál, mely az átlagemberek cselekvését is meghatározzák.⁶⁸ Mind a vizuális kultúra, mind a digitális kultúra már rétegezetté is vált, létrehozta a maga populáris kultúrszintjeit is, és jobbára a szórakoztató- és játékipar az, amely az ember számára a „*kettős-világ*”-ban való létezést kínálja, az „*olyan, mintha*” érzetét keltve.⁶⁹ Ez különösen a gyermekek és a fiatal generációk számára jelent veszélyt, mivel a valóság helyetti konstruált virtuális világok is ugyanazokat a pszichés reakciókat váltják ki bennük, így az azonosulást, a mintakövetést, a valóságban

66 NYÍRI Kristóf: *Virtuális pedagógia – a 21. század tanulási környezete*. In: Kőrösné Mikis Márta (szerk.): *IskolaInformatika-Innováció*. Budapest, OKI kiadása, 2003, 10-22.

67 WELSCH, Wolfgang: *Aesthetisierung der prozesse*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. 1993, 1. sz., 7-29.

68 LIPPMANN, Walter: *A külvilág az elménkben*. In: Angelusz Róbert, Tardos Róbert, Tersényi Tamás (szerk.): *Média – Nyilvánosság – Közvélemény*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2007.

69 BAGDIKIAN, B. H.: *Az új médiamonopólium*. Ford. Müller Ákos. Budapest, CompLex Kiadó, 2012, 11.

nem létező, ám mégis átélhető (virtuális) élmények és kockázatvállalások izgalmát, a (virtuális) játék örömét. Mindennek hatásaként a valóság szinte unalmassá válik, vagy éppen túl bonyolulttá. A virtualitás e kábító világában való elmerülés mellett nemcsak hamis identitás alakulhat ki, hanem egyszerűen nem marad sem igényük, sem idejük a saját valódi, megélt élettörténetükre.⁷⁰ Az internethasználat e paradox hatásai a serdülő- és ifjúkorú fiatalokat érintik leginkább, ekkor van a legnagyobb esély a különböző problémaviselkedések és függőségek kialakulására. Többek között megfigyelt a koncentráció csökkenése, a tanárokkal való rossz viszony, a társas kapcsolatok hanyatlása, a fizikális egészséggel kapcsolatos problémák, a szóbeli memória, a koncentráció és a kifejezőképesség hanyatlása, a különböző alvászavarok, a stressz megemelkedett szintje, a depresszió előfordulásának megnövekedése, a szociális szorongás és a magányosság, illetve az egyéb szorongásos zavarok. Egy 2017-es hazai felmérés alapján „digitális életmód”-ot folytató 14 és 28 év közötti generáció 15,7 %-a sorolható a „védelem nélküliek körébe (...): *alacsony az önértékelésük, az önkontrolljuk és a rezilienciájuk is. Ők nem egyszerűen veszélyeztetettek, hanem veszélyben is vannak a vizsgált viselkedési addikciók szempontjából.*” Valamint több mint 18 %-ra tehető a veszélyeztetettek csoportja, az élménykeresés által motivált problémás használat alapján. E két problémás csoport életkora az alacsonyabb, a védett és tudatos felhasználóké pedig a magasabb kor felé tolódott el. A hazai kutatók szerint a „*pedagógiai kihívás abban rejlik, hogy mit tud tenni az iskola ennek a helyes és megfelelő használatnak az előmozdításában, hogyan tudnak együttműködni a szereplők, hogy az internet és okostelefonok nyújtotta végtelen lehetőség a diákok tanulmányi teljesítményét, személyiségfejlődését, szociális kibontakozását segítse, ne pedig hátráltassa, akár egy addiktív magatartásforma kialakulásához vezetve.*”⁷¹

A digitális kultúra az utóbbi tizenöt évben a hagyományos kultúrával interaktív kölcsönhatásban álló információs társadalmi jelenség, fejlődését a szélessávú internet és a digitális képpalkotó eszközök terjedése váltotta ki és egyben folyamatosan növeli. Rab Árpád összefoglalását idézve: a digitális kultúrának nagyon leegyszerűsítve két forrása van, egyrészt a már meglévő kulturális objektumok digitalizálása, másrészt a kulturális elemek digitális úton történő létrehozása. Mialtalt a „*digitális kultúrát a hagyományos kultúra egyre nagyobb szeletet jelentő részének tekinthetjük, önmagában azonban nem értelmezhető és nem jöhet létre. A digitális kultúra a kultúra része, minden olyan kulturális objektum (és az általa hordozott jelentés) összessége vagy rendszere, ami digitális platformon létezik, függetlenül attól, hogy digitális úton jön létre, vagy digitalizáltak.*” Főbb területei: az „*eléréséhez szükséges technikai eszközök használatának kultúrája*”, „*ide tartozik minden olyan eszköz, ami a digitális kultúra elemeit és jelenségeit elérhetővé teszi, például a számítógép, a mobiltelefon, az okostelefonok,*

70 MÁTÉ Zsuzsanna: *Megérthető műalkotás? Esztétikatörténeti és befogadásesztétikai tanulmányok.* Szeged, Lazi Kiadó, 2007, 23-24.

71 DR. KISS Hedvig – PROF. DR. PIKÓ 2018, 5-6 sz.

a tabletek, a kézi-számítógépek, a digitális fényképezőgép, a modern televíziókészülék és természetesen a számos konvergens eszköz; a „digitális kultúra értékteremtő használatának képessége”, mint például az „információs írástudás”; „az eddig létrejött kulturális objektumok digitalizálása”, illetve „a digitális platformon létrejött kulturális elemek – ez a legnagyobb, legszélesebb terület, napjaink egyre inkább meghatározó jelenségeivel, például egyéni és közösségi élet, szórakozás, kereskedelem, üzlet, állampolgári cselekvések.”⁷² A digitális kultúra és a vizuális kultúra szimbiózisa ma már evidencia.

E táguló szimbiózis révén is naponta tapasztalhatjuk képekkel való elárasztásunk, a vizuális környezetszennyezést, képi meghatározottságunk és néha nyomon követhetjük manipuláltságunk.⁷³ Egyben tapasztalható az is, hogy a passzív és látványorientált „képfogyasztó” esetében, a képek mértéktelen, virtuális fogyasztása erősen roncsolja azt az érzékenységet, mely a képek előállítási (ideológiai és technológiai értelemben) és értelmezési folyamataihoz szükségeltetik.⁷⁴ Sőt, képfogyasztókból mi magunk is (akár mértéktelen) képtermelőkké válhatunk (pl. egy kényszeressé is válható szelfízés révén) és akár manipulálhatjuk is közösségi oldalunk profilját, például a valóságot elfedő, retusáló képalkotó technikák használatával. Ez az újfajta vizuális létezés számtalan problémát hordoz. Ugyanis a kultúra ezen új területeinek megtapasztalása, a digitális kultúra és a vizuális kultúra szimbiózisában az újmédiumok – ideális esetben a tér- és időhatárainkat feloldó, az információk rendkívül gyors feltérképezését, áramlását és egyben azokat megőrizni is hivatott eszközök eszközökként való – használata, széleskörű alkalmazása nem azonos az emberi tudatra, pszichére és a társadalom működésére gyakorolt hatásának a megértésével. Különösen nagy a szakadék a vizuális ingerek, események, tapasztalatok folyton táguló bősége és a vizualitás világának megfigyelése, tudományos elemzésének képessége és eredményessége között. Éppen ez a bőség és egyben szakadék a generálója a vizuális kultúra és a vizuális kultúratudomány divergenciájának, szétágazóságának, különböző irányokba történő széthajlásának. Ebből következik, hogy sem a vizuális kultúra, sem annak kutatása tendenciájában nem diszciplinált, hanem interdiszciplináris, és inkább egy problematika-halmaz, mintsem egy jól meghatározható elméleti tárgy.⁷⁵

72 RAB Árpád: *Digitális kultúra – A digitalizált és a digitális platformon létrejött kultúra*. In: Pintér Róbert: *Az információs társadalom*. Budapest, Új Mandátum Kiadó – Gondolat Kiadó, 2007, 182–201.

73 Pusztai Virág könyvében a vizuális és a digitális kultúra szimbiózisának e jelenségeit is elemzi, vö. PUSZTAI Virág: *A képekből összerakott ember. A képkészítő és a képfogyasztó meghatározottsága az ikonikus fordulat és az újmédia-jelenségek tükrében*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2019.

74 HORNYIK Sándor: *A Kép Odüsszeiája. A „vizuális kultúra” tudományelmélete és politikája*. In: *Aper-túra*, 2010, TÉL

75 MITCHELL, W.J.T: *Interdiszciplinaritás és vizuális kultúra*. In: Magyar Építőművészet (Letöltés ideje: 2019. január 11.) <http://meonline.hu/vizualis-kultura/interdiszciplinaritás-es-vizualis-kultura-kutatas/> Az eredeti mű: MITCHELL, W.J.T: *Interdisciplinarity and Visual Culture*. In: *Art Bulletin*, 1995, 4. sz., 540–544.

Az elmúlt fél évszázadban a vizuális kultúratudomány létrejötté óta alapvető és egyben állandósult problematika, éppen a folyton távoluló vizuális jelenségek bősége miatt az, hogy mi a vizuális kultúratudomány tárgya, azaz mit értünk a vizuális kultúra fogalma alatt. Kant 18. század végi kultúra meghatározásától – miszerint a kultúra nem más, mint az egyén és az egész emberi nem vonatkozásában a szellemi tevékenységek tökéletesítésének, a művészet, tudományok, erkölcs, jog előrehaladásának végtelen folyamata⁷⁶ – igencsak messze került mai rendkívül tág kultúrafogalmunk, mivel az már „magában foglalja az emberek által maradandóan kialakított, és az egyének adott körében az egyes egyének környezetének az alkotórészeit képező dolgok és tudati állapotok egészét,” az anyagi és a jelképi kultúrát egyaránt.⁷⁷ Analógiába állíthatóan, ám lényegesen gyorsabban tágult a 20. század második felétől a vizuális kultúra fogalma is. Hazánkban, 1982-ben a vita még arra irányult, hogy a vizuális kultúra két nagy csoportja közül, a vizuális művészetek alkotásai és a nem művészi igénnyel létrejövő, de vizuális úton befogadható és ható tárgyak, jelenségek közül melyik a dominánsabb eleme a vizuális kultúrának. Németh Lajos művészettörténész szintetizáló gondolatát idézem a vizuális kultúra tényezőiről: „Egy kor vizuális kultúrája felöleli a környezetet, a benne élés módját, a képalkotó tudat történeti és társadalmi determináltságát, a modern kor és társadalom által kitermelt, a vizuális kommunikációt szolgáló kódrendszereket (...), mindazt, amit metaforikusan a vizualitás nyelvének nevezünk. E számtalan tényező között kitüntetett helyet foglalnak el az építészet és a képzőművészet, általában a vizuális művészetek. Magától értetődő, hogy nem csupán a vizuális kultúra viszonylataiban tárgyalhatóak, hiszen nem csupán vizuális minőségeket rejtenek magukban, még ha végső soron annak közegében tárulkoznak is fel. Ám a vizuális kultúrán belül a vizuális művészet dinamikus tényezőként funkcionál, talán a legdinamikusabb eleme, hiszen gyakran annak demiurgoszává válik – lehet azonban csupán kiszolgálója és kiszolgáltatottja is.”⁷⁸ Nemcsak Németh Lajos, hanem Beke László megállapításából – a vizuális művészet „még jó ideig dinamikusabb, szabadabb, kreatívabb lehetőségekkel fog rendelkezni, mint a jelenlegi vizuális kultúra-fogalmunkba sorolható többi szférák”⁷⁹ – is látható, hogy az akkoriban éppen megszülető vizuális kultúratudomány kutatási tárgya ekkor még jól körülhatárolható és ebben kitüntetett helye van a vizuális művészeteknek. Németh Lajos gondolatmenetében megjelölt vizuális kultúra-tényezők egyben jelzik a 20. század utolsó évtizedeiben az éppen létrejövő vizuális kultúratudomány interdiszciplináris jellegét is, mivel egyrészt a környezet- és tárgykultúra szociológiai, másrészt

76 MÁRKUS György: *Kultúra és modernitás*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1992, 9–41.

77 FARKAS Zoltán: *A kultúra, a szabályok és az intézmények*. Miskolc, Miskolci Egyetem Kiadó, 2005.

78 NÉMETH Lajos – ATTALAI Gábor – BEKE László – HORÁNYI Özséb – KUNT Ernő – MIKLÓS Pál: *Vizuális kultúra – vizuális művészetek*. In: S. Nagy Katalin (szerk.): *A vizuális kultúráról*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1982. 44.

79 Uo. 56.

a képkötői tudat és praxis vizsgálata révén művészettörténeti, művészetszociológiai illetve kép- és filmtudományi, harmadrészt a vizuális kommunikáció vizsgálata okán szemiotikai, kommunikációelméleti diszciplínákkal került összekötötetésbe. Az ezredfordulótól azonban már radikálisan megváltozott a vizuális kultúra egyes területeinek aránya, mely nyilvánvaló összefüggésben áll a globalizációs folyamatokkal, a fogyasztói és információs társadalmi hatásokkal, a „képi fordulattal” és a digitális kultúra térhódításával. A vizuális művészetek, így az építőművészet, a képzőművészet, az iparművészet és a filmművészet (mely multimediális jellegénél fogva részben vizuális művészet is); a tárgy- és környezetkultúra (átfedésben az építő- és iparművészettel); a vizuális média és újmédia (mely a médiaművészet létrejötté révén kerül átfedésbe a vizuális művészetekkel) valamint a vizuális kommunikáció, a vizuális nyelv kutatása⁸⁰ mellett a legdinamikusabban fejlődő területe a vizuális kultúrának éppen az a közös halmaz, amely a digitális kultúrával való szimbiózisban alakult ki. Herbert 2003-as tanulmányában a vizuális kultúra fogalmát már radikálisan kiterjeszti a digitális kultúra irányába, mely a vizuális kultúra „dematerializáló” jellemzője révén történik és a „képterelés” nem dologiként megvalósuló változatai, a film, a video, a televízió és a számítógépes képkötés felé irányul.⁸¹ E kiterjesztés egyben következménye annak, hogy a vizuális jelenségek folytonos bővülése okán nincs tudományos közmegegyezés arra vonatkozóan, hogy mi a kép és annak mibenléte, mivel igencsak vitatott napjainkban a kép ismeretelméleti státusza és létmódja. A kérdésre adott válaszok természetesen sokfélék, ahogy maguk a képek is, mivel felfoghatóak tárgyként, aktusként és konstitúcióként,⁸² vagy éppen értelmezhetőek szűkebben, a „kép” szó használatának természetes értelmét véve alapul, mint hasonmás, mint képmás. De csoportosíthatóak tágabb értelmezésben is, miként Mitchell véli, aki a hasonmás – képmás – értelmezést a hasonlatossággal bővíti, így elkülöníti a grafikus, az optikai, az észlelési, a mentális és a verbális képeket.⁸³ A válaszlehetőségeket tovább bonyolítják napjaink olyan képi produktumai, mint a digitális képek, a hálózati képek, az újmédia vizuális termékei és eseményei,⁸⁴ melyek nemcsak a képfogalmak, hanem a virtuális világhoz viszonyuló valóságfogalmunk továbbgondolását is gerjesztik. És még hosszasan sorolhatnánk a különböző teóriákat ezen alapvető kérdés(ek)ről, ám egy tényezőben bizonyosak lehetünk: „Az utóbbi időszak humántudományi fejleményei között talán a leginkább

80 PUSZTAI Virág: *A képek nyelvének bábeli zűrzavara*. In: Korunk, 2019, 4. sz., 74-85.

81 HERBERT, James D.: *Visual Culture/ Visual Studies*. In: Robert S. Nelson – Richard Schiff: *Critical Terms for Art History. Second Edition*. Chicago, University of Chicago Press, 2003, 452-464.

82 HORÁNYI Özséb: *Bevezetés*. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Budapest, Typotex Kiadó, 2003.

83 MITCHELL, W.J.T.: *Mi a kép?* In: Szőnyi György Endre – Szauder Dóra: *A képek politikája. W.J.T. Mitchell válogatott írásai*. Szeged, Jate Press Kiadó, 2012, 17-19.

84 PUSZTAI Virág: *A képfogalom új megközelítési irányainak megjeleníthetősége a médiaelméleti kutatásokban*. In: MED.OK., Média-Történet-Kommunikáció, 2019, 3. sz., 95-108.

*figyelemre méltó mozzanat, hogy a képi elem előtérbe kerülése és a képek értelmezése olyannyira széleskörűvé vált, hogy már aligha lehet egyetlen Bildwissenschafttról beszélni*⁸⁵ – és miként nincs egységes képtudomány, úgy egységes vizuális kultúratudomány sincs. A vizuális kultúra felfogását tovább tagítja Mirzoeff, aki szerint *„a vizuális kultúra ma nem egyszerűen része a mindennapi életnek, hanem maga a mindennapi élet.”* Éppen ezért tartja lényegesnek, hogy a vizuális kultúra tudománya annak módjait is keresse, hogy mit lehet tenni azért ebben az új virtuális és vizuális világunkban, hogy *„a mindennapi élet információs és vizuális túlterheltségéből eredő krízissel szemben ellenállási pontokat találjunk.”*⁸⁶

Mára nyilvánvalóvá vált, hogy a vizualitás világával már nemcsak a vizuális kultúratudomány és interdiszciplinaritásából, sőt, multi- és transzdiszciplinaritásából fakadóan⁸⁷ a különböző művészettudományok, a képtudomány és a kommunikációelmélet foglalkozik, hanem divergens jellege révén a médiatudomány, a szemiotika, a filozófia – ezen belül az etika, a hermeneutika, a művészetfilozófia és az esztétika – valamint a neveléstudomány, a szociológia, az antropológia, a pszichológia, sőt, a neurobiológia is. A vizuális kultúra e tag interdiszciplinaritása ugyan pozitív jelenségnek tűnik, mégis ellentmondásos folyamatokat rejt, hiszen együtt jár az elméletek egymás melletti elbeszélésével és polarizáltságával, a reflektálatlansággal, melynek eredménye a divergencia, a szinte átláthatatlanná váló széttartóság, mégpedig az a különböző elméletek megjelenésének egy-két évtizedet átfogó egyidejűsége valamint a folyton táguló vizuális világunk újabb és újabb vizuális jelenségeire való gyors reflektálás kényszerűsége okán.

85 BACSÓ Béla: *A kép-tudomány margójára*. In: *Studia Litteraria. Kép, látvány, szöveg*. 2013. 1-2. sz., 9.

86 MIRZOEFF, Nicholas: *Mi a vizuális kultúra? 2000. október 2.* In: *Ex-Symposion*, 2018, 101. sz.

87 PUSZTAI Virág: *A képekből összerakott ember. A képkészítő és a képfogyasztó meghatározottsága az ikonikus fordulat és az újmédia-jelenségek tükrében*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2019, 74-76.

A „MŰVÉSZET VÉGE” DILEMMA MŰVÉSZET/FILOZÓFIA-TÖRTÉNETI DISKURZUSÁRÓL

Folyton változó, fordulatokat, válságfolyamatokat hordozó, instabillá vált világunkban az ezredfordulót övező egy-két évtizedben a legkülönbözőbb „vég” teóriák hirtelen gyarapodására figyelhettünk fel. Ha az európai kultúrára vetünk egy pillantást, nemcsak az irodalomtörténet⁸⁸ és a művészettörténet végét,⁸⁹ Oswald Spengler óta folyamatosan az európai kultúra végnapjait,⁹⁰ hanem már a történelem végét is bejelentették.⁹¹ Mindezzel párhuzamosan egy folyamatos „vég nélküli vég”-et is prognosztizáltak, egy olyan folytonossá váló „*posthistoire*” állapotot, mely a lineáris fejlődés lezárulását jelenti, amikortól az alapstruktúrák már nem változnak, az értékek már nem gyarapodnak, hanem inkább ismétlődnek.⁹² Perneczky Géza A „*művészet vége*” – *baleset vagy elmélet?* terjedelmes tanulmánya nyújtotta az eddigi legátfogóbb gyűjteményes áttekintését a „*művészet-vég*” elméleteknek, kitekintve mind a művészettörténet, mind a kortárs művészet felől megfogalmazható „*halál-darabkák*”-ra, egyben bevezetőjeként is az általa szerkesztett antológiának, benne Hans Belting, Arthur C. Danto és Gianni Vattimo „*művészet vége*” témájú művészetfilozófiai írásaival.⁹³ Danto (2013-ban elhunyt) amerikai művészetfilozófus a *Történetek a művészet végéről* tanulmányában Belting német művészettörténésszel folytatott egy korábban megkezdett diskurzust, aki arra a következtetésre jutott A *művészettörténet vége és napjaink kultúrája* munkájában, hogy maga a művészettörténelem feltételezett léte – miszerint a művészetek története az események jól követhető láncá szerint narrativizálható és egyben egy lineáris fejlődési rendbe állítható – hamis paradigma, amivel szakítani kell. Danto következtetése hasonló volt, úgy vélte, hogy a művészetről szóló történetek jelenleg bekövetkező végéről beszélhetünk inkább, miáltal egy nyitottan hagyott kérdéssel, egy dilemmával zárult tanulmánya: a történetté formálható narrációk, tehát a művészettörténelem fejezetei értek volna véget, vagy az egész művészet – mindegy, hogy történelemmel

88 Jauß, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Vál., szerk., utószó: Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó, 1997, 36-85.

89 BELTING, Hans: *A művészettörténet vége és napjaink kultúrája*. Ford. Kiss Zsuzsa. In: *A művészet vége?* Szerk. Perneczky Géza. *Európai Füzetek*. Első szám, 1999, 36-47.

90 SPENGLER, Oswald: *A nyugat alkonya, II, Világtörténeti perspektívák*. Ford. Csejtei Dezső. Budapest, Európa Kiadó, 1994.

91 FUKUYAMA, Francois: *A történelem vége és az utolsó ember*. Ford. Somogyi Pál László. Budapest, Európa Kiadó, 1994.

92 CSEJTEI Dezső – JUHÁSZ Anikó: *Történelem – kulcsra készen?* Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2000, 25-26., 104.

93 PERNECZKY Géza (szerk.): *A művészet vége?* *Európai Füzetek*. Első szám, 1999.

rendelkezően, vagy történelem nélkül – jutott volna el a végéhez? E dilemma mögötti kérdés: a művészet ér véget vagy valamilyen művészeti paradigma? E kérdést Vattimo, a torinói filozófus professzor *A művészet halála vagy hanyatlása* tanulmányában a „metafizika vége” összefüggésrendszerében válaszolta meg.

E dilemma vonatkozásában a „művészet vége” diskurzus négy alapvető irányultságát vélem elkülöníthetők⁹⁴: a művészet és a filozófia (1); a művészet és (fejlődés)története (2); a művészet és a metafizika (3) valamint a művészet és az európai (nyugati) kultúra civilizációs periódusának (4) kölcsönviszonya vizsgálatában létrejött „művészet vége” felfogásokat. Az ezredfordulóra felerősödött diskurzus e négy, alapvető irányultságát megláttató, művészetfilozófiai és művészetfilozófia-történeti tendenciái képezik jelen írásom tárgyát, remélve, hogy a „művészet vége” felfogások dilemmájának eldöntendő, sarkalatos kérdésfeltevései árnyaltabbá válhatnak nézőpontom felől.

A művészet és a filozófia viszonylatában (1) megszületett „művészet vége” felfogások filozófiatörténeti kezdőpontja Platón, a klasszikus elmélet Hegelé, az ezredfordulón pedig Danto – egy tanulmányában és két könyvében⁹⁵ is – az eddigi legátfogóbb értelmezője és egyben aktualizálója is, mind a filozófia irányából, mind a művészet fejlődéstörténete vonatkozásában – meglátásom szerint.

Az európai kultúrát meghatározó görög antikvitásban az archaikus mitologikus világkép, mint naiv tudatforma az ókor folyamán fokozatosan felbomlott és az i. e. 7-6. századra lassan elkülönült egymástól a vallás, a tudomány, a művészet, az irodalom és a filozófia, ugyanakkor ez a hosszú differenciálódási folyamat együtt járt a rivalizálással. Mialtal az önállóuló filozófiai gondolkodás horizontján a homéroszi-hésziodoszi költészet vetélytársként jelent meg, így kritizálták világképét, ahogy tette azt az epheszoszi Hérakleitosz, vagy bírálták antropomorfizált istenképét, mint Xenophanész.⁹⁶ Majd másfélszáz év múlva Platón *Az Állam* X. könyvében már nemcsak összegez („filozófia és költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással”⁹⁷), hanem művészetfelfogásában törekvése a művészet ismeretelméleti, ontológiai és etikai szintű ellényegtelenítésére irányult. Ily módon a platóni (művészet)filozófiában a költészet, együttesen a tragédia, a komédia, a homéroszi eposzok és az utánzó költészet valamint az utánzó művészet – a festészet, a zene és a tánc – a józan gondolkodás és a tiszta értelem megrontója, mivel

94 E fejezet azonos című tanulmányomat is tartalmazó továbbgondolás a kreativitás destruktívvá váló jellege irányába. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A „művészet-vége” dilemma művészet/filozófia-történeti diskurzusáról*. In: Magyar Művészet. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2018, 2. sz., 32-41.

95 DANTO, Arthur C.: *Történetek a művészet végéről*. In: Perneczky 1999, 48-58.

DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. Babarczy Eszter. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1997.

DANTO, Arthur C.: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2003.

96 RUSSELL, Bertrand: *A nyugati filozófia története*. Budapest, Göncöl Kiadó, 1997. 53-57.

97 PLATÓN *összes művei*. I. kötet. Budapest, Európa Kiadó, 1984, 683. (607b)

„lassanként tönkreteszi a gondolkodó részt”.⁹⁸ Az utánzó művészet hatásában rendkívül veszedelmes („valósággal merényletet jelentenek a hallgatóság szelleme ellen”⁹⁹), mivel a tökéletlen látszatvilág még tökéletlenebb utánzását nyújtva a valódi ideákon alapuló „létezésről számítva a harmadik fokon áll”, tehát „az igazságtól számított harmadik leszarmazott”.¹⁰⁰ Az ismeretelméleti érvrendszert egy ontológiaival bővíti Platón, miszerint az utánzó művészet létezése alapvetően haszontalan, mert ha az „haszontalannal lép frigré, csak haszontalan ivadékokat hoz a világra”.¹⁰¹ Az utánzó művészet nemcsak távol áll a valódi megismeréstől és a létezése is haszontalan, hanem erkölcsi vonatkozásban is káros, mivel a nagy tömeg kedvében akar járni, így a józan gondolkodás helyett, illetve elhomályosítva és megrontva azt, „a méltatlankodó és szeszélyes kedély felé fordul, mert ez alkalmas az utánzásra”.¹⁰² Így öncélú utánzása együtt jár az ilyen művészetet élvezők öncélú érzelmi élményeivel. Különösen a tragédia és a komédia az, amelyek mint „veszedelmes művészetek”¹⁰³ megrontják az emberek értelmét, egyben erkölcsüket tekintve rosszabbá és szerencsétlenebbé téve őket, mivel a szenvedélyeket és az érzelmeket megnövelve uralkodóvá teszik azokat az értelmük felett.

Az Állam X. könyvének platóni érvrendszere hosszú évszázadokra kijelölte művészet és filozófia viszonylatrendszerében azokat az ismeretelméleti, ontológiai és etikai szempontokat, melyek majd újra és újra felvetődnek a művészetfilozófiai gondolkodás történetében, pro – ahogy Danto hangsúlyozza – és kontra egyaránt, mely utóbbit azonban nem veszi figyelembe az amerikai művészetfilozófus. Danto *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* tanulmányának tézise: a „filozófia története szinte egyetlen hatalmas erőfeszítésnek tűnik a művészet semlegesítésére” az emberi elme uralásáért folytatott harcban, ily módon a platóni „támadás” folytatásaként, „az ellényegtelenítés és a hatalomátvétel” stratégiájaként értelmezte Kant esztétikáját, a hegeli stratégiát és Schopenhauer felfogását. Valamennyi a filozófiának a művészetet kisemmiző, egyben a művészet végét jelző voltára irányult interpretációjában.¹⁰⁴ Szerinte a filozófusok azért találták ki az esztétikát, hogy az megmagyarázza a művészetet, de egyben ezzel el is lényegtelenítse, élettelené és hatástalanná is tegye. Így az esztétika igyekszik megfosztani a művészetet minden titokzatos elemétől, s „letaszítani a trónról”, mivel „a filozófia nézőpontjából a művészet veszélyes, az esztétika az az eszköz, amely elbánhat vele”.¹⁰⁵ Az elnyomás két formája, a platóni eredetű ellényegtelenítés és a hatalomátvétel alól

98 PLATÓN II. 1984, 678. (605b)

99 Uo. 649. (595b)

100 Uo. 657-658. (597e)

101 Uo. 672. (603b)

102 Uo. 678. (605a)

103 Uo. 679. (605c)

104 DANTO 1997, 18-26.

105 Uo. 27.

pedig csak akkor menekül meg a művészet, ha kikerül az „esztétikai szolgaságból”. Danto e folyamat kezdetének azt véli, mikor a művészetben belül vetődik fel a művészet filozófiai természetének a kérdése, ily módon lesz a „művészet maga is a filozófia eleven formája, amely betöltötte történeti küldetését, amikor feltárta saját filozofikus lényegét.” E kezdőpont nem más szerinte, mint Duchamp *Fountainja* (1917), mely egy műalkotás formájában feltett valódi filozófiai kérdés: „Miért lehet ez a tárgy műalkotás, ha egy másik pontosan ugyanilyen tárgy pusztán iparilag előállított higiéniai termék?”¹⁰⁶ E kérdésfeltevés Danto szerint Hegel nagyszabású történelemfilozófiai víziójának igazolása, azaz a művészet önmagán belül fogalmazza meg saját filozofikumát, mivel Hegelnél (az 1827-28 körül írt esztétikai előadásainak bevezetőjére utalva, véleményem szerint egyoldalúan, ahogy erre a továbbiakban kitérek) a „művészet történelmi küldetése az, hogy lehetővé tegye a filozófiát, s ennek eljövetele után a művészetnek nincs más feladata többé a nagy kozmikus-történelmi áradásban. (...) A művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája. Ez azonban nem más, mint a platóni program második lépésének kozmikus véghezvitele – a programé, amely mindig is arra törekedett, hogy a filozófiával helyettesítse a művészetet. (...) S ha ez így van, akkor bizonyos értelemben a művészet véget ér.”¹⁰⁷

Danto szerint Duchamp *Fountainja* által jelölt folyamat egyrészt az imitáció-elvű művészet végét jelenti, amikor a műalkotás teljesen azonossá lesz azzal a tárggyal, amit imitál. Másrészt egy használati tárgy műalkotásként való funkcionáltatása tagadása mindannak, amit valaha is a művészetről gondoltak az antikvitás óta az európai kultúrkörben. Duchamp *Fountainja* – Danto szerint – egyrészt az imitáció-elvű művészet végét jelenti, amikor a műalkotás teljesen azonossá lesz azzal, amit imitál illetve ábrázol. Hasonló gondolatmenetre jut Danto a *Történetek a művészet végéről* tanulmányában is, miszerint Andy Warhol a *Brillo-doboza-i* (1964) a filozófiai kérdésfeltevés megtestesülése: miért számít valami művészetnek, ha egy másik, pontosan úgy kinéző dolog nem művészet?¹⁰⁸ A ’képzőművészet’ itt is beleolvadni látszik a lényegét firtató esztétikai és filozófiai kérdésekbe. Így Danto szerint a művészet végét az jelenti, a platóni stratégiát és a hegeli víziót mintegy igazolva, hogy a művészet a saját öntudatába megy át, önmagára reflektál, ontológiai természetének az elemzésével foglalkozva filozofikussá (analitikussá, tudományossá) válik, miáltal egyenlővé lesz a saját maga filozófiájával.

Míg Danto Platón olvasatával egyetérthetünk, addig Hegel és Kant interpretációját egyoldalúnak vélhetjük.¹⁰⁹ Értelmezésemben Hegel *Bevezetés az esztétikába* előadásá-

106 Uo. 29.

107 Uo. 28-30.

108 DANTO 1999, 57.

109 Vö. LOBOCZKY János, *Kisemmiszte-e a filozófia a művészetet?* In: *Az EKTF Tudományos Közleményei. Tanulmányok a filozófia köréből.* Szerk. Loboczky János. Eger, 1998, 79-91.

ban a művészet feladata nem a filozófia (dantói értelmezésű) ’lehetővé tétele’, mivel ez már egy következmény a hegeli gondolatmenetben. Tudniillik Hegel szerint – Danto által egyoldalúan értelmezett esztétikai bevezetésének terjedelmes szöveg-egészét véve figyelembe – a művészet feladata az abszolútum tudatosítása, s e „*legfőbb feladatát csupán akkor teljesíti, ha közösséget vállal a vallással és a filozófiával,*” a legmélyebb emberi érdekek, a szellem átfogóbb igazságai tudatosításában és kimondásában.¹¹⁰ Hegel szerint ezt korábban (pl. a görög antikvitásban vagy a középkorban) megtette, azonban saját korának művészete „*már nem elégíti ki legmagasabbrendű szükségleteinket,*” miáltal a „*gondolat és a reflexió túlhaladta a szépművészetet.*” „*Mindezen vonatkozásokban a művészet – legmagasabbrendű meghatározása értelmében – számunkra a múlté, és azé is marad. Eredeti igazságát és elevenségét ily módon elvesztette a szemünkben, s inkább képzetünkbe tevődik át, mintsem hogy a valóságban kitarzott volna egykori szükségesszerűsége mellett, megőrizvén előkelő helyét.*”¹¹¹

Kant esztétikai gondolatainak dantói értelmezése szintén vitatható. Interpretációjában a kanti esztétika a művészetet kirekeszti az emberi rendből, távol marad az embervoltunkat meghatározó gondoktól és ezért alapvetően „*nem is változtat semmin*”, „*a művészet afféle ontológiai nyaralás*”. Danto interpretációjában Kant ezt erősíti meg akkor is, amikor a „*cél nélküli célszerűségről beszél.* (...) *A művészetet tehát Kant szisztematikusan semlegesíti, egyfelől kiveszi a hasznos dolgok birodalmából, (...) másfelől pedig kiemeli a szükségletek és az érdekek birodalmából is.*”¹¹² A kanti „*érdektelenség*”-et és „*cél nélküli célszerűsége*”-t a hazai, valamint a gadameri hermeneutikai filozófiai gondolkodás Dantótól eltérően értelmezi, melynek következménye: ha a műalkotások esetében felfüggesztjük a gyakorlati célra való orientáltságot, ez egyáltalán nem teszi semlegessé a befogadó számára a művészetet. Sőt. Kant *Az ítéleőrő kritikájában* az esztétikai ítéleőrőt – annak vizsgálatát, így közvetve a művészetet és a hatását – egy közvetítő „*híd*”-ként funkcionáltatja a természeti szükségsszerűség világa, a Van birodalma (Sein) és az erkölcsi szabadság, a transzcendentális szabadság világa, mint a Legyen (Sollen) kétvilága között.¹¹³ A műalkotás kontemplatív szemlélete, ‘cél nélküli célszerűsége’ és ‘érdektelensége’, de legfőképp a ‘megosztható reflexió öröme’ révén a befogadó esztétikai tevékenységében felfüggeszti közvetlen természeti szükségsszerűségeit (a Van világában), például a hasznosságra, az önzésre és a birtoklásra irányuló célkitűzéseit vagy pusztá érzéki érzeteit. Így Kant szerint a szépművészet „*olyan megjelenítés mód, amely önmagáért véve célszerű, és noha cél nélkül való, mégis előmozdítja az elme erőinek kultúráját a társias megosztás érdekében. Egy öröm általános megoszthatóságának már a fogalmában benne rejlik, hogy az ilyen öröm nem lehet*

110 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétika*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979, 7.

111 Uo. 9-10.

112 DANTO 1997, 23-24.

113 Vö. TENGELYI László, *Kant*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1988, 48., 123-124.

az élvezet öröme, mely pusztá érzetből fakad, hanem a reflexió öröme kell, hogy legyen; s ekképp az esztétikai művészetben, ha szép művészet, a reflektáló ítélőerőnek kell mértékadónak lennie, nem pedig az érzéki érzetnek.”¹¹⁴ Másrészt a befogadó a jó morális érzületére diszponáltan szabadnak érezheti magát, ahogy a szellemnek is „szabadnak kell lennie” a művészetben (a Legyen világa felé irányulva).¹¹⁵ Kant művének 59. §-nak tézisondata (illetve fejezete) „a szép az erkölcsileg jó szimbóluma”¹¹⁶ nyomán Gadamer nem véletlenül hangsúlyozza, hogy Kantnál belső és mély összefüggés van a „szép erkölcsiség” és a szépművészet között.¹¹⁷ Értelmezésemben Kant nem a „platóni támadás” egyik beteljesítője, ahogy Danto véli, hanem ettől eltérően, Kant a művészetet az ember intellektuális és közösségi, morális jobbítása útjának tartja, szellemi kultúrája előmozdítójának a „társias megosztás”-ú „reflexió öröme” révén.

A művészet és filozófia kölcsönviszonyát elemző dantói „művészet-vég” elmélet nemcsak némely részlete kérdőjelezhető meg véleményem szerint, hanem teóriájának egésze tekinthető kizárólagosnak és egyoldalúnak az európai művészet/filozófia-történet vonulatait tekintve. Mivel Danto egyáltalán nincs tekintettel a művészetről való gondolkodás filozófiai történetének két másik, a platónival ellentétes illetve attól eltérő vonulatára, egyrészt az arisztotelészi tradícióra, másrészt a 19-20. századi művészetfilozófiai hermeneutikára. Platón tanítványa, a művészet hatását tekintve ellentétesen vélekedő Arisztotelész szerint a műalkotás katartikus hatása a lélek gyógyítója, emellett a negatív erkölcsi szintről, a lélek és a test, az egyén és a közösség megbomlott harmóniájából a pozitív erkölcsi megtisztulás és egyben az egyensúly állapotába emeli a befogadót, annak ethoszát is megragadva.¹¹⁸ Az arisztotelészi katarzis-felfogás századokon át jó néhány filozófus gondolatrendszerében foglalt el kiemelt helyet, a művészet (valamilyen) értékhordozó funkciójának, hatásának, ember-, közösség- és valóságformáló erejének hangsúlyozása révén.¹¹⁹ Az arisztotelészi filozófiának ’művészet-pártoló’ tradíciója Hegel hajdani jénai egyetemi kollégája, Schelling és a jénai romantikus esztéták, elsősorban a Schlegel-testvérek 19. század eleji művészetbölcseleti gondolataiban teljesedett ki, melyekben a platóni téziseket antitézisekként ismerhetjük fel.¹²⁰ A német jénai (kora)romantikus művészetfilozófusok éppen fordítva, a lehető legközelebb helyezik el a művészetet és ezen belül a költészetet a lényegi világhoz (Platónnál az

114 KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán, Szeged, ICTUS Kiadó, 1997, 232. (44.§)

115 Uo. 230. (43.§)

116 Uo. 284.

117 GADAMER 1984.

118 ARISZTOTELESZ: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. Ford. Sarkady János. Budapest, Kossuth Kiadó, 1997, 7-63.

119 MÁTÉ 2007, 25-62.

120 Bővebben vö: MÁTÉ Zsuzsanna: „...a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja...” – A jénai kora-romantikus művészetfilozófusok egység-elvéről. In: *Mikes International – Hungarian Periodical for Art, Literature and Science*, 2013, (13. évf.) 4. sz., 30-36.

ideákhoz). A másik platóni állítás, miszerint az érzelem az értelem megrontója, 2300 év múlva a (pre)romantika korában az ellentettjére fordul, hiszen a ráció, az értelem, az ész már nem elégséges az élet igazságainak felfedésére, hanem éppen az irracionális, az intuitív, a misztikum és az érzelem az, mely az emberi létezés belső igazságainak egyik legjobb útmutatója lesz. Platónnal szemben, aki szerint a művészet nagyon is silány filozófia, a (kora)romantikus művészetfilozófusok a legerőteljesebb kapcsolatot hangsúlyozzák, ahogy Schlegel írja: „Schelling szerint a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja, egyszersmind dokumentuma.”¹²¹ A (kora)romantikusok a legteljesebb együttlevőségét, szövetségét programatizálják a filozófiának, a művészetnek (irodalomnak, költészetnek) és a transzcendenciának. Valamennyien hangsúlyozzák (a schilleri *Levelek az ember esztétikai nevelésének* és a fichtei gondolatok hatására is) a művészet, az irodalom etikai, ismeretelméleti, ontológiai és metafizikai értékességét. Mindemellett metafizikai irányultságuk formálásában – Manfred Frank értelmezése szerint – e kora-romantikus gondolkodók, így a fiatal Schelling is, ellentétben a szintén metafizikus Heggellel, lemondtak arról a törekvésről, hogy az abszolútumot a reflexió útján tisztán fogalmilag ragadják meg. Mivel a reflexió tudat nem képes önmaga létét önmagából érthetővé tenni, ezért a jénaiak szerint szüksége van a művészetre, mint a diszkurzív megközelítés számára kimeríthetetlen tudatformára, amely a transzcendenciát (is) valamilyen módon (szimbolikusan vagy allegorikusan) megjeleníteni képes.¹²² E (kora)romantikus művészetfilozófusok szerint a művészet lesz a közönséges valóságon való túlemelkedés tökéletes – a szépet, a morálist, a szellemi és a transzcendens lényeket egyaránt hordozó és addig soha nem tapasztalt módon kitágított – módja; mindenfajta diszharmónia feloldó kiegyenlítésének egyetlen útja és az ember harmonikus személyiségének (egész-ségének) alakítója és védelmezője. Schelling (a jénai egyetemi filozófiai előadásait 1800-ban összefoglaló) *A transzcendentális idealizmus rendszere* című könyvének záró következtetése így összegezi a művészet és a filozófia relációját tekintve: „A filozófia eljut ugyan a legmagasabb rendűhöz, de az embernek úgyszólván csak egy töredékét juttatja el odáig. A művészet az egész embert juttatja el odáig, nevezetesen a legmagasabb rendűnek a megismeréséig; ezen alapul kettőjük örök különbsége és a művészet csodája.”¹²³

A művészet és filozófia kölcsönviszonyának minősége a 19. század első harmadának művészetfilozófia történetében nemcsak a (hegeli) önreflexív sajátosságban érhető tetten, miként azt Danto egyoldalúan kiemeli, hanem a schellingi 'egész emberre' való

121 A.W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL: *Válogatott esztétikai írások*. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980, 578–579.

122 FRANK, Manfred: *A koraromantika filozófiai alapjairól*. Ford. Mesterházy Balázs, Gond, 1998/17, 99–100.

123 F. SCHELLING: *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Ford. Endreffy Zoltán, Szeged, Lectum, 2008, 313.

hatásában is, párhuzamosan a bölcseleti és a metafizikai igényű megismerésnek a művészetre, különösen az irodalomra történő kiterjesztésével. Azonban ehhez az is kellett, hogy a filozófia fokozatosan, a felvilágosodás racionalizmusától kezdve elhanyagolja ezt a területet, egyben lassan elvesztve ősi bölcsesség-identitását, mint az élet tényei és eseményei tapasztalatából leszűrt (élet)bölcsesség, életelvek kimondását. A filozófia történetén belül ez meg is történt, mégpedig a 19. század közepén a pozitívizmus révén, mely irányzat már nemcsak az (élet)bölcséleti kérdésfeltevésekre mondott nemet, hanem a metafizikus kérdésfeltevésekre is. E kérdésköröket – a műfaji változatosságában egyre gazdagabbá váló – bölcseleti igényű szépirodalom veti majd fel, már a század elejétől. A filozófia diskurzusát tekintve a 19. század közepétől egyre jobban a tudományok paradigmája felé sodródott a pozitívizmus hatására és a 20. századi logikai pozitívizmusának, a Bécsi Körnek, a nyelv- és tudományfilozófiáknak köszönhetően a tudományos beszédmód igényével lépett fel. Ugyanakkor éppen a metafizikai és az életbölcseleti kérdésfeltevésekről való lemondás és egyben hiányérzet generálta a 19. század második felétől az életfilozófiák, majd a századfordulótól a szellemtörténet és később az egzisztencializmus létrejöttét, valamint a filozófiai hermeneutika megszületését és megerősödését, mely a világértelmezést, az értelemadást és – Martin Heidegger által hangsúlyozottan¹²⁴ – az emberi élet értelmére való rákérdézést, mint a jelenvaló-lét létmegértését tekintette feladatának. S mindennek következményeként egyre inkább elkülönült és szembekerült a filozófia irodalmias beszédmódja a tudományos diskurzusú „akadémikus céh” beszédmódjával, annak kategoriális és fogalmi zártságával. Harmadrészt a 20. század elejétől a filozófia egy része egyre jobban belemerült önmaga filozófiatörténeti tanulmányozásába, az egymást követő, az egymással összefüggésben levő és kiegészítő eszmerendszerek filológiai, értelmező és kritikai vizsgálatába, így önmeghatározását önmaga történeti múltjának feldolgozásában vélte megtalálni.¹²⁵ A 20. század második felétől pedig az önreflexióba, a metafilozófiába, „az önelhelyezés nárcizmusába menekült”, mely az irodalmias beszédmódú filozofálás mellett a jelenkori gondolkodás súlya, a valódi élet és társadalmi problémák alóli kibúvást, az érvekről és a kritikáról való lemondást egyaránt jelenti, Jürgen Habermas szerint.¹²⁶ Aurel Codoban szerint a filozófia önazonosságának keresése folytonos: „A legelterjedtebb filozófiai érzés az, hogy már minden kérdés fel volt téve és minden válasz ki volt próbálva. A filozófiának csupán egyetlen és utolsó kérdése marad: az, hogy mi a filozófia? Ezzel a kérdéssel azonban minden újakezdődik.”¹²⁷

A filozófia identitáskeresésében hasonló stációkat járt be, mint a művészet, hiszen, ahogy a filozófia elhagyta az antikvitás óta hagyományozódó bölcsességidentitását,

124 HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály. Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 270-274.

125 MÁTÉ 2012, 173-181.

126 HABERMAS 1995, 341-364.

127 CODOBAN 1998, 13.

úgy a művészet is mimetikus-elvűségét, a valóság ábrázolását (ön)kifejezésre váltva, s mindketten eltávolodtak a metafizikától. A 20. században pedig történetiségük vizsgálatának a kimerülése után mindketten önreflexívvá váltak és a saját maguk mibenlétére, létezésük módjára kérdeztek rá, elmerülve önmagukban. Egy tágabb, kultúrfilozófiai nézőpontból tekintve: a filozófia és a művészet által bejárt útnak e párhuzamossága az európai kultúrának a nyugati modern civilizációba ívelő stádiumával, annak ember-kép változásával mutat egyszersmind analógiát. A ma már klasszikusnak tekinthető Spengler *A nyugat alkonya* c. művében az európai, a „*fausti kultúra*” – a Karolingoktól ívelő több mint ezer éves ciklusának – civilizációs stádiuma a 19. század közepétől kezdődött el. Amikortól lassan, de annál biztosabban bekövetkezett az európai kultúra stagnáló korszaka, a megtorpanás és a hanyatlás, az eredetiséget hordozó belső alkotóerők fokozatos elapadása a filozófia, a művészetek és a tudományok területén, párhuzamosan – a mindezt csupán látszólagosan ellensúlyozó – elképesztő fejlődéssel a civilizáció, a technika és egy látszólagos jólét világában. Majd ebben a civilizációs stádiumban a Legyen birodalmát valaha meghódítani akaró, metafizikus szükséglettel bíró európai „*fausti ember*” – a spengleri 20. század eleji, akár beteljesültnek is vélhető jóslat szerint – a gép és a pénz rabszolgájává, önmaga karikatúrájává válik.¹²⁸ Martin Heidegger a *Lét és időben* bő két évtizeddel később pedig arra figyelmeztetett, hogy a modern ember az „*akárki-önmagába való belevezettség*”, a létfeledettség¹²⁹ állapotába került, mivel elfeledkezik arról, hogy valódi önmaga lehessen, hogy szembenézzen életének értelmet adó legsajátabb létlehetőségeivel. Jean-Paul Sartre például „*gazember*”-nek nevezi (az 1940-es években *A Lét és a Semmi*ben és *Az undor* című regényében) a valódi szabadságtól menekülő, nem gondolkodó, csupán vegetatívan létező, önmaga nárcisztikus fontosságátudatába és kisvilágába elmerült embert, aki megnyugtató mítoszokat gyárt az „*élet komoly oldalához*”. Mivel menekülve a választás szabadságának szorongásos alaphelyzetéből azt állítja, hogy léteznek követendő abszolút értékek és normák, jogok és kötelességek, miközben elleplezi azt aényt, hogy az ember szabadon alkotja meg az életét.¹³⁰ Heidegger tanítványa, Herbert Marcuse pedig arra hívta fel a figyelmet az 1960-as években,¹³¹ hogy az ember egydimenziós, gyártó és fogyasztó, manipulált tömegemberré süllyedt. Azonban a filozófia, mint a valahai tudományok tudománya – a bölcsesség szeretete, a 'jó élet', a 'jó dialektikájának' tudása, mely tudás egyfajta „*gyakorlati filozófia*”-ként is képes eligazítani az embert a természeti és a társadalmi világ dolgaiban, a cselekvés vonatkozásában is,¹³² még segít-

128 SPENGLER 1994, 714-729.

129 HEIDEGGER 2001, 272-3.

130 SARTRE, Jean-Paul: *Az undor*. Ford. Réz Pál. Budapest, Magvető Kiadó, 1968, 177.

TORDAI Zádor: *Egzisztencia és valóság*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967, 235-307.

131 MARCUSE, Herbert: *Az egydimenziós ember*. Ford. Józsa Péter. Budapest, Kossuth Kiadó, 1990.

132 GADAMER 2000.

hetne Hans-Georg Gadamer és tanára, Heidegger szerint is, ahogy segíthet az esztétika, a művészetfilozófia is. Azon az emberen, akinek még van igénye akár a filozófia, akár a művészet által nyújtott világ-, létértelmezésre és egy léttörténeti párbeszédre, mivel, a filozófia és/vagy a művészet illetve az irodalom indíttatása sok tekintetben hasonló a 20. század utolsó harmadának gadameri művészetfilozófiai hermeneutikája szerint:¹³³ értelmezni a világot, megérteni a létezést, s benne az emberiség létét és a saját magunk életét; keresve, megtalálva és/vagy éppen termékenyen megkérdőjelezve az önmagunk létezésének is értelmet adót, segítve a jelenvaló lét és az önértelmezés folyamatát, a gondolat teremtményének közösségében. Ha a művészetre, az irodalomra és a filozófiára szövetségesként tekintünk, akkor a gadameri művészetfilozófiai hermeneutika előtörténeteként azt a művészetfilozófiai hermeneutikai vonulatot is számba vehetnénk a filozófia és a művészet együttlevőségének, szövetségének relációját vizsgálva (a platonai hagyományozottságú, Danto által hangsúlyozott tendenciával szembeállva), mely Schleiermarchertől, éppen a koraromantika korszakától és képviselőitől kezdődően, Dilthey-n keresztül Heideggeren át Gadamerig, illetve napjainkig ível. E tendencia stációit: 'a művészet az élet megértése' (Dilthey); 'a művészet az igazság működésbe lépése', (Heidegger); 'a művészet létben való gyarapodás' (Gadamer) gyakran idézett kulcsmondataival jelezhetjük.

Vattimo *A művészet halála vagy hanyatlása* tanulmányában hasonlóan kijelenti az ezredfordulón a „művészet vég”-ét, e dilemma általam elkülönített harmadik, a művészet és a metafizika relációjában. Vattimo a modernitás „új” akarásának a 20. század utolsó harmadára öncélú rutinná válását tartja az egyik alapvető válságtényezőnek. Emellett az élet minden területén a fejlődésben való felszínes hit és az „*evilági értékekhez*” való erős ragaszkodás uralkodóvá válását, amely az ezredvégre szinte teljesen kioltotta a transzcendens komponenseket, miként a művészetben (is) a történetiség és a metafizika érzetét, és mindennek következményeként a művészeti paradigmaváltások mélyebb értelmű kibontakozását és egyúttal a jelentőségét is. A fejlődés felszínessége, a tömegkultúra, a giccs és a „*lét általános esztétizálódásának tendenciája*” miatti tiltakozás eredményeképpen a „*művészet mint öntörvényű fenomén nincs jelen*”. A művészet fejlődésének felszínessége az, hogy egyre racionálisabb módon változik, technicizálódva, medializálódva, intézményesülve, mintegy üzemben tartva, eladhatóvá és fogyaszthatóvá téve az „új”-donságok rutinját. Végső soron így a művészetet az állandó jelen foglalja le, melybe elmerült és egyúttal „*alkonyba fordult*”. A „*jó művészet*” pedig Vattimo szerint „*öngyilkosságba menekül*”, mivel „*a giccs és a manipulált tömegkultúra ellen fordulva, illetve a mindennapi élet szálnalmas színvonalú esztétizálásán felháborodva a jó művészet programszerű eltökéltséggel menekül a legkétségbeesettebb*

133 GADAMER 1995, 41-63.

pozíciókba,” a hallgatásba vagy az öniróniába,¹³⁴ miközben önmaga tradicionális értékei ellen is fordul.

A művészet és az európai (nyugati) kultúra civilizációs periódusának kölcsönviszonyában létrejött „művészet vége” felfogást (a negyedik irányultságát e dilemmának) meglátásom szerint Perneczky Géza sommázza a kötet A „művészet vége” – *baleset vagy elmélet?* című tanulmányában. Válságtényezőnek, „apró halál-darabkák”-nak látja a „posztmodern kor sokat emlegetett eklektikáját, eredendő talmiságát, átmeneti jellegét és stílustalanságát”; a művészet piacosítását és elgépiesedését, a műalkotások meghatározhatatlanságát. Egyúttal azt a jelenkori nyugati civilizációs periódust, mely „véltőleg meg lesz majd saját ihletésű kultúra nélkül is, miközben (hogy azért ne maradjon éhen) »lemezre veszi«, és mint egy véget nem érő diszkó-éjszakán, sorban műsorra tűzi minden eddigi kultúra összes volt eredményeit”.¹³⁵ Tapasztalhatjuk e civilizációs periódusban a tömegművészet ismét megnyíló új korszakát, az „újmédiák” és a tömegkultúra uralmát, egyúttal azt, hogy „a mindennapi élet (...) és a konzum valamenyny formája is azzal lép manapság a ringbe, hogy a művészettel és a kreativitással való rokonságára hivatkozik. Mindez együttvéve azt a benyomást keltheti, hogy a művészet (vagy legalább is annak egy kiterjesztettebb fogalma) manapság nem, hogy kihalófélben lenne, hanem éppen ellenkezőleg: soha nem látott karrier kezdetén áll. Lehet, hogy éppen annak a folyamatnak vagyunk a tanúi, ahogy a mindennapi élet bizonyos területei magukba olvasztják, és ezzel mintegy »meg is haladják« a művészetet. Akkor azt kell mondanunk, hogy egyáltalán nem biztos, hogy a művészet feloldódása a mindennapi életben tényleg káros lenne, és, hogy az ilyen törekvések szükségszerűen a művészet végét is jelentenék, hiszen a modern művészet egyik legértékesebb fejezete született az ilyenfajta elképzelésekből.” Összegezve Perneczky gondolatmenetét: „Mintha egészen egyszerűen az történt volna, hogy a művészet – azzal, hogy »fölszívódott« az életbe – talán nem tűnt el egészen, de annál inkább »tönkre győzte« magát. (...) érezzük, hogy pirruszi győzelem az ilyesmi, – vele megint csak közelebb kerültünk a művészet végéhez”.¹³⁶

A művészetfilozófiai gondolkodás történetében nemcsak az ezredfordulón, hanem már száz évvel korábban felvetődött a „művészet vége” problematika, mégpedig a fiatal Fülep Lajos művészetfilozófiájában. Értelmezésemben és összehasonlításaim nyomán Fülep Lajos – 1906 és 1923 közötti – művészet-kritikája a „művészet vége” diskurzus valamennyi irányultságát tartalmazza.¹³⁷ Az európai kultúrában tapasztalható

134 VATTIMO, Gianni: A művészet halála vagy hanyatlása. In: Perneczky (szerk.), 1999, 59–64.

135 PERNECZKY Géza: A „művészet vége” – *baleset vagy elmélet?* In: Perneczky (szerk.), 1999, 3.

136 Uo. 17–18.

137 A párhuzamok részletesebb kifejtését tartalmazza egy korábban megjelent tanulmányom, vö. MÁTÉ Zsuzsanna: Az ezredfordulós „művészet vége” diskurzus és a századfordulós Fülep Lajos-i művészet-felfogás analógiáiról. In: Barcsa Tamás – Hrubi Attila – Weiss János (szerk.): A művészet mint emlékezet és diagnózis. Budapest-Pécs, Áron Kiadó, 2020. 261–274.

„metafizikai hajlam” elvesztésének fülepi gondolkörére építkezve, a csaknem két évtized alatti írásaiban, ha csak szórványosan is, de szó esik a művészet és a filozófia, konkrétan a művészet és az esztétika relációjának válságtényezőjéről; a művészet és (fejlődés)története, valamint a művészet és az európai (nyugati) kultúra civilizációs periódusának kölcsönviszonyában létrejött válságtényezőkről is. Az általa (is) szerkesztett *Szellem* folyóirat 1911-es beköszöntőjében metafizikus irányultságát hangsúlyozza, mely fiatalkori művészetfelfogását meghatározza: a „filozófiát illetően (...) metafizikusok, spiritualisták vagyunk, (...). Mi egész egyszerűen magosabb rendű szellemi világfölfogásnak és életnek keresői vagyunk. (...) A művészet nem játék, szórakozás, frivol esztéta-örömök és idegizgalmak kielégítése. (...) Mi a művészi jelenség egész komplexitásával igyekszünk számot vetni (...)” Egyelőre azonban a jelen „kultúra keserves vajúdásainak, egyes nagy értékei mellett való sivárságának, benne a kezdeményezés hiányának okait keressük.”¹³⁸

Fülep 1917-ben publikált *Az élet értékei* című tanulmányában a kultúra „sivárságának” okát abban látja, hogy a 20. század elején a művészet, a filozófia és a vallás már csupán „pótléka és fűszere az életnek”, mivel elveszítették magasabbrendű funkciójukat, márpedig „a művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad, mint a létre célzó filozófia és vallás.”¹³⁹ Fülep kultúrkritikája szerint a 20. század elején már nem érték a művészet, a vallás, a haza, a föld, az általános műveltség; hanem egyes egyedül a technika, melynek igazi jellemvonása, hogy a vegetatív létet teszi elfogadhatóvá, simává, kényelmesebbé. „Amire még ezen túl telik, az nem valami határozott és közös ideál, hanem luxus, mintegy pótléka és fűszere az életnek, s idetartozik a művészet, a filozófia, a vallás.” A pusztta létet értéknek tartó „mai ember bibliája” a gép, a technika, mely azonban hamarosan elgázolja teremtőjét, az embert, s a pusztítás eszközévé lesz. „Az emberiség, amely a pusztta léten túl erő jókról lemond, a létről is kénytelen lemondani: önmagát ítéli halálra. Mert az ember igazi léte, az elpusztíthatatlan, nem a létben van. Hanem azon túl.”¹⁴⁰ Fülep 1917-es kritikus meglátása koráról párhuzamos a spengleri kultúrfilozófia (megjegyzem, *A nyugat alkonya* első kötete 1918 tavaszán látott napvilágot) egyik válságtényezőjével. Miszerint az európai kultúra hanyatló civilizációs stádiumában a Legyen birodalmát valaha meghódítani akaró, metafizikai szükséglettel bíró európai „fausti ember” – a spengleri 20. század eleji, akár beteljesültnek is vélhető jóslat szerint – a gép és a pénz rabszolgájává, önmaga karikatúrájává válik.¹⁴¹ Továbbá a metafizikus ideál-funkcióját elveszített fülepi művészet-kritika a hét

138 FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909-1916.* Szerk. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport kiadványa. 1995, 123.

139 FÜLEP 1974. 650.

140 FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917-1930.* Szerk. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Kiadványa, 1998, 50-53.

141 SPENGLER 1994, 714-729.

évtizeddel későbbi, Vattimo *A művészet halála vagy hanyatlása* tanulmányának alap-gondolatával is analógiát mutat, a válságtényező párhuzamossága okán, mivel Vattimo szerint is az „*evilági értékekhez*” való erős ragaszkodás vált uralkodóvá a 20. században, amely szinte teljesen kioltotta a metafizikus komponenseket, miként a művészetben is.¹⁴²

Fülep szerint a művészet történetén belül a „*nagy*” művészet válságának lényege, hogy az heterogenizálódott, individualizálódott és egyben relativizálódott, mivel a művészet változásának folyamata a 19. század utolsó harmadától az „*általánosból az egyes, az abszolútból a relatív felé, a homogén életből az individuális élet, a stílusból a naturalizmus és az egyéni művészetek felé vezetett.*”¹⁴³ A művészet pedig úgy veszített az univerzálisra, a halhatatlanra, az egységesre irányuló jellegéből a 19-20. század fordulójára, ahogy a reneszánsztól kezdődően egyre jobban növekedett individualizációs jellege, mely meglátása szerint az impresszionizmusban érte el csúcs- és egyben záró-pontját. Az 1923-ban megjelenő *Magyar művészet* könyvének – egy már továbbgondolt – felfogásában az impresszionizmus nemcsak a tudott valóság és a lát-szat-kép, az „*időnkívüliségnek*” és az idő pillanatnyiságának több évezredes vonalán végpont,¹⁴⁴ hanem, ahogy korábban fogalmazott, a (valamely) homogén stílus folyamatos feladásának, individualizációjának is végpontja, hiszen a heterogén, a csak individuális, a hangulat, a pillanatnyi nem tud új, nagy, homogén művészetet teremteni.¹⁴⁵ Az impresszionizmus „*nagy jelentősége, hogy elment egész az abszolútig*”, miáltal az impresszionizmust nem lehet folytatni, mivel vele lezárult a művészet több évezredes fejlődésének folyamata, így egy olyan „*lezárt, befejezett valami ma, amelyből az utak kifelé vezetnek.*” E lezárás ugyanakkor „*szükségszerű, ha a jövő művészetében hinni akarunk.*”¹⁴⁶ A fiatal Fülep Lajos ugyan felismerte – mai terminológiánkkal fogalmazva – az impresszionizmus művészeti paradigmaváltást generáló funkcióját, mely összhangban áll a művészettörténet ma is elfogadott nézetével,¹⁴⁷ csak éppen Fülep ekkoriban az impresszionizmusnak ezt az „*új modelljét*” nem mint a 20. századi modern művészet értéktelített kezdőpontjaként látta, miként a mai művészettörténeti közmegegyezés,

142 VATTIMO 1999, 59-64.

143 FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikk, tanulmányok 1902-1908.* Szerk. Timár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Kiadvány, 1988, 382.

144 FÜLEP Lajos: *Magyar művészet.* Budapest, Corvina Kiadó, 1971, 111-115.

145 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Művészettfilozófiai korrelációk a fiatal Fülep Lajos műveiben.* In: *Ars Hungarica*, 2011. 2. sz., 94-107.

146 FÜLEP 1988, 376.

147 „*Manet-val, az impresszionizmussal és/vagy posztimpresszionizmussal a vizuális reprezentáció és észlelés új modellje jelenik meg, amely szakítást jelent a látás másik, több évszázados, közelítőleg reneszánszként, perspektivikusként vagy normatívként meghatározható modelljével.*” CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században.* Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 16.

hanem ezzel ellentétesen egy hatványozott lezárásnak és egyben a klasszikus, az egyetemes és a homogén művészet végpontjának.

A fiatal Fülep az 1910-es években a metafizikus spiritualizmus elkötelezett híve volt. Az emlékezés a művészi alkotásban c. tanulmánya a művészet metafizikai jelentőségével zárul: „az ember lelke mélyén fakad a szükség, hogy a folyton változó és fejlődő világban valami állandót, időnkívülit és örököt fődözzön föl vagy teremtsen meg. (...) a művész örökformájú jelenségek alkotásával elégíti ki metafizikai szükségét s éri el szabadságát.”¹⁴⁸ A századfordulóra a művész azonban egyre jobban individulizálódott, ahogy a világ 'igazságai' pedig relativizálódtak és mindennek eredményeképpen óriási „mélység tátong az ingó és változó egyén s az alkotás állandó s örökkévalóságot akaró természetete között”. Ily módon az „igazi alkotók” erőfeszítése tragikus, mivel építeniük kell az „egyéni voltukat” reprezentáló „új stílust”,¹⁴⁹ ám e vállalkozás emberfeletti, így szükségyszerűen töredékes marad.¹⁵⁰ Azonban, ha „nincs egy művészet, egy egységes művészet, hanem minden egyéniség a maga módja szerint fogja föl és teremti a művészetet, akkor, éppen mivel mindig a különbözősége van a hangsúly, minden általános érvényű törvénynek meg kell szűnnie, s legföljebb relatív törvényekről lehet szó, az egyén belső törvényeiről, melyek mindig csak egy-egy valakire érvényesek, sosem másra.” A művészet ezen individualizációja, teljes szubjektivizmusa és heterogenitása valamint a relativitás egyúttal a „régí” esztétikák, a művészetfilozófiák, a művészetkritika és a művészet-történet válságát is jelenti, mivel a művészet nézése is viszonylagossá és szubjektívvá vált, mely „a művészi jelenségek magunk módja szerint való értelmezése”-hez¹⁵¹ vezetett. Következtetése: „annyi művészetünk van ma, ahány művészünk, annyi kritikánk is, ahány kritikusunk.”¹⁵² Megjegyzem, nyolc évtized múlva Danto a Történetek a művészet végéről tanulmányában – Fülephez hasonlóan gondolkodva – szintén a (poszt) modern „elképesztő heterogenitása” következményeként láttatja a művészetfilozófia és az esztétika válságát, mely tárgyát, a műalkotást illetően már csak annyit tud mondani annak relativisztikussága, individualitása, határátlépései okán, hogy „semmilyen definíciót nem lehet alkalmazni” rá.¹⁵³

Fülep a *Hangok a jövőből* (1906-ban megjelent) írásában további válság-jelenségnek látja a modern élet dinamikusságával együttjáróan a „világfelfogások és a stílusok” gyors egymásutániságát, mely a „művészet-vég” felfogások ezredvégi terminológiájában a művészettörténeti narratíva megkérdőjeleződését jelenti: „Mi a mi életünk? Megnövelése a sebességnek és megkurtítása önmagunknak. De minél kevesebb jut nekünk az

148 FÜLEP 1995, 152.

149 FÜLEP 1988, 368.

150 FÜLEP 1988, 389.

151 FÜLEP 1988, 369-370.

152 FÜLEP 1988, 370.

153 DANTO 1999, 57.

időből, annál intenzívebben akarjuk kifejezni a magunk mindjobban elkülönített egyéniségét. A mi jelenünk minden egyes pillanatában már egyszerre van együtt az örökké változó világfelfogások és stílusok kiindulópontja, fordulópontja s egyben holtpontja is; (...) Egyik örült gondolat a másikat szüli: e pillanatban azzal szórakozom, hogy elképzelem azt az időt, amikor korszakok, világfelfogások és stílusok másodpercekig fognak tartani, s úgy fognak leperegni egymás után, mint a betűk a távirókeréken; egymást űző kabalisztikus jegyek. Íme, a másodpercekre osztott végtelenség, melyben minden másodpercnek más és más a karaktere. Mindegyik egy más stílus és a többi.”¹⁵⁴

A 20. századi modern, különösen a későmodern művészetben e fülepi jóslatok szinte beteljesültek. A művészeti izmusok, stílusok, irányzatok és csoportok viharosan zajló cseréjét már szinte lehetetlen (művészet)történetként elmesélni, mivel az aktuálisan „standard”-nak tartott paradigmák ciklusa egyre rövidebbé vált, miként a „rég” esztétikák, művészetfilozófiák terminológiája is kérdésessé lett. Vattimo *A művészet halála vagy hanyatlása* tanulmányában a művészetfilozófia végét és kijelenti, mivel annak nyelvezete használhatatlanná vált a kortárs művészetre, hiszen ma már nem úgy szembesülünk a műalkotással, „mintha az még mindig a zseni nagyszerű műve lenne, az ideák érzéki megtestesülése, az igazság megvalósulása”. Vattimo a modernitás mindenekfeletti „új” akarásának öncélú rutinná válását tartja az egyik alapvető válságtényezőnek.¹⁵⁵

Továbbgondolva az „új” akarásának öncélúságát, mely egyúttal – a fülepi vízió – a művészeti izmusok, stílusok, irányzatok viharosan zajló cseréjének is oka, ennek következményét a későmodernben a kreativitás destruktívvá váló jellegében látom.

Ma kreativitásnak minősítünk minden olyan tettet, ötletet vagy produktumot, amely egy létező tartományt vagy megváltoztat, vagy új tartománnyá alakít át, vagy esetleg több addigit egy harmadikban szintetizál. A kreativitást teljesen és egyöntetűen pozitívként fogadja el a társadalom napjainkban. A ’hosszú’ 19. század jobbra a művész-zseninek tulajdonította a középkori teológiai kreativitásfelfogás – teremtésre vonatkozó – isteni privilégiumát. Majd a század utolsó harmadától a teremtés „isteni képessége”, a kreativitás már nem kizárólagosan a teremtő művészé, hanem lassan áttevődik a tudomány világába, mint a feltaláló tevékenysége vagy a tudós felfedezése, vagy éppen egy másfajta világlátása, egy addig soha meg nem látott, vagy nem létező, nagymértékű újdonság felfedezése, illetve létrehozása. E kiterjedés és egyben kiterjesztés a 20. század első felében folyamatosan bővült – miszerint a művész, a tudós, a feltaláló zsenialitása kreativitásában rejlik; kreatív alkotásuk így egyaránt lehet művészeti, irodalmi, bölcséleti, társadalom- illetve természettudományi, valamint technikai jellegű –, mivel közös jegyük a hagyományos gondolkodás és a megformálásbéli

154 FÜLEP 1988, 306.

155 VATTIMO 1999, 62-64.

minták túllépésével létrejött valamely újdonság létrehozásában van. E folyamat az 1950-es évektől tette szükségessé a kreativitás kutatását, az 1960-as évek elejétől pedig a gyarapodását eredményezte, elsősorban a pszichológia területén, majd az ezredforduló után már e kutatások szinte átláthatatlan sokaságát produkálta a legkülönbözőbb diszciplínákban. A kreativitásról szóló tudományos ismeretek gyarapodása – például a kreatív személyiségjegyek feltárása; a kreatív gondolkodási minták elemzése; az agyi működési folyamatok megfigyelése – és az eredmények tudatos alkalmazása a kreatív készségek, képességek fejlesztése területén, nemcsak a kreativitás demisztifikációját és egyben deheroizálását eredményezte, hanem ezzel párhuzamosan már az 1960-as évektől „demokratizálta” is azt, a kreativitás lehetőségét és fejleszthetőségét állítva minden emberben.¹⁵⁶

A 19. század óta pedig a művészet egyik legerőteljesebb megújító és egyben értéktadó mércéjének számít, részben ennek mentén indult el az avantgárd, a modern művészet és ez élteti napjainkban is a posztmodern. Azonban nem minden újdonság tartalmaz kreativitást, és nem minden kreatív alkotás művészi alkotás is egyben, és itt nyílik meg a művészi alkotótevékenységben a kreativitás árnyoldala és destruktív jellege. Ahhoz, hogy a művészetben a kreativitás ne építő, hanem lebontó, netán művészet-romboló hatást fejtsen ki, a művészet és a művész szerepének megváltozása is hozzá járult. A 20. század második felétől a művész-szerep óriási változásokon ment át, lassan eltűnt a hagyományos művész-típusa, főként az amerikai művész-szerepek és a posztindusztriális társadalom hatásának következményeként. Wessely Anna megfogalmazását idézve: „Andy Warholnak az 1960-as évekbeli munkái, a *Factory*-nak becézett generikus művészeti gyára, életvitele és megnyilatkozásai kihúzták a talajt az eredetiség és a személyes hitelesség kultusza alól, felmondták a hagyományos művész-szerepet.”¹⁵⁷ A fogyasztói társadalom, a kultúra és a művészet piacosításának függvényében (pl. a híradásokban) a művészi alkotás alkotójának neve sokszor már csak arra korlátozódik napjainkban, hogy valamely alkotása mennyi millió dollárért kelt el egy aukción.¹⁵⁸ A művész egészséges küldetéstudatát és magabiztosságát, a tradicionális művészi identitástudatot és felelősségtudatot felváltotta a praktikum; a művészet elsősorban a megélhetést adó munka forrásává vált; az alkotás létrehozása során pedig dominánssá vált a piaci sikerre és elismertségre való törekvés, és ennek érdekében a kritikus beállítottság nélkül való megfelelés a különböző elvárási rendszereknek.¹⁵⁹ A művészi alkotásokat elismerő szakértői és vásárlói, ’fogyasztói’ kör elvárás-rendszere pedig egyre

156 Részletesen elemzem a kreativitás pozitív minőségét. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A művész és a tudós kreativitása Csíkszentmihályi Mihály és Arthur Koestler szerint*. In: Magyar Művészet. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2018, 1. sz., 66-77.

157 WESSELY 2010, 7.

158 BACSÓ 2010, 20.

159 ANTALÓCZY 2010, 24-29.

inkább háttérbe állítva a tradicionális művészi, esztétikai értékeket, jobbára a valamely szempontú hasznosságra irányult, melynek révén a még soha nem látott és hallott, hatásos, kreatív újdonságokat preferálták.

A művészet, mint lelki táplálék, a művészi magasztosság, az emelkedettség és a hagyományos művész-szerep elvesztéséről vall Pablo Picasso a hajdani jugoszláviai *Magyar Szó* 1962. novemberi számában megjelent interjújában. Együttal a (fentebb vázolt) későmodern művész-szerepnek egy önreflexív és egyben (ön)kritikus leírását is nyújtva, korának kórképében, bemutatva a kreativitás, az eredetiség öncélúvá, rutin-szerűvé válását, terminológiámban annak destruktív jellegét: *„Mikor... még fiatal voltam, szívvel-lélekkel hittem az igaz művészet magasztos küldetésében. Később rájöttem, hogy a művészet abban az értelemben, ahogyan 1800-ig fogták fel, idejét múlta, halálos beteg és menthetetlen. Az úgynevezett művészi alkotás pedig a maga céltalanságával nem egyéb, mint ennek a haláltusának a megnyilvánulása. Az emberek hátat fordítanak a festészetnek és napról-napra közömbösebbek iránta, éppúgy, mint a szobrászat, vagy a költészet iránt. A látszattal ellentétben kortársaink szíve, lelke ma másé: a gépé, a tudományos felfedezéseké, a gazdaságé, a természeti erők feletti uralomé és a hatalomért való törekvése. Mi a művészetet nem érezzük életszükségletnek és lelki tápláléknak, mint a letűnt századok emberei. Sokakat közülünk olyan indíték készített arra, hogy a művészettel foglalkozzék, aminek kevés köze van az igazi művészethez. Inkább utánzási készségről, hagyománytiszteletről, a nagy dolgok iránti vonzalomról, fényűzésről, egyszerű intellektuális kíváncsiságról, divatról, vagy pusztá számításról van szó. A művészettel foglalkozók egy része ma csupán szokásból, vagy sznobizmusból él fél lábbal a múltban, másrészt a társadalom minden rétegéből kikerülő többséget nem fűti igazi szenvedély a művészet iránt, amit a legjobb esetben csak szórakozásnak, bibelődésnek, vagy pusztá pepceselésnek tekint. A mai nemzedék inkább a gépek világa és a sport iránt érdeklődik és sokkal cinikusabb és nyersebb, mint az eddigiek, s a művészetet, mint a múlt értelmetlen és haszontalan cafrangját, inkább a múzeumok és a könyvtárak gondjaira bízta. Abban a pillanatban, amint a művészet többé nem nélkülözhetetlen lelki táplálék, a művész tehetségét az új formákkal való kísérletezésnek szenteli, amely végső fokon nem egyéb, mint intellektuális csalás. Az emberek többé nem várnak vigaszt és felemelkedést a művészettől. A kifinomult és gazdag kvintesszencia-desztillálók inkább csak az újdonság, a különlegesség, a feltűnő és meghökkentő hatásokat vadásszák. A kubizmustól kezdve, ezeket a kifinomult ízlésű urakat és műbírálókat én is kiszolgáltam különféle furcsaságokkal, amelyek éppen eszembe jutottak és az igazság az, minél kevésbé értették, annál inkább el voltak ragadtatva. Minél jobban komédiáztam és játszadoztam a legkülönfélébb talányokkal, rébuszokkal és cikornyás, arabeszkyszerű motívumokkal, annál nagyobb volt a hírnevem és dicsőségem. Persze ez egyúttal azt is jelentette, hogy mind gyorsabban dolgoztam. A dicsőséget egy felkapott festő számára ma képeinek eladása, a nyereség és gazdagság jelenti. Ma, mint mindenki tudja, óriási a hírnevem és dúsgazdag*

vagyok. De amikor egyedül maradok, nincs hozzá bátorságom, hogy magamat a szó régi és igaz értelmében művésznek tekintsem. Giotto, Tiziano, Rembrandt, Goya voltak az igazi halhatatlan művészek. Én csak hivatásos komédiás vagyok, aki megértette korának szellemét és kiszolgálja minden szeszélyét. Beismerésem keserű és fájdalmas ugyan, de úgy érzem, érdemes volt elmondani, mert mindenképpen őszinte.”¹⁶⁰

Látható, hogy Picasso korkritikus és egyben önkritikus vallomásának elemeit három évtizeddel később szinte megerősíti Vattimo, Fülep Lajos pedig fél évszázaddal korábban hasonló kor-diagnózist állított fel. Egybehangzóan állapítják meg, hogy a materiális, evilági értékekhez, a jóléthez való ragaszkodás kioltotta a művészet magasztos, lelki táplálékot nyújtó jellegét, a történetiség és a metafizika érzetét, miáltal a művészeti paradigmaváltások mélyebb értelmű kibontakozását és egyben azok jelentőségét is. Vattimo a modernitás „új” akarásának, az eredetiségre való törekvés öncélú rutinná válását tartja az egyik alapvető válságtényezőnek korunk művészetében, mely analógiába állítható a picassoi 'hivatásos komédiázással', az 'újdonosság, a különlegesség, a feltűnő és meghökkentő hatásvadászással'. Véleményem szerint a modernitás „új”-akarásának, jobbra a későmodernben már öncélú rutinná válása a kreativitás destruktív oldala, miáltal a művészet gyártva, eladhatóvá és fogyaszthatóvá teszi az „új”-donságok rutinját, a kreatív, meghökkentő megoldásokat és ötleteket. Ehhez járul hozzá az a (Vattimo szerint jelzett) tendencia, miszerint a „jó művészet” „öngyilkosságba menekül”, „a giccs és a manipulált tömegkultúra ellen fordulva, illetve a mindennapi élet származékos színvonalú esztétizálásán felháborodva a jó művészet programszerű eltökéltséggel menekül a legkétségbeesettebb pozíciókba,” a hallgatásba vagy az önróniába.¹⁶¹ E kettős tendencia következményeként mindeközben a modern és a későmodern művészet látványosan a saját maga tradicionális esztétikai értékei ellen is fordult, miközben el is vesztette azokat Vattimo szerint. Véleményem szerint például a harmónia érzetét, a (hegeli) „közönséges valósággal szembeni magasabbrendű realitást és igazibb létezést”¹⁶², a (heideggeri) igazra vagy (gadameri) lét- és önértelmezésre való törekvést.

Vattimo századvégi teóriájában a művészet állandóan meghosszabbított haldoklása, a művészet elmerülése nem más, mint „a metafizika általános végjáték-helyzetének az aspektusa. (...) a metafizikát ugyanis nem hajítjuk el, mint afféle nyűtt ruhadarabot, már csak azért sem, mert a sorsunkat jelenti, egyszerűen csak rábízunk magunkat, majd felgyógyulunk belőle. A metafizika adott dolog, valami olyasmi, amit a végzet bízott ránk.”¹⁶³ Fülep Lajos a 20. század elején még egy „metafizikai szisztémákra” építő új

160 CZAKÓ Ferenc: *Pablo Picasso meg a Magyar Művészeti Akadémia*. 2013. 02. 11. In: Czákó Ferenc honlapja: www.CzakoGabor.hu. (Letöltés ideje: 2020. április 23.)
<http://www.czakogabor.hu/index.php?page=olvas&bovebben=true&id=10&cikkid=466>.

161 VATTIMO 1999, 59-64.

162 HEGEL 1979. 8.

163 VATTIMO 1999, 59-60.

világfelfogás, egy „új tudományos metafizika” eljöveteletét várta, melynek megszületése során „*el lehetünk készülve az emberiség nagy vajúdásai egyik legnagyobbikára*”.¹⁶⁴ Fülepi vajúdás egy új metafizika irányába? Vagy a metafizika vattimoi végjátéka? A metafizika e már több mint száz éve tartó fülepi 'vajúdása' (változása?) vagy a vattimoi 'végjáték-helyzete' (válsága?): mindkettő az európai kultúrának a nyugati (fogyasztói) civilizációba fordulásának egyik alapvető, folyamatban lévő változása vagy válsága és egyúttal a metafizika végének (?) vagy netán megújulásának (?) a dilemmája is. A nyitottan maradó kérdések mellett annyi mindenesetre megállapítható, hogy a fiatal Fülepi Lajos kiváló művészetfilozófiai érzékkel tekintett kora művészetének válságtényezőire, másrésről pedig arra is következtethetünk, hogy száz év alatt a művészet-végéről feltehető néhány alapvető kérdésünk és azok irányultsága nemigen változott, legfeljebb a művészetről alkotott múlt-, jelen- és jövőképünk.

164 FÜLEP 1988, 305.

A HARMÓNIA FOGALMÁNAK MŰVÉSZET/FILOZÓFIAI ALAKULÁS-TÖRTÉNETÉRŐL

A „művészet vége” dilemma egyik (továbbgondolt) következtetése az volt, hogy a modern és a későmodern művészet az újdonságokra való törekvése során és annak folyamánként, hogy elkülönítse magát a tömegkultúra, a giccs és a mindennapi élet esztétizálódási folyamataitól, egyre inkább távol tartotta magát tradicionális értékeitől, így például a harmónia, az emelkedettség és a magasztosság érzetére való törekvéstől. E fejezetben egy klasszikus minőséget, a harmónia néhány jelentésrétegének alakulástörténetét szintetizálom, jelentőségével összefüggésben.¹⁶⁵ Így szándékom szerint nemcsak az tárul fel, hogy milyen a harmónia filozófiai hermeneutikai természete, milyen jelentésrétegei különíthetők el, hanem az is, hogy miképpen történik meg a harmónia relativizálódásának folyamata a 20-21. századi művészetben. E folyamat működtetője véleményem szerint az a hermeneutikai applikatív jelleg, hogy egy valamely jelentés(réteg) milyen jelentőséggel bír. Mivel a jelentőség egy viszonyfogalom,¹⁶⁶ így válik lényegessé az, hogy az adott jelentésréteget hogyan alkalmazzák, a kultúra melyik részterületén és ehhez az adott (szegmentált) területhez és az alkalmazás módjához milyen a viszonyulása a harmónia jelentésrétegét értelmezőnek, a kultúra már egy másik szférájából tekintve. Úgy vélem, hogy az emberi kultúra igen különböző szféráiban megnyilvánuló applikatív jelleg, a harmónia valamely jelentésrétege alkalmazásának, 'használatának' a hogyanja, valamint az, hogy a kultúra illetve a művészet mely területén alkalmazzák, továbbá, hogy e kultúrterületekhez miképpen viszonyulnak az egyes művészek és befogadók: mindez alapvetően befolyásolta és egyben viszonylagossá, relativisztikussá tette a harmónia fogalmát a modern és a későmodern művészetben. Mivel a kultúra egy adott, szegmentált területén történő alkalmazása során a harmónia valamely szűk jelentésrétege érvényesült az elmúlt másfél évszázadban, elhomályosítva a harmónia fogalmának – az antikvitás óta genealogikusan is hordozott – elvont filozófiai, mélyebb és átfogóbb jellegét. Meglátásom szerint a harmónia különböző jelentésrétegeinek közös eredője az antikvitásban létrejött, az érett

165 E fejezet korábbi tanulmányom gondolati ívének és következtetéseinek szélesebb spektrumú továbbgondolása a jelentésrétegek differenciálása irányába: vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A harmónia filozófiai hermeneutikájáról*. In: *A harmónia dicsérete*. Szerk. Marosi Kata – Máté Zsuzsanna, Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2020, 71-74.

166 Jelentés és jelentőség fogalmának viszonyát E. D. Hirsch alapján értelmezem, miszerint a jelentést az adott szöveg vagy jelek képviselik, míg a „jelentőség viszont viszonyulást fejez ki e között a jelentés és egy személy, vagy éppen fogalom, szituáció, illetve bármi elképzelhető között.” Vö. HIRSCH, E. D.: *A jelentés és a jelentőség újraértelmezése*. In: FABINYI Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress Kiadó, 1998, 319-342.

reneszánszban kiteljesedő, majd a koraromantikában még továbbélő, átfogó és egyben elvont filozófiai harmónia-fogalom már egyre inkább szűkült a kései romantikától, mind a művészetben, mind az irodalomban, elveszítve komplex jelentéstartalmát, létállapot-jellegét és egyre inkább elkülönültek (és távolodtak) jelentésrétegei, melynek következményeképpen korunkra a „jó művészet” felől már relativisztikus kategóriává vált. Ennek az alakulás-történetnek néhány állomását és tendenciáját összegzem a továbbiakban.

A harmónia fogalmát egyik görög filozófus sem definiálta pontosan Falus Róbert szerint. A kifejezés etimológiáját kutatva a *Görög harmónia* című könyvében megállapítja, hogy a szó eredetét tekintve „illeszkedést, mégpedig mérték szerinti, pontos illeszkedést” jelölt. Jelentéstörténeti vonatkozásban a harmónia, mint főnév fejlődése a konkrét dologtól (ácsszerszám), a konkrét fogalmakon át (például zenei illeszkedés), az elvont fogalomig ívelt, mégpedig elsősorban a filozófiában használatos olyan elvont fogalomként, mely „a különféle dolgok meghatározott arányú kapcsolódását” és a „különféle dolgok természetének megfelelő egyensúlyát” fejezte ki, ily módon összhangot, összekapcsolódást jelentett.¹⁶⁷

A harmónia, mint elvont filozófiai fogalom először a püthagoreus tanításban vált hangsúlyossá az európai gondolkodás történetében. A görög zeneelmélet (i.e. 6-5. sz.), főleg a püthagoreus tanítás meghatározott számviszonyaival magyarázta a zenei összhangzást, harmóniát, s ezt a kozmosz rendjére vezette vissza. Rendszerükben maga a kozmosz harmonikusan rendezett, lényege a szám, belső viszonyrendszerét az első tíz számhoz kapcsolódó ellentétpárok határozzák meg, melynek archetípusa a határ és a határtalan. A püthagoreusok alapvető kérdése az volt, hogy mi az összefüggés a világban lévő sokféleség között. A választ a geometriában, az algebrában, általában a számokban és az arányokban, a köztük lévő, egzakt módon meghatározható viszonyokban találták meg, miszerint „minden dolog – szám”. Püthagorász (kb. i. e. 570 – i.e. 495) alapította meg az első matematikai iskolát, a „matematika – mint demonstratív, deduktív bizonyítás – az ő tevékenységével kezdődik, ugyanakkor nála kapcsolódik össze egyfajta különös miszticizmussal is. (...) Egyszerre volt vallási próféta és a tiszta matematika megalkotója. Mindkét oldalon rendkívül nagy hatást tett a későbbi korokra – bár a két oldal nem is állt olyan távol egymástól, mint ahogyan a mai gondolkodás számára tűnik.” Vallásalapítóként fő tana a lélekvándorlás volt, miszerint a lélek halhatatlan és átalakul az élő dolgok más fajtáivá, így minden élőlény a rokonunk. Püthagorászáról fennmaradt legendás történetek egyike, hogy az állatokhoz is prédikált. Vallási közösségében a férfiak és a nők egyenjogúak voltak, vagyon- és szellemi közösségben, önmegtartóztatóan éltek, együttgondolkodásuk kontemplatív életmódjukon alapult, melyben az érdek nélküli tudományosság állt a középpontban

167 FALUS Róbert: *Görög harmónia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980, 328-329.

és amely – a mai értelemben először a püthagoreusoknál használatosan – teoretikus és matematikai tudást eredményezett. Püthagorász néhány fogalma még ma is él a matematikában közismert tétele mellett, mint a „harmonikus közép”, a „harmonikus haladvány”. „Ma is négyzet- vagy köbszámokról beszélünk: mindezeket a kifejezéseket neki köszönhetjük.” – írja a matematikus és filozófus Bertrand Russell *A nyugati filozófia történetében*.¹⁶⁸ A püthagoreusok úgy látták a szám, az arány mindent átfogó rendje és egyben alaptörvénye vonatkozásában, hogy ami az égen végbemegy, az a földön is; hogy aminek a természet engedelmeskedik, azt fel lehet fedezni az ember által teremtetett valóságban és az emberi lélekben, elsősorban a „hasonló megismeri a hasonlót” analogikus elve, megfeleltethetősége alapján. Ily módon a világ, a kozmosz és az emberi értelem jellegbeli hasonlóságának gondolata, feltételezhetően itt érte el az európai gondolkodás történetében először a legszélesebb megnyilvánulását. A világ aritmetikai és geometriai szubsztanciájának leginkább kézzelfogható bizonyítékát az emberi valóságban a zenében vélték megtalálni. Zeneelméletükben, zeneesztétikájukban meghatározott számviszonyokkal és arányokkal magyarázták a zenei összhangzást, a harmóniát. Nézetrendszerükben a zene lényegében utánzás, mintája az isteni, égi kozmoszban az égitestek között fennálló harmónia volt, melyet matematikai törvényekkel írtak le. Ebben az égi harmóniában a hangmagasságot „az égitestek sebessége határozza meg, ez pedig a köztük lévő távolságtól függ, s e távolságok közt ugyanolyan az arány, mint az oktáv hangjai között”. Innen ered a szférák zenéje kifejezés, mégpedig az általuk ismert tíz bolygó keringéséből keletkezően. Mindezt levetítették a lélek harmóniájára is, mivel a lélek maga is kozmikus és isteni eredetű számarányon alapuló harmónia, összhang. Ily módon a zene a lelket „eme örök harmóniához hangolhatja,” mégpedig a „hasonló megismeri a hasonlót” elve alapján. A lélek „örömteli választ ad ama harmonikus rezgésekre, melyek érintik és mozgásba hozzák a rokon elemeket (...)”. E pszichológiai mozzanat mellett etikai és egyben teológiai jelleggel bír az a következtetésük, miszerint a léleknek megvan „az a képessége, hogy a zene hatására tökéletesedjék. Mert a zene, amely maga az isteni melódiának utánzása és közvetítője, a lelket eme örök harmóniához hangolhatja, s a zenész feladata éppen az, hogy ezt a harmóniát az égből lehozza a földre. A zenének az a funkciója, hogy rávesse a lélekre isteni eredetének fémjelét.”¹⁶⁹ Püthagorász filozófiájában a harmónia isteni eredetű, olyan ideális létező, melynek számszerűen, különböző aránypárokkal leírható matematikai egzakttsága és egyben deduktivitása kozmológiájuk folyamánya: analogikus módon, az égi harmónia lenyomataként leginkább a zenében megnyilvánuló, összekapcsolva az égi harmóniát a földivel, az embert a kozmoszsal és egyben az emberi lelket isteni eredetével. Ezen összekapcsolódás, összehangoltság illetve összhang emberi és kozmikus, emberi és

168 RUSSELL, Bertrand: *A nyugati filozófia története. A politikai és társadalmi körülményekkel összefüggésben, a legkorábbi időktől napjainkig*. Ford. Kovács Mihály. Budapest, Göncöl Kiadó, 1994, 44-48.

169 GILBERT K. E. – Helmut KUHN, H.: *Az esztétika története*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1966, 12-13.

isteni között egyben hierarchikus lenyomatként értelmezett, a számszerűen megragadható kozmikus rend lenyomataként az emberi világban és a lélekben.

Bertrand Russell Püthagorász filozófiájának jelentőségét abban látja, hogy a matematikai tudás deduktív, axiómákra épülő útját létrehozva az érzéki és tapasztalati megismerés helyett a gondolkodással és az intuícióval elérhető ideális világ törvényszerűségeinek felfedésére irányult, valamint hogy az általuk 'felfedezett' deduktív érvelés Kantig hatóan alapvetően befolyásolta az európai filozófiai gondolkodás irányultságát. Idézve Bertrand Russelt a preszokratikus filozófus nézeteinek további jelentőségéről: „Meggyőződésem szerint a matematika volt a fő forrása annak a hitnek, hogy létezik örök és egzakt igazság, ill. hogy az érzékek feletti világ megismerhető. (...) A magam részéről nem ismerek senki mást, aki ily mértékben meghatározó szerepet játszott volna a gondolkodás fejlődésében. Ezt azért kell hangsúlyozni, mert amit platonizmusnak vélünk, arról – ha a mélyére hatolunk – kiderül, hogy valójában püthagoreizmus. Tőle származik az értelemnek megnyilatkozó, de az érzékekkel fel nem fogható örökkévalóság egész koncepciója, nélküle a keresztények nem gondolhattak volna úgy Krisztusra, mint az Igére, s nélküle a teológusok sem kutattak volna logikai bizonyítékok után Isten és a halhatatlanság igazolására. Nála azonban mindez még csak *implicite* van jelen (...).”¹⁷⁰

Az európai kultúrában nemcsak a deduktív érvelés, az egzakt igazság, az axiómákra építő logikai bizonyítás köszönhető a Püthagoreus iskolának, hanem a harmónia első, teoretikus és deduktív filozófiai értelmezése is, mégpedig a kozmológiai jellegű – matematikai, geometriai alaptörvényekből fakadó – és analogikus elven alapuló harmónia, mint teoretikus, elvont filozófiai gyűjtőfogalom. E deduktív gyűjtőfogalomban *implicite* jelen vannak a későbbi, teológiai, esztétikai, pszichológiai és etikai jelentésréteglenyomatok is. A harmónia, mint illeszkedés és összhang, helyes mérték és kiegyensúlyozottság, arányosság és a rend fogalomköre a következő évszázadokban áthálózta az antikvitást és a filozófiai tudatformákat, ugyanakkor egyre inkább specializálódott is a harmónia jelentése a jelentésrétegek szétválasztódási folyamatában.

Amíg a Püthagoreus iskolában a harmónia egy számszerűen megragadható kozmikus rend lenyomata az emberi világban és a lélekben, addig Arisztotelész harmónia-felfogása már egy speciálisabb területre, a drámairodalom területére irányult a töredékekben fennmaradt esztétikai művében, a *Poétika* katarzis-felfogásában, melyben a harmóniát, mint létállapotot taglalta, mely pszichológiai és etikai mozzanatokkal egyaránt bír. Arisztotelész szerint természetunktól fogva megvan bennünk a harmónia érzéke, az utánzás és a ritmus érzéke mellett.¹⁷¹ A műalkotásban a szépséggel rokon harmónia alapja a rend, a formának megfelelő ábrázolás és a részek aránya valamint a mimetikus jelleg és az ennek felismerése által okozott örömlélmény. Arisztotelész

170 RUSSELL 1994, 49–51.

171 ARISZTOTELÉSZ: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. Ford. Sarkady János. Budapest, Kossuth Kiadó, 1997, 11. (1448b)

a *Politika* nyolcadik könyvében¹⁷² elemzi a zene és az irodalmi alkotások – legfőképp a tragédia – életre nevelő hatását, mivel, ahogy *Nikomakhoszi etnikájának* második könyvében is utal erre, már gyermekkorunktól kezdve fontos, hogy a művészet segítségével (is) megtanuljunk örülni és bánkódni. A tragédiának szintén az az egyik legfőbb erénye, hogy a szenvedés és a boldogság szükségszerűen megmutatkozik benne. Több művében – a *Politikában*, a *Poétikában* és a *Rétorikában* – is olvashatunk töredékes utalásokat a művészet katartikus hatásáról, így feltételezhető, hogy nemcsak a tragédia hatásformájáról, hanem egy általánosabb esztétikai és etikai hatásfogalomról van szó a katarzis fogalmának bevezetésekor. Arisztotelész a művészi mimézisnek a jellemet és a lelket is befolyásoló hatását azzal magyarázta, hogy az alkotás az ember éthoszát ragadja meg, hatásában megtisztulást és gyógyulást keltve, melynek legsűrítettebb formája a tragédia katartikus hatásmechanizmusa. A katartikus hatás megtisztít és egyben felemel, mégpedig úgy, hogy bemutatja a káros szenvedélyek pusztító hatását, így a befogadó az átélés során megszabadul az irigységtől, a gonoszságtól, a hatalomvágytól, a tisztátalan gyönyöröktől és egyéb lélekpusztító szenvedélyektől és érzelmektől. A katarzis ezáltal a lélek gyógyítója is. Összességében egy negatív erkölcsi szintről és egyben lélekállapotból, a lélek és a test, az egyén és a közösség megbomlott harmóniájából a pozitív erkölcsi megtisztulás, és egyben a lelki egyensúly állapotába emeli a befogadót, annak éthoszát is megragadva. A harmónia mint létállapot, a műalkotás katartikus hatásának következményeként jelenik meg, egyszerre hordozva egy pszichológiai és az etikai mozzanatot.

Az arisztotelészi katarzis-felfogás – mint a megbomlott harmónia helyreállítása egyrészt pszichológiai, másrészt etikai vetületben – jelentősége majd az európai esztétikai valamint a (művészet)pszichológiai gondolkodás önállósulásával érhető tetten. A műalkotás hatásának etikai vetülete a felvilágosodásban, majd a kora-romantikában, Lessing és Schiller valamint a jénai kora-romantikusok teóriájában hangsúlyozódik ismét: a katartikus hatásforma nyomán a befogadó felfokozottan szembesül a szenvedélyek és az inmoralitás pusztító hatásával, s ezáltal etikai értelemben a művészet hatásával hozzájárul ahhoz, hogy az embert szociális, humánus, emberszerető, éretnyes lényvé alakítsa át.¹⁷³ A művészet hatásában így válik egy magasabb moralitáshoz való átmenetté, ahogy ezt a korai német romantikus esztétáknál is láthatjuk, miként azt is, hogy a művészet feladatának tartják a különböző diszharmóniakat feloldó és kiegyenlítő hatást.¹⁷⁴ Az arisztotelészi felfogás magában rejt egy másik

172 ARISZTOTELÉSZ: *Politika*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984, 326-327. (1342a)

173 Vö. LESSING, G. E.: *Hamburgi dramaturgia. Hetvennyolcadik szám*. In: LESSING G. E.: *Válogatott esztétikai írásai*. Szerk. Balázs István. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982, 472-476.

Vö. SCHILLER, F.: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. In: SCHILLER, F.: *SCHILLER, F.: Válogatott esztétikai írásai*. Szerk. Vajda György Mihály. Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1960, 184-187.

174 MÁTÉ 2007, 25-62.

harmónia-jelentésréteget is, mégpedig a művészet hatásának a lelki negativitások alóli felszabadító és egyben lélek-gyógyító jellegét. Charles C. Baudouin szerint a XX. századi „pszichoanalízis nagyszerű és váratlan igazolását adja egy nagyon régi gondolatnak, az arisztotelészi katarzisnak”, mely egyaránt jelenti a megtisztulást és a megtisztítást. Ahogy a művész a saját maga komplexumait és konfliktusait (is) belevetít(het)i az alkotásaiba, úgy a műélvező is a maga komplexumait és konfliktusait projiciál(hat)ja a műbe. Így a „mű mind alkotójának, mind az élvezőjének alkalmat ad olyan indulati feszültségek feloldására, amelyek – éppen elfojtásuk révén – mérhetetlenül felduzzadtak, és feloldásuk lehetetlen volt. Azt is megérthetjük így, hogy miért nyújthat a művészet megkönnyebbülést.” A pszichoanalízis legkülönbözőbb irányzatai az indulati és érzelmi feszültségek felduzzadása utáni oldáshoz terápiás módszerként, gyógyító eszközként használják a műalkotások e katartikus hatásmechanizmusát.¹⁷⁵ A művészetterápiás foglalkozások nemcsak a legkülönbözőbb műalkotások, így az irodalmi műalkotások, különösen a költészet és a tragédia valamint a zenei és a képzőművészeti alkotások befogadásával ‘gyógyítanak’. A különböző (nem művészi igényű) alkotófolyamatok a pszichés betegek felépülésében eszközként is segítenek, elősegítve a feszültségoldást, az önkifejezést, a problémáiknak a magukon kívülre helyezését, életproblémáik megoldását, az öngyógyítást és az önanalízist (stb.). Mialtal a műalkotások befogadása illetve a (nem művészi igényű) alkotások létrehozása a pszichoanalízis illetve a művészetterápiák területén egyfajta harmonikusabb létállapotot visszaállító gyógyító eszközként szolgálnak. Megjegyzem, az antikvitástól örökölt, a harmónia, mint pozitív létállapot és létmód jelentésárnyalata az elmúlt fél évszázad mentálhigiénés irányzataiban és az ezredfordulótól a pozitív pszichológiában is tovább él, melynek egyik alapítója és főbb képviselője Csíkszentmihályi Mihály,¹⁷⁶ Martin Seligman mellett.

Visszatérve az antikvitáshoz, a harmónia kategóriája a legátfogóbbá a hellenizmus korában vált, miszerint egy erkölcsi, vallási és legtágabban kozmikus jellegű alaptörvényt jelentett, mégpedig a görög hermetikus filozófiában Hermész Trismegisztosz traktátusait értelmezve. A hagyomány Hermész Trismegisztosznak tulajdonítja a ‘micro-macrocosmos’, az ‘egy minden – minden egy’ elvének megfogalmazását. Az egyiptomi bölcsességisten, Thot megfelelője Hermész Trismegisztosz, az elképzelt ősi pap. Az ő neve alatt, traktátusaira hivatkozva és azokat értelmezve jött létre a hellenizmus korában egy olyan filozófiai irányzat, amely az intuitív, misztikus és mágikus megismerést vallotta; az asztrológiával, okkult bölcsesleettel, a növények és a kövek titkos erejével, mágiával is foglalkozott; s ily módon a filozófiai gondolkodást

175 BAUDOUIN, Charles C.: A katarzis. In: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1983. 314-315.

Halász László *A katarzis hatásmechanizmusának pszichoanalitikus értelmezését hasonlóképpen foglalta össze*. Vö. HALÁSZ László: *Az elképzelt valóra válása*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2006, 112-113.

176 Vö. CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály: *A fejlődés útjai. A Flow folytatása*. Budapest, Libri Kiadó, 2016.

ezoterikus és teológiai elemekkel illetve mítoszmagyarázatokkal keverte. A Hermész Triszmegisztosznak tulajdonított hermetikus szöveggyűjtemény: a *Corpus Hermeticum*. A XV. században e hermetikus filozófiai szövegeket a firenzei neoplatonisták, Ficino és Mirandola fordították és értelmezték, „s e gondolatok jelentős inspirációt jelentettek a reneszánsz egy fontos ideológiája, az ember nagyságáról és nemességéről vallott felfogás kialakulása során is. Ficino és Pico della Mirandola rendkívül ősinek, Mózes tanaival egyidősnek gondolta Hermész Triszmegisztosz tanait.”¹⁷⁷ A hermetikus hagyomány reneszánsz filozófusai nemcsak természettudósok, hanem a kor ismert asztrológusai, ’mágusai’ is voltak a 15. és a 17. század eleje között: Francesco Giorgio Veneto (1460-1540); Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535); Theophrastus Paracelsus (1493-1541); Giordano Bruno (1548-1600) és Robert Fludd (1574-1637). Majd az egyház üldözésének köszönhetően a hermetikus gondolkodás egyre inkább szimbolikusabbá és enigmatikusabbá vált. Követőik szembekerültek a felvilágosodás racionalista irányzatával, és a későbbi, 19. század közepi pozitivistá filozófiával, így egyre inkább elvesztette az irányzat a választékos elmék érdeklődését és megbecsülését. Az intuícóra és a felsőbb inspirációra építő, egy tökéletesebb szellemi világgal kapcsolatot tartó hermetikus, majd egyre inkább okkulttá vált irányzat mindig megtalálta – és megtalálja ma is – a helyét a tudományos és logikus gondolkodás megválaszolatlan, megmagyarázhatatlan pontjain. A kora/romantika, mintegy legitimálva az irracionalizmust, a 19. század elején indította el a hermetikus gondolkodás populáris változatának – napjainkban is tapasztalható – okkult és spiritualisztikus divatját. A hellenisztikus hermetikus filozófiai hagyomány és az ebből kinövő okkultizmus, asztrológia, mágia, ezoterika és spiritizmus valamennyi képviselőjének és részirányzatának kiindulópontja a Hermész Triszmegisztosz-i axiomatikus analógia, miszerint ismeretrendszerüket arra a bizonyítatlanul maradt hitelvre építették, amely szerint megfelelés van az emberi mikrokozmosz, mint Isten egyik képmása, a nagy világegyetem kicsinyített képe és a világ makrokozmosza, mint Isten másik, élő képmása között. ’Egy ember – az egész világ’ párhuzamát és egymásban levőségét bizonyítják számukra a létezés nagy korrespondenciái: ember és Isten; a csillagok járása és az emberi történelemek, sorsok megfeleltetőségei; a zodiákus, a bolygók és a testrészek összefüggései; a növények, a kövek, a színek, a hangok, a számok, a szimbólumok, a talizmánok és emberi élet történései, sőt az érzékelések, a hangulat, az érzelmek és nem utolsósorban az egészség és a betegség között megfigyelhető összefüggések. Végső soron az emberi kisvilág és az őt körbevevő nagyvilág korrespondenciái. Ez utóbbiak felismerése és megértése, valamint az ennek gyakorlatában való élés teremti meg az ember és a világ közötti valódi összhangot, a harmóniát.

177 PÁL József (szerk.): *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Szöveggyűjtemény.* Szeged, JATEPress Kiadó, 1995, 560.

Hermész Triszmegisztosz Corpus Hermeticumjában a második, az *Aszklépiosz* című dialógusban olvasható az 'Egy Minden és Minden Egy', a mikro- és makrokozmosz összhangjának gondolköre, mint a mindent átfogó harmónia letéteményese. E dialógusban az égi és a földi közvetlen kapcsolatban, egységben van Isten teremtettsége révén, hiszen Isten két képmást alkotott a maga hasonlatosságára, a világot és az embert. Tehát, ahogy Isten képe a világ, ugyanúgy a világ képe az ember is, amellet, hogy az ember Isten képmása is. A világ, a makrokozmosz egy ésszerűen működő, el nem pusztuló élő organizáció, ahogy az ember is ésszel bíró lény, és csak látszatra elpusztuló, csak látszatra halandó, hiszen halálakor csak a test és a lélek válik el egymástól, és a lelke tovább él. Így Isten lényegi képmása az emberi lélek, amely mindarra képes, amire Isten: végtelen és szabad; ahogy Isten a szellemével irányítja a világot, ugyanúgy az emberi lélek is a szellemével teremti; ahogy Isten az egész világot az akaratával képes mozgatni, irányítani, ugyanúgy az emberi lélek is az akaratával irányítja saját testét. Az ember egy köztes lény Ég és Föld között, s mivel mindent megtehet, bármivé válhat, ezért nevezhető „kis-világnak”, és ebből következik az, hogy minden, ami megvan a „nagy-világban” valamint Istenben, az lehetőségében és képmásában fellelhető benne, a kicsiben is. Ahogy az Isten mindent tud, így az ember is képes megragadni és megismerni a világmindenség egységét, mivel azonos vele. Bárki, aki önmagát megismeri, saját magában mindent megismerhet: megismeri Istent, akinek képére lett alkotva és megismeri a világot is, amelynek kicsinyített képmását magában viseli. Bár lehetőségében minden ember képes erre a lényegi megismerésre, de megvalósultságában csak azok, akik lelkük „felső” részével, a megvilágosult értelem és szellem segítségével kapcsolatba kerülnek és egyesülnek Istennel.¹⁷⁸

A 18. század végén és a 19. század elején Schiller és a korai német romantikus filozófusok és művészetfilozófusok az antikvitás hermetikus filozófiájában tapasztalható univerzális értelemben használták a harmónia kifejezést. A 18. század legvégén, az eredetiségükkel nagy hatással bíró, korai német, jénai romantikus esztéták metafizikus alapproblémája volt, hogy miképpen oldható fel az ember és a világ már akkoriban is végletesnek látott diszharmóniája. Folyóiratuk, az „*Athenäum*” különösen sokat érzékeltet e diszharmonikus kortendenciáról, így válva ekkor a válságtudat orgánumává. Benne a polgári hétköznapi élet gazdasági és politikai gyakorlata, az egyén atomizáltsága, az iparosodás nyomán kialakuló új, ám elidegenedést hordozó életformák, a különböző értékvesztések, így az amorális bírálataival, kik (idézve az egyik cikkből) „*egyebet sem ismernek, mint a szükségletet*”, hol az „*erény is adásvétel tárgya*”.¹⁷⁹ Valamennyi német kora-romantikus művészetfilozófus – az előfutár Schiller, majd Novalis, a Schlegel-testvérek és Schelling – axiómaként állítják, hogy a legkülönbözőbb diszharmóniákat

178 HERMÉSZ Triszmegisztosz: *Aszklépiosz*. In: PÁL József (szerk.): *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Szöveggyűjtemény*. Szeged, JATEPress Kiadó, 1995, 71-96.

179 ZOLTAI Dénes: *Az esztétika rövid története*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1987, 18.

csak és kizárólagosan a művészet, illetve a költészet képes feloldani, így a személyiség harmonikus fejlődését védelmezni és biztosítani egyben. A művészet, az irodalom humanizáló, prófétikus és a gyarló életet átpoétizáló küldetését hangsúlyozzák. Kizárólagosan a művészet és az irodalom, különösen a költészet lesz a közönséges valóságon való túlemelkedés tökéletes – a szépet, a morálist, a szellemi és a transzcendens lényeket egyaránt hordozó és addig soha nem tapasztalt módon kitágított – eszköze és egyben mindenfajta diszharmonia feloldó kiegyenlítésének egyetlen módja. Innen, a vágott harmónia nézőpontjából bírálja a 18. század végén a jelen poézisének kuszaságát, törvénynélküliségét és szkepticizmusát Friedrich Schlegel, a harmonikusnak látott múltt és a múlttal folytatott dialógus oldaláról teszi azt kritika tárgyává. A *görög költészet tanulmányozásáról* című, 1795-ben írt tanulmánya a korai romantikus művészet – ezen belül a „modern poézis” – jellegzetességeit is összegzi programszerűen, így „a művészet abszolút maximumára törekvés”-t, az érdekességet, az individualitást, a szenvedélyek energikus gazdagságát, a szeretet és gyűlölet átmeneti káoszát. Programadó jelleggel fűzi tovább a gondolatmenetet, a „modern poézis” maradandó, egyetemes művészetté válásának irányát, melyet az erényes és a szabad ember kiművelésében, az ember isteni és állati disszonanciájának feloldásában, igazi képességeinek érvényesülésében látja, Schillerhez hasonlóan. Ebben az új esztétikai művelődésben, az alkotásban és a befogadásban egyaránt, az „emberi kedély” újra megtalálhatja a szintén schilleri rokonságot mutató „szabad játék állapotát”; a „valódi esztétikai életerőket”, az érzelmek finomságát és erejét, a szenvedélyt és az ingert; a képzelőerő szabad világát, mint „elválaszthatatlan társát”, a tiszta bensőséget, egyszóval az emberi való harmonikus, szabad és teljes kibontakoztatását.

A 19. század első harmadától a harmónia fogalma és egyben kategóriája egyre inkább esztétikai jelentésére korlátozódott. Esztétikai kategóriaként a harmónia a műalkotás részeinek egybehangoltságát, kiegyensúlyozott arányosságát, rendjét, kifinomult megkomponáltságát jelenti. Voltak korok, melyek kötelezőnek tartották a harmonikus megformálást, ahogy az antikvitás vagy a reneszánsz és a klasszicizmus. A koramodern harmónia-fogalmától megjelent annak polaritás-jellege: a harmóniának a diszharmoniaival oppozícióban lévő értelmezése, ellentétes, ám mégis egymást feltételező polarizált minősége. A művészet, az irodalom pragmatikájában a harmóniára való törekvés a 19. század közepétől fokozatosan a háttérbe szorult, párhuzamosan a nagyromantika térvésztesével; jobbra a későromantikus ironia, a (történelmi) realizmus, a naturalizmus, a szimbolizmus, majd a századvégi drámai irodalom antikartikus tendenciái, a dekadencia és a nihilizmus révén. A koraromantikus művészetfilozófia 19. század eleji programatizálásával szöges ellentétben e folyamat a diszharmonia pólusának felerősödését eredményezte a század végére, mely már a 20. századi modern, majd a későmodern művészet egyik alapvető jellemzőjévé vált. Ezzel párhuzamosan a harmónia elvont filozófiai és ezzel együtt a jelentésárnyalatokban megnyilvánuló összetett minősége egyre jobban ’kiszorult’ a „jó művészet”-ből.

E folyamattal fordított arányban annál inkább hangsúlyosabbá vált a harmónia alkalmazásának pragmatikus funkcionalitása, mégpedig a 20. század utolsó harmadának fogyasztói társadalmában, miáltal az ideológiai és a gazdasági törekvések mentén a harmónia valamely eleme eszköz- és hasznossági funkciót töltött be és tölt be ma is. Így a partikuláris, a mindennapi élet „esztétizálási” folyamataiban, a diszign, a divat, a lakáskultúra, a szépségipar (stb.) területén a kellemesség és a tetsző érzését keltően, melyet leginkább a harmónia néhány formai jegyének tudatos alkalmazásával értek el, például a színharmónia, az aranymetszés, a kontrasztok összefüggéseinek tervszerű alkalmazásával. A harmónia formatárának néhány eleme azonban nemcsak a fogyasztói társadalom partikuláris élményvilágainak, hanem a látszatvilágok felépítésének is hasznos eszközévé vált, miáltal a harmónia – valahai komplexitásához és elvontságához mérten – szegmentált és eltorzult lett a tömegkultúrában, jobbára a giccs-iparban, a populáris filmiparban, illetve a média és az újmédia némely területén.

A többmint 2000 éve élő római költő és egyben Athénban filozófiai tanulmányokat is folytató Quintus Horatius Flaccus pragmatikus intelmeit idézhetném hosszasan a művészekhez, illetve a költőkhöz. Azt, hogy a műalkotás szépsége az egységben és az arányosságban van; vagy, hogy jobb a gondosan kidolgozott kis téma, mint a rosszul kimunkált nagy, és, hogy a tehetség mit sem ér, ha nem párosul szakmai tudással. De legfőképp Horatius jelmondatát, az „*Arany középút*” elvét idézhetnénk, miszerint „*tarts mindenben mértéket, mert mindenben van középser, melynek vonala a helyeset jelöli, azon innen is, túl is vétkesnek*”. Horatius *Ars poeticájából*, az idős fővel írt, levélformájú hexameteres, esztétikai tematikájú tankölteményéből néhány olyan sort emelek ki, melynek különös áthallása van két ezer év távlatából:

„Hogyha egy asszonyi főt lónyakra helyezne a piktor
és rikító színű tollakkal díszítené az
összedobált testrészeket, úgy, hogy a főt takaros nő
halfarkat kapjon, csúfat, feketét, legalulra;
látva barátaim ezt, tudnátok-e nem kinevetni?
Higgyétek, Pisók, ily tákolmány az a könyv is,
Melyben, mint lázálomban, kavarognak az olcsó
Cafrangok, s hol a láb meg a fej nem tartozik össze.
Mit? Hogy a festő és költő bármit kiagyallhat?
Hogy joga van, s volt is, hogy képzeletét eleressze?
Tudjuk, s ezt a jogot számunkra is követeljük.
Csakhogy azért nem kell sóst s édest összekavarni,
Kígyóhoz hattyú, s tigrishez birka nem illik.
„Végül: akármibe fogsz, legyen egyszerű, váljon egésszé.”
(Bede Anna fordítása.)

Nem tudhatjuk meg, hogy Horatius tudná-e „*nem kinevetni*” korunk, a posztmodern kor néhány kanonizálódott képzőművészeti alkotását? De azt tudjuk, hogy kétezer éves kérdésére „*Hogy a festő és költő bármit kiagyalhat? / Hogy joga van, s volt is, hogy képzeletét eleressze?*” adott igen válasza, az elmúlt száz évben egyre harsányabb lett. Részben e ’bármit kiagyalni’ eredményeképpen a 20. század második felétől mára egy szinte átláthatatlan eklektika és pluralizmus van jelen, különösen a kortárs képzőművészetben. A már másfél évszázada érvényesülő követelmény, miszerint a művész alkotson újat, eredetit, kreatívat, olyat, ami még nem volt, posztmodern korunkra számtalan disszonáns, diszharmonikus alkotást hozott létre. Egyúttal azt is, hogy már nem feltétlenül az élénk táruló alkotás a lényeg, hanem azon gondolatok, melyek körbefonják azt, akár az alkotó által mondottként, akár a galerista, a kurátor, a művészettörténész vagy a kritikus által. Bármilyen jelenthet bármit, a kreatív ötlet és/vagy az új technikai megoldás vált fontossá. A sokszor öncélú kreatív ötletek, a mindenáron újdonságokra törekvő formai megoldások kifejeződése az, amely elsődleges szempontként van számon tartva egy műalkotás minőségének megítélésékor. A Horatius által versben elutasított, kinevetett geg is ilyen siker lehetett volna a 20. század második felétől, azaz, ha egy „*asszonyi főt lónyakra helyezne a piktör/ és rikító színű tollakkal díszítené az összedobált testrészeket.*” Biztosan találunk ilyet. A posztmodern műértők és befogadók az újra, az újszerűre, a soha nem látottra fókuszált magas ingerküszöbét már nem éri el a szép, a harmonikus, mivel azt populárisnak, netán giccsesnek vagy éppen design-nak minősítik. Ehelyett a furcsa, a meghökkentő és a megdöbbenő, a harsány vagy éppen a visszataszító, a provokatív, a torz, azaz a diszharmonikus elemek túlsúlya vált érdekessé és értékelhetővé. A sok-sok ilyen erőltetett újdonság eklekticizmusa közegében azonban lassan úgy tűnik, mintha a művészet, határait folyton feszegetve és lényegi tradícióit elvesztve, szép lassan megszűnik a hagyományos értelemben vett művészetnek lenni, ahogy erre a művészet vége koncepciók már figyelmeztettek. Úgy tűnik, hogy a későmodern művészetben a diszharmonia dominanciája végletesen kilendült a pólusra, egyben jelezve, hogy bizonytalan, értékszavaros, diszharmonikus, instabil korban élünk. Azonban közel sem biztos, hogy a művészet funkciója abban kellene hogy kimerüljön, hogy a világban benne-lét idegenség-érzetét és a bizonytalanság-érzetet tovább fokozza, azon túl, hogy az elmúlt, lassan másfél évszázadban már alaposan feltárta a világ és az ember diszharmonikus viszonyát, ahogy ma is folytonosan és joggal figyelmeztet elidegenedettségünk, manipulálhatóságunk, kiszolgáltatottságunk legkülönbözőbb formáira valamennyi művészeti médiumban. Mivel éppúgy szükségünk van arra is, ahogy többek között Sartre művészetfilozófusként erre már korábban figyelmeztetett, hogy a művészet a „*jövő egy lépcsőfoka is*” legyen,¹⁸⁰ vagy, ahogy a koraromantikusok programatizálták, a művészet az ember és a világ

180 SARTRE 1965, 291-292.

diszharmóniájának kiegyenlítő útja legyen. Bizonytalanná vált világunkban, melyben az egykor abszolútnak hitt értékek és viszonyok elvesztették értelmüket, relativiztí-kussá váltak, miáltal e folyamatok megzavarták életterünket, otthonosság-érzetün-ket, tehát, ebben az egyre 'idegenebb világban' szükségünk van egyfajta egyensúlyt és összhangot, stabilitás-érzetet, rendezettséget, értelmességet, ekképpen a harmóniát hordozó műalkotásokra is. Nem biztos, hogy ezt az igényt és annak illuzórikus, fel-színes 'kielégítését' át kellene engedni a populáris kultúra, a giccs-ipar, vagy a média és az újmédia hamis látszat-harmóniáinak. Mivel szükségünk van olyan műalkotá-sokra is, melyek a harmónia megteremtethetőségét állítják, mégpedig a különféle dol-gok természetének megfelelő egyensúly lehetőségét láttatva. Már csak azért is, mert a művészetnek, mint szimbólumrendszernek évezredek óta meglévő funkciója, hogy a mindenkori embert körbevevő „idegen világban” egyfajta védőszféraként, illetve „nooszféra”-ként is működjön, megvédve az embert egy üres és értelmetlen világtól. Hankiss Elemérrel szólva: „Az emberiség körülvette magát hiedelmek és rituálék, míto-szok és vallások, filozófiák, erkölcsi normák és műalkotások szféráival (ezek összességét nevezem nooszférának), s tette mindezt azért, hogy megvédje magát azok ellen a veszélyek ellen, amelyekkel egy idegen világban kellett megküzdenie.”¹⁸¹ Hankiss szerint e szim-bólumrendszereink nem kitalációk, hanem felfedezései valamilyen összefüggésnek, struktúrának, törvénynek, ami ténylegesen létezik. A nooszféra, az emberi szellem, az ember mint szimbólumalkotó lény egyik legjelentősebb 'felfedezésének' vélhető a harmónia komplex összefüggésrendszerének a feltárása. Talán újra fel lehetne fedezni a harmónia különböző jelentésrétegeinek közös eredőjét, az antikvitásban létrejött, majd az érett reneszánszban és a koraromantikában továbbélő átfogó filozófiai harmó-nia-fogalom gazdagságát: a harmóniát, mint létállapotot. Mert mire vezet a harmónia ezen mivoltának elutasítása, csak azért, mert a harmónia formai eszköztárát olyan kul-túrterületek is használják, melyektől a „jó művészet” el akarja magát különíteni?

181 Vö. HANKISS 1999.

MÁSODIK RÉSZ

**AZ EGYENSÚLYTEREMTÉS LEHETŐSÉGEI
A MŰALKOTÁS RÉVÉN**

A GONDOLKOD(TAT)Ó KÉP – RAFFAELLO ATHÉNI ISKOLA FRESKÓJÁNAK KÉPFILOZÓFIAI MEGKÖZELÍTÉSE

Daniel Arasse és Fredrick Hartt szerint „az Athéni iskola és Raffaello római klasszikus stílusa arról tanúskodik, hogy a festő bízott (...) a szép forma egyensúlyában és abban, hogy a tiszta formának jelentése van.”¹⁸² Képfilozófiai szempontú megközelítésemben e raffaelloi tiszta forma jelentése és egyben jelentősége maga a harmónia megteremtése, mégpedig a különböző dolgok természetének megfelelő egyensúlyteremtés elvont, filozófiai értelmében. A freskó így annak is a lenyomata, hogy miképpen ‘gondolkodik’ a harmóniáról a falikép maga, miszerint megteremti azt és élteti, többek között a különbözőségek és az ellentétek közötti egyensúlyteremtéssel.¹⁸³

Raffello Santi 1508-ban érkezett II. Gyula pápa meghívására Rómába, aki az alig 25 éves festőt bízta meg a pápai lakosztály négy szobájának fali és mennyezeti freskóinak festésével, mikor – a nála nyolc évvel idősebb – Michelangelo a szomszédos Sixtus-kápolnát festette.¹⁸⁴ Raffaello az első két terem falfestményeit, benne az *Athéni iskola*-val (hosszúsága 7,7 méter, magassága 5 méter) szinte egyedül készítette, valószínűleg 1509 és 1510 között. A Stanza della Segnatura termében helyet kapóan a *Disputa* (más címen: *A szentháromság disputája*) és két kisebb falfestménye, a *Parnasszus* és az *Igazságosság allegóriája* mellett. A terem festményeinek fő motívumát a főmennyezeten helyet kapó, egy-egy kerek foglalatban különböző nőalakok foglalják össze, akik a négy ‘tudomány’ – a teológia, a filozófia, a költészet és az igazságosság – együttesét, erőnyeit és ideáit szimbolizálják, míg az ezeket részletező témák a falak freskóin bontakoznak ki. Raffaellót hamarosan a „festők fejedelmének” nevezték, fel- és elismerve freskói és képei elgondolásának gazdagságát, a részletek kidolgozottságát, alakjainak elevenességét és kompozícióinak tökéletességét. A művészettörténet az *Athéni iskola* újszerűségét a kiegyensúlyozott kompozíció tökéletes kialakításában látja, Daniel Arasse szavaival: „tökéletes perspektívával megalkotott” mű, „a klasszikus reneszánsz csúcsának remekműve”;¹⁸⁵ a harmónia, a rend és a mozgalmasság, a szimmetria és a centrális elrendezés

182 ARASSE, Daniel: *Festménytörténetek*. Ford. Vári Erzsébet, Vári István. Budapest, Typotex Kiadó, 2007, 107., 160.

183 E fejezet megjelenés alatt lévő tanulmányom továbbgondolása a gondolati harmónia megteremtése irányába. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A gondolkod(tat)ó kép – Raffaello Santi Athéni iskola freskójának képfilozófiai megközelítése*. In: Magyar Művészet. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2021. Megjelenés alatt.

184 GOMBRICH, Ernst: *A művészet története*. Ford. G. Beke Margit és Falvy Mihály. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974, 244.

185 ARASSE: *i.m.* (2007), 107. 160.

együttese, a megvilágított és az árnyékos felületek ritmusában, miként ezt Lyka Károly is összegzi.¹⁸⁶ Daniel Arasse szerint Raffaello 1508 és 1520 közötti utolsó korszakában „II. Gyula és X. Leó pápa udvarában diadalmaskodó újplatonikus humanizmus” hatása érvényesült, majd később a „Stanza della Segnatura-ban az egyértelműen újplatonikus művész festészete határozottan a vallási áhitat direkt, nagyon érzékelhető kifejezése felé vesz irányt.”¹⁸⁷

Raffaello Athéni iskola freskója nemcsak az antik és kora/középkori filozófiáról szóló kollektív és egyúttal kulturális emlékezetünk legjelentősebb képzőművészeti alkotása, hanem – véleményem szerint – a reneszánsz filozófiai gondolkodása is. Ennek oka abban rejlik, hogy az impozáns méretű freskó összetettsége révén a kollektív emlékezet valamennyi dimenzióját képes működtetni, mivel vizuális jelrendszere a filozofikus gondolkodás képi és egyben narratív formái közötti igen szoros kapcsolatot generálja. Éppen ezért képfilozófiai megközelítésem átfogó irányultsága okán együttesen fedem fel a freskó filozofikus jelentésrétege valamint a filozófiáról szóló kollektív emlékezetünk közötti kapcsolatot, mely új szempont a freskóról szóló ikonográfiai elemzésekre épülő és egyúttal ikonológiai következtetésekhez vezető szakirodalmában. Az alakok ábrázolásának hogyanja és a képtérben való elhelyezése, a kép figuratív hálózata¹⁸⁸ a látvány mellett felfejthetővé teszi a bölcséleti jelentést, ebben az értelemben (is) ’gondolkodtató’ a műalkotás. Azonban nemcsak az – a már többé-kevésbé megválasztott – kérdés, hogy a kép mire utal az egyes bölcselők filozófiája vonatkozásában, hanem egyúttal azt a kérdést is felteszem, hogy miképpen ’gondolkodik’ a kép maga a filozófiáról az érett reneszánsz korában. Új szempontú megközelítésemben Jan Assmann ezredfordulón kanonizálódott, kollektív emlékezetéről szóló teoretikus felfogását és terminológiáját a falikép vizuális jelrendszerére vetítve alkalmazom és ennek nyomán fedem fel a freskó filozofikumát; remélhetően tovább gyarapítva e ’gondolkodtató’ és egyben ’gondolkodó’, klasszikus műalkotás értelmezését.

186 LYKA Károly: *Raffaello*. Budapest, Corvinus Kiadó, 1967, 18.

187 ARASSE, Daniel: *Raffaello látomásai*. Ford. Pataki Pál. Budapest, Typotex Kiadó, 2013, 15-16.

188 Jelen tanulmányomban kiemelt filozófusok és tudósok a következők a közel félszáz alakból: középpontban Plátón és Arisztotelész; mellettük a freskó bal oldali terében a csoporttal körülvett Szókratész (zöld köpenyben félprofilból); lejjebb Epikurosz (borostyánkőszorúval a fején kék köntösben); alul (a szakállas, félig fehér köpenyes) Püthagorasz könyvbe mélyedve; mellette (turbánnal a fején) Averroës. Magányosan ábrázolt: Arisztotelésztől jobbra (bíbor köpenyben elkülönülten álló) Plótinosz; középtűt a (lépcsőn heverő) Diogenész és az alsó lépcső előtt (a sziklatömbön ülő) Hérakleitosz. A jobb oldali térben csoportokat alkotóan: alul Zoroaszter (éggömbbel a kezében) és (barna köpenyben hajolva, körzővel a kezében) Euklidész vagy Arkhimédész. Rajtuk kívül több olyan filozófus és neves ember szerepel, akik valamely jelenet mellékszereplői. A freskó alakjainak azonosítása megtekinthető Klevajev előadásának szöveges változata első képén: KLEVAJEV V.: „Előadások a művészettörténetről. Magas reneszánsz. Raphael Santi.” <https://santorpack.ru/hu/cvet-v-interere/analiz-kartiny-afinskaya-shkola-kto-est-kto-na-freske-afinskaya.html> (Letöltés ideje: 2021. március 9.)

Jan Assmann a kollektív emlékezet első dimenziójaként különíti el a „*mimetikus emlékezet*”-et, melyet a mindennapi cselekvések, szokások és erkölcsök áthagyományozódásaként határoz meg. Ha valamelyike ritualizálódott, akkor átkerül a kulturális emlékezet dimenziójába, mivel célszerűségéhez értelmi jelentőség társul.¹⁸⁹ Ilyen szokás – a sétálva filozofálás – jelenítődik meg a freskó fókuszpontjába helyezetten, Platón és Arisztotelész közös tevékenysége révén. A kisebb hallgatósággal körülvett, sétálás közben történő dialógus és diszkusszió folytatását nemcsak Platón írja le a *Prótagorasz* című dialógusában.¹⁹⁰ Névadó funkciót is betöltött Diogenész Laertiosz – *A filozófiába jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben* című, i.u. 2. század végén és a 3. század elején keletkezett, első antik filozófiatörténeti könyvében – azt részletezi, hogy Arisztotelész mesterének, Platónnak halála után önálló iskolát alapítva: „*a lykeoni sétányt*” választotta iskolája színhelyéül és itt „*föl-alá járkálva filozofált tanítványaival (...).* Ezért nevezték el *peripatetikosznak*.”¹⁹¹ A filozófia történetében Arisztotelész peripatetikus (szó szerint körbesétál) iskolája ma is használatos elnevezése az arisztotelaiánus filozófiának.

Az assmanni kollektív emlékezet másik területe a „*tárgyi emlékezet*”, mely az emberek mindennapi életét övező dologi világ legkülönbözőbb, a használati tárgyaktól az adott kultúrára, civilizációra jellemző tárgyakig ívelően e tárgyak az ember „*saját képét tükrözik, önmagára, múltjára, őseire (stb.) emlékeztetik.*” Hasonlóan a mimetikus emlékezethez, ha e tárgyak nem csupán célszerűségi funkcióval bírnak, hanem egyfajta értelemre is utalnak, akkor már egy szimbolikus, ikonikus vagy valamely jelentéssel és egyben jelentőséggel feltöltött formában és tartamban kerülnek át a kulturális emlékezet dimenziójába.¹⁹² Raffaello freskóján ilyen, a tárgyi emlékezet horizontján túllépő, már a kulturális dimenzióba átkerült Szinópei Diogenész csészéje illetve tányérja, mely egyben filozófiai alapelvének szimbóluma is. Az antik filozófiatörténet-író, Laertiosz által megörökített történet szerint, amikor Diogenész megpillantott egyszer egy kisfiút, aki a tenyeréből ivott, kidobta csészéjét illetve tányérját, és ezt mondta: „*Ez a kisfiú legyőzött engem egyszerűségben.*”¹⁹³ Egyetlen tulajdonáról való lemondása releváns a ma is ismert filozófiai alapelvével, miszerint az embernek mindenről le kell mondania, ami nem természetes. Hasonló, már az antikvitás kulturális emlékezetébe átkerült tárgy Epikurosz borostyánkoszorúja is, mely tárgyi emlékezetként a névadás

189 ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Ford. Hidas Zoltán. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1999, 19–20.

190 PLATÓN I. 1984, 185–186. 315 a., b.

191 LAERTIOSZ, Diogenész: *A filozófiába jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben. I–V. könyv.* Ford. Rokay Zoltán. Budapest, Jel Kiadó, 2005, 207.

192 ASSMANN 1999, 20–21.

193 LAERTIOSZ, Diogenész: *A filozófiába jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben. VI–X. könyv.* Ford. Rokay Zoltán. Budapest, Jel Kiadó, 2007, 99.

funkciójával bővülve egyrészt utal „*kert filozófusára*”, az örömelvűség, a barátság és az ataraxia bölcsére; másrészt már ekkor szimbolikus jelentéssel bírt. A görög mitológiában Dionüszoszhoz kapcsolódott a „*mulatozás, a baráti kötelék*” jelképeként, később a „*férfiasság és a fiatalság szimbólumaként a bakkhoszi életörömről*” utalt és a „*költői dicsőség*” jelentésben pedig a költőket kitüntető koszorú volt, mely a reneszánsz korban éledt fel ismét.¹⁹⁴

A csarnok két oldalán, az alakok fejmagassága fölött helyet kapó, két hatalmas monokron görög isten-szobor szintén a tárgyi emlékezet horizontján túlmenően a kulturális emlékezet szimbolikus darabja, egyúttal a falikép kompozíció-alkotó eleme is. Platón oldalán, tőle balra Apollón magasodik, a költészet, a művészetek, a jóslás és a gyógyítás istene, szimbolizálva a rendet, a harmóniát, a jót és a szépséget. Alatta, a freskó bal terében azok a filozófusok alkotnak csoportokat, akik ezeket az értékeket képviselik a földi szférában. Így az etika és a retorika első nagy filozófusa, Szókratész, aki Laertiosz szerint „*etikai kérdésekről vitatkozott a műhelyekben és az agorán, azt kutatta, úgymond: mi jó és mi rossz történik a házakban.*”¹⁹⁵ Valamint az öröm, az élet élvezetének filozófusa, Epikurosz. Egyik, Laertiosz könyvében megőrzött levelében a filozofálás lényegét a lelki egészségről való gondoskodásban jelölte meg: „*az embernek már fiatalon legyen rá gondja, hogy foglalkozzon a filozófiával, és öregségére se fáradjon bele a filozofálásba. Ugyanis senki számára sem korai, hogy lelke egészségéről gondoskodjon, és senki számára sem túl késői.*”¹⁹⁶ Továbbá a freskó bal oldali alsó részén Püthagorasz, az égi, kozmikus harmónia földi leképeződésének filozófusa alkot csoportot. A jobb oldalon pedig Pallasz Athéné a bölcsesség, az igazságosság, a tudományok és a kézművesség istennője magasodik, alatta két csoport: a tudományos szemléletet képviselő matematikus és geometrikus Euklidész (vagy egyes művészettörténetesek szerint Arkhimédész¹⁹⁷); továbbá az éggömböt tartó Zarathustra (görögül Zoroaszter) és a földgömböt tartó királyi alak.

A freskó filozofikus jelentésrétegének alapeleme: a transzcendens eredetű, apollóni és a Pallasz Athéné-i duális tudás immanensé válása a földi világban, ahogy ennek dominanciáját láthatjuk a képtér bal illetve a jobb oldalán. Ugyanakkor egy másik lényeges alapeleme – a bal és jobboldali dominanciával ellenpontosódva – e duális tudás-áram, az égi, kozmikus, szellemi síkra irányuló (apollóni) valamint a földi, a gyakorlati, az érzékelhető valóságra irányuló (Pallasz Athéné-i) tudás-áram együttlevőségének hatványozott hangsúlyozása: középpont Platón és Arisztotelész, a jobb oldalon Zoroaszter és a bal oldalon Püthagorasz körül; egy háromszöget képezve

194 PÁL József – ÚJVÁRI Edit. (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi Kiadó, 1997, 80.

195 LAERTIOSZ 2005, 89.

196 LAERTIOSZ 2007, 333.

197 LYKA 1967, 18.

a képtérben. A jobboldali jelenetben az éggömb és a földgömb szimbolikus együttlévősége az égi, kozmikus (metafizikus valamint az asztrológiai, a csillagászati) és a földi (földrajzi) valóságra vonatkozó tudás együttességét érvényesíti. A fekete baretű fejfedős Raffaello félprofilból látható, saját magát is ebbe az együttlévőségbe helyezve a képből tekint ki a szemlélőre, mintha egyszerre tartozna a körülötte állókhoz és ugyanakkor el is különülne tőlük; mellette festőtársa, a fehér fejfedős Giovanni Antonio de' Bazzi, művésznevén „Sodoma”, akit azért *„tisztelt meg Raffaello, mert részt vett a szoba festői díszítésében.”*¹⁹⁸ Raffaello mellett Zoroaszter papi méltóságot sugalló, szakállas alakja, éggömbbel a kezében. A Platón köréhez tartozó filozófusok igen nagy bölcsnek vélték, Arisztotelész például a filozófia eredetét az egyiptomiaknál ősbibb mágusokhoz, kiemelten Zoroaszterhez kötötte, miként később Laertiosz művében is az első filozófus-mágusként szerepel, akinek neve *„csillag-vént jelent”*.¹⁹⁹ Az éggömbbel szemben és lejjebb állva egy földgömböt tart a kezében a szemlélőnek háttal álló királyi alak, koronával a fején, díszes palástban. Megjegyzem, több alakot más és más tudóssal, filozófussal, neves emberrel azonosítottak a terjedelmes művészettörténeti szakirodalomban, Lyka Károly művészettörténész például követte a földgömböt tartó királyi alak azonosításában a közmegegyezést és Ptolemaioszt *„Egyiptom koronás tudósá”*-nak vélte.²⁰⁰ Magában a reneszánsz korában elterjedt volt az a később tévesnek bizonyuló vélemény, miszerint I. Ptolemaisznak, Nagy Sándor hadvezérének, az Egyiptomban 265 évig uralkodó Ptolemaida-dinasztia első fáraójának tulajdonították a földgömb-alakúságának felfogását, azonban ez az 1. században, a szintén Egyiptomban élő, görögül író csillagász és matematikus, Klaudiosz Ptolemaiosz volt az érdeme. (A királyi alak történeti azonosításának kérdésessége nem befolyásolja a bölcséleti jelentésrétet.) A képtér bal oldalán Püthagorasz tanítása szintén egyesíti a kozmikus a földi valósággal, mivel meghatározott számviszonyokkal magyarázta a (zenei) harmóniát és ezt a kozmosz harmonikus rendjére vezette vissza. A lélek maga is kozmikus és isteni eredetű számarányon alapuló harmónia, összhang, miáltal a zene a lelket *„eme örök harmóniához hangolhatja.”* Megjegyzem, az antik filozófiatörténet-író, Laertiosz szerint *„Pythagorasz az első, aki a filozófia elnevezést használta és önmagát filozófusnak (bölcsesség-szeretőnek) nevezte a beszélgetésben.”*²⁰¹

A freskó középpontjába helyezetten hangsúlyozódik leginkább a duális tudás-áram együttlévősége: a fehér-kékes, fényes égboltozatú, perspektivikus háttérben álló Platón és Arisztotelész dualisztikussága kiegyenlített. Mivel, a platóni, az ideákra, az égi szférára irányuló metafizika, mely a dolgok lényegét azokon kívül találta meg valamint az arisztotelészi filozófia realista alapelve, mely a földi valóságra irányulva a dolgok

198 Uo.

199 LAERTIOSZ 2005, 29., 31.

200 LYKA 1967, 18.

201 LAERTIOSZ 2005, 33.

lényegét a megfigyelés és a filozófiai absztrakció útján vélte megtalálni: e kettősség együttesen érvényesül.²⁰² A főalakok gesztusaiban, alakjukban gondolatok koncentrálnak: Platón felfelé, az égi szférára mutató kézmozdulata és az, hogy egyik lába szinte alig érinti a talajt valamint a másik kezében tartott könyve, a *Timaiosz* műve tartalma révén egyértelműen utal az ideális (metafizikus) irányultságra; míg Arisztotelész alakja – keze a földi világra irányuló, lábaival stabilan áll – és a kezében tartott *Etikája* révén az érzékelhető és gyakorlati valóságra utaló. E két ellentétes irányultsága a tudásnak, a platóni fent 'vagy' az arisztotelészi lent elsődlegessége nem dől el a freskót szemlélő számára, a 'vagy' kizárólagossága helyett a két főalak (az egy szintbe helyezett fejmagasságukkal is jelzett) együttlevősége nyomán egy újabb gondolat körvonalazódhat az értelmező számára: a 'miként fent, úgy lent' (és megfordítva) analogikussága. Az égi és a földi szféra analogikus együttlevősége a reneszánsz neoplatonikusok számára axiomaticus kiindulópont volt, mégpedig Hermész Trismegisztosz második traktátusa – „*Ami lent van, az megfelel annak, ami fent van, és ami fent van, az megfelel annak, ami lent van, (...)*” – értelmezése révén (is). A Hermész Trismegisztosznak tulajdonított hermetikus szöveggyűjtemény, a *Corpus Hermeticum* legtöbb, fennmaradt darabját a 15. században a firenzei neoplatonista Ficino fordította és értelmezte, miáltal a hermetikus filozófiának az égi és a földi analogikusságáról szóló gondolatok „*jelentős inspirációt jelentettek a reneszánsz egy fontos ideológiája, az ember nagyságáról és nemességéről vallott felfogás kialakulása során.*”²⁰³ A hermetikus hagyomány ismeretrendszerét arra a bizonyítatlanul maradt hitelvre építette, miként ezt a Hermész Trismegisztosznak tulajdonított *Aszklépiosz* c. dialógus is tartalmazza, mely szerint megfelelés van az emberi mikrokozmosz, mint Isten egyik képmása, a nagy világegyetem kicsinyített képe és a világ makrokozmosza, mint Isten másik, élő képmása között. Ennek felismerése és megértése, valamint az ennek gyakorlatában való élés teremti meg az ember és a világ közötti valódi összhangot, a harmóniát.²⁰⁴ Ficino Platón *Phaidón* dialógusát értelmező és a *Timaioszt* is megemlítő írásában a „*lelket gondolkodásként gondolja el*”, az ideákat pedig „*magától értetődően gondolatok*”-nak. Ficino szerint a gondolkodás a „*lélek természete*” és a megismerés az, ami „*elvezet a lélek Istenhez való lényegi közelítéséhez*”, ily módon a lélek halhatatlansága nem más, mint „*a transzcendencia irányába ható öntevékeny aktivitás*”.²⁰⁵ Ficino mellett a neoplatonikus Nicolanus Cusanus is,

202 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A harmónia filozófiai hermeneutikájáról*. In: *A harmónia dicsérete*. Szerk. Marosi Kata – Máté Zsuzsanna, Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2020, 74-78.

203 PÁL 1995, 561.

204 HERMÉSZ 1995, 71-96.

205 BLUM, Paul Richard: *Episztemológia Ficino óta: test-lélek probléma-e a megismerés?* In: *Reneszánsz filozófia*. Szerk. Boros Gábor. Budapest, Német-Magyar Filozófiai Társaság – Tudástársadalom Alapítvány kiadása, 2009, 33-45.

e filozófiától inspiráltan vallotta, hogy „*az ember második Isten*”, így értelmében, teremő erejében is hasonlatos hozzá.

Az assmanni kollektív emlékezet harmadik dimenziója a „*kommunikatív emlékezet*”, mint az „*individuumok közti interakciók*”,²⁰⁶ melyek a célszerűségi funkción túlmutató értelmi jelentéssel bírnak a freskón. Mégpedig a tudás (a gondolat) dinamikus, személyközi és élethű áramoltatási folyamatának a formáit jelezve: a tanítást és a párbeszédet illetve ennek kombinációját, mely egyben a figuratív hálózat struktúrájának legfőbb alakítója és a képtér kompozíciójának formálója. A tudás áramoltatása balról jobbra halad a freskó képterében. Egyrésről a középpontban háromszorosan is megismételve a mester-tanítvány kapcsolatot, összekötve a múltat és a jelent a jövővel: Szókratész tanítványa Platón volt mesterének haláláig (i.e. 399-ig); a tőle jobbra álló Platón tanítványa Arisztotelész volt, 17 éves korától szintén mesterének haláláig (i.e. 347-ig), miként azt az antik filozófiatörténet-író is összegzi.²⁰⁷ (Laertiosz minden filozófusának bemutatásakor részletesen taglalja a tudás áthagyományozódásának folyamatát, hogy melyik bölcselő ki(k)től tanult, milyen bölcséleti tradíciót folytatott és egyúttal, hogy kik voltak a tanítványai.) A középpontba helyezett – a mester-tanítvány kapcsolatok révén hangsúlyozott – tudás-áramoltatási ív a képteret teljesen kitöltően ismétlődik meg: a bal oldalon belépő, majd a jobb oldalon sietősen (félíg láthatóan) távozó hírvivő alakja révén; térben és időben is kiszélesítve a tudás-áramlási folyamatot. A hírvivő hordozza „*a múltbeli tudást a jelenbe*”, és „*új ismereteket visz a jövőbe*”.²⁰⁸ Platón és Arisztotelész esetében a mester-tanítváni reláció összekapcsolódik a dialogizálással, diszkussziójukban láthatóan a tanítványnak kell meggyőznie mesterét. Platónról balra, annak mestere, Szókratész profilból, enyhén összehúzott szemöldökkel éppen beszélget. Alakja párhuzamos Laertiosz könyvében leírtakkal, ruházatában és viselkedésében szerénységet mutató, míg a „*retorikában rettegett volt*”, ezért gyakran „*bántalmazták ökölbesorított kézzel, mert kíméletlen volt a kérdezgetésben, vagy a haját tépték, de leginkább kinevették és lenézték, (...) Ő volt az első, aki az életről beszélt, és az első filozófus, akit halálra ítélték (...)*”. A párbeszédet folytató Szókratész az ujjain számolja az érveket, talán éppen arról akarja meggyőzni az igencsak vegyes reakciókat mutató hallgatóságát, „*hogy az egyetlen jó dolog a tudás, és az egyetlen rossz a tudatlanság*.”²⁰⁹

A központi mester-tanítvány kapcsolat háromszoros hatványozottsága a tudás áramoltatásának a formáját, a tanítás fontosságát emeli ki (a párbeszéd mellett), mely a freskó alsó terében további három jelenetben ismétlődik meg, mivel Epikurosz, Euklidész és Püthagorasz körül e foglalatosság a hangsúlyozott. Püthagoraszt hárman

206 ASSMANN 1999, 20.

207 Vö. LAERTIOSZ 2005, 98., 140., 156., 207., 209.

208 SPADARO, Giorgio J.: *The Esoteric Meaning in Raphael's Paintings – The philosophy of composition in the Disputa, The School of Athens*. New York, Lindisfarne Press, 2006, 7-8.

209 LAERTIOSZ 2005, 89., 93.

veszik körül, egy fiatal fiú, aki fekete, zenei harmóniákat ábrázoló táblát tart előtte, míg a bölcse egy nagy könyvbe ír; feltételezhetően egy éppen megszületett gondolatát, felismerését jegyzi le. Ennek valószínűségét támasztja alá az, hogy a mellette álló két férfi rendkívül feszülten figyel, az egyik jegyzetel, a másik, egy turbános férfi pedig fölé hajol. Alakját Averroëssel, a cordobai születésű, 12. századi andalúziai muzulmán polihisztorral azonosítják, aki nemcsak az orvostudománnyal, csillagászattal, fizikával, pszichológiával, matematikával és az iszlám joggal, vallással foglalkozott, hanem jelentős arab filozófusként is számon tartják, mégpedig elsősorban az arisztotelészi eredeti szövegekhez írott kommentárai révén, egyben a „*racionalizmus atyja*”-ként méltatva.²¹⁰ Az Euklidész körüli csoportban állók reakciói – a figyelem, a magyarázatnak a rámutató ujjakkal való követése, a megértés öröme vagy éppen a csodálkozó tekintet – igen érzékletessé teszik a tanítás magyarázó jellegének hatását, a gondolat átadását, mivel a gesztusok és arckifejezések kifejező jellege révén szinte követhető válik, hogy a gondolat megértésének mely szakaszában vannak az egyes mellékszereplők. Epikurosz csoportjába a háttérben egy, a képből kitekintő szőke fiú mellett egy fiatal felnőtt éppen a filozófus vállaira helyezi kezeit, nem véletlenül, hiszen az egyik legfontosabb értéknek a barátságot tekintette. Laertiosz szerint „*Epikurosz barátait legfeljebb városokban lehet számolni*”.²¹¹ Könyvét egy angyali arcú kicsi gyermek is segít tartani, mellette kontrasztként egy idős, aszketikus arcú férfi, akit Kitioni Zénónnal is azonosítanak. Zénón szélsőséges aszketizmusa ugyan szemben áll az epikurosz-i filozófia tanításával, mégis figyelmet szentel neki. Mivel, Epikurosz szerint (Laertiosz által közölt leveléből idézve): „*mind a fiataloknak, mind az öregeknek filozofálniuk kell*”, mert senki számára sem túl késői vagy túl korai. Ha azt mondaná valaki, hogy „*még nem érkezett el az ideje, hogy filozofáljon, vagy ha ennek már elmúlt az ideje, az hasonlít arra, aki azt mondaná: még nincs itt a boldogság ideje, vagy már nincs itt.*” A fiataloknak azért kell filozofálniuk, „*hogy öregségükre maradjanak a jóban, amelyet e kegy által nyertek, emezeknek pedig, hogy egyesítsék a fiatalságot és az öregséget, (...).*”²¹²

A tudás áramoltatásának dialogizáló illetve tanító, interaktív folyamatában a csoportábrázolás a figuratív hálózat alakítója, az ily módon kiemelt jelentős filozófusok a csoportfűzésben egy félkört alkotnak: balról jobbra haladva Püthagorasz, Epikurosz, Szókratész, Arisztotelész és Platón, valamint Euklidész és Zoroaszter csoportjai. A figuratív hálózat ugyanilyen lényeges kompozíciós eleme – kontrasztként – a négy filozófus feltűnően magányos alakja. Szinópéi Diogenész hanyag, a lépcsőn fekvő testhelyzete erős ellenpontot képez a mögötte és a lépcsősor tetején álló méltóságteljes főalakokkal. Elkülönültsége a kiemelt filozófusok köré csoportosuló emberektől – Laertiosznál olvasható történetekből is leszűrhetően – bölcseletének hiteles ábrázolása, mivel

210 GILL, John: *Andalucía: a cultural history*. Oxford, Oxford University Press, 2009, 108–110.

211 LAERTIOSZ 2007, 330–333.

212 Uo. 333.

megvetette az emberi hívságokat, a hírnevet, a tulajdont és a konvenciókat, elkülönült a tömegre jellemző szokásoktól.²¹³ Az elmélyülten olvasó Diogenész és a kötömbön ülő, papír fölé hajoló, elmélkedő Hérakleitosz testhelyzete a tudás áramoltatásának már a kulturális emlékezet által preferált formáját, az írásbeliséget jelzik. A dinamikus mozgásban ábrázolt csoportokkal szemben, szintén egyfajta kontrasztként, magányosan áll a jobboldalon Plótinosz (bíbor köpenyben). A jelentős 3. századi neoplatonista filozófus, ki nagy hatással volt a keresztény vallás formálódó teológiájára és a reneszánsz neoplatonista filozófiájára, olyan, mintha szemlét tartana e sokaság felett, filozófiájában (az általa javasolt) követendő magatartással összhangban, kontemplációba merülve. Alexandriai Hüpatia (355-415) fehér ruhás alakja, a képből kitekintő, szinte angyali szépségű, mégis szomorú arca talán (a reneszánszban is ismert) tragikus sorsára utal, arra, hogy a zseniális matematikusról és neoplatonista filozófusról a fanatikus keresztények brutális kegyetlenséggel ölték meg Alexandriában, munkáit pedig elégették.²¹⁴

Az assmanni kollektív emlékezet legtágabb dimenziója a „kulturális emlékezet”, mely az előző három vetület folyományaként valamely áthagyományozódást táplál, az értelem externalizációjaként már a kommunikáció „külterületére”, „külső tárolójába” helyezve. Az elmúlt két és fél ezer év alatt ennek leghatékonyabbnak bizonyuló „külső tárolója” az írásbeliség lett, mely túlterjedve az adott korszakban hagyományozott és kommunikált értelem horizontján, tradíciót és kommunikációt táplálva, időben és térben terjesztette ki a hordozott értelmet, egyúttal a „külsővé-idegenné válás dialektikáját” is eredményezve, miáltal főszerephez juttatta az értelmezést, a hermeneutikát.²¹⁵ Miként a filozófiai tudás kulturális emlékezetének alapvető áthagyományozódási formája is az írásbeliség maradt, napjainkig. Természetesen, a kollektív emlékezet bármelyik dimenzióját érintheti az emlékezet negatív formája, mint a felejtés, a manipuláció, a cenzúra, az átírás, a helyettesítés, az elfojtás és a megsemmisítés; ez utóbbinak releváns példája Alexandriai Hüpatia írásainak (egy levelét kivéve) teljes megsemmisítése. A bölcsélet történetében a tudás-áramlásának a szóbeliségről az írásbeliségre történő fordulata éppen Platón korában történt meg. Ismert, hogy mestere, Szókratész egyetlen sort sem írt le, míg Platón annyit, hogy egy 20. századi angol filozófus, Alfred N. Whitehead szerint az európai filozófia története nem más, mint lábjegyzetek Platónhoz, mivel az ókori filozófus az összes, később is állandóan felmerülő nagy filozófiai problémával már foglalkozott, így az elmúlt 2500 évben a filozófusok csak lábjegyzeteket, értelmezéseket fűztek a platóni tudás-áramlat áthagyományozási folyamatához. Ennek az írásbeliségre jellemző áthagyományozásnak a konkrét formáit, a tevékenységeket és a hordozókat jó néhány variációban megörököltette a freskó: Diogenész és

213 Uo. 92-116.

214 Vö. DZIELSKA, Maria: *Hypatia of Alexandria*. Translated by F. LYRA. Cambridge, Harvard University Press, 1995.

215 ASSMANN 1999, 21-23.

Epikurosz olvasásba merülését; Püthagorasz könyvbe való írását és az előtte lévő táblát; Hérakleitosz elmélyült gondolkodását a papír felett; három szorgalmasan jegyzetelő alakot a csoportok körül valamint a hírvivőket és a papirusz-tekerceket.

Kiemeltnek tekinthetők Platón *Timaiosz* és Arisztotelész *Etika* könyve, hiszen még a címük is jól olvasható. Platónnak a középkorban legismertebb *Timaiosz* című dialógusát tartották a teológusok – az akkoriban ismert művei közül – a „keresztény teremtéstörténettel a leginkább összeegyeztethetőnek”.²¹⁶ Platón dialógusában a híres püthagoreus csillagász, Timaios a világ keletkezésének lényegét foglalja össze, mely szerint a Világalkotó isten, a „legfőbb jó”, az ideákra, mint örökkévaló ősmintákra tekintve, a rendezetlen, kaotikus ősanyagból hozta létre a világot és azt az Ész, a harmónia, a rendezettség, az arányok szerint alakította, egy célszerűen tevékeny isteni értelem műveként. Az isten először a világlelket hozta létre, mely az egész világegyetemet áthatja s önmozgásával a világ szabályos rendjét biztosítja, majd „ész títva a lélekbe s lelket a testbe, építette fel a mindenséget”, miáltal a teremtet világ „az örökkévalóság mozgó képmása” lett. A „világnak a teste látható lett, maga a lélek azonban láthatatlan, de része van az értelemben és a harmóniában, minthogy a legjobbnak alkotta meg alkotásai közül az, aki a legjobb az ésszel felfogható örök létezők közül.” A teremtet világban, mely „az örökkévalóság mozgó képmása” lett,²¹⁷ az isten miután megformálta az élőlények halhatatlan, isteni („Azonos” - változhatatlan) részét, a többi istenre bízta halandó („Más” - változó) részük megalkotását. Az embernek így két lelke van, az isten által alkotott halhatatlan lélek a fejben elhelyezkedően és ésszel, értelemmel bíróan, mely „a legistenibb bennünk és összes testrészeink ura”, és emellett egy halandó lélek a mellkasban helyet kapóan, melyet a többi istenek alkottak. A halandó léleknek „szörnyű és szükségszerű állapotai vannak”, mint például a gyönyör, a fájdalom, a vakmerőség, a félelem, a harag, a remény és a szerelmi vágy. A halandó lelket a halhatatlan lélek az ész törvényei segítségével tudja irányítani, melynek „része van az értelemben és a harmóniában”, és ezáltal tud az ember helyesen élni. „A harmónia, melynek mozgásai a lélek bennünk lévő körforgásaival rokonok, annak számára, aki ésszel él a műzákkal, nem értelmetlen gyönyörűségre való – mint ahogyan most tartják –, hanem a lélek bennünk diszharmonikussá vált körforgásának rendbe hozására és összhangja érdekében szövetségesül van adva a műzák által.”²¹⁸

Raffaello freskóján Arisztotelész keze, tenyere lefelé, ujjait szétfeszítve a föld felé irányul, másik kezében könnyedén és enyhén dőlten a combjának támasztva tartja *Etika* című művét, Platón felfelé irányuló mutatóujjával és a vertikális irányba helyezett könyvével ellentétesen. „Az Arisztotelész-korpuszban három etikai tanulmány is

216 KECSKÉS Pál: *A bölcsélet története*. Budapest, Szent István Társulat Kiadása, 1981, 91.

217 PLATÓN: *Timaiosz*. Ford. KÖVENDI Dénes. In: *PLATÓN összes művei*. III. kötet. Budapest, Európa Kiadó, 1984, 327-335.

218 Uo., 378-379.

található”, az Eudemoszi Etika, a Nagy Etika és a Nikomakhoszi Etika. Bertrand Russell idézve: „Arisztotelész etikai nézetei alapjában véve a kora művelt, tapasztalt emberei körében általánosnak tekinthető véleményeket tükrözik. Platón felfogásától eltérően nem érzik rajtuk semmiféle misztikus vallásosság, (...). Az előkelő, jómódú polgár szintjén élők az Etikában szisztematikus összefoglalást találnak azokról az elvekről, amelyeket el tudnak fogadni saját viselkedésük szabályaiként, aki ennél többre vágyik, csalódni fog. A könyv igazából a tekintélyes, megállapodott középkorú generációhoz szól, s ők – főként a 17. századtól – valóban arra is használták, (...)”. Az arisztotelészi etika tárgya az emberi gyakorlat, mint a döntésen nyugvó cselekvés területe, a platóni nézetekkel szemben teljes mértékben immanens irányultságú. Az emberi jó maga a boldogság és a „számunkra legfőbb jó” elérése a lélek tevékenysége. A lélek két részre oszlik, racionálisra és irracionálisra, melyet további két részre bont, táplálóra illetve vágyakozóra, ez utóbbi az értelemmel irányított racionális lélek motiválója is lehet. Arisztotelész etikai felfogása erény-etika. Az erényeket a lélek két részének megfelelően két részre bontja, intellektuális, értelmi valamint erkölcsi, morális erényekre. „Az intellektuális erények a tanulásból származnak, a morálisak a megszokásból. A törvényhozó feladata az, hogy helyes szokások kialakításával jókká tegye az embereket; attól leszünk igazságosak, ha igazságos cselekedeteket hajtunk végre, s ugyanígy van a többi erénnyel is. Ha rákényszerítenek bennünket, hogy helyes szokásokat vegyünk fel, akkor Arisztotelész szerint idővel mi magunk is gyönyörűséget fogunk találni a jócselekedetekben.”²¹⁹ Mindkét erényfajtát a társadalomban és az államban (poliszban) meglévő rend közvetíti és érvényességüket a tradíció és az általános egyetértés tartja fenn, mivel a polisz célja a boldogság. Ez akkor érhető el, ha a közösség tagjai boldogok, aminek feltétele, hogy az emberek erényesek legyenek, helyesen cselekedjenek, mely a lélek értelemmel irányított tevékenységén alapul. Arisztotelész etikája – Platónnal szemben – nem azt tartalmazza, hogy megtudjuk mi az erény vagy, hogy mi annak forrása (Platónnál az örök 'Jó' ideája), hanem azt, hogy miképpen jön létre, és hogyan váljunk a poliszban erényessé és ezáltal boldoggá. Tartalmilag az erkölcsi erény akkor érhető el, ha a rossz szélsőségek középarányát választjuk, ha az erény a két túlzás, a túlsok és a túlkevés közti helyes közép megtartására épül. Az ésszel, értelemmel megtalált helyes közép az „okos férfi” részéről például a bátorság a gyávaság és a vakmerőség között, vagy a nagyvonalúság a fösvényesség és a tékozlás között (stb.); az igazságosságnak, mint a közösségre vonatkozó erénynek egy egész könyvet (V.) szentelve.²²⁰ Különbözőségeik ellenére mindkét filozófus egybehangzóan állítja az emberi lélek értelemmel, az ész törvényei által irányított voltát.²²¹

219 RUSSELL 1994, 162.

220 Vö. ARISZTOTELÉSZ: *Nikomakhoszi Etika*. Ford. Szabó Miklós. Budapest, Európa Kiadó, 1997.

221 MÁTÉ 2020, 76-78.

Kulturális emlékezetünk legfőbb formája ugyan az írásbeliség (bármennyire is vége a „Gutenberg-galaxisnak”), azonban a vizuális kultúra tárgyiasítódott „külső tároló”, így a művészeti alkotások is az áthagyományozódás hangsúlyozottan jelentős objektumai, melyek hasonlóan az írásbeliséghez, időben és térben terjesztik ki a hordozott értelmet. A többmint félezer éve keletkezett *Athéni iskola* egyrészt az antik és a reneszánsz idősíkját kapcsolja össze, másrészt a tér-idősíkot a lehető legtágabbra szélesíti ki a tudás áramlási folyamatát tekintve. Az antikvitás és a reneszánsz összekapcsolásának legfőbb eszköze, hogy néhány kiemelt filozófus illetve tudós a reneszánsz kor legjelentősebbnek tartott művészeinek arcvonásaival bír, melynek lényeges funkciója, hogy ily módon a művészet – az építészet, a szobrászat és a festészet – is bekerül ebbe a tudás-áramlási folyamatba, vallás, a filozófia és a tudományok mellé. Platónnak a már idős Leonardo arcképét kölcsönözte Raffaello; egyes művészettörténetesek szerint Michelangelo arcvonásait pedig Arisztotelésznek, míg mások szerint az akkoriban legjobb építésznek tartott Giuliano da Sangallo arcvonásaival bír Arisztotelész, aki, nem mellékesen Michelangelonak is segített a Sixtus-kápolna falainak rendbehozatalában.²²² Többségében a kép előterében elkülönülten ülő Hérakleitoszban vélük felfedezni a Raffaellónál mindössze nyolc évvel idősebb „szobrász-óriás”-t. Hérakleitosz középkori ruhában, egy kötömb mellett a kép előterében elmélyülten, egyedül gondolkodik, kezében ugyan írószerszám, azonban alakja mozdulatlan, nem veszi körbe csoportosulás, mintegy szemléltetve – Laertiosz szavaival –, hogy „embergyűlölő” volt, sokáig magányosan a hegyekben élt. A gondolataiba elmélyült Hérakleitosz mozdulatlansága ellentétben áll egyik legfőbb tézisével, a „minden változik” és mozgásban van elvével. Azonban ez az ellentét mégis releváns filozófiája legfőbb tanával: „Minden az ellentétek által keletkezik” tézisével. Így elmélyült mozdulatlansága talán éppen egy nagyszerű gondolatának a megszületését, a keletkezését eredményezi: „A kozmosz körülhatárolt és egy; tűzből jön létre és ismét elég, felváltva, bizonyos periódusok szerint örökke”.²²³ Michelangelo állítólag felismerte magát Hérakleitoszban és így szólt: „Jó, hogy az urbinói férfi elég okos volt ahhoz, hogy ne tegyen engem e beszélgetők tömegébe.”²²⁴ Nem véletlen, hiszen ő is magányos, különc és öntörvényű volt, miként azt kortársa, Giorgio Vasari – Michelangelo által is elolvasott, sőt egy általa írt szonettel megköszönt – könyvében leírja.²²⁵ (Megjegyzem, hogy miként Hérakleitosz mozdulatlansága

222 VASARI, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Ford. Zzámboki Zoltán, Debrecen, Tóth Könyvkereskedés és Kiadó, 2004, 167.

223 LAERTIOSZ 2007, 243-245.

224 KLEVAJEV V.: „Előadások a művészettörténetről. Magas reneszánsz. Raphael Santi.” <https://santor-pack.ru/hu/cvet-v-interere/analiz-kartiny-afinskaya-shkola-kto-est-kto-na-freske-afinskaya.html> (Letöltés ideje: 2021. március 9.)

225 Vö. VASARI 2004, 161-179.

Második, 18 év múlva újraírt és jelentősen bővült kiadásban: vö. VASARI, Giorgio: *A renaissance nagy művészei*. For. Brelich Mario. Szekszárd, Babits Kiadó, 2003, 329.

ellentétes filozófiája legfőbb tézisével, a „*minden változik*” és mozgásban van elvével, ugyanez az ellentét ismétlődik meg, csak éppen fordítva a mögötte álló és Püthagorasz felé forduló, dinamikus mozgásban ábrázolt Parmenidész vonatkozásában is, akinek a létező teljességére irányuló fő filozófiai tézise az, hogy a létező, mint egész mozdulatlan.) A negyedik reneszánsz művész Bramante, Raffaello urbinói születésű barátja, aki már híres római építészként, 1508-ban ajánlotta földijét II. Gyula pápának, hogy a pápai lakosztály négy szobájának (a stanzáknak) a falí és a mennyezeti freskóit kifesse. A festő Bramante alakját vetítette a kompozíció révén kiemelt antik tudósra, a matematikus és geometrikus Euklidészre.²²⁶ A méltóságteljesen álló Plótinosznak pedig Donatello, a 15. század legjelentősebb szobrászának arcvonásait kölcsönözte. A legkiválóbb reneszánsz művészek mellett Raffaello önarcképével megegyezően ábrázolja magát. A reneszánsz művészet kortárs remekművének lenyomatát is beemelte Raffaello a freskóba. Georgio Vasari szerint Bramante, aki a Sixtus-kápolna kulcsait őrizte – miután Michelangelo elmenekült Firenzébe, mivel „*botrányt csinált*” és még a pápát sem engedte be, hogy az éveken át készülő freskóit megnézzék –, az építész megmutatta Raffaellónak a kápolna addig elkészült festményeit, „*hogy elsajátíthassa Michelangelo modorát.*”²²⁷ Ha összevetjük az *Athéni iskola* és Michelangelo alakjait, akkor a freskó előterében lévő három raffaelloi alaknak feltűnő a hasonlatossága a Sixtus-kápolna hét ószövetségi prófétájának némely alakjával. Leginkább hasonlatos Michelangelo *Zakariás* prófétája és a raffaelloi falikép Püthagorasz, a testhelyzet, tevékenységük, ruhájuk redőzete párhuzamossága okán. Továbbá a raffaelloi Hérakleitosz/Michelangelo utólag beillesztett robosztus alakja Michelangelo *Jeremiás* prófétájának szinte a tükörképe; valamint – a Hérakleitosz mögött lévő és Püthagorasz felé hajló – Parmenidész alakja és Michelangelo *Ezékiel* prófétája is hasonlatos, a mozdulat dinamikussága és a ruházat ábrázolása révén. Mindhárom raffaelloi alak vagy kötömbre teszi a lábát, mint Püthagorasz és Parmenidész, vagy azt használja valamilyen módon támasztéknak, netán rajta ülve, mint Hérakleitosz; akárcsak Michelangelo ószövetségi prófétái.

Az *Athéni iskola* nemcsak az antik és a reneszánsz idősíkját kapcsolja össze a reneszánsz művészek alakjai révén, hanem egyúttal a tudás áramlási folyamatának idő- és térkoordinátáit a lehető legnagyobbra szélesíti ki. Egy helyen és egy pillanatban jelenítve meg a filozófusokat, a tudósokat és más neves embereket, függetlenül attól, hogy ki, mikor és hol élt, miáltal ez az egyetlen pillanat évezredekkel ölel át, egyetlen (fiktív) helyszínen láttatva a valaha több ezer kilométerre élő embereket. A freskó szélesre nyitott tér- és időkoordinátája teljes egészében nem pontosítható. Ha erre mégis kísérletet teszünk, akkor a legelső mágus-filozófus és vallásalapító Zoroaszter kapcsán az ókori

226 VASARI 2004, 153-154.

227 VASARI 2003, 266.

Baktriától (mai Afganisztántól) a spanyol, andalúziai városig, Cordobáig – az arab polihisztor tudós és filozófus Averroës születési helyéig és tevékenységének egyik helyszínéig – ívelhet tekintetünk. Az időintervallumot tekintve szintén e két filozófus lehet a meghatározó, hiszen Zoroaszter, a perzsa vallásalapító alakja a távoli múltba tehető, a szakirodalom újabban i.e. 13. századra datálja működését.²²⁸ S mivel Averroës, az arab filozófus a 12. században élt, így a freskó legszűkebbként behatárolható konkrét időtartama kb. 2500 évet ölel át; közel háromezer évet pedig akkor, ha a reneszánszhoz, Raffaello korához illetve az ábrázolt reneszánsz művészekhez is viszonyítunk. A helyszín egy dongaboltozattal fedett csarnok, perspektivikusságában, mind szélességében és magasságában mélyre nyitott. A reneszánsz monumentális architektúra bár mérnöki pontossággal megalkotott, mégis fiktív épület, ezért is találja meg a művészettörténet a lehetséges inspirációkat más épületeknél illetve épülettervénél. A freskó térkialakítása Lionello Venturi művészettörténész szerint Bramante építész felfogását tükrözi, az 1503-ra datálható, a Szent Péter Bazilikáról készült terveivel vonható párhuzamok alapján.²²⁹ Emellett a római Caracalla terma építészeti elemeivel is rokonságba állítják, a 3. század elején épült római fürdő épületének egyes részei még II. Gyula pápa alatt is viszonylag jó állapotban voltak.

A freskót szemlélve felvetődik a kérdés: az antik és kora/középkori bölcselőkről illetve a filozófiáról szóló kulturális emlékezet milyen hagyományt kínált Raffaello számára 1509-1510 körül, amikor feltételezhetően az *Athéni iskola* készült? Ezzel összefüggésben mi az oka annak, hogy a megjelenített filozófusokról szóló mai kollektív és egyben kulturális emlékezetünk többnyire egybehangzó a képzőművészeti alkotáson láthatóakkal, miáltal a freskót az antik és kora/középkori filozófiáról szóló kollektív emlékezetünk legjelentősebb képzőművészeti alkotásának tartjuk?

Giorgio Vasari az *Athéni iskola* melletti falon látható másik freskó, a *Parnasszus* kapcsán jegyzi meg a freskók életszerűségét dicsérve, miszerint ez annak köszönhető, hogy Raffaello „a leghíresebb ókori és modern poéták arcképét részint szobrokról, részint érmékről vagy régi festményekről másolta le, sőt gyakran eleven személyekről, ha az még az ő idejében is élt.”²³⁰ Azonban ez nem ad elégséges magyarázatot arra, hogy Raffaello a kiemelkedő filozófusokat és tudósokat a rájuk különösen jellemző módon és a kollektív illetve kulturális emlékezetünkben napjainkig is megőrzött jellegzetességekkel összhangban jelenítette meg, függetlenül attól, hogy néhányuk arcvonásait éppen kora kiemelkedő művészeitől ’kölcsönözte’. A filozófiatörténet diszciplinájáról az 1500-as években, a reneszánszban még nem beszélhetünk. A középkorban legjelentősebbnek tartott filozófusok, a freskó középpontjába helyezett Platón és Arisztotelész több vonatkozásban is ellentétes irányultsággal bíró filozófiája és könyveik egy része

228 HINNELS, J.R.: *Perzsa mitológia*. Ford. Péri Benedek. Budapest, Corvina Kiadó, 1992, 92.

229 Vö. VENTURI, Lionello: *Raffaello*. Verona, Arnoldo Mondadori, 1952.

230 VASARI 2004, 152., 154.

ekkoriban ismert volt.²³¹ A filozófusok ábrázolása esetében – bár a szakirodalomban utalást erre sehol sem találtam – igen valószínűsíthető forrásnak vélem a XV. század utolsó harmadában népszerűvé vált antik bölcselettörténeti könyvet, a 2. század végén vagy a 3. század elején keletkezett Diogenész Laertiosz *A filozófiába jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben* című munkáját, mivel számos párhuzam fedezhető fel az antik filozófiatörténeti könyv és Raffaello freskójának filozofikus jelentésrétege között, miként ezt folyamatosan jeleztem tanulmányomban. Laertiosz könyvét napjainkig is az antik filozófiatörténet egyik leggyakrabban idézett és hiteles forrásának vélik. Ha elfogadjuk feltevésem, hogy Raffaello freskójának filozófiai jelentésrétegét tekintve ez lehetett az egyik legfőbb forrása, akkor természetes módon következik ebből az a tény, hogy a falikép számos párhuzamot mutat a mai, már félévezreddel későbbi, az antik és kora/középkori filozófiáról szóló kulturális emlékezetünkkel. Laertiosz könyvének első latin fordítása Ambrosius Civenius kamalduli szerzetes műve, mely először 1475-ben Velencében jelent meg, majd gyors egymásutánosságban még kétszer is kiadták népszerűsége okán.²³² Valószínűsíthetőnek vélem, hogy Raffello közvetlenül vagy közvetetten, birtokában lehetett e bölcselettörténeti ismereteknek: vagy olvasta e könyvet vagy a pápai udvar művelt tanácsadói közvetítették számára ezeket az ismereteket. A freskón azonosítható és a kompozíció révén kiemelt valamennyi antik bölcselelő és tudós Laertiosz művének kiemelt szereplője egyben. A faliképen csupán három olyan kora/középkori filozófus – Plótinosz (203-269), Alexandriai Hüpatia (355-415) és Averroës (1126-1198) – látható, akik az antik bölcselettörténeti könyv megszületése után tevékenykedtek és ismertek voltak a reneszánsz korában is. Raffaello a kiemelkedő filozófusokat és tudósokat a rájuk jellemző attribútummal vagy jellegzetes tevékenységük pillanatában ábrázolta, mely egyben megkönnyíthette azonosításukat a korabeli művelt szemlélő számára, például a vatikáni pápai lakosztály Stanza della Segnatura termében, a pápa hivatali helyiségében várakozó követek és egyházvezetők számára, akik szintén ismerhették Laertiosz munkáját. Számunkra pedig felfejthetővé teszi a bölcseleti jelentésréteg egy részét, mivel az alakok ábrázolásának ’hogyan’-ja, így testhelyzetük, tevékenységük, gesztusaik, szokásaik valamint tárgyaiknak a megjelenítése olyan bölcselettörténeti narratíva-mozaikokat generál, melyek nagyobb része párhuzamba állítható Laertiosz könyvében leírtakkal, így szinte segítve az értelmezőt a ’hogyan’ mellett a ’mit’ felfejtésében. A freskó kompozíciója révén kiemelt alakok a tudás, a gondolat megszületését, éltetését és átadását megjelenítve a tudás áramlásának a folyamatát közvetítik, a figuratív hálózatban egymáshoz viszonyítva más és más mozdulatokkal, változatos testhelyzetekkel, gesztusokkal, arckifejezésekkel, és egyben elmélkedésük rájuk jellemző, tipikusnak tekinthető formáját is jelezve. A részletekben

231 KECSKÉS 1981, 91., 117.

232 ROKAY Zoltán: *Előszó*. In: LAERTIOSZ 2005, 8.

megbúvó különböző ellentétek és ismétlődések egy dinamikus, mégis kiegyensúlyozott harmonikus egészben összegződnek.

A freskó filozofikumának alapelemeit, hogy miképpen 'gondolkodik' a kép maga a filozófiáról a reneszánsz korában, az assmanni kollektív emlékezet négy dimenziója vetületében vizsgáltam, mely egyúttal a kép 'gondolkodó' minőségét is felfedte, a kompozíciós elvek és a figuratív hálózat strukturáltságán keresztül. Bizonyítva tézisem, miszerint Raffaello *Athéni iskola* freskója nemcsak az antik és kora/középkori filozófiáról szóló kollektív és egyúttal kulturális emlékezetünk legjelentősebb képzőművészeti alkotása, hanem a reneszánsz filozófiai gondolkodása is. Ennek sommázata a következő: a tárgyi emlékezetnek a kulturális emlékezetbe tartozó görög isten-szobrai a két transzcendens eredetű tudás-áramot, az égi, kozmikus, szellemi és a földi, a gyakorlati, az érzékelhető valóságra irányuló tudást szimbolizálják, alattuk, a képtér (apollóni – platóni) bal és (a Pallasz Athéné-i – arisztotelészi) jobboldali részében pedig azok a filozófusok alkotnak csoportokat, akik ezt a szellemiséget képviselik a földi szférában. Kontrasztként azonban e két, duális (égi és földi) tudás együttlevősége háromszorosan is hangsúlyozódik, a képtérben háromszöget képezve – középtűt Platón és Arisztotelész, a bal oldalon Püthagorasz és a jobb oldalon Zoroeszter csoportja révén –, mint a freskó filozofikumának másik alapeleme. A következő alapelem e duális, mégis együttlevő tudás-áramlásnak a földi életben történő bemutatása, mégpedig egy immanens folyamatként: a kommunikatív, interaktív emlékezet megnyilvánulási formáin, a dialogizáláson és a tanításon valamint a kulturális emlékezetnek az írásbeliségre jellemző tevékenységein és hordozóin keresztül. Mialta a tudás-áramlási folyamat a görög mitológiai istenektől kezdődően az első filozófus-máguson keresztül, a különböző filozófusokig, tudósokig ívelően nemcsak a különböző generációkat kapcsolja össze, hanem az emberi értelem, a tudás, a gondolat különböző területeit is, idősíkjait és tereit, egyúttal beemelve e tudás-áramlási folyamatba a reneszánsz művészetet is. A transzcendens eredetű tudásnak immanensként való érzékelhető, életszerű áramoltatása, ám annak mégis időtől és tértől függetlenített jellege pedig a kép filozofikumának – miképpen 'gondolkodik' a kép a filozófiáról – alaptézise: a filozófia nem más, mint időtől és tértől független, áthagyományozódott, egyetemes tudás az 'egész' világról, összekapcsolva a vallást, a filozófiát, a tudományokat és a művészetet. Egyben összekapcsolva és egy harmonikus egészben láttatva a különböző gondolkodásformákat és az ellentétes filozófiai felfogásokat képviselő gondolkodókat is. A freskó az ember lényegét, mint a gondolkodó, az elmélkedő és egyúttal az alkotó ember nagyságát, ám annak mégis nagyon is emberi voltát; valamint a tudás, a gondolat megszületésének, éltetésének és átadásának dinamizmusát; összességében az emberi szellem, az értelem erejét állítja a – hermetikus filozófiától is inspirált – reneszánsz humanizmussal és neoplatonizmussal összhangban.

AZ ÉRTELMETLEN ÉLETRŐL ÉS AZ ÉRTELEM-KERESŐ EMBERRŐL – MADÁCH IMRE ÉS HANKISS ELEMÉR NYOMÁN

A 20. századi filozófiai hermeneutika egyik legfőbb képviselője, Gadamer szerint a kérdést, melyre válaszként egy műalkotás megszületett, értelmezhetjük konkrét kérdésként, hiszen „a szöveget egy valóságos kérdésre adott válaszként kell megérteni.” Azonban a műalkotás újraalkotásának, befogadásának folyamatában: *“Egyáltalán nem tudjuk elkerülni, hogy azt, ami egy szerző számára nem volt kérdéses, és ennyiben nem gondolt rá, mi gondoljuk, és bevonjuk a kérdés nyitottságába. Ezzel nem az interpretáló önkényének akarunk ajtót-kaput nyitni, hanem csak feltárjuk, ami mindig is történik. (...) aki érteni akar, annak kérdezve vissza kell mennie a mondottak mögé. Válaszként kell megérteni őket egy kérdés felől.”*²³³ Madách *Az ember tragédiája* drámai költeményének értelmezéstörténetében elsőként Barta János az, aki hangsúlyozottan a kérdésfeltevés felől közelít elemzésében, ebből a szempontból is egyfajta „ugrás”-nak vélem az 1942-ben megjelent monográfiáját, mégpedig a szellemtörténet felől a (gadameri) hermeneutika irányába mutatóan. Barta János a mondottak „mögé menve” fogalmazza meg a *Tragédia* két „főkérdése”-t. Egyrészt, a metafizikus tudás megszerzésére és szükségességére, legitimációjára kérdez rá szerinte a *Tragédia*: „képes-e az ember a metafizikai tudásra, s szüksége van-e rá életében?”. Másrészt a „megállja-e még helyét a romantikus korszak emberfölötti, titáni emberideálja?” kérdés pedig az „eniteni ember” – aki „önmagában is valami istenit érez, mert önmagát metafizikailag függetlennek érzi, s részese akar lenni a teremtnak” – emberideáljára irányul.²³⁴ Barta értelmezésében e két főkérdés tartamának rendelhető alá valamennyi további (élet)filozófiai kérdése Madách fő művének, melyek egy részét a mű konkrétan ugyan nem teszi fel, de a befogadó felteheti, miként ez meg is nyilvánul a *Tragédia* terjedelmes értelmezéstörténetében, koncentráltan Barta Madách-monográfiájában. Néhány implicit kérdés konkrétan is megfogalmazódik a madáchi fő műben, például ilyen az emberi lét transzcendenciájára, a lélek halhatatlanságára való rákérdezés a XV. színben: *“Oh mondd, oh mondd, minő sors vár reám: / E szűk határu lét-e mindenem?”* Hasonlóképpen a teleológiai irányultságú kérdés: *“Megy-e előbbre majdan fajzatom”*: fejlődik-e a történelem, honnan-hova tart az emberiség? Valamint az etikai jellegű kérdések is: *“Van-é jutalma a nemes kebelnek”*; *“ki fog feltartani, / Hogy megmaradjak a helyes uton?”* E néhány implicit kérdésen túl azonban több olyan kérdést ’hámozzatunk

233 GADAMER 1984, 259-262.

234 BARTA János: *Madách Imre*. Budapest, Franklin-Társulat Kiadó, 1942, 115.

ki' a szövegben a 'mondottak mögé menve' egy újraalkotó, hermeneutikai értelmezés folyamatában, amelyek többsége a filozófia metafizikus hagyományának problémafelvetéseire is irányul: szabad-e az emberi akarat, vagy biológiai, természeti, történeti, transzcendens szempontból determinált lény? Megismerhető-e a világ az ember által vagy az ember tudása korlátolt? A világ lényegét tekintve monista vagy dualista felépítettségű: isteni elrendezettségű vagy isteni és ördögi? Formálható-e a történelem az egyén által? Stb. A *Tragédia* szövege 'mögé menve' feltehető a következő kérdés is: van-e értelme az emberiség létezésének, a történelem folyásának és az egyes ember életének? Mi az, ami az embert emberré teszi, s ami létezésének értelmet ad? Nyílt kérdés ez, mely filozófiai hermeneutikai karakterű. E kérdésre irányulva fedem fel a szöveg mögé menve a különböző madáchi válaszvariációkat az értelmetlenség és értelmesség dilemmája kapcsán, mégpedig egy másfél évszázaddal későbbi életfilozófiai könyvvel párhuzamba állítva, Hankiss Elemér *A Nincsből a Van felé. Gondolatok az élet értelméről* című, 2012-ben megjelent könyvével. Az összevetés előfeltételezett, majd e fejezetben kellőképpen indokolt eredményének vélem, ha a fellelt párhuzamok egy további érvet nyújtanak a madáchi *Tragédia* mindenkori aktualitása és egyben gondolati koherenciája mellett. Az általam fellelt párhuzamok elsősorban az életértelem-kérdésre adott válaszok gondolati struktúrája közötti analógiákra és azok analizálására épülnek.²³⁵ Megjegyzem, Hankiss a több mint háromszáz oldalas könyvében mindössze kétszer utal *Az ember tragédiájára* egy-egy mondatban, egyrészt a paradicsomi második színben az élet evidenciáját megélt emberpárra, ahol az életértelem kérdése fel sem merül,²³⁶ másrészt az értelem-kereső Ádámra.²³⁷ Tehát direkt analógiáról csak két esetben beszélhetünk, azonban indirekt módon maga az életértelem kérdésre adott válaszvariációk gondolati hálójá az, ami e két nagy, eltérő műfajú bölcséleti művet párhuzamba állíthatóvá és egymást gyarapítóvá teszi.

Hankiss könyvében a lét értelmére vonatkozó kérdés válaszvariációit veszi számba. Miként Madách Imre *Az ember tragédiájában*, úgy Hankiss sem ad egy igaznak, helyesnek vélt választ arra, hogy vajon mi is az élet értelme, hanem különböző történelmi korokon és egyéni életeken át illusztrálja a válaszvariációkat. Lényeges hasonlóság, hogy mindketten egy folyamatként gondolják el e kérdés megválaszolásának válaszkeresését, akár a történelem, akár az egyén szintjén. Összehasonlító jelleggel

235 E fejezet két korábban megjelent tanulmányom megállapításait szintetizálja és egyben árnyalja. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Az értelmetlen életről Madách Imre és Hankiss Elemér nyomán*. In: XXVII. *Madách Imre Szimpózium*. Szerk. Máté Zsuzsanna és Varga Emőke. Szeged - Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2020, 67-81.

Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Az értelem-kereső emberről – Madách Imre és Hankiss Elemér nyomán*. In: XXVIII. *Madách Imre Szimpózium*. Szerk. Máté Zsuzsanna és Varga Emőke. Szeged - Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2021, 93-104.

236 HANKISS Elemér: *A Nincsből a Van felé. Gondolatok az élet értelméről*. Budapest, Osiris Kiadó, 2012, 36.

237 Uo. 85-86.

megállapítható, hogy mind Madách *Az ember tragédiája* c. drámai költeményében és Hankiss Elemér is, az életértelem kérdésére adható válaszlehetőségek három alaptípusát különíti el, a 'van az életnek értelme' válaszát, az értelemkeresést és a 'nincs értelme az életnek' válaszát, valamint ezek árnyalatait. Hankisst idézve: „Vannak, akik szerint az emberi életnek minden kétséget kizárólag van értelme, és ez az értelem felfedezhető, meghatározható, leírható. (...) Vannak, aki szerint az életnek minden bizonnyal van értelme, de ezt az értelmet legfeljebb csak sejtjük, keressük, s lehet, hogy ez a keresett, vágyott, remélt értelem végül örökre titok marad előttünk. (...) Vannak, akik szerint az emberi életnek nincs semmiféle különösebb értelme. Egyszerűen itt vagyunk, ide kerülünk. Le kell élnünk az életünket, és kész.” Majd Hankiss a 'nincs értelme az emberi életnek' válaszát tovább árnyalja: „Vannak, akik ezt élesebben és drámaiabban fogalmazzák meg, és azt állítják, hogy az emberi lét értelmetlen, abszurd és tragikus. Egy üres, hideg és velünk szemben tökéletesen közömbös univerzumban kell élnünk és meghalunk. (...) Vannak, akik szerint a kérdés eleve hibás, mert nem lehet rá a logika törvényei szerint választ adni. Az élet értelmére ugyanúgy nem lehet rákérdezni, mint mondjuk arra, hogy vajon mi az értelme a fünek vagy az Atlanti-óceánnak.”²³⁸

Ezt az alapvetőnek mutatkozó hármasságot egyértelműen felleljük Madách *Tragédiájának* főbb szereplőinél, míg az árnyalatokat a mellékszereplők és Ádám néhány történelmi alakváltozata hordozza. Alaptípusokként az Úr valamint Éva értelmesség-állító válaszát; az ádámí értelmesség-állító attitűdből fakadó folytonossá tett értelemkeresést különíthetjük el, valamint harmadikként, a nincs értelme az emberi életnek válaszát jobbra Lucifer tagadásában lelhetjük meg.²³⁹ Az Úr az általa teremtet világ harmonikus működése által megalapozottan egyben annak értelmességét is állítja, Luciferrel szemben. Miként ezt az értelmességet képviseli Éva. Az emberi élet értelmességének igénye immanens módon nyilvánul meg, és ez nem más, mint anyasága, az élet továbbvitele. Ádám folyton keresi létének és egyben az emberiség létének is értelmet adót, egy teleologikus célképzet keretében, a különböző eszmék és eszmények formájában. Ádám úgy véli, hogy az egyedi ember életének és az emberiség létezésének, egyben történelmének is van valamilyen értelmes lényege, mely eszmei jellegű és egyben feltételezi azt is, hogy ez a megismerhető, sőt, ez az értelmes eszme megvalósítható, miáltal az emberi létezésnek és benne az emberi történelemnek célja van, egy teleologikus narratíva kontextusában.²⁴⁰ E vélekedés azonban folytonosan megkérdőjeleződik, mivel az eszmék torzan, lényegüket elvesztve realizálódnak, alapvetően

238 Uo. 21-22.

239 Magát a három alaptípust bővebben kifejtem a *Tragédiát* elemezve Madách-monográfiám *Értelemadás – értelemhiány, Ádám bizonyos bizonytalansága és bizása* című fejezetében. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról – kiemelten a madáchi életműben*. Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2018, 223-237.

240 Uo. 107-131.

megvalósíthatatlannak bizonyulnak az egyes történelmi színekben, így Ádám csalódásai a további értelem-keresések motivációi is egyben. A teremtet világban „hiányzik az összhangzó értelem” – állítja Lucifer. Az Úr teremtet világa tökéletlen, mivel az anyag a szellemmel vegyülve „Néhány féregben öntudatra kél”, azonban az ember csupán egy „torzalak”, így léte értelmetlen. Ahogy nincs értelme magának az emberi faj létezésének sem – üzenik a Lucifer által megláttatott álomképek. A mű utolsó színéig ezzel egyenértékű, ám ellentétes válasz az Űré, az értelemadás és értelem-állítás. Az Úr teremtet világában a küzdésben nyilvánul meg az értelmesség, a küzdést pedig a dinamikus harmónia működéseként láttatja: „Csak előre csüggedetlen; / Kis határon nagy eszmék / Fognak lenni küzdelemben.” Az értelmetlenség, az értelemhiány létmagyarázatát képviselő Lucifernek e küzdés csak diszharmonikus és hiábavaló lehet. Az értelmességet adó válaszvariáció nem a végre figyel, hanem a létezés folyamatára, ahogy az Úr utolsó megszólalásai is, a küzdő és bízó emberi létezésre buzdítanak, míg az angyalok kara pedig Űrral való helyes együttműködésre.

Hankiss Elemér az emberiség különböző kultúráiban és történelmében egy folytonosan feltett kérdésként taglalja az értelmes emberi élet lehetőségét, bemutatva a válaszvariációkat a mitologikus világképtől kezdődően napjaink különböző felfogásain keresztül. Mégpedig úgy, hogy az N. N. nevű alteregónak a gyermekkortól az időskorig tartó egyéni eszmélődési folyamatának keretébe illeszti a különböző filozófiai, antropológiai, kultúr- és művészetfilozófiai, vallástörténeti és teológiai gondolatok sokaságát. Hasonlóan Madách Ádámjához, aki az álomszínek történelmi sorozatában nemcsak az adott történelmi eszmék és ideák, világfelfogások képviselője, hanem egyben egy lassan idősödő egyén is, aki egyfajta eszmélődési folyamatot jár be. Mindketten a nagy keresők, N.N. és Ádám egy folytonossá tett értelemkeresés és küzdelem hősei az életértelem megtalálásának folyamatában, azaz mind Hankiss, mind Madách számára egy történelmi, kultúr- és szellemi történeti valamint egyéni szinten létrejövő folyamatként nyilvánul meg az életértelem kérdése és egyben a válaszadások sokasága és milyensége.

Hankiss Elemér a történetet ugyanott kezdi, ahol Madách Imre. Hankiss *Az alvó ártatlanság. N. N. belép a világba* c. fejezetben először az élet evidenciáját tárgyalja: „Nemcsak N. N.-nek, hanem – legalábbis a mitikus képzeletben – az emberiségnek is volt gyerekkora. Abban a bizonyos édenkertben is olyan evidensen jó, s gyönyörűsége volt az élet, hogy értelmének vagy értelmetlenségének kérdése fel sem merülhetett. Legalábbis az Ádám és Éva (rövid) édenkerti létét leíró bibliai szövegben, Mózes könyvének első fejezetében semmiféle utalás nincs erre. Az élet egyszerűen adott volt a maga hamvas, üde szépségében és magától értetődésében. Nem volt szenvedés, nem volt veszély, fájdalom, félelem, nem volt pusztulás, kudarc, nem ketyegett még az idő láthatatlan órája, nem volt mulandóság, nem volt halál. Vagyis nem volt jelen még semmi abból, ami az élet értelmének vagy értelmetlenségének kérdését később, a következő évezredekben, az ártatlan

szendergésből felriadó emberek életében oly gyakran és kíméletlenül felveti majd. Ahogy Az ember tragédiájában is olvashatjuk:

ÉVA

Ah, élni, élni: melly édes, mi szép!

ÁDÁM

És úrnak lenni mindenek felett.”

Ez még a felhőtlen életöröm. Bár Ádám e korai hatalomvágya mintha már valami romlás árnyát vetítené előre.”²⁴¹

Hankiss könyvének csaknem a fele az életértelem elvesztésével és az értelmetlen életek taglalásával foglalkozik valamint a 'van-e az életnek értelme?' kérdés elhárító stratégiát gyűjti egybe. A „Nincsből a Van felé” tartó gondolatmenetében a 'nincs az emberi életnek értelme' válaszlehetőségét további árnyalt válaszvariációkon keresztül illusztrálja, jobbra irodalmi művekből vett élet-halál határhelyzetekkel. Feltűnő hasonlóság, hogy a *Tragédiában* az életértelem 'nincs' pólusának árnyaltabb válaszvariációit – az életértelem elvesztettségét; az életértelem-hiány felismerését – szintén az élet-halál határhelyzeteibe helyezett mellékszereplők mozaikszerű történeteiben lelhetjük fel.

Ismert, hogy az egzisztenciafilozófusok igen sokat értekeztek az emberi élet határhelyzeteiről, a továbbiakban Heideggert emelem ki, aki a halálhoz viszonyuló lét gondolatát fogalmazta meg a *Lét és idő* című művében. Heidegger szerint, ha az életet egészében akarjuk megérteni, akkor azt a halál nézőpontja felől, a halálhoz viszonyulva, a halálhoz való „előrefutás”-ban tudjuk megtenni. Mivel (heideggeri terminológiában) a „jelenvalólét” arra nem képes, hogy befejezett „egész-lét” legyen; de a halálhoz viszonyuló létként, a halálhoz viszonyuló életként „egész-lenni-tudásának” szerkezete mégis megmutatkozik. Az élet „egész-lenni-tudásának” mintegy a feltétele a halál tudatában való élés, mely a felismerés révén lehetőséget ad, hogy az ember kilépjen az „akárki-önmagába való belevezettség”-ből.²⁴² Az életértelemre és a valódi életértékekre hívja fel a figyelmet a halál tudatához viszonyuló élet gondolata Heideggernél, miként Hankiss is a példaként felvonultatott irodalmi alakok élet-halál határhelyzeteit emeli ki, ahogy Madách is a *Tragédiájában* ebbe a határhelyzetbe illeszti Ádámot és jónéhány mellékszereplőjét.

A madáchi *Tragédiában* a halálhoz viszonyuló élet, az élet-halál határhelyzetében való állás élesen szembesít az életértelem hiányával (1); életértelem elvesztésének tudatosulásával (2), egyben felvonultatva az álértékeket, valamint az életértelem későn jött felismerésével (3). A felismerés helyzetének további variációja a megkésétség mellett az, hogy van értelme e felismerésnek, mégpedig az utókorra tett hatással.

241 HANKISS 2012, 35-36.

242 HEIDEGGER 2001, 272., 273., 309.

Konkretizálva e három válaszvariációt: az életértelem-hiányok (1) nyilvánulnak meg a római szín gladiátora, a prágai szín máglyáin égők, a párizsi szín öngyilkos katonája, a londoni szín munkásgyilkosa és az eszkimó szín lebunkózott szomszédjai éppencsak felvillantott jeleneteiben. A drámai költeményben a névtelenül maradt (tömeg)ember teljes kiszolgáltatottja a külvilág determinisztikusságának, a hatalmi, ideológiai, politikai, társadalmi meghatározottságoknak vagy éppen a farkastörvényeknek, miként Hankiss is többször kitér a „*romlás társadalmi*”-ban felszaporodott értelmetlen életek sokaságára. A következő válaszvariáció az életértelem kérdésére az életértelem elvesztésének tudatosulása (2), az álértékek lelepleződése, mely jobbára Madách jelenében, a londoni szín haláltánc jelenetében összpontosul. Néhány ilyen szempontból jellegzetes (ön)ironikus, keserűen groteszk életösszegzést idézek a lélekharang megcsendülése után, például a bábjátékosról: „*Én a komédiát lejátsztam, / Mulattattam, de nem mulattam*”; Loveltől: „*Kincsem nem nyújtja boldogságot: / S most ingyen nyugalmat találok*” és a Nyeglétől: „*Egymást szedtük rá, hogy tudunk: / Most a valónál elámulunk.*”). Az értelem-hiány, a leélt életek álértékei a halál pillanatában tudatosodnak, azonban már nincs mód változtatni. (Hankiss az adott társadalmak válságkorszakaiba helyezi az értelem-hiányt, melyet a továbbiakban majd összefüggően mutatok be.) A *Tragédiában* egy újabb árnyalat az életértelem-hiány után az élet-halál határhelyzetébe illesztetten az, hogy az embernek, az életértelem elvesztése után is van lehetősége megőrizni embervoltának valamely értékét a tragikus életértelem-vesztés folyamatában (3). Hankiss a tragédiák értékvesztése és a komédiák nevetése mögött megbúvó álérték-leleplezésének tárgyalásában I. A. Richardsot emeli ki, aki szerint a tragédiák nem azt üzenik a nézőiknek, hogy „*minden rendben van a világban*”, hanem azt, hogy „*minden rendben van az emberben*”.²⁴³ Madáchnál is hasonló felfogást fedezhetünk fel a Fáraó és a rabszolga összekapcsolódó történetében, melyben az életértelem-felismerést a rabszolga utolsó mondata hordozza, s majd a Fáraó az, aki ezt realizálja. A történetben Ádám Fáraóként, a jövőbe tekintve, önmaga földi maradványát láthatja, kiről nem tudni, hogy „*szolga volt-e, vagy parancsolt*” s kinek múmiája „*Kíváncsisága iskolás fiúknak*”. A halál feloldhatósága a halhatatlanság által, melyről a Fáraó egész élete szólt, a halál-utániség e nézőpontjából értelmetlenné, nevetségessé válik és életében a halhatatlanságra való törekvés mint álérték lelepleződik le, azonban életén még van módja változtatni. A Fáraónak a halálhoz való „*előrefutás*”-a révén életének addigi álértéke, a halhatatlanságra törekvés lelepleződik le. Az életértelem pillanatnyi felismerése közvetlenül a halál előtt nyilvánul meg az egyiptomi rabszolga esetében: „*Mért él a pór? – a gúlához követ / Hord az erősnek, s állítván utódot / Jármába, meghal. – Milliók egy miatt.*” S bár élete és halála látszólag értelmetlen, értelmessé mégis e pillanatnyi felismerésben, a halál pillanatában kimondott szavaival és a halál-utániség felől válik,

243 HANKISS 2012, 53-55.

mégpedig éppen azzal, hogy a „*Milliók egy miatt*” szolgálai panasza a Fáraó új eszméjének, a szabad államnak válik generálójává. A „*minden rendben van az emberben*” tézist állítja Miltiádész tragikus története is. Az athéni szín szabad államának népe, a demagógoktól befolyásoltan halált kiált a hős Miltiádészre, árulónak tartva őt. Sőt az „*első a népből*” így kiált: „*Fogjátok el nejét; ha városunknak / Bántása lesz, haljon meg gyermekestül.*” Lucifer is a 'halál borzalmát' várja az athéni szín végén, mégpedig Miltiádész megrettenését, halálfélelmét, öröme azonban nem teljesül, a haláltól való félelem helyett a hadvezér megnyugvással várja azt, mert halála már csupán egy fizikai megsemmisülés. Valódi fájdalma életértelmének tragikus értékvesztése, mivel ezáltal megsemmisült létének eszmei lényege, a szabadság: „*miért is éljek, / Midőn látom, mi dőre a szabadság, / Melyért egy élten küszködém keresztül.*” Mégis embervoltában méltósággal készül a halálra. Hasonló a halálon való felülemelkedés a párizsi színben is a márkinő történetében, aki emberi méltóságát megőrizve hal meg, vagy Danton határhelyzetében, aki „*Fejét a nyaktiló alá hajtja*”, ám mégis felülemelkedik a politikai csatározásokon a történelmet alakító nagyember apoteózisával: „*Bakó, ügyes légy – őrást vesztesz el.*” Az ádami történelmi alakváltozatok az elveszett, vagy torzan megvalósuló eszmék miatt tragikus véget érnek, ám méltósággal fogadják a halál közeledtét, embervoltukat megőrizve készülnek a halál pillanatára, akár Miltiádészként vagy Dantonként.

Miként Madách, így Hankiss is, a különböző történelmi korokon átívelően jelzik az emberi létértelem-hiányt, és annak állandó, lényegi, ontológiai elemeként az egyes társadalmak válságállapotát vélik. Hankiss tanulságos összefoglalását hosszabban idézve: „*Válság és válságtudat kísérte például a görög városállamok megrendülését az időszámításunk előtti 4. és 3. században, vagy a Római Birodalom összeomlását a 4., 5., 6. században. Társadalmi, gazdasági és spirituális válság söpört végig Európán a 15-16. században. Válságként éltek meg az ipari és a francia forradalom évtizedeit a nagy átalakulás veszélyeztetettjei és vesztesei; romantikus világfájdalom és lázas forradalmi utópizmus jellemezte a kor vezető gondolkodóit. 1843-ban Kierkegaard, 1818/1844-ben Schopenhauer értekezett a világ és az élet értelmetlenségéről, semmisségéről. Nietzsche festett döbbenetes képet a nyugati keresztény civilizáció válságáról, ezzel a válságélmény és a válságirodalom újabb, szinte elsöprő hullámát indította el. Sötét látomása újra és újra visszatért a 20. század folyamán a nagy ciklikus világ- és civilizációtörténetekben. A századvégi dekadenciát is sokan mélyreható társadalmi válság érzelmi-tudati leképezéseként értelmezték. A 20. század elején Max Weber a világ „elvarázstalanodásáról” írt, arról, hogy a hajdani, jelentésekben gazdag világmindenség hogyan vált üres, mindenféle rejtett, titokzatos értelemmentes, sivár, modern világgá. A húszas-harmincas azután a parancsuradalmi ideológiák és rendszerek térhódítását, a tömegtársadalmak kibontakozását a korszak legkiválóbb gondolkodói minden addiginál súlyosabb társadalmi és spirituális válságként éltek meg és írták le. Úgy gondolták, hogy a végpusztulás fenyegeti az emberi értékeket, az emberi személyiséget, az élet értelmébe vetett emberi hitet. Ortega y Gasset (1930) a tömegek*

barbár és pusztító lázadásáról a „democracia morbosáról” írt, Paul Valéry (1924) az európai szellem válságáról, Unamuno (1912), 1924) a „kereszténység agóniájáról” és „tragikus életérzésről” érkezett. T.S. Eliot „kialakulatlan hitek és meggyengült tradíciók koraként” írta le saját korát, amelyben az emberek spirituálisan alig-alig élnek, a radikális individualizmus és a materializmus elpusztította a hagyományos közösségeket, értékeket, tekintélyeket. Jaspers 1932-ben könyvet, drámai mementót publikált, amelyben az európai civilizáció végveszélyére hívta fel kortársai figyelmét. Egyre általánosabbá vált az a tapasztalat, hogy minden csődöt mondott; nincs semmi, ami ne volna kétséges; semmi lényegbeli nem maradt; ideológiákba kapaszkodó átmítások és önámítások örvénye kavarg (…). A vég tudata egyben az ember önnön semmiségének a tudata is. Az ember keresi a mélyebb okot, de az állam válságával találja magát szembe (…). Vagy minden szelleminek/lelkinek a felbomlásában jelentkező kulturális válsággal szembesül és végső fokon magának az emberlétnek a válságával. Mások is hasonló értelemben beszéltek az „életvilág pusztulásáról” (Husserl, Habermas) vagy az „önkívületről” és a „létről való megfélemezésről” (Heidegger). Alig fejeződött be a második világháború, újra, még drámaibb erővel tört fel a világ és az emberi élet értelmetlenségének, „abszurditásának” élménye. Bertrand Russell szerint „az emberi élet hosszú menetelés az éjszakán át”. Camus (1951) „a transzcendencia elvesztéséről” írt, Ricoeur (1986) pedig azt fejtegette, hogy „a szentség visszahúzódott a modern világból”. Terry Eagleton (2007) az értelem, a jelentés „napfogyatkozásáról”. Peter Berger és Thomas Luckmann (1995) az „értelem válságáról”, Joseph Campbell (1968) „az ember egyetemes tragédiájáról”, a „kudarc, a veszteség, a kiábrándultság, az ironikus be nem teljesedés keserűségéről”, illetve a „boldogság dajkameséiről” szól. (...) A híres angol történész, Eric Hobsbawm (1994) már-már apokaliptikus színekkel festi meg a világ jelenlegi állapotát: Történeti méretű válság küszöbére érkezünk el (...). Az emberi társadalmak alapvető struktúrái a pusztulás szélére kerültek. (...) Nem tudjuk, merre megyünk. Ha az emberiségnek van felismerhető jövője, akkor ez nem lehet a múlt vagy a jelen meghosszabbítása. Ha a múltra vagy a jelenre építjük a harmadik évezredet, akkor kudarcot vallunk majd. És a bukás ára, vagyis társadalmunk megváltoztatásának az alternatívája: a sötétség. Híres könyvében, *Az én forrásaiban* Charles Taylor azt fejtegeti, hogy a kereszténység kétezer éve alatt az emberek a bűnbeesés-megbánás-megváltás eszmei keretében éltek, és mindenekelőtt a kárhozattól rettegtek. A modern kor emberét ezzel szemben egész más félelem, a lét teljes ürességének, értelmetlenségének, abszurditásának, a nemlétén túli semmi üres sivatagának sejtése, tudata kínozza.”²⁴⁴

Madách a *Tragédiába* nemcsak hasonló történelmi válságkorszakokat emel ki a 19. század közepéig, hanem valamennyi történelmi színben megjelenik az adott társadalom valamely válságjegye is, a fentebbi, Hankiss nyomán összefoglalt válság-jelek némelyikével analogikusan. Az „eljegecsedett” eszkimó színben pedig összegződik

244 Uo. 44-49.

az embervolt feltételeinek és milyenségének elvesztése, mely a természeti környezet, a történelmi és a társadalmi tudat, az erkölcsiség, a spiritualitás, a hit, a kultúra, a szellemiség, a múlt és a jövő elvesztését egyaránt jelenti.²⁴⁵

Hankiss szerint korunkra alapvetően jellemző az életértelem-kérdését elhárító stratégiák globális működtetése. Egy részük évszázados múlttal bír, így a hatalom, a gazdagság, a siker, a hírnév, a hedonizmus, mint az életértelem „védekező-elhárító gesztusai”, taktikája és stratégiája. Másik részük a globális méretű elhárító taktikák és stratégiák, mint az „illúziófürdő”, a „Szórakozzuk agyon magunkat”; a „Boldogságkultusz”, a „nagy zabálás” (stb.), többségük a média és az újmédia által működtetve.²⁴⁶ Madách hasonlóan, a történelmi korokon átívelően mutatja be az életértelem kérdésének elhárító taktikákat, gondoljunk csak a Fáraó hatalmára, a római szín orgiájára, a prágai szín Borbálájára vagy udvaroncaira, a londoni szín néhány szereplőjére. Majd a falanszter színben már egy totális államként mutatja be az életértelem-elhárító stratégia mindent átható működését, mely ellen Platón, Luther és Michelangelo lázadása a filozófia, a hit és a művészet nevében, már hiábavalónak, sőt: értelmetlennek tűnik. A falanszter az egyéniség haldoklása, a teremtmő, a szellemi nagyság temetője.

„ÁDÁM
Michelangelo, mily pokol lehet
Szűd istenének, hogy nem bír teremtni.
Óh, mennyi ismerős mindenfelé,
És mennyi szellem, mennyi öserő.
Ez vélem harcolt - az mártírhalt, halt,
Ez szűknek érzé a világtékét,
S mi egyformára, mily törpére szűrte
Az állam. Óh, Lucifer, jőj, jerünk;
Nem bírja lelkem e látványt tovább.”

Az eszkimó-szín, hol „csak meghalni jó”, már a természeti, társadalmi, történelmi és morális ember végpontja, egyben az emberiség és az egyén létének totálissá növesztett értelmetlensége.

A történelmi korokon átívelő álomsorozatából felébredő Ádám önmagát állítja a szikla szélére. E jelenetben az élet és a halál határhelyzetébe kerülve az életértelem ismét megmutatkozik, mivel az egyetlenség megmaradt eszméhez, a szabad akarat-hoz ragaszkodva áll a szikla szélén, mintegy kiemelve legfontosabb eszméjét, melyért

245 MÁTÉ *Filozófikum és esztétikum...* 2018, 223-233.

246 HANKISS 2012, 61-72.

meghalni is kész, hiszen az eszkimó színre már értelmét veszítette az addigi lényegi „élet küzdelem”-felismerés, mint küzdés-filozófia.²⁴⁷

„ÁDÁM
Nem, nem, hazudsz, az akarat szabad.
Kérdemteltem ezt nagyon magamnak,
Lemondtam érte a paradicsomról.
Sokat tanultam álmokképeimből,
Kiábrándultam sokból, s most csupán
Tőlem függ, útam másképpen vezetni.”

Ahogy az Ūr-színben az embernek csupán szellemi lényként való felfogása a halál közelebe sodorja Ádámot, ugyanúgy a szabad akaratnak, mint az általa legfontosabbnak vélt eszmének a mindenek feletti akarása is halált hozó, az öngyilkossági szándékot generáló. Ez utóbbival ellenpontosodik (mivel Ádámot megakadályozza öngyilkossága elkövetésében) a lehető legélesebben Éva életértelme, anyasága. Az anyaság, a megszületendő gyermek egy „monumentális értelem szimbólumaként jelenik meg”,²⁴⁸ mivel a gyermek révén válhat az ember, az emberpár – az Ūrhoz hasonlóan – életet adóvá, életet teremtvővé. Az új életet adó teremtvő mellett Ádám az alkotóerő révén látja az ember Istenhez való hasonlatosságát, melyet Kepler-Ádám ki is mond a második prágai színben:

„ÁDÁM
Kiben erő van és Isten lakik,
Az szónokolni fog, vés vagy dalol,
Ha lelke fáj, szívrázóan zokog,
Mosolyg, ha a kék mámorát alussza.
S bár új utat tör, bizton célra ér. -
Művéből fog készíteni új szabályt,”

Madách *Tragédiája* az életértelem forrásának megtalálásában kanti megoldást nyújt. Kant szerint a világmindenséget az Értelem és Erkölcs örök törvénye kormányozza, s ha az ember cselekedeteit és döntéseit ezek határozzák meg, akkor ő maga is részese lehet az Értelem és az Erkölcs kozmikus rendjének. Az utolsó szín zárójelenetében a kanti etika átvétele érvényesül abban, hogy az embernek önmaga megsegítéséért kell ‘transzcendentálnia’ erkölcsi értékeit, a *Tragédiában* a küzdést magát és bizását, hogy értelmet

²⁴⁷ Uo. 237-243.

²⁴⁸ S. VARGA Pál: *Történelem és irónia. 1861 Madách Imre Az ember tragédiája. In: A magyar irodalom története II. (1800-tól 1919-ig).* Szerk.: Szegedy-Maszák Mihály, Veres András. Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, 473-474.

tudjon adni létezésének. Kanti áthallásban: az embernek erkölcsi cselekvéséhez szüksége van egy 'magasabb morális lény' eszméjére. (Megjegyzem, függetlenül Isten létezésének bizonyosságától, ezért transzcendentált a kanti terminológia alapján.) A kanti filozófiában Isten az ember számára egy erkölcsi szükség, egy erkölcsi törvényadó, miként a *Tragédia* zárósoraiban ez meg is nyilvánul, azonban Madáchnál Isten nem kizárólagosan transzcendentált, hanem transzcendens és immanens egyszerre. Ádám nemcsak egy felülről jövő erkölcsi törvényt kap az Úr utolsó mondata – „Ember, küzdj és bízva bízzál” – alapján, hanem az eszkimó színre ugyan megkérdőjelezetté vált, de korábban mégis egy szuverén módon felismert küzdés-értelmet, egy belső erkölcsi törvényből fakadó küzdés-filozófia értelmességét kapja vissza az Úrtól, miáltal biztos lehet abban, hogy maga a küzdelem folyamata az emberi „*nagyság, erény*”-nek a biztosítéka. Abban is bizonyos lehet Ádám, hogy küzdő törekvései során transzcendens és egyben immanens segítséget kap, az égi szót illetve annak közvetítettségét a nő lelkülete és a művészet (a költészet és a dal) által.²⁴⁹ A madáchi és a hankissi lét- és életértelem-forrás megjelölésében alapvető különbség az, hogy míg Madáchnál az értelem forrása az Istennel való együttműködéshez és egyben a transzcendencia immanenciájához kötöten egy folyamatos küzdésen és bizáson alapul, addig Hankissnál ez csupán az egyik lehetséges életértelem-forrásként értelmezett.²⁵⁰ A kezdőpontot az értelmes élet megélésében azonban mindketten azonosnak jelölik meg, az emberi szabad akaratban.

Az életértelem kérdésre adható válaszlehetőségek három alaptípusát lehetett elkülöníteni, miként azt kifejtettem: az Úr valamint Éva értelem-állító válaszáat; a 'nincs értelme az emberi életnek' válaszáat Lucifernek az Úrral szembeni vitájában és az általa mutatott álmoképeken keresztül fedezhetjük fel valamint emellett az ádami értelem-keresést különítem el, mely egyaránt tartalmazza az életértelem-vesztések és az értelem-állítások ellentétes polaritásának sorozatát.

„Életünk céljának, értelmének keresése, életünk átalakítása tartalmas emberi sorssá: nem ez végül is a legfontosabb, legnagyobb emberi kaland? Nem hiú ábránd-e azonban az, hogy megtalálhatjuk életünk vagy akár általában az emberi élet értelmét – amelyet már annyian kerestek, hiába?” – kérdezi Hankiss könyvének bevezetőjében.²⁵¹ Lehetséges, hogy „maga az emberiség is fölösleges, elhanyagolható, nincs jelentősége, nincs semmilyen funkciója a világmindenségben, ha sosem létezett volna, a világegyetem akkor is ugyanúgy forogna, tágulna, zsugorodna vagy robbanna majdan föl.” S bár az ember előtt „megnyílik a fölöslegesség, az értelmetlenség, a nemlét szakadéka”, mégsem akarja „elfogadni azt, hogy az életnek, s általában az emberi életnek nincs értelme”, és ez ellen mindenekelőtt az értelem-kereséssel tud védekezni.²⁵² Erről szól Hankiss

249 Vö. MÁTÉ *Filozofikum és esztétikum...* 2018, 244-262.

250 Vö. HANKISS 2012, 107-147.

251 Uo. 17.

252 HANKISS 2012, 81.

Elemér könyvének másik, terjedelmes felében (csaknem 200 oldalon keresztül), az értelem-keresés kereteit és útjait, az értelem-forrásokat és a lehetséges életértelmeket elemezve. Az értelem-keresés egyik evidens útja Hankissnál az utazás, mint a „*jelentőségteljes szignifikáns*” helyek keresése,²⁵³ ezt nevezhetjük külső utazásnak. A külső és a belső utazás a romantika kedvelt eszköze, és mint az individuáció, az egyedivé válás metaforája, nyomon követhető a mitológiában és a világirodalomban egyaránt. A belső utazás segítségével az alkotó és a befogadó egyaránt, a saját megszokott határait áthágva, a romantika által oly nagyra értékelt képzelet, a fantázia és az álmok birodalmát hódítja meg e belső utazással, míg a konkrétan lezajló utazások elsősorban az értelem-dúsnak vélt helyek felkeresésére irányulnak.²⁵⁴ Madách Imre, aki Szegednél messzebb életében nem utazott nővérének tragikus halála vonatkozásában, főhősének értelem-kereső utazását a lehető legnagyobb ívűre szélesítette. Külső utazásként mind térben, a földbolygó különféle helyein keresztül az űrbe is eljuttatva Ádámot; mind időben, a történelmen keresztül egy belsővé tett álomutazás során, a kezdet és a vég, a vég és a kezdet keretébe illesztetten.

Hankiss az értelem-kereső ember jellemzése során hosszasan sorolja a nagy keresők irodalmi alakjait. Oidipusszal, Hamlettel és Fausttal kezdve így folytatja, hangsúlyozva az ádám értelem-keresés ellentmondásos útját: „*Madách Ádámja, végigjárva az emberi történelmet, csalódásból csalódásba bukva ugyan, de újra és újra elindul az élet értelmének keresésére. Tudva vagy öntudatlan, életük értelmét keresik a fejlődésregények hősei is, a Wilhelm Meistereket, Zöld Henrieket, Hans Castorpok és mindazok az irodalmi hősök, akiknek az életük végül az értelmetlenség sivár pusztaságába futott be: a Bazarovok, Julien Sorelek, s a huszadik században Conrad, O'Neill, Miller, Dürrenmatt, Camus, Sartre, Beckett, Williams tragikus hősei. És végül, a maga módján minden ember keresi saját létének értelmét. Szeretne minél teljesebb életet élni, (...). Minden ember vágyik rá, hogy valamilyen szűkebb vagy tágabb kör számára fontos legyen, szerepe legyen, életének értelme legyen. Így nyílik meg előtte a család, a baráti kör, a munkahely, a város, az ország, az emberiség vagy akár az „univerzum”, s talán még a „transzcendencia” táguló köreinek is a sora.*”²⁵⁵ Az élet értelmének kérdése, Hankiss szerint a legszorosabban összekapcsolódik azzal a kerettel, körrel, amelyen belül életünknek jelentősége, funkciója, fontossága, azaz értelme van. Tanulmányomban e hankissi téziszre építék és a különböző keretrendszerekben értelmezem a létértelem keresésére adott madáchi válaszvariációkat.

Madách *Tragédiájának* 'szövege mögé menve' (a hankissi gondolatmenettel párhuzamosan) különböző keretekbe illesztett ádám értelem-kereséseket fedezhetünk fel, melyek közül a legkisebben, a családi körben és a legnagyobbban, a transzcendencia keretében egyaránt megfogalmazódik az életértelem állítása, azonban paradox módon

253 Uo. 87.

254 Vö. DOORMANN, Maarten: *A romantikus rend*. Budapest, Typotex Kiadó, 2007.

255 HANKISS 2012, 78-79., 85-86.

egyik esetben sem Ádám részéről, hanem Éva, majd az Úr részéről. Igaz, az értelem-kereső főhős mindkettő értelem-állításhoz azonnal elfogadóan viszonyul, így Éva anyaságához és az Úrnak a 15. szín végén elhangzó válaszaihoz egyaránt. Az utolsó színben az emberi élet értelmességének igenlése immanens módon nyilvánul meg Éva részéről, és ez nem más, mint anyasága, az élet továbbvitele. Éva életértelme, anyasága, a megszületendő gyermek, és, miként említettem már, a gyermek révén válhat az emberpár – az Úrhoz hasonlatossá – életet adóvá.

A transzcendencia keretrendszerében az értelem kérdése az Úr és Lucifer vitájában merül fel. Lucifer szerint az Úr által teremtetett világ tökéletlen, és e luciferi értelem-hiánnyal kerül szembe az Úr elégedettsége teremtetett világa felett, melyet felerősít az angyaloknak a teremtőt és az – „Eszme”, az „Erő” és a „Jóság” egységében létrejött – teremtést dicsőítő éneke. E transzcendens keretrendszerben az Úr és az angyalok szerint a teremtés az anyagi világ létrehozásával válik tökéletessé, így felépülését értékgyazdagodásnak tekintik, a küzdést a dinamikus harmónia működéseként láttatják, miáltal az Úr teremtetett világában a küzdésben nyilvánul meg az értelmesség, melyet Ádám a Tizenharmadik szín végén, saját felismeréseként és egyben belső kategorikus imperatívuszaként ki is mond: „*az élet küzdelem,/ S az ember célja e küzdés maga.*” Az értelemhiány létmagyarázatát képviselő Lucifernek e küzdés csak diszharmonikus lehet. Az Úr és Lucifer vitája a teremtetett világ értelmességéről és egyben annak eldöntetlensége egészen az utolsó színig az emberi világba helyeződik át, úgy, mint luciferi értelem-tagadás, mégpedig egy kettős keretrendszerbe, egyrészt az ember, az egyén létének, másrészt az emberi történelem, illetve az emberiség keretrendszerében. A luciferi értelem-tagadás főbb jegyei: az ádami nézőpont, horizont szűkösségének a bemutatása, az ádami eszmék torz megvalósulásainak a megláttatása; a szabad akarattal szembeni determináció és a szellemiséggel szembeni anyagi, materiális meghatározottság folytonos hangsúlyozása, valamint az emberiség erkölcsi javíthatatlanságának és szellemi értékei elértéktelenedésének a bemutatása. Összességében az emberi létezés értelmességének és értékességének a tagadása.

Az értelem-kereső Ádám e két keretrendszerben egyaránt feltételezi, hogy az egyedi ember életének és az emberiség létezésének, egyben történelmének is van valamilyen értelmes lényege, mely elsősorban eszmei jellegű, mint pl. az egyenlőség, a demokrácia, a testvériség, a szabadság, a tudomány, a szabad verseny, a szerelem (mint eszmény) valamint a küzdés és a szabad akarat. Egyben úgy véli, hogy ez az értelmes eszmei lényeg realizálható, miáltal az emberi létezésének és benne az emberi történelem fejlődésének is célja van, egy teleologikus narratíva kontextusában. E vélekedés azonban folytonosan megkérdőjeleződik, mivel az eszmék torzan, lényegüket elvesztve realizálódnak, alapvetően megvalósíthatatlannak bizonyulnak az egyes történelmi színekben. Ádám csalódásai illetve értelemvesztései a további értelem-keresések motivációiként funkcionálnak, egészen az eszkimó-színig, mely már a végső és a teljes pusztulás színe, egyúttal végpontja a természeti, az eszmei, a morális ember számára és végpontja

az emberiség történelmének is. Mialt az eszkimó szín egy negatív csúcspont is az eredménytelenség, az értelmetlenség szempontjából az emberiség illetve a történelem keretrendszerében is. Ennek az értelmetlenségnek egy másik csúcspontja Ádám, az egyén szempontjából: az öngyilkosságra készülődés jelene az utolsó szín első felében, melyben feladja az Űr-szín végén megtalálni vélt – kanti kategorikus imperatívuszát – az „élet küzdelem” belső felismerését, mint az élet célját és egyben értelmét. Az „élet küzdelem” feladásával párhuzamosan és egyben ellentétes polarításban, az eszme-hitű Ádám öngyilkosságával a szabad akaratnak, a szabad választás eszméjének kíván érvényt szerezni: *„Nem, nem, hazudsz, az akarat szabad. / Kérdemteltem ezt nagyon magamnak, / Lemondtam érte a paradicsomról. / Sokat tanultam álmokképeimből, / Kiábrándultam sokból, s most csupán / Tőlem függ, útam másképpen vezetni.”* Ezáltal az értelmesség a már elvesztett küzdés-filozófia után a még utoljára érvényesíthető szabad akarat eszméjébe, mint egy másik lényegi eszmébe helyeződik, mely paradox módon értelmetlen cselekedethez, a halálhoz vezet, így e jelenet az ádám eszme-hit egyoldalúságának teljes devalvációjaként értelmezhető.

Miként a küzdés-eszmét az eszkimó-szín kérdőjelezi meg, úgy a szabad akaratot, mint eszmét pedig a falanszter-szín. Az akaratszabadság hiányát (mint az emberi akarat kanti értelemben vett autonóm önmeghatározásának, önmaga törvényadásának a hiányát) jeleníti meg a falanszter-szín. A falanszter társadalmában az emberi akarat heteronóm – szintén a kanti értelemben –, mivel választásaiban a rajta kívül lévő (valamely kívül és fölötté lévő egy akarat) törvényeinek engedelmeskedik vagy kénytelen engedelmeskedni. A falanszterben a tervezett célszerűség, a szabályozottság, a pragmatikus racionalizmus és egy magas szintű technikai-tudományos civilizációs fejlettség érvényesül, mögötte pedig egy mindenek feletti hatalomakarási rejtőzködik, mégpedig a természeti, kozmikus folyamatok irányításának, befolyásolásának akarása, a nap kihűlése és a földbolygó jegecesedése ellenében. Az akaratszabadság hiányának a következményei a falanszter-színben: az autonóm cselekedetek hiánya, helyette a rutinszerű, mechanikus, irányított és szabályozott, vagy idomított cselekedetek a jellemzőek. Valamint közös jegy az autonóm személyiség eltűnése, helyette a konformizmus, az atomizált tömeg, az uniformizálódás, a közepszerűség és a kondicionáltság uralkodik. Aki mégis valamilyen módon megtartja individuális sajátosságait, ha csak töredékekben is, büntethetővé vagy biológiai létében válik veszélyeztetetté. Az akaratszabadság hiányának további következménye a kreativitás és az önálló gondolkodás elvesztése, illetve az erre való igény eltűnése, vagy megkérdőjelezése, kivitelezhetetlensége. Mindez együtt jár a 'magasabb' szellemi, morális és a lelki kultúra eltűnésével vagy eltüntetésével; a hagyomány, a tradíció, a múlt, a művészet értékeinek elvesztésével, az autentikus létezési formák hiányával, összességében a természetes és értelmes emberi élet szerepeinek a hiányával.²⁵⁶

256 MÁTÉ Filozofikum és esztétikum... 2018, 100-102.

Az Urat elhagyó Ádám álomképein keresztül megláthatta, mit ér önmagában illetve mit ér Lucifer társául szegődve. Két legfontosabb eszméjét, a küzdésezsmét és a szabad akarat eszméjét az Urat elhagyó ember nem tudja érvényesíteni. Mindkettőt a transzcendencia keretrendszerében kapja vissza az Úrtól Ádám, a küzdés-eszmét az utolsó sorban, melyre még visszatérek. A szabad akarat eszméjét pedig egyfajta erkölcsi és egyben keresztény vetületben az Angyalok kara közvetíti az első emberpár számára: *”Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme, / S tudni mégis, hogy felettünk / Pajzsul áll Isten kegyelme.”* Ahhoz azonban, hogy Ádám a szabad akarat eszméjét, mint a küzdés melletti legfontosabb szellemi lényegét, mint az élet értelmét is jelentőt visszakapja, igaz, egy transzcendens meghatározottságba helyezve, egyrészt fel kellett ismernie ezt a transzcendens meghatározottságot, azaz el kellett ismernie az Úr hatalmát és akaratát, mely a divinatorikus pozícióról való végleges lemondásával jár együtt (*„Uram, legyőztél. Ím porban vagyok / Nélküled, ellened hiába vívok:”*).

Az egyén, a történelem és az emberiség keretrendszerébe helyezett eszme-hitnek az egyoldalúságával és egyben az ádámí értelemvesztéssel (öngyilkossági szándékával) áll szemben Éva anyasága, mint az egyén életében megtalált életértelem, mely egyúttal Ádámot, az értelem-kereső embert a párhuzamos keretrendszerbe, a transzcendencia körébe vezeti. Lényeges látnunk a szövegben, hogy az *„élet küzdelem”*, a létezésnek az ember által felismert értelmessége (az Úr-szín végén), majd a záró szín első jelenetében ennek feladása (az öngyilkosságra való készülődés révén) a megtalálás és elvesztés dinamikáját jelzi az értelem-keresésnek, mely a Tizenötödik szín legvégén folytatódik és nyugvó pontra ér. Mégpedig az életértelem, az *„élet küzdelem”* újbóli megerősítése során az Úr részéről, melyben az Úrhoz visszatérő Ádám részesül, aki *„térdre esve”* elismerte az Úr akaratát és hatalmát, életének az Úr által való meghatározottságát, de ekkor már egy transzcendens keretrendszerbe kerülve. Az értelmetlenség és az értelmesség feloldhatatlannak tűnő kettősségében az Úr ellen lázadó, ’enistení’ Ádám gyötörődött a történelmi színekben és a jövő színeinek (Lucifer által) vizionált látomásai keretrendszerében. Az Úr biztatásában tehát az is benne foglaltatik, hogy az ember számára az értelemadó és egyben az értelmességet visszaadó erő a transzcendens vagy transzcendentált isteni hatalom lehet. Ádám úgy találhatja meg életének értelmét a földön, ha a transzcendencia felé fordul, s ily módon vállalja az erkölcsi értelembe vett küzdelmet saját maga, családja és az emberiség előrehaladásáért és erkölcsi nemesüléseért. Miként már korábban az Istennel együtt történő ténykedésre biztatta Péter apostol Sergiolus-Ádámot a Hatodik színben: *„Legyen hát czélod: Istennek dicsőség, / Magadnak munka. Az egyén szabad / Érvényre hozni mind, mi benne van. / Csak egy parancs kötvén le: a szeretet.”*

Az álomszínek, különösen a vég, az eszkimó-szín alapján úgy tűnik, hogy az emberiség önmaga számára, az Urat elhagyó állapotában, egy Isten nélküli történelemben: nem képes értelmet adni létezésének. Az álomszínekben kétségessé vált küzdést, mint

az életértelem alapvető módját – az autentikus létezés folytathatóságának értelmében, kanti áthallást mutatva – ‘transzcendentálják’ az Úr utolsó szavai, melyek a folyamatos küzdésre és bizásra buzdítanak, mintegy visszaadva az ember számára az elveszettnek vélt életértelemet: „*Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!*”. Kant szerint az embernek erkölcsi cselekvéséhez szüksége van egy ‘magasabb morális lény’ eszméjére, vagyis Istenre, ahogy Ádám (elveszettnek vélt) küzdéseszméje, életértelme is egy magasabb, transzcendens keretrendszerben kap majd egy újbóli megerősítést.

Madách Imre Erdélyi Jánosnak 1862 szeptemberében írott leveléből idézek, mintegy saját művének illetve e gondolatkör értelmezőjét: „*Egész művem alapeszméje az akar lenni, hogy a mint az ember istentől elszakad s önerejére támaszkodva cselekedni kezd: az emberiség legnagyobb és legszentebb eszméin végig egymásután cselekszi ezt. Igaz, hogy mindenütt megbukik s megbuktatója mindenütt egy gyöngye, mi az emberi természet legbensőbb lényében rejlik, melyet levetni nem bír (ez volna csekély nézetem szerint a tragikum), de, bár kétségbeesve azt tartja, hogy eddig tett minden kísérlet erőfogyasztás volt, azért mégis fejlődése mindig előbbre s előbbre ment, az emberiség haladt, ha a küzdő egyén nem is vette észre, s azon emberi gyöngét, melyet saját maga legyőzni nem bír, az isteni gondviselő vezérlő keze pótolja, mire az utolsó jelenet »küzdj és bízzál«-ja vonatkozik.*”²⁵⁷

A folytonos bukással szemben az „és mégis” küzdés eszméje nemcsak a 19. század első felének hazai köreszméjét és a romantikus líra, mindenekelőtt Kölcsey és Vörösmarty örökségét, valamint a századokon át meglévő magyar „*eidosz legsajátabb életbölcse-ségét*”²⁵⁸ idézi fel. Nemcsak egy – kanti ihletettségű – belső kategorikus imperatívuszt, miként az elhangzik Ádám részéről az Úr-színben. És nemcsak a romantikus hatásforma ellentéteket kiegyenlítő jellegéhez kapcsolható a folytonos bukással szembeni szintén folytonos küzdés. Úgy vélem, hogy mindenekelőtt a *Tragédia „új”* mítoszának morális erejét, ethoszát jelenti, mégpedig a küzdés és a megváltás párhuzamosságában.²⁵⁹ Az individuum, az ember számára a küzdelem önmaga megváltásának módjaként határozható meg és egyben önmaga belső morális parancsaként is. Az újra és újra elbukó (bűnbeeső, vagy a determinációs tényezők miatt elbukó) ember létének olyan belső morális lényege a küzdelem, amellyel önmaga létét, emberségének lényegét, méltóságát állítja és elvesztése után ezt adja vissza az Úr utolsó mondatával.

A *Tragédia* küzdés-eszméjének értékéből nem von le semmit, hogy többek között Goethe *Faustjában* is e törekvés által remélhet megváltást az ember: „*Ki holtig küzdve fáradoz, az megváltást remélhet*”. Németh László hasonlóan, a küzdés folytonossága s nem az eredményessége, hanem az „*erkölcsi erőfeszítés*” és a lelki fejlődés lehetősége felől, a transzcendencia keretrendszerében és a transzcendens erőknek az emberi

257 MADÁCH Imre *Összes művei*. Szerk. Halász Gábor. Budapest, Révai Kiadó, 1942, II, 876-877.

258 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*. Budapest, Magvető Kiadó, 1978, 431.

259 Vö. MÁTÉ *Filozofikum és esztétikum...* 2018, 244-262.

világra gyakorolt hatásában interpretálja a zárójelenetet: „Egy nagy műnek azonban, minél több fátlat szakítunk le róla, annál gazdagabb marad a jelentése. Az ember tragédiájában is megvan, ha az első benyomáson túljutottunk, az egyensúly az isten és az ördög történelme között. Mi az ördög a történelemből? Az élet tehetetlensége, a korszakok teteme, a formák váza, amelyből tovább ment a lélek; az eredmény, szóval az idő. S mi az Istené? Ami nincsen az idő hatalmában: az erkölcsi erőfeszítés. Isten az emberiség életét éppúgy csak színtérnek, keretnek tekinti, mint az egyes ember életét is. Nem az a fontos, mit ér el benne, hanem hogy mi sajtolódik ki általa belőle. [...] Istennek nem az a fontos, ami Ádámnak. A cél csak prés, ő a küzdelmet, s ami kifejlődik közben: a nagy lelket akarja. [...] Azaz az embernek, a véges és végtelen gyermekének, ott van a legmegfelelőbb klímája, ahol Isten és ördög történelme összeérnek. Az ember lábát az értelmetlenségben vonszolja, s tüdejével az örökkévalóságot szívja és leheli.”²⁶⁰

Mind a 2013-ban megjelent, mint a 2018-ban megjelent monográfiámban Ricoeur Ádám-mítosz értelmezése nyomán vontam párhuzamot az ószövetségi és az újszövetségi Ádám-mítosz között, melynek sommázata az volt, hogy Ádám bűnbeesését a 'második Ádám', Krisztus megváltása oldja fel, így a Biblia egészében az Ádám-mítosz a bűnbeesés-megváltás mítoszára bővül.²⁶¹ Hasonlóan egy kiegyenlítő, a *Tragédiában* a bűnbeesés, bukás - „és mégis” küzdés mítosz-modelljét alkotja meg Madách Imre is, Ádám, az ember történetében: az ember duális természete révén ószövetségi Ádámként bűnbeesik, a történelmi színek embereként sorra elbukik, de 'krisztusi' Ádámként eszméi és eszményei megvalósításával küzd az emberiség, a valóság jobbításáért, megváltásáért, egy magasabb létszint irányába. Madách Ádámja, a küzdés emberi akaratában, az újrakezdés méltóságában válthatja meg az embert és az emberiséget, egyfajta önmegváltásként, az erkölcsi és lelki fejlődés (transzcendens, illetve transzcendentált biztatású) útján. Megváltható-e az ember, az emberiség a küzdés által? Képes-e az ember jobbá tenni a világot és önmagát? Az ember mindenkor szabad erkölcsi választása a jó és a rossz között, a „Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme” révén e kérdések nyitottak maradnak, nyitottak a szöveg szintjén, nyitottak az olvasó és a jövő irányába. Nem az eredmény, hanem a küzdés folyamata, minden bukás és csalódás ellenére a küzdés által erkölcsi erőfeszítéseket tevő, a folyton nemesedő ember találhatja meg a saját életének egyedi értelmét.

260 NÉMETH László: *Madáchot olvasva*. In: NÉMETH László: *Az én katedrám. Tanulmányok*. Budapest, 1983, 646-647.

261 Vö. MÁTÉ *Filozofikum és esztétikum...* 2018, 255-256.

A BIZONYTALANSÁG BÖLCSESSÉGE – A BEETHOVENI ZENE ÉS MŰVÉSZSORS MILAN KUNDERA REGÉNYEIBEN

Beethoven alakja és művészete a világirodalomban először Romain Rollandot ihlette meg a 20. század elején, majd közvetve a század közepén Thomas Mannt, a század végén pedig Milan Kundera két regényében is a beethoveni zene és a művészsors illetve a halhatatlanság kapott kiemelt szerepet, az utókor emlékezetének összekapcsoltsága felől.²⁶²

Romain Rolland francia regényíró, esszéista és zenetörténész 1903-ban publikálta *Beethoven élete* című monográfiáját, mely rövid időn belül magyarul is megjelent, Mikes Lajos fordításának köszönhetően.²⁶³ „Goethe és Beethoven világát megelőző Romain Rolland a zsenik művészetében látta a népek közötti kölcsönös tisztelethez, megértéshez és megbékéléshez vezető utat”,²⁶⁴ ahogy ezt nemcsak Beethovenról, hanem Händelről, később Michelangeloról, majd Tolsztojról írt életrajzai is mutatják. Kevésbé ismert, hogy a többmint másfél évtizedig írt, tízkötetes *Jean Christophe* című, 1915-ben irodalmi Nobel-díjjal is elismert regényfolyama címadó főhősének némely jellemvonását maga Beethoven alakja ihlette. Beethoven zenéjéért rajongó muzsikussá váló főhős életén keresztül manifesztálódik a regényíró Romain Rolland üzenete, mely egyben – megítélésom szerint – a beethoveni társadalom-felfogásnak is a szintetizálása. Miszerint az emberek életét a hazugságra és álszempényekre épített és az emberekre ráerőltetett valamely társadalmi életforma tönkreteszi, ám ezt a társadalmi hazugságot szét kell zúzni, hogy az ember megtalálja önmagát, élete célját, amely nem lehet más, mint a közösség odaadó szolgálata.

A párhuzam feltűnő, mivel maga Beethoven többször is nyilatkozott oly módon a művészi kötelességről, mint a „közösség szolgálatáról”, amelynél fogva művészete segítségével cselekednie kell „a szegény emberiségért”, az „eljövendő emberiségért”, a „javát kell szolgálnia, bátorságot önteni beléje, felrázni álmából, ostromozni gyávaságát.”²⁶⁵ „Szerette a köztársasági elveket, – írja Schindler, az a barátja, aki legjobban

262 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Beethoven emlékezete a XX. századi regényekben*. In: Magyar Művészet. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2021, 1. sz., 81-86.

263 ROLLAND, Romain: *Beethoven élete*. Ford. MIKES Lajos. Budapest, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.T. Kiadó, 1911.

264 Romain Rolland *Jean Christophe* című regényének üzenetét szintetizálja Madácsy László, de nem teszi szóvá tanulmányában a beethoveni párhuzamot. Vö. MADÁCSY László: *Romain Rolland születésének századik évfordulójára*. In: *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae : acta germanica et romanica*, 1966, 1. sz., 3-17.

265 ROLLAND 1911, 43.

ismerte élte utolsó korszakában. – A korlátlan szabadságnak és a nemzeti függetlenségnek híve volt. ... Azt akarta, hogy minden embernek legyen része az állam kormányzásában.”²⁶⁶ „Beethoven a nagy szabad szó, a német gondolatnak akkor talán egyedüli hangja” – összegzi az életrajzíró az utolsó évtized eszmeiségét. Ekkoriban, ismertségének köszönhetően és kordokumentumokkal alátámasztottan „Beethoven mindig szabadon nyilatkozott a kormányról, a rendőrségről, az arisztokráciáról, még nyilvánosan is. A rendőrség tudta ezt, de eltűrte kritikáját és szatíráját, mint ártatlan álmodozásokat; és békén hagyta azt az embert, akinek genieje oly rendkívüli feltűnést keltett.”²⁶⁷

A francia regényíró és esszéista német kortársa, Thomas Mann *Doktor Faustus* c. 1947-ben megjelent regényében a főhős zeneszerző, Adrian Leverkühn alakjának formálásában hasonlóan felfedezhető a beethoveni ihletettség, a szubjektív egyén, a szenvedő és alkotó ember belső küzdelmei nyomán. Edward Engelberg szerint nemcsak a nietzsche-i életút valamint Mozart és Berlioz, sőt a kortárs zeneszerzők, így Arnold Schönberg és Igor Stravinsky inspirálták Thomas Mannt főszereplője alakításában, hanem Beethoven művészi karaktere is.²⁶⁸ Elsősorban a zeneszerző zseni alkotói vívódásai, mélypontjai és szinte megszállott alkotáshevélete, fizikai létének fájdalmas küzdelmei, lelki, érzelmi gyötrelmei és elmagányosodása vonatkozásában láthatunk párhuzamokat.

A 20. század vége felé ismét bekerült a világirodalomba Beethoven alakja, mégpedig Milan Kundera regényeiben, az irodalom, a filozófia és a zene közti kapcsolatteremtések hálójában. Kundera az egyetem előtt dzsessz-zenészként is dolgozott, illetve a prágai Károly Egyetemen az irodalomtudomány és az esztétika mellett zenetudományt is hallgatott, édesapja pedig, Ludvik Kundera híres zongoraművész és zenetudós volt. Milan Kundera igen nagyra tartotta Beethovent, néhány zeneművét is elemezve *A regény művészete* című ars poetikus esszékötetében úgy véli, hogy talán „Beethoven a Bach utáni zene legnagyobb építészé.”²⁶⁹ Esszékötetében regényei struktúráját a zeneművek kompozíciójához hasonlítja, regényei „minden része elé akár zenei jelölést” is írhatna – mondja. Regényírói művészetében a tempó (pl. moderato, adagio, allegro, stb.) egy fejezet tartamának és az elbeszélte esemény regénybeli „valóságos” idejének viszonyát jelenti. Rendkívül fontosnak tartja a regény-fejezetek különböző tempóját (hogy például az egyik egy évet foglal össze, míg a másik csak néhány órát fog át), ezzel együtt kontrasztos felépítést.²⁷⁰ Művészi praxisában a tempó melletti másik lényeges analóg fogalom zene és regény között a polifónia, mely a zenében két vagy több hang

266 Uo. 15.

267 Uo. 43-44.

268 ENGELBERG, Edward: *Thomas Mann's Faust and Beethoven*. In: Monatshefte, 1955, Vol. 47, No. 2., 112-116.

269 KUNDERA, Milan: *A regény művészete*. Ford. Réz Pál. Budapest, Európa Kiadó, 2003, 99.

270 Uo. 96.

vagy dallamvonal szimultán kibontását jelenti, olyan összekapcsoltságot, melyben az egyes elemek megőrzik viszonylagos függetlenségüket. A regényben ez a lineáris cselekménnyel szembeni, többszálú eseménysor párhuzamos kibontását jelenti, oly módon, hogy egyik se váljék uralkodóvá a másik felett. A különböző cselekményszólamok közötti kapcsolatok pedig az esszéisztikus betétekben, többször filozofikus problémakörökben tematizáltak. Azonban a regény nem filozófia, hanem „*a játék és a hipotézisek birodalma*”. Ebből fakad a „*regényszerű elmélkedés*” kérdező és egyúttal hipotetikus jellege.²⁷¹ Értelmezésem a beethoveni életmű utókori emlékezetének két ilyen „*regényszerű elmélkedés*”-ére irányul, az „*Es muss sein!*” végzettudatára Kundera az 1982-ben megjelent *A lét elviselhetetlen könnyűsége* c. regényében, valamint a halhatatlanság dilemmájára az 1988-ban megjelent *Halhatatlanság* c. regényében.

Kundera *A lét elviselhetetlen könnyűségében* Tomáš, az egyik főszereplője gondolatvilágát az „*einmal ist keinmal*”, egy német szólásmondásba sűrített filozófia hatja át élettörténete elején: „*Ami csak egyszer történik, mintha sohasem esett volna meg*.” Így az élet súlytalannak tetszik, könnyűvé lesz a lét, s e könnyűség, Parmenidész filozófiájában pozitív kategória. Ugyanakkor a regény ugyanezen fejezetében megjelenik egy ezzel ellentétes nietzschei gondolkör is, melynek nyomán a német filozófus a leg-súlyosabb tehernek nevezi az élet minden mozzanatát, mégpedig akkor, ha életünkre úgy tekintünk, mint egyfajta örök visszatérésre. Idézve Kunderát: „*Ha életünk minden másodperce a végtelenségig ismétlődne, úgy oda lennénk szögezve az örökkévalósághoz, mint Jézus Krisztus a keresztfán. A gondolat hátborzongató. Az örök visszatérés világában minden mozdulatra a felelősség elviselhetetlen súlya nehezedik. Ezért nevezte Nietzsche az örök visszatérés gondolatát a legsúlyosabb tehernek (»das schwerste Gewicht«).*”²⁷² Ebben az értelemben áll szemben egymással könnyű és nehéz. Látszólag a könnyű a pozitív, mert súlytalan, hiszen ami csak egyszer történik, mintha meg sem történt volna. A nehéz pedig, hogy minden mozdulatunkra, minden aprónak tűnő döntésünkre a felelősség nehezedik, és ez alapvetően rossz, így negatív. Az előjelek Kundera regényének erkölcsi jelentésrétegében lassan megfordulnak, mivel az utóbbi, a nehéz válik pozitív kategóriává és ezt ismeri fel hőse, Tomáš, miután az 1968-as prágai tavaszt követően Svájcba emigrál, majd hazatér. S hogy miért választja Kundera hőse a nehezebb utat, miért hoz végzetszerűen visszafordíthatatlan döntést, mely a mindennapi élet racionalitásával – egyúttal könnyűségével is – szembehelyezkedő? Miért hagyja hátra a rövid emigrációjának biztos karrierjét, a kényelmes, nyugodt életformát kínáló svájci orvosi állását, annak ellenére, hogy tudja: követve szerelmét és visszatérve hazájába a megaláztatások sora várja? Erre csak egy, ám a regény fő motívumaként visszatérő válasza van Tomášnak: „*es muss sein*”.

271 Uo. 82., 86.

272 KUNDERA, Milan: *A lét elviselhetetlen könnyűsége*. Ford. Körtvélyessy Klára. Budapest, Európa Kiadó, 1992, 11., 15.

„Szeretek néha-néha közvetlenül beleszólni, mint író, mint én magam.”²⁷³ – mondja Kundera *A regény művészetében*. Ahogy sok helyütt regényeiben, itt is egy esszéisztikus kitérőben értelmez, jelen esetben az olvasó számára az „es muss sein”-t, az általa teremtett főhősének idézett szavait, melyek – a regénybeli szerelme kérésére megismert – Beethoven utolsó vonósnégyesének utolsó tételének (*Op. 135 F-dúr*) két motívumára épülnek, s melyeket kérdésként, majd kétszer is megismételve, felkiáltásként idéz a dallammal együtt: meg kell történnie? („Muss es sein?”) Meg kell történnie! („Es muss sein!”) Meg kell történnie! („Es muss sein!”) Kundera közvetlen ’beleszólását’ folytatva: „Hogy e szavak jelentése egyértelmű legyen, Beethoven ezt írta az utolsó tétel föl: »der schwer gefasste Entschluss« – nehezen meghozott döntés. (...) Ellentétben Parmenidésszel, Beethoven a nehezét pozitívnak tartotta. »Der schwer gefasste Entschluss«, a nehezen meghozott döntés a sors hangjával párosul (»es muss sein«); a nehézség, a szükségszerűség és az érték – három tartalmilag összefüggő fogalom: csak az a nehéz, ami szükségszerű, csak az értékes, aminek súlya van. Ez a meggyőződés Beethoven muzsikájából született, s bár lehetséges (sőt valószínű), hogy e magyarázatért inkább Beethoven értelmezői, mint maga a zeneszerző felelős, ma többé-kevésbé mindnyáján egyetértünk vele: az ember nagyságát abban látjuk, hogy úgy cipeli sorsát, ahogy Atlasz cipelte vállán az égboltot.”²⁷⁴

Beethoven leveleit olvasva, valószínűleg egyetértene az utókor illetve Kundera értelmezésével. A cseh-francia regényíró a beethoveni életműből csupán ezt az egyetlen mozzanatot emeli ki, így jellemezve Tomáš életdöntésének végzettudatát, egyúttal Beethoven zenéjének, végkicsengésének súlyosságát, nehézségét és egyben értékteremtő jellegét idézi fel. Kundera itt elhallgat, „regényszerű elmélkedés”-ében nem gondolja tovább az „es muss sein” jelentéstelítettségét a zeneszerzőre vonatkoztatva. Beethoven leveleit és feljegyzéseit olvasva, az „es muss sein” fatalisztikus végzettudata és egyben terhe, mely ugyanakkor nagyra tette, mégpedig a végzettel való folytonos küzdele és ezáltal értékteremtése révén. Negyedszázadig küzdött fülbajával és a különböző testi betegségek fájdalmaival, 28 éves korától haláláig; s nemcsak az akkori gyógyítási módszerek minden káros következményével, hanem az egyre súlyosbodó állapotából következő lelki, érzelmi problémákkal is. Levelei, személyes feljegyzései arról a folyamatról tanúskodnak, miként küzd a sorsával: „Milyen szomorúan kell élnem, kerülnöm mindazt, amit szeretek, és mindazt, ami drága nekem, és ezt ebben a nyomorult, ebben az önző világban! ... Szomorú lemondásba kell menekülnöm! Föltettem magamban kétségkívül, hogy túlteszem magam mind e bajokon; de hogyan lesz ez lehetséges számomra?”²⁷⁵ – kérdezi 31 évesen egyik levelében. Ezt az „engesztelhetetlen végzet”-et cipelte több mint negyedszázadon át, hol megtörve – „Óh, kegyetlen sors, engesztelhetetlen végzet!

273 KUNDERA 2003, 88.

274 KUNDERA 1992, 45-47.

275 Részlet Wegeler doktornak és Amenda lelkésznek 1801-ben írott leveléből: ROLLAND 1911, 10.

*Nem, nem, az én boldogtalanságomnak nem lesz vége soha!*²⁷⁶ –, hol pedig heroikusan: *„Nem, nem fogom tûrni. Torkon ragadom a végzetet. Hiába akar megtörni; nem fog sikerülni neki.”*²⁷⁷ Végül Beethoven egyetlen mondatát emelem ki, a rejtelmes okok miatt, talán e végzettudat miatt is megszűnt, Brunswick Teréz iránt érzett szerelmi kapcsolata²⁷⁸ után írt, kb. 1810-re tehető egyik személyes feljegyzéséből: *„Rendeld alá magad, rendeld alá magad mélységesen sorsodnak: nem élhetsz többé a magad számára, csak mások számára; a te számodra nincs többé boldogság csak a művészetedben. Óh Isten, adj erőt, hogy legyőzzem magamat!”*²⁷⁹

Visszatérve Kundera regényéhez, Tomáš úgy indul a svájci határ felé, mint *„Beethoven hőse”*, sőt, az író képzeletében maga Beethoven vezényli a zenekart, hogy *„eljátssza neki az »es muss sein« indulót, s ezzel búcsúztassa az emigrációtól.”* A regény fiktív világán belül mindössze egy nap telik el és a beethoveni zenei motívum a negációjává alakul át, azaz nem kérdés és utána többszörös felkiáltással megerősített bizonyosság, hanem éppen fordítva, a bizonyosság megkérdőjelezetté válik. Tomáš az *„es muss sein”* ismételtetése után, a svájci határt átlépve, majd az orosz tankoszlopokba ütközve, *„elfogta a kétség: valóban így kellett lenni? (...) jól tette-e, amikor az érzelmeire hallgatott?”* Majd visszatérve Prágába Terezához, *„megállapította, hogy élete nagy szerelmének történetéből korántsem az »es muss sein« csendül ki, hanem inkább az »es könnte auch anders sein!«, a másképp is lehetett volna. (...) és hogy kétségbe van esve, amiért hazajött.”*²⁸⁰ A regény folyamának fő motívumaként, folytonosan vissza-visszatér az *„es muss sein”*, a végzet tudata, ugyanakkor folyton relativizálja is azt Kundera, mivel egyrésztől megkérdőjelezi, másrésztől a végzetet a véletlenek sorozatával helyettesíti Tomáš elmélkedésén keresztül.

*„Az elmélkedő kérdés (a kérdező elmélkedés) az alap, melyre valamennyi regényemet felépítem.”*²⁸¹ – mondja Kundera regényeinek értelmezőjeként *A regény művésze* c. esszékötetében. Azonban a regény elmélkedése nem azonos a filozófia bölcsességével, nem a bizonyosság, hanem *„a bizonytalanság bölcsességével”* bír, regényeinek ez az egyetlen bizonyossága, mivel az *„egyetlen abszolút igazság helyett egy sereg egymásnak ellentmondó viszonylagos igazsággal”*²⁸² szembesít. *„De mi ez a bölcsesség, és mi a regény? Egy nagyszerű zsidó közmondás szerint: az ember gondolkodik, Isten nevet.*

276 Uo. 34.

277 Beethoven 1810. május 2-án Wegelernek írt leveléből idéz Romain Rolland. Vö. ROLLAND 1911, 13-14.

278 Beethoven „1806 májusában eljegyezte magát Brunswick Terézzel, aki régóta szerette őt – amióta, mint kislány, zongorázni tanult tőle, Beethoven bécsi tartózkodásának első idejében. Beethoven barátja volt Teréz fivérének, Ferenc grófnak. 1806-ban, vendégük volt Magyarországon, Martonvásáron, és ott szerették meg egymást.” – írja Romain Rolland. Vö. ROLLAND 1911, 18.

279 Részlet Beethoven személyes feljegyzéséből, idézi Romain Rolland: uo. 22.

280 KUNDERA 1992, 47-50.

281 KUNDERA 2003, 39.

282 Uo. 14-15.

(...) *De miért nevet Isten, ha rápillant a gondolkodó emberre? Mert az ember gondolkodik, s az Igazság kicsúszik az ujjai közül. Mert minél többet gondolkodnak az emberek, annál jobban eltávolodik az egyik ember gondolata a másiktól.*²⁸³ Ilyen viszonylagos igazságok sorozatával szembesít a *Halhatatlanság* című regényében is, a Beethovent övező egyik megtörtént vagy csak részben valós „irodalmi legenda” kapcsán, mint az utókor emlékezetének egyik darabjával, melyet más emlékek együtteséhez való kapcsolódása felől mutatok be a továbbiakban.

„Goethe és Schiller a legkedvesebb költőim” – írja Beethoven 1809-ben kiadójának,²⁸⁴ és ugyanebben az évben kapott egy megbízást, hogy kísérőzenét írjon a Goethe *Egmont* c. tragédiájához, melyet a mai napig előadnak *Egmont - Kísérőzene* Op. 84. címmel, valamint ezt követően több Goethe-verset is megzenésített. 1812-ben Teplitzben, a cseh fürdővárosban történt találkozásukról Goethe ezt írta: Beethoven „sajnos, teljességgel fékezhetetlen személyiség; kétségkívül igaza van abban, hogy a világ utálatos; de nem ez a módja annak, hogy kellemessé tegye a világot a maga és mások számára. Meg kell ezt bocsátani neki és sajnálni kell őt, mert süket.”²⁸⁵ Romain Rolland *Beethoven élete* című monográfiájában pedig így összegezte kapcsolatukat: „Beethoven szenvedélyes csodálója volt Goethe geniejének, de a jelleme sokkal szabadabb és erőszakosabb volt, semhogy alkalmazkodhatott volna a Goetheéhez és semhogy ez utóbbit meg ne sebezze. Ő maga mesélte el egy közös sétájukat, amikor a gőgös republikánus, mert az volt, oly leckét adott a méltóságból a weimari nagyherceg udvari tanácsosának, amelyet ez sohasem bocsátott meg neki.” Majd Romain Rolland ennek bizonyítékeként Bettina Brentanonak, férjezettként Bettina von Arnimnak írt beethoveni levélből idéz, melyben az 1812-ben, Teplitzben, a cseh fürdővárosban történt sétájukat a következőképpen meséli el, Bettina állítása szerint állítólag maga Beethoven: „A királyok és a fejedelmek teremthetnek professzorokat és titkos tanácsosokat; elhalmozhatják őket címmel és kitüntetéssel; de nem teremthetnek, nagy embereket, szellemeket, akik kiemelkednek a világ sarából; ...és mikor két olyan ember van együtt, mint én meg Goethe, akkor ezeknek az uraknak érezniök kell nagyságunkat. – Tegnap találkoztunk az úton, visszatérőben, az egész császári családdal. Láttuk őket már messziről. Goethe eleresztette a karomat, hogy az út mentén helyezkedjék el. Beszélhettem neki, amit akartam, egy lépést nem mozdult előre. Homlokomba húztam a kalapomat, begomboltam a felöltőmet és karomat hátrakulcsolva, befurakodtam a legsűrűbb csoportokba. Hercegek és udvaroncok álltak sorfalat. Rudolf főherceg kalapot emelt előttem; a császárné üdvözölt először. – A nagyok ismernek. – Mulattam rajta, mikor láttam, hogy a menet elvonult Goethe előtt, aki az út szélén állt, mélyen meggörbülve, kalapjával a kezében. Azután jól megmostam

283 Uo. 164.

284 Beethoven 1809-ben Breitkopf és Haertel kiadónak írt 1809 augusztus 8-ai levelét idézi Romain Rolland. Vö: ROLLAND 1911, 23.

285 Uo. 25.

a fejét, nem kegyelmeztem neki a világerért sem. ...” Romain Rolland szerint Goethe ezt soha sem felejtette el: *„Nem tett később semmit Beethoven ellen, de nem tett semmit az érdekében sem: teljes hallgatással mellőzi Beethoven munkásságát, sőt még a nevét sem említi.”*²⁸⁶ A fiatal Félix Mendelssohn, 1830-ban átutazva Weimaron így írt egyik levelében a ma egyik legismertebb beethoveni zenemű, a „Sorsszimfónia” Goethére tett hatásáról: *„Eleinte, nem akarta hallgatni, amit Beethovenról beszéltünk; de arra kellett mennie és meg kellett hallgatnia a C-moll szimfónia első tételét, amely nagyon megindította. Nem akarta elárulni meghatottságát és csak ennyit mondott nekem: »Ez nem hat meg, csak csodálkozásra kész.» Kisvártatva újra megszólalt: »Grandiózus, eszeveszett; mintha összedőlné a ház.» Jött az ebéd, amely alatt gondolataiba merült, míg végül újra Beethovenre terelődve a szó, kérdezni, faggatni kezdett. Láttam, hogy nagy volt a hatás.”*²⁸⁷

Kundera *Halhatatlanság* c. regényében a teplitz-i közös séta elbeszélését teszi meg a halhatatlanságról szóló dilemmája alapjává. Szerinte *„Meg kell különböztetnünk az úgynevezett kis halhatatlanságot, az ember emléké az azok tudatában, akik ismerték (...), és a nagy halhatatlanságot, amikor olyanok őrzik az ember emlékét, akiket személyesen nem ismert.”*²⁸⁸ A művészek és például az államférfiak életútjuk során mintegy szembekerülnek a nagy halhatatlansággal, miáltal életük bármely mozzanata válhat ennek egyik sarkkövévé, a mindenkor változó utókor emlékezése milyenségének függvényében. Goethe és Hemingway túlvilági beszélgetéséből idézek néhány részletet ennek szemléltetésére Kunderától: *„Tudod Johann – mondta Hemingway –, engem szintén egyfolytában vádolnak. Ahelyett, hogy olvasnák a könyveimet, most rólam írnak könyveket. Arról, hogy nem szerettem a feleségeimet. Hogy nem törődtem a fiammal. Hogy szájon vágtam egy kritikust. Hogy hazudtam. Hogy nem voltam őszinte. Hogy gőgös voltam. Hogy macho voltam. Hogy azt állítottam, kétszázharminc sebesülésem van, pedig csak kétszázhat volt.”* És még folytathatnánk hosszasan Hemingway panaszkodását. Goethe válasza minderre: *„Ez a halhatatlanság”. A halhatatlanság örök ítélkezés.” „De miért nem volt óvatosabb, amíg élt? Most már késő.”*²⁸⁹ Ily módon alakulhat ki a halhatatlanság nevetséges válfaja, egy olyan véletlen, vagy óvatlan vagy eltorzított történés nyomán, mely ugyanakkor, a halhatatlanságra ítélt ember szempontjából, mint *„egész életének parabolájaként”* jelenik meg az utókor emlékezetében.

Kundera egyetlen valós és/vagy vélt (?) irodalmi legenda nyomán járja végig az utókor emlékezetének e parabolisztikus, nevetséges halhatatlanságot nyújtó működését. Romain Rolland Beethoven-életrajzából, az általam fentebb idézett, állítólagos beethoveni levélből indul ki, melynek Beethovenról származó eredetije sohasem került elő,

286 Uo. 24-25.

287 Uo. 25.

288 KUNDERA, Milan: *Halhatatlanság*. Ford. Körtvélyessy Klára. Budapest, Európa Kiadó, 2016, 69.

289 Uo. 115-116.

csak Bettina von Arnim kezével írt másolata maradt meg. Miért és hogyan? A „*halhatatlanság utáni vágy*”-tól vezérelt Bettina, aki a „*nagy halhatatlanságot célozta meg*”²⁹⁰ a már idős Goethe áhított szerelmének elnyerésével, mely aztán nem valósult meg, tehát Bettina nem elégedett meg azzal, hogy e Beethoven által neki elmesélt történetet csak barátjának, Hermann von Pückler grófnak írott levelében tegye közzé Goethe halálának évében. Hanem, idézve Kunderát, ennél „*sokkal jobb ötlete támadt: 1839-ben az Athenaeum folyóiratban közzétett egy levelet, melyben ugyanezt a történetet maga Beethoven mondja el neki! Az 1812-es dátummal megajándékozott levél eredetije sohasem került elő. Csak Bettina kezével írt másolata maradt meg. Van benne néhány részlet (például a levél dátuma), amely arról tanúskodik, hogy Beethoven ilyen levelet sohasem írt, vagy legjobb esetben nem úgy írta meg, ahogy Bettina lemásolta. De akár hamisítvány a levél, akár félig-meddig az, a történet mindenkit elbűvölt és szájról szájra járt. És egyszeriben minden világos lett: (...) Beethoven a szemébe húzott kalapjával és hátán összekulcsolt kezével előretörő lázadó, Goethe szolga, aki alázatosan hajlong a sétány szélén.*”²⁹¹

Ez az irodalmi legenda aztán tovább élt a század közepétől, melynek korábban lehetett némi valóságalapja, hiszen Goethe valamiért megsértődött. Nyilván volt mire és az tény, hogy nemigen vett tudomást 1812 után Beethovenról, a zeneszerző többszöri közeledése ellenére sem, mint például ezt egy 1822-ben Beethoventől származó, Goethének írt levél is bizonyítja: „*Az a csodálat, szeretet és megbecsülés, amelyet már ifjúkoromban dédelgettem az egy és egyetlen halhatatlan Goethe iránt: kitartott.*”²⁹²

Kundera szerint azonban ez a parabolisztikus irodalmi legenda is hozzájárulhatott ahhoz, hogy Beethoven halála után száz évvel, 1927-ben egy tekintélyes német folyóirat, *Die literarische Welt* azza a kérdéssel fordult a kor legnevesebb zeneszerzőihez, hogy fejtsek ki, mit jelent számukra Beethoven. A körkérdésre adott válaszok többsége, igencsak meglepő módon a beethoveni zene iránti közömbösségről szóltak. Idézve Kunderát, egy választ kiemelve: „*Ravel így foglalta össze véleményét: nem szereti Beethovent, mert hírneve nem a zenéjéből fakad, amely nyilvánvalóan tökéletlen, hanem az életét körülfonó irodalmi legendákból. Irodalmi legenda. A mi esetünkben két kalapra épül; az egyik mélyen a homlokba húzott, és hatalmas szemöldök áll ki alóla; a másik egy hajlongó férfi kezében van. A bűvészek szeretnek kalappal dolgozni. Tárgyakat tüntetnek el benne, vagy galambrajt röptetnek ki belőle a mennyezetre. Bettina a költő megaláztatásának csúf madarait röptette ki Goethe kalapjából, Beethoven kalapjában pedig eltüntette (s ezt biztosan nem akarta!) a mester zenéjét. Olyan sorsot szánt Goethének, amilyen Ticho de Brahénak és Carternek jutott osztályrészül: nevetséges halhatatlanságot. Csakhogy a nevetséges halhatatlanság mindenkit utolérhet, és Ravel számára*

290 Uo. 226-227.

291 Uo. 110-111.

292 COOPER, Barry (ed.): *The Beethoven Companion*. London, Thames and Hudson, 1996, 47.

*Beethoven a szemöldökére húzott kalapban nevetségesebb volt, mint a hajbókoló Goethe. Ebből következik, hogy jóllehet a halhatatlanság előre alakítható, befolyásolható, előkészíthető, végül sohasem lesz olyan, amilyennek tervezték. Beethoven kalapja halhatatlan lett. Ennyiben a terv sikerült. De hogy mi lesz a halhatatlan kalap értelme, azt előre senki sem tudhatta.*²⁹³

Kundera szerint „A regény egyetlen erkölce a megismerés.”²⁹⁴ Ebből következik regényírói módszere, hogy ugyanazon eseményt, vagy tárgyat, fogalmat többféle nézőpontból illetve kontextusban mutat be, ám nem valamelyiknek a kizárólagos elfogadtatására törekszik, hanem arra, hogy mi, az olvasók, képesek legyünk „ide-oda mozogni közöttük,”²⁹⁵ miáltal az emberi lét legkülönbözőbb mozzanatait, problémáit Kundera képes annak minden esetlegességével, bizonytalanságával, viszonylagosságával – azaz pluralitásában is – ábrázolni. Emellett úgy tartja mozgásban a hagyományt, az emlékezés működését, hogy egyúttal az utókor élő dilemmájává teszi. A „bonyolultabb” problémák megvilágításának egyik eszközéről a következőképpen vall *A regény művészetében*: „Kezdetől fogva arra törekedtem, hogy a kérdések roppant súlyosságát a forma roppant könnyedségével ötvözzem. És ez nem pusztán művészi becsvágy. A léha forma és a komoly tárgy egysége fellebbenti a fátylat drámáinkról (...).”²⁹⁶ Ily módon kapcsolódik össze Beethoven kalapja a halhatatlansággal. Kundera végül másodszor is felteszi a kérdést regényében, hogy mit is jelent Beethoven homlokba húzott kalapja. Esszéisztikus válasza a regényíró, az alkotó ember bizonyossága és igazsága: az, hogy Beethoven „nem emeli meg kalapját a vele szembejövő arisztokraták előtt, ez nem azt jelenti, hogy az arisztokraták megvetésre méltó reakcióso, Beethoven pedig csodálatra méltó forradalmár, hanem hogy azok, akik alkotnak (szobrokat, verseket, szimfóniákat) nagyobb tiszteletet érdemelnek, mint azok, akik uralkodnak (szolgák, hivatalnokok vagy egész nemzetek fölött). Hogy az alkotás több a hatalomnál, a művészet több a politikánál.”²⁹⁷

293 KUNDERA 2016, 113-114.

294 KUNDERA 2003, 13.

295 RORTY, Richard: *Heidegger, Kundera és Dickens*. Ford. Barabás András. In: Holmi, 1993. 2. sz., 245.

296 KUNDERA 2003, 103.

297 KUNDERA 2016, 282.

A BIZONYTALANSÁG PARADOXONJAI – REFLEXIÓK PET’R KOVÁCS PÉTER FESTMÉNYEIRŐL, GRAFIKÁIRÓL

A műalkotás autentikus éltetője annak esztétikai létmódja, az, hogy az értelmezett mű a mindenkori befogadás konkrét jelenében a befogadó számára különböző minőségű esztétikai tapasztalatok és reflexiók generálására képes. Reflexív megközelítésemben szándékom nem konkrét műalkotás/ok előre kijelölt szempontú ’tudományos’ megközelítése, ahogy azt például a művészettörténész vagy egy monográfia-író teszi, hanem a befogadói tapasztalatok, reflexiók esztétikai problematizálása, mégpedig konkrét műalkotások nyomá(ba)n. Reflexióim Pet’R Kovács Péter (1943-2019) festőművész, grafikus és könyvillusztrátor fél évszázadon átívelő életművének jónéhány alkotására irányulnak, melyen keresztül kísérlem meg vázolni azt a folyamatot, hogy egy ’befejezett’ művészi pálya²⁹⁸ műalkotásai miképpen léteznek tovább az esztétikai tapasztalat gondolati síkján.

Az esztétikai szempontból az értelmezőt tekinthetjük úgy is, mint a jobbra ’tudatos’ befogadót, aki nem elsősorban egyéni ízlésvilágától és pillanatnyi emócióitól vezérelt befogadó, hanem valamilyen szinten tisztában van a rá háruló feladat természetével és (ön)reflexivitása révén is tudatosan törekszik az esztétikai tapasztalatszerzésre. Valamint igénye van arra, hogy értelmezését ’beszélgetve’ argumentálja, bevonódjon egy (szóban vagy írásos formában közvetített) dialógusba, a művészetközvetítő fórumok révén elérhető értelmezőkkel, így például a látogatókkal, vagy a kritikus, a művészettörténész, az esztéta nézőpontjával, netán a kurátorral, vagy éppen magával az alkotó művésszel. E dialógusba való bekapcsolódás tehát a műalkotás/ok/ról szóló beszélgetések, előadások, különböző megnyilatkozások, véleménycserék vagy a tárgyiasított

298 Kovács Péter (1943-2019), művésznevéen Pet’R festőművész, grafikus és könyvillusztrátor. 1985-ben Munkácsy Mihály-díjat, 2008-ban Kossuth-díjat kapott, 2013-tól Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja. Műalkotásai megtekinthetők honlapján: <http://www.petr.hu/>. Művészi pályájának összefoglaló monografikus albuma: *Pet’R Kovács Péter*. Budapest, Novan Könyvkiadó, T-ART Alapítvány, 2008. Műalkotásait több közgyűjtemény is őrzi. Jelen fejezet reflexiói Pet’R Kovács Péter életművén belül: a *Hová?* (1982), *Ismétlődő jelenet* (1982), *Fehér cella* (1982), *Rozsdások* (1983), *Kettős* (1983), *Cella* (1984), *Fohász és panasz* (1985), *Nyugtalan alvó* (1985), *Helyzet* (1986), *Alig* (1986), *Arckereső* (1986), *Panasz* (1986-87), *Kettős* (1987-88), *Helyzet I. II.* (1988), *Testhelyzet* (1989), *Lény* (1990-92), *Sötét lény* (1993), *Cella* (1993-94), *Lény* (1994), *Panasz* (1995), *Hullám* (1997), *Penészesek I. II.* (1998), *Madárember* (1997-2000), *Arckereső rajzok* (2000-2007), *Alvó I-IV.* (2000), *Lény* (2000), *Mozdulatok I. II.* (2000-02), *Gödör (fekete)* (2000-02), *Gödör (szürke)* (2001-02), *Gödör (fehér)* (2000-04), *Lény (penészes)* (2002), *Lény (szikkadt)* (2003-04), *Barna cella II.* (2003), *Cella* (2005), *Eltűnés, eltüntetés* (2006), *Fekvő (szürke)* (2006), *Áldozat* (2006), *Szürkület (Lények)* (2006-7), *Lény* (2007), *Tagolt hullám* (2007-8), *Szürkület I.II* (2007-08) című festményeire és rajzaira vonatkoztatottak.

esszék, tanulmányok, kritikák formáján keresztül érhető el. Az értelmezésekről nemcsak hogy lehet, de szükséges is vitatkozni, illetve beszélgetve nekifeszíteni egymásnak a különböző esztétikai tapasztalatokat, a „másképp”-értéseket. Miért? Mert a nagyszerű műalkotások többféle értelmezési lehetőséget hordoznak magukban, mintegy ezáltal éltetve önmagukat, akár több értelmezői generáción keresztül is.

Az emberi érzékenység elemi orientációs képessége az empátia, a beleérzési és a ráérzési képesség. Ahogy a műalkotás teremtése, úgy a műélmény létrejötte (is) erre a képességre épít. Mivel, ez utóbbi esetben, a műalkotással való befogadói kapcsolattunkat nemcsak az érzékszerveinken keresztüli hatás, így a mű érzékletességének felfogása és az alkotás megértési igénye vezérli, hanem a beleérzési, ráérzési képességünk is. Ha az érzékletesség révén (is) kialakult műélmény hatására képtelenek vagyunk elszakadni a műtől, többször is vissza- visszatérünk hozzá (például újraolvassuk a könyvet vagy ismét elmegyünk a kiállításra), akkor kialakult bennünk egy belső nyugalanság, kíváncsiság, hiszen a mű ott ’motoszkál’ bennünk, melynek hatására majd az értelmezések felfedésével, felfedezésével, tehát a reflexiókkal leszünk elfoglalva. Ez az a fordulópont, amikor a műalkotás élmény-befogadása átbillen a már kifejezhetőbe, a diszkurzív módon, fogalmilag és intellektuálisan is megragadhatóba, egy-egy értelmezés formájában; az interpretáció formáját tekintve legyen az egy dialógus önmagunkkal vagy más befogadókkal, vagy akár egy valamely műfajú írásba foglalt értelmezés. Egyben ez az a pont, amikor rezonálunk a műre, azaz a műalkotás élményvilága valamilyen szempontból megérint bennünket, majd lassan, értelemadásunk révén világlátásunk részévé válik, beleolvad a saját léttörténetünkbe, például emlékezünk rá; egyszóval valamiképpen kapcsolatban maradunk a műalkotás számunkra hordozott üzenetével. Összegezve: ha az érzéki észlelésből fakadó általánosítások, beleérzési és ráérzési képességünk és a műélmény valamint a rezonancia a művel kapcsolatban elég intenzív, akkor mindez elindítja bennünk az interpretáció fogalmi „játékát” – Almási Miklós kifejezésével szólva – „feladják az értelemnek a kulcsfogalmak anyagát, amiből lassan szövődhet az értelmezés fogalmi hálója”.²⁹⁹

Pet’R Kovács Péter életmű-kiállítása, mely 2014-ben Szegeden volt látható, négy és fél évtizednyi munkásságának különböző korszakaiból való alkotásai e vázolt tudatos befogadási folyamatban egy kulcsfogalmat erősítettek fel bennem, mégpedig a ’bizonytalanság paradoxonjait’,³⁰⁰ és a művésztől kapott album csaknem 300 alkotás-fotója ezt csak fokozták, miként a honlapján látható alkotásai is. Nem a könyv- és meseillusztrált, nem az ’alkalmazott’ jellegű alkotásokat emelem ki, hanem festményeinek, grafikáinak bizonytalanság-tényezőire irányulnak reflexióim.

299 ALMÁSI 1992, 161-189.

300 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A bizonytalanság paradoxonjai – Esztétikai problematizálás Kovács Péter szegedi kiállítása kapcsán*. In: *tiszatájonline* 2014. 04. 29.

Bizonytalanságot sugall a – hangsúlyozottan érzékelhetővé, láthatóvá tett – alkotói folyamat befejezetlensége, mely éppen e befejezetlenség által magát a befogadót vonja be egy (újra)alkotási folyamatba. Bizonytalanságot sejtet a félbehagyott vonalak kuszasága, a biztos kézzel végighúzott vonalak hiánya, ugyanakkor e bizonytalanság paradoxonja, hogy a képek vizuális látványa mégis egy egészet sejtet, az emberi kiszolgáltatottságot.

Hasonlóan a figurativitás is több szempontból felerősíti ezt a bizonytalanságot. Egyrészt a kontextus-nélküliségük, az alig vagy csak éppen jelzett környezet, az alakok semmibe vetettsége. Valamint figuráinak sajátos és jellegzetes arcnélkülisége, vagy azon művei, melyek középpontjában az emberi test vagy egy részletének ábrázolása a keresővonalak hálójából és a tónusokat jelző foltokból áll. Vagy, ha mégis van konkrét kontextus, akkor az valamely szenvedéstörténeté, illetve determinisztikusságé.

Paradox módon, ez az első pillantásra formátlannak tűnő, ám alaposabban szemlélve egy megformáltságba rejtett bizonytalanság szuggesztív erejűvé válik a befogadási folyamatban, azaz hatása 'bizonyos': vagy nagyon erős ellenállásra, elhárításra készteti a befogadót, vagy erőteljesen bevonja azt a műalkotás/ok erőterébe. Tapasztalatom az, hogy a befogadók semmiképpen sem maradnak közömbösek. A hatás ezen erőteljes vagy-vagy jellege, illetve az érintettség létrejöttének ténye vagy elmaradása a befogadó és a mű közötti rezonanciától is függ, hermeneutikai terminológiában fogalmazva: a műalkotás és a befogadó horizont-összeolvadásának megtörténésétől vagy meg nem történésétől.

Az a befogadó, akit megérintenek, megszólítanak e műalkotások, saját befogadási folyamatában is egy bizonytalansági faktor jelenlétét fedezheti fel, mivel a megformáltság jellemzői, így a kontextus-nélküliség, a vázaltszerű keresővonalakból és tónusokból strukturált rajzok, a semmibe vetettség érzetét keltve, magát a befogadási folyamatot is bizonytalanná teszik, így a befogadó először inkább érzi, sejt, mint 'tudja' az alkotásokat. Ezt az értelem-hiányos állapotot követheti akár a mű bármilyen értelmezésének elhárítása ('nem értem') vagy a befogadás megmaradása a felszínes élmény szintjén (tetszik, nem tetszik), de követheti az értelemkeresés spontán kényszere is, mely egyre tudatosabbá válhat. Ez utóbbi, az értelemkeresés azt is feltételezi, hogy a befogadó nyitottan közelít e művekhez, képes zavarba jönni, mivel átérzi e művek bizonytalanság-sugárzó erejét. A befogadó bizonytalanságát paradox módon azzal oldja fel, hogy értelmet, konkrétumot keres, Gadamerrel szólva, a műalkotást „bevonja önértelmezésének egészébe, melyben az jelent számára valamit”.³⁰¹ Ha a befogadó értelmet, jelentést ad, akkor viszont valamilyen történetet kénytelen elbeszélni Pet'R Kovács Péter műalkotásai kapcsán, és e narratívába zárja értelmezését, majd megérkezik a 'végre értem, miért ilyen és mit jelent számomra' egyéni (konstruált)

301 GADAMER 1984, 13.

felismeréséhez. E narratívák a műalkotás és a tudatos befogadó közötti horizont-összeolvadásra épülnek, egy kapcsolathálót hozva létre a mű horizontja és a befogadói horizont (egyéni történetiségünk, kulturális hagyományozottságunk, tudáskészletünk, kor- és világnézetünk, sajátos élet- és sorsérzésünk, emberlátásunk horizontja) között. Ha a műalkotás/ok horizontja, bizonytalanságfaktorukból eredően erőteljesen nyitottak, befejezetlenek és több elemük is meghatározatlan, ahogy azt a festészeti és rajzi eszközöket egybekapcsoló Pet'R Kovács Péter képeken láthatjuk, akkor annál szélesebb spektrumú ez a szemantikai kapcsolatháló (pl. az 'asszociációs holdudvar') a két horizont között.

Pet'R Kovács Péter művészetéről számtalan 'értelmezői elbeszélést', szubjektív értelemadást olvashatunk a nyolcvannál is több kritika, méltatás, esszé, cikk és kiállítás-megnyitó formájában, bizonyítva, hogy e műalkotások értelmezési szabadsága igen nagyfokú. Hosszasan citálhatnám e gondolatsorokat, ízelítőként az 1978-tól napjainkig tartó 'megfejtésekből' néhány gondolatsort idézek fel, úgy, mint az egyéni, befogadói értelemadások egy-egy konkrétumát, a képek emberalakjaira vonatkoztatva. E művek figurái egyaránt felidéz(het)ik a befogadóban „a létezés kimondhatatlan szélsőségeit”, a magányt, a könyörgő hallgatást, a szenvedések ittjét és mostanját, a „Tér és idő modern Golgotá”-ját (Balázs Sándor, 2004); a „kifosztott, de még váltig illúzióért esdeklő embernek” benső hasonmását (Supka Magdolna, 1989); a személyiség belső konfliktusait, önmarcangolását és meghasonlottságát, mégpedig „Testbeszéddel, pózokkal, gesztusokkal s hullámozó, tekeredő vonalgubancokkal”, egy „gyötrő lelki harcot”. (Nagy Zoltán, 1997). Emberalakjainak arcnélkülisége is egy alapvető faktora annak a bizonytalanságnak, mely az első korszaktól kezdődően jellemző maradt az életműben. Módos Péter írását azért is érdemes hosszabban idézni, mivel gondolatsora igen jól reprezentálja a mű és a befogadó közötti horizont-összeolvadást is, e kapcsolatháló felépülésének néhány szegmentumát: „Szeretnék egyszer belenézni Kovács Péter teremtett alakjainak arcába. Szeretném megszólítani őket, tudakolva nevüket és emlékeiket. Mindezt azonban nem lehet. Nem csupán azon egyszerű ok miatt, hogy a papírra, vászonra rajzolt alakok nem szólhatnak meg. Ez volna a legkevesebb – ettől még jól elbeszélgethetnénk. Kovács Péter szenvedő, menekülő, még itt levő, de már útnak induló alakjainak azonban nincs arca. Valahol elveszett az arcuk. Elvesztek az egykori vonások. El a sebhelyek, az ütések: a játék, a szerelem, a betegség stigmái. Üresek az arcok, azonosíthatatlanok. De akkor miért ismerünk e figurák félszeg és fegyelmezett ottmaradásának olyan nehezen megfogalmazható mozdulatában önnön otthontalanságunkra, saját bizonytalanságunkra? Miért helyettesíthetjük be e kitöltetlen arcokba, e szívósan ellenálló, mégis menekülő arcába önmagunk, barátunk vagy éppen ellenségünk arcvonásait? E szótlán alakok által elbeszélt szorongás, fájdalom és bizonytalanság, ez a mégis-akarás honnan és miért ismerős? Miért ismerős mégis e sok ismeretlen? Testvéreink volnának? Igen. Testvéreink ők ott a vásznon, a keretek között. (...)” (Módos Péter,

1982).³⁰² Kovács Péter képein az arc- vagy tekintetnélküli, történet-, idő- és (hát)tér nélküli alakjai mögé bárkit beilleszthetünk, éppen 'szemantikai ürességük' révén, és az arcábrázolás bizonytalanságának újabb paradoxonjaként.

Egy másik paradoxont lát meg Zalán Tibor, akinek számos verseskötetét illusztrálta a művész: „*mégiscsak megoldást, megoldásokat keres Pet'R, ami esendő emberi gyöngesség az olyan férfi részéről, aki tisztában van azzal, hogy megoldás pedig nincs. De ha megoldás nincs, akkor mi van?*

*Van a festő, és van a képe.
Absztrakt antropológia, dinamikus állapotrajz.
Fölöslegességtudat, kudarc.
Panasz-fohász-megváltatlanság.
A képzelet önmagát vonalakkal körülindázó modellje.
Szinkretikus önfelismerés, önszétrakás, létdekonstrukció.
Szétszedett és végképp összerakhatatlan emberi testek.
Szétszedett és végképp összerakhatatlan emberi életek.
Embriók.
Gödrök.
Elviselt dinamika.
Magány, tértelenség, érzelmi hátterek rejtélye.
Kiszabadult idegek véget nem érő tánca.
Az izzás végtelen sárgái.
Van Pet'R, van a festő, és van a mű.”³⁰³*

Pet'R Kovács Péter műveinek emberalakjai a vonalak fonalhálójában mintegy gúzsba kötöttek, vagy kötötték önmagukat, azaz determináltak. Hogy mitől és miért, nem tudjuk meg, mivel maga a megfoghatatlan, konkretizálhatatlan determináció ténye a hangsúlyos. Az emberi testek ábrázolása révén, látszólag az embernek, mint biológiai és természeti lénynek a meghatározottságát hangsúlyozza, azonban paradox módon éppen a meghatározottság e kontextus-nélküliségével, a miért és mitől determinált kérdését nyitva hagyottan fejezi ki a már-már szinte abszolutisztikus meghatározottságot, az abszolút determináltságot. Az ember természeti-biológiai lény: a képeken az arcok helyett a felsejlő koponya, a tekintetek helyett a szemüregek, a képek vonalgubancái

302 A kritikák és műelemzések olvashatóak Pet'R Kovács Péter honlapjának „Dokumentáció – Irodalom” menüpontjában: <http://www.petr.hu/>.

303 Zalán Tibor: *A fehér cella magányos lakója—katalógus-bevezető (részlet)*. Stuttgart. AL Galerie Gerlinde Walz, 1995. Olvasható: Pet'R Kovács Péter honlapjának „Dokumentáció – Irodalom” menüpontjában: <http://www.petr.hu/>.

mögött a hiábavalónak tűnő arckeresések, a testek töredezettsége mögött a röntgen-szerű látványt adó csontok.

Pet’R Kovács Péter *„halálképein”* Wehner Tibor szerint *„már nincsenek hősök, itt nincsenek már áldozatok, itt már csak az elbukás van: a tragikus végkifejlet utolsó mozzanatát éljük, a töredék lét nagyszerű aktussal, fenséges bukással ér véget.”*³⁰⁴ E képeken az élet mögött a várakozó és a felsejlő halál, az élő emberi test fonalszerű bizonytalanságába helyezett végső bizonyosság: maga a halál. Szuggesztivitásuk a szemlélt az emberlét végső határhelyzetének és egyúttal önnön semmiségének felismerésére kényszeríti. Az élet a halálhoz viszonyuló létként jelenik meg, különböző variációkban szembesítve a halál határhelyzetével, a megsemmisülés valamely formájával.

Pet’R Kovács Péter halálhoz viszonyuló létértelmezése Martin Heideggernek a *Lét és időben* megfogalmazott gondolatára asszociáltat egyrészt: ha az életet egészében akarjuk megérteni, akkor azt a halál nézőpontja felől, a halálhoz való *„előrefutás”* felől tudjuk megtenni, és talán ebből a perspektívából tárulkozhat fel az élet-értelem. Az élet *„egész-lenni-tudására”* hívja fel a figyelmet a halál, a lehetőségre, hogy az ember kilépjen a heideggeri *„akárki-önmagába való beleveszettség”*-ből³⁰⁵ vagy a halál általi szorongás és félelem megsemmisítő érzéséből, és hogy önmaga lehessen, hogy szembenézzen életének értelmet adó létlehetőségeivel. A halálhoz viszonyuló lét együtt jár a szorongással, a félelemmel, választásunk abban van, hogy e viszonyulásban *„kiálljuk”*-e ezt az *„előrefutást”,* szembenézést,³⁰⁶ és ebben segítenek Pet’R Kovács Péter alkotásai. Vagy: fél(el)em/berek maradunk. Másrészt Pilinszky János *Kettő* című versének sorai tömörítik számomra a *„halálképek”* létállapotát: *„Két fehér súly figyel egymást, két hófehér és vaksötét súly. Vagyok, mert nem vagyok.”* Szembe tudunk-e nézni legsajátabb létlehetőségeinkkel? A halálhoz viszonyuló lét bizonytalanságában megtaláljuk-e a számunkra való bizonyosságot? Van-e egyáltalán bizonyosság? Egy bizonyosságunk van és az a bizonytalanság bölcsessége, ahogy Kundera üzeni? *A regény művészetében* írja (a már előző tanulmányomban idézett gondolatát folytatva): *„Egy nagyszerű zsidó közmondás szerint: az ember gondolkodik, Isten nevet. (...) De miért nevet Isten, ha rápillant a gondolkodó emberre? Mert az ember gondolkodik, s az Igazság kicsúszik az ujjai közül. Mert minél többet gondolkodnak az emberek, annál jobban eltávolodik az egyik ember gondolata a másiktól. (...) Másrészt: az ember sohasem az, mint aminek gondolja magát. A lét az emberi lehetőségek birodalma, mindaz, amivé az ember válhat, amire képes.”*³⁰⁷

304 WEHNER Tibor: *Halálképek – Kovács Péter kiállítása*. In: *Művészet*, 1989. 7. sz., 51-52.

305 HEIDEGGER 2001. 272-3.

306 Uo., 309.

307 KUNDERA 2003, 167.

LÁBJEGYZETEK KÉP-KÍSÉRLETEIMHEZ

Pilinszky János „*evangéliumi*” esztétikájában a bizonyosságra törekvő filozófusról így ír: „Minden filozófus kissé hasonlít a tökéletes bizonyosságra törekvő féltékeny szerelmesre. A szerelem misztériumát kívánja tűhegyre szúrni. Csoda, hogy a pillangó többnyire belehal? A gondolkodás egyéb formái megelégszenek a pillangó szemléletével. Nem törekszenek tűhegyre szúrni – s talán épp ezért követhetik, láthatják, adhatnak hírt eleven röptéről. A valódi gondolkodás (...) olyan új realitással ajándékoz meg, ami átélhető és evidens. Talán bizonyíthatatlan: de érintésére létünk egésze megrendül, hívására szívünk és elménk úgy érzi végre, hogy nevén nevezték. Minden ember *gondolkodó*. S a legigazibb filozófus is ennek a közös és kifogyhatatlan aranybányának csupán egyik forgalomban lévő bankjegye.”³⁰⁸ Az esszé-részlet metaforáit feloldva: a gondolkodás „*egyéb formái*” között például helyet kap a mitológia, a filozófia, a vallás, a művészet és az irodalom, melyek – „*a pillangó*” metaforát felfejtve – ’hírt adnak’ bármely létező szemléletéről. Így magáról a létezésről, az emberi élet folyamatáról, az emberről és a világról. E ’hír-adás’ valóságát pedig abban van, hogy a teljes valónkat érinti. „Minden ember *gondolkodó*”, a „*valódi gondolkodás*” pedig minden ember képessége, lehetősége, mely a lényegünk, a számunkra lényeges felismerését jelenti („*szívünk és elménk úgy érzi végre, hogy nevén nevezték*”). Akár közvetve egy gondolkodásforma (pl. filozófia, művészet, vallás) révén, akár közvetlenül.

Bármilyen ’új realitást’ létrehozó alkotófolyamat egy különleges állapotba helyezi az embert, ahol megszűnik minden és semmi más nem létezik, csak maga a létrehozás, a teremtés folyamata, gondja és öröme, mely egyúttal néha lehetőséget ad a „*valódi gondolkodás*” közvetlenségére is. Bármilyen alkotás megvalósulása: ajándék a léleknek. Számomra a kép-alkotás folyamata más minőségű, mint tanulmányaim tudományos szándékú, logikai összefüggésekre épülő, tényszerű megalkotása, bár mindkettő örömteli alkotófolyamat. Időigényes kutatómunkám, tanulmány- és könyvírásaim mellett egy intenzívebb érzelmi, hangulati, emlékező állapotban, egy szellemi egység-élményként, mégis hangsúlyozottan értelemkereső folyamatként élem át képeim létrehozását. Kép-kísérleteknek nevezem alkotásaim, azon egyszerű oknál fogva, hogy nem vagyok művész, hanem esztéta és irodalmár. Tanulmányírásaim során, elakadva gondolátveim kifejtésében, továbblendít, ha vázlatos ábrákkal jelzem a felderített összefüggéseket. Amikor egy éppen meggondolt gondolat, sokszor intuitív módon képi formában is megjelenítődik számomra, hirtelen örömezzettel tölt el, majd legfőképp az, ha a forma-kísérletezések után valahogy mégis kifejezésre tudom

308 PILINSZKY János: *Szög és olaj*. Budapest, Vigilia Kiadó, 1982, 286.

juttatni gondolatiságom, igaz, mindig marad hiányérzetem a megvalósulást tekintve. Mégis, érteni vélem Plótinosz híressé vált sorát: „A *gondolkodás nem egyéb, mint látó látás.*”³⁰⁹ Ha alkotásom a szemlélőben értelemkereső és értelemadó hatással bír, valamely esztétikai élménnyel is párosul és megosztja velem reflexióját a képembe foglalt szellemiségről: még különlegesebb ajándék a számomra. Autodidakta alkotó vagyok, magamat aposztrofálva ’képgond/oló’. Különösen a filozófiai, metafizikai tartalmú gondolat képi megjelenítése a nagy talány számomra és sokszor megoldhatatlannak tűnő rejtély. Nemcsak teoretikus szempontból, hanem saját kép-alkotó tapasztalásaim nyomán is egyetértek Fülep Lajos egyik (hegeli hatással bíró) következtetésével, miszerint a „*művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad, mint a létre célzó filozófia és vallás.*”³¹⁰

A művészetről, a műalkotásról való gondolkodás mindenki privilégiuma, az alkotóé és a művet szemlélőé egyaránt. A művészettörténész, a kritikus, az esztéta, az elemző, legyen bármennyire is ’professzionális’, mindenekelőtt a műalkotás befogadója: egy hermeneutikai tevékenység és esztétikai tapasztalat alanya, megélője és nemkülönben, a műalkotással történő és az arról szóló dialógus révén: a mű életet is. A hermeneutikai, esztétikai tapasztalatban a befogadó kulturális hagyományozottsága, tudáskészlete birtokában, a rá jellemző műveltséggel, kor- és világnézettel, egy sajátos élet- sorsérzéssel, érintettséggel, valamilyen (tudatosított vagy tudattalan) értelmezési stratégiával és applikációs irányultsággal vesz részt. Éppen ezért, a műalkotásról, a művészetről szóló beszélgetés befejezhetetlen, mely nem az egyéni reflexiók elégtelenségét, netán a tökéletlenségét jelenti, hanem – Gadamer kifejezésével – a lényege annak a történetiségében is változó létnek, melyek mi magunk, az értelmező befogadók vagyunk, hagyományozottságunkkal, folytonosan változó tapasztalataink közegeivel és szubjektivitásunkkal egyetemben.³¹¹ E tényről – a művészetről, a műalkotásról, az irodalomról szóló filozofikus beszéd, az esztétika és az aktuális beszélő, esetemben az esztéta, illetve az irodalmár sem tud eltekinteni. Miáltal a műről való beszéd, a műértelmezések és az esztétikai megközelítések is problematikussá válnak. Legfőképp azért, mert a művészi intuíciókról, önkifejezésekről, az alkotói teremtő folyamatról, a műalkotásokról és azok befogadásáról, hatásáról, tehát egy igencsak összetett érzelmi, szellemi, lelki folyamatról és azok tárgyiasult formáiról kellene az értelem számára valamifajta fogalmiságba, objektivitásba, érvelésekbe bújtatott beszédet nyújtania arról, ami eredetileg nem fogalom, aminek megragadása nem elsősorban vagy kizárólagosan diszkurzív módon és nyelvi, logikai függőségekbe helyezetten történik. Esztétaként írásaimban itt-ott jeleztem e problematikát; ’képgond/olóként’ pedig az „*Ars poetica*” című alkotásomba

309 PLÓTINOSZ: *A szépről és a jóról, Istenről és a hozzá vezető utakról*. Ford. Techert Margit. Budapest, Farkas Lőrinc Imre Kiadó, 1998, 162–165.

310 FÜLEP 1995, 650.

311 GADAMER 1984, 213–215.

sűríttem (1. sz. képmelléklet). A műalkotásról, mint egy élő entitásról szóló beszéd/írás és a fogalmi, diszkurzív, 'tudományos igényű' gondolkodás együttlevőségét kíséreltem meg képi formába önteni, a toll metaforáival. Konkrét genealógiája meglehetősen profán. Költözésem után végre egyetlen könyves-szekrénybe tehettem az összes megjelent publikációm. Észrevettem egy folytonosságot: valamennyi könyvemnek borítója tervét, ha lehetőségem adódott rá, én terveztem. Együtt látva a könyv-, tanulmánykötet- és folyóirat-halmazt, mint a 30 év alatt általam írt szövegek özönét (az esztétika történetéről, a különböző művészetfelfogásokról és műelemzésekről, a kultúr- és művészetfilozófiai teóriákról, stb.), hiányérzetem támadt és egy szubjektív képi szintézis létrehozásának ötlete villant fel bennem, annak a kérdésnek a megválaszolásával együtt, hogy esztétaként valamint irodalmárként mi is az én tevékenységem lényege, és hogy egyúttal mi jelenti a legfőbb gondot számomra. *Ars poetica*m egy lehetséges válaszom tömöríti, grafika-változata pedig legutóbbi, Kolozsvárott megjelent esztétikatörténeti, (irodalom)esztétikai könyvem borítója lett.³¹²

2008-ban kezdtem el festegetni, Párom ösztönzésére, eszközeivel és kizárólag technikai (szóbeli) tanácsai segítségével, az olajfestést megkedvelve. Először 'játszottam' a formákkal, a színekkel, majd első kép-kísérleteim amolyan tanulási folyamatok voltak. Például a „*Kék Duna keringő*” című, mely Nagyapám emlékét és gyerekkorom Dunaparti naplementéit idézi fel (2. sz. képmelléklet). Irodalmárként néha önkéntelenül is kíséreltettem a vers-gondolatok képi megformálásával, miként az „*Ima*” című alkotásomon is (3. sz. képmelléklet), Pilinszky János „*Az ember itt*” című versének egyfajta transzformációjával:

*„Az ember itt kevés a szeretetre.
Élég, ha hálás legbelül
ezért-azért; egyszóval mindenért.*

*Valójában két szó, mit ismerek,
bűn és imádság két szavát.
Az egyik hozzám tartozik.
A másik elhelyezhetetlen.”*

Csaknem negyedszázadon át az ablakomból a szegedi Alsóvárosi templomra láttam. Jónéhány alkalommal, egyfajta 'folyékony félelem' hangulatában, látványa 'metafizikai vigaszt' nyújtott. Véletlenül láttam meg egy amatőröknek, autodidaktáknak szóló

312 Az *Ars poetica* című képem grafika-változatának felhasználásával készült könyvem borítója, vö. MÁTÉ Zsuzsanna: „Az *aestheticum* vizsgálatának célja tehát az értékadó jelentés felkutatása.” *Magyar esztétikatörténeti és esztétikai tanulmányok*. Kolozsvár – Szeged, Pro Philosophia Kiadó és Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány, 2019. Digitalizált formában: <https://mek.oszk.hu/20400/20405/>

festészeti pályázati kiírást a szegedi alsóvárosi templomról és úgy éreztem, 'tartozom' a templomnak és magamnak annyival, hogy meggondolom, mit is jelent számomra ez a részben késő-gótikus épület, a Havas Boldogasszony templom. Gótikus architektúráját egyszerre éreztem zártnak és nyitottnak, a számtalan fohászkodó érintéstől itt-ott megmélyült fapadok és a templombelső kő-részleteinek kopottsága megérintett. A „Fohász” című alkotásom az első, a nyilvánosságnak is szánt olajfestményem (4. sz. képmelléklet³¹³). A metafizikai útkeresés egyik lehetséges módját kíséreltem meg rávetíteni az architektúrára, utalva a kanti értelemben vett transzcendentálásra is. Az amatőr pályázat a templomról egy csoportos kiállítással zárult, az én képem alatt közvetlenül egy nagyon idős hölgy ült. Kérdésemre, hogy miért éppen itt foglalt helyet, hiszen még annyi hely van a teremben, azt válaszolta, hogy itt érzi jól magát, mivel Ő is ezt látja. Ez volt az első reflexiója az első (nyilvánosan is bemutatott) képemnek és akkor úgy gondoltam, már nem tevékenykedtem hiába. Még ugyanebben az évben a fotómásolata is megjelent *Central European Time* (C. E. T.) folyóirat (XIV. évfolyam) 2008. novemberi, *Ország és Irodalom* számának hátlapján. Majd két év múlva a LirArt művészeti csoport pályázatára elküldtem a „Fohász” fotóját, mely úgy jelenhetett meg egy gyűjteményes antológiában, ha e pályázaton belül számomra ismeretlen emberek verseket írtak róla és valamelyik verssel együtt a zsűri beavallotta egy kiskönyvbe. Ez megtörtént: az *Evokációk 2.* (Szerk. Vázsonyi Judit, 2012, Pécs) című gyűjteményes antológiában a „Fohász” képem fotója és a líra, Fügedi Fülöp Zsigmond találó háromsorosa – „*lehetséges lét / pillérekkel jelölt út / megérkezés nincs*” – egymást éltetik. Ebben a szó-kép medialisztásban alkotásom 'sorsa' teljessé vált számomra. Terentius Maurus *Carmen heroicum*-jának szállóigévé vált sora: „*A könyveknek megvan a maguk sorsa.*” („*Habent sua fata libelli.*”) – talán igaz a képekre is.

A szó (és az írott szó) valamint a kép médiumai közöttségének problematikája, interreferenciális viszonyuk, egymásra vonatkoztatásuk teoretikus szöveg-gondja nemcsak néhány tanulmányhoz, hanem egy madáchi ihletettséggű kép-kísérlethez, „*A Föld Szelleme*” címűhöz³¹⁴ is vezetett (5. sz. képmelléklet). Nem egy illusztráció, melyekről többször is írtam könyveimben, hanem a képzelet szabadabb játékát eredményezte, amelynek mégis megmaradt egyfajta szöveg-vonatkozottsága is, az inspirációt tekintve. Ennek nyomán alkotásom egy lehetséges válasz arra, hogy vajon mit láthatott Ádám az Űr-színben, amikor sebesen repülve elhagyja a Földet, a csillagok elsuhanak mellette, majd a madáchi főmű legrejtélyesebb szereplőjének, a Föld

313 *Fohász* című képkísérletem „*Az ember tragédiája mai szemmel*” című csoportos villámkiállítás keretében a XVIII. Madách Szimpóziumon (Szeged-Algyői Faluház, Könyvtár és Tájház) volt látható 2010. április 23-tól 25-ig.

314 *A Föld Szelleme* című alkotásom „*Az ember tragédiája mai szemmel*” című csoportos villámkiállítás keretében a XVIII. Madách Szimpóziumon (Szeged-Algyői Faluház, Könyvtár és Tájház) volt látható 2010. április 23-tól 25-ig.

Szellemének szavát hallja az emberről és annak életteréről: „Te ismersz már, a földnek szellemét, / Csak én lélekzem benned, tudhatod. / Itt a sorompó, eddig tart hatalmam, / Térj vissza, élsz, – hágd át, megsemmisülsz / Mint ázalog féreg, mely csöpp vízében / Fickándozik. – E csepp a föld Neked.”

A gadameri esztétikai hermeneutikában a műalkotás létezése egy olyan (történeti) folyamat, melyben „maga a műalkotás az, ami a változó feltételek mellett mindig másként mutatkozik meg.” Így a „a szövegben vagy a műalkotásban rejlő igazi értelem kimerítése nem ér véget valahol, hanem valójában végtelen folyamat.”³¹⁵ Madách Imréről és Az ember tragédiájáról (valamint életművéről) néhány könyvet írva szembesültem a másfél évszázad alatt felhalmozódott műértelmezések hatalmassá duzzadt áradatával, fő művének kimeríthetetlenségével, másként való megmutatkozásaival, melyet igyekeztem dokumentálni is, sok száz hivatkozással lábjegyzetek formájában. S mindezt a „Madách 150” című alkotásomban³¹⁶ kíséreltem meg tömöríteni (6. sz. képmelléklet). A megformáláshoz inspirációt adott egy véletlen egybeesés. 2014-ben, miközben Az ember tragédiája című drámai költemény életbölcslete – a 150 éve meghalt Madách Imrere emlékezve című előadásomra készültem,³¹⁷ ismét meg kellett néznem az eredeti Tragédia-kéziratot. Ekkor tűnt fel, hogy a kézirat utolsó lapja a 150. sorszámot kapta. Az egybeesés elbűvölt. Így montírozódott egymásra „Madách 150” című alkotásomon főműve utolsó lapjára az alkotó ’lélek tükre’ valamint a végesség és a végtelen kapcsolatának ambivalenciájára utaló lábjegyzetem.

Az ember számára semmi sem magától értetődő, tele van kérdésekkel, kérdőjelekkel, amelyekre úgy érzi, válaszolnia kell. E készítés tanulmányaimban a miért ilyen és mért nem másmilyen, a miért és mi okból, a hogyan lehetséges (stb.) kérdésekre adott válaszvariációkat eredményezi, tud(at)va viszonylagos jellegüket. Képeim többsége mögött szintén ott van egy (valamilyen) kérdés, amire maga az alkotásom egy lehetséges válasz, mely számomra, ha időlegesen is, de mégis egyfajta egyensúly megtalálását jelenti. Tudva azt, hogy a szemlélőknek majd különböző válaszvariációkat jelent alkotásom, legalábbis (esztéta mivoltom nézőpontjából) a reményeim szerint. McLuhan kérdésére, hogy „Vége a Gutenberg-galaxisnak?”,³¹⁸ könyveket íróként, könyvekből inspirálódva és rég elfeledett könyvek teóriáit éltetve lehetetlen lenne igennel

315 GADAMER 1984, 115., 212.

316 „Madách 150” alkotásom a „Gondolatok a könyvtárban 4.” című csoportos kiállításon a Hegyvidék Galériában (Budapest, Városmajor utca 16.) volt látható 2014. augusztus 26-tól 2014. szeptember 5-ig.

317 Máté Zsuzsanna Az ember tragédiája című drámai költemény életbölcslete – a 150 éve meghalt Madách Imrere emlékezve című előadása elhangzott az SZTE Szegedi Szabadegyetem XIV. szemeszterében, 2014. szeptember 10-én, az SZTE Tudományos és Információs Központja nagytermében. Az előadásról készült felvétel megtekinthető on-line formában is: <https://www.u-szeged.hu/oktatasi/xiv-szemeszter/ember-tragediaja-cimu>.

318 MCLUHAN, Marshall: Vége a Gutenberg galaxisnak? Ford. Halász László. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985.

válaszolnom. Ugyanakkor látom és tapasztalom korunk „képi fordulat”-át és nemcsak elméleteket közvetítek hallgatóimnak minderről és a vizuális kultúráról, hanem magam is próbálkozom a képek nyelvén kommunikálni. E kérdésre lehetséges válasszom a „Gutenberg-galaxis 650” című alkotásom³¹⁹ (7. sz. képmelléklet).

Szolidan kíváncsiskodó gyerekként kedvelt foglalatosságom volt a kerítések deszká-resein, a fagörcsök nyomán képződött lyukakon át bekukucskálni a házak udvaraiba, kertjeibe, mint valamifajta titkokat hordozó helyekre, melyeket ugyan nem láttam, azonban hosszasan tanulmányozhattam a deszkák erezeit, azzal a rácsodálkozással, hogy a fa halott, mégis olyan mintha élne és ezért én szépnek láttam. A szépség-fogalmakkal, melyeket (esztétikát is) oktatóként közvetítettem, egyik alapján sem tudtam annak nevezni ezt az emlék-képet, aztán Madách Imre egyik aforizmája nyomán felbátorodva – „A szép az, amit saját világunkba asszimilálni vágyunk.” – született meg a „Titok” című alkotásom (8. sz. képmelléklet),³²⁰ utalva mindkét inspirációra, otthonomban helyet kapóan, hasonlóan az „Élet-fília” című képemhez (9. sz. képmelléklet).³²¹

Ernst Cassirer szerint az ember „szimbólumalkotó lény”, szellemisége szimbólumokban manifesztálódik. A különböző „szimbolikus formák” – a mítoszok, a nyelv, a művészet, a vallás, a történelem, a filozófia, a tudomány – segítségével ragadja meg a világot. Szimbólumhasználatukkal az emberi lények a valóságnak egy új dimenzióját nyitják meg, egy szimbolikus kozmoszt teremtve, amely az ő saját világuk és amely – Hankiss Elemér értelmezésében – egyfajta biztonságot nyújt.³²² Egy alkalommal részt vehettem egy – a már kész ötletünk technikai kivitelezését segítő – tűzzománc-alkotótáborba. Lányom születésnapjára egy személyes ajándékkal készülve, kérésére egy ankh-keresztet terveztem. Számomra is a szimbolikus gondolkodás egyik különleges jele volt, homályba vesző eredete, jelentéseinek rétegzettsége miatt is. Az ankh-kereszt „a halhatatlanság, a rejtett bölcsesség, az ég és föld egységének szimbóluma. Jelképezi még a nemek egységét, az eljövendő életet és az eljövendő időt, az élet és a tudás misztériumainak kulcsát. (...) Ízisz egyik attribútuma, de az ábrázolásokon sok isten kezében megtalálható, mint az isteni élet és az örökkévalóság jelképe. Ha halandók tartják kezükben, akkor a boldog örökkévalóság útját fejezi ki.”³²³ A kérdés az volt, hogyan tudom ezt a szimbólumot személyessé formálni, ráadásul mindkettőnk számára, azonban úgy,

319 A „Gutenberg-galaxis 650” című képkísérletem a „Művészföldre – alkotás – ok” című csoportos kiállításon volt látható (Délvidék Ház. Szeged, Közép fasor 1-3.) 2019. május 11-től 2019. május 19-ig.

320 „Titok” című olajfestményem az „Expo d’Art – Artistik move Europe” külföldi csoportos kiállításon (Les Halles de Paris, Gallery Pont-de-Roide, Salon Contemporain) volt látható 2015. február 27-től 2015. március 10-ig.

321 „Élet-fília” című alkotásom a „Művészföldre – alkotás – ok” című csoportos kiállításon volt látható (Délvidék Ház. Szeged, Közép fasor 1-3.) 2019. május 11-től 2019. május 19-ig.

322 Hankiss Elemér továbbgondolja e felfogást Az emberi kaland című könyvében, vö. HANKISS 1999.

323 PÁL József – ÚJVÁRI Edit. (szerk.): Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Budapest, Balassi Kiadó, 1997, 250.

hogyan nem sértem meg vele a szimbólum metafizikusságát. Próbálkozásaim háromféle variációt eredményeztek, azonban mindháromban azonos maga a kereszt. Egy hirtelen jött ötlettel az ankh-kereszt hurokrészébe rajzoltam a vázlatpapíron a görög omega és (a kis) alfa betűket és az 'aha-élmény' örömeivel konstatáltam ennek természetes módon megnyilvánuló együttesét. A „Kezdet és vég” címet adtam a tűzzománc-képemnek,³²⁴ mely utal a zsidó-keresztény hagyományra, egyrészt az Ószövetség isteni kinyilatkoztatására: „*Én vagyok az Alfa és az Omega, kezdet és vég, ezt mondja az Úr, aki van, és aki vala, és aki eljövendő, a Mindenható*” (Jelenések könyve 1,8), másrészt az Újszövetségre is, mégpedig a kis alfa betűvel Jézus hal jelére. Mikor felnőtt Lányom önálló életet kezdve elköltözött és magával vitte ezt a tűzzománc-képet, egyszerűen elkezdett hiányozni ez a szimbólum. Talán azért is, mert számomra egy olyan „védőpajzsot” jelentett, mely egyfajta „értelmes választ” nyújt „az emberi lét végső kérdéseire”.³²⁵ Így festettem meg később ennek egy transzformációját a magam számára is, „Vég és kezdet” címmel (10. sz. képmelléklet), mely a tűzzománc-kép változtatás nélküli keresztjét már egy keretbe helyezi. E kerettel, a tűzzománc technikából fakadó absztrakt stilizáltság 'festői' átalakításával a szimbólumalkotás történeti folyamatának homályos modellszerűségére, egy folytonos konkretizálódási folyamatra kísértem meg utalni. Azonban még mindig hiányzott számomra a szimbólumnak az a formája, mely személyes és mindkettőnkéről illetve tágabban a női lét összetettségéről is szól.

324 A „Kezdet és vég” című tűzzománcom látható volt „Az ember tragédiája mai szemmel” című csoportos villámkiállítás keretében a XVIII. Madách Szimpóziumon (Szeged-Algyői Faluház, Könyvtár és Tájház) 2010. április 23-tól 25-ig.

325 Hankiss Elemér szerint az emberiségnek egy mikrouniverzumot kellett teremtenie és szüntelenül újratemtenie a maga számára egy mostoha és veszélyekkel teli világban, egy „idegen világban”. Története során két stratégiát fejlesztett ki, az első technikai vagy prométheuszi, a másodikat a szimbolikus vagy apollóni stratégiának nevezi, mely egyben a szimbolikus szféra, a nooszféra világát teremti meg. Az emberi kaland c. könyvében ezt írja: „Lenyűgöző annak az igyekezetnek és elszántságnak a látványa, amellyel az emberek az íratlan és írott történelem kezdetei óta körülvétték és körülveszik magukat nemcsak barlangjaik, házaik és városaik falaival, nemcsak katedrálisokkal és sportcsarnokokkal, hanem a mítoszok és vallások, filozófiák és tudományok, eszmék és illúziók, képzetek és műalkotások szimbolikus szférájával is. Honnan van s mire való ez a nagy igyekezet? A legkézenfekvőbb válasz az, hogy a prométheuszi stratégia önmagában nem nyújtott és nem nyújt teljes biztonságot. Sikeresen oldotta meg az élet technikai problémáit, de nem tudta legyőzni a mulandóságot és a halált, nem tudta legyőzni egzisztenciális félelmeinket, a lelkiünkben lévő szörnyeket, az emberi élet alapvető bizonytalanságait. Nem tudott választ adni az emberi lét végső kérdéseire. Úgy is mondhatnánk ezt, hogy az embereknek nemcsak a fizikai, hanem a lelki, pszichikai, spirituális túlélésért is küzdeniük kellett, és úgy küzdöttek, hogy körülvétték magukat szimbólumokkal, szimbólumrendszerekkel. E szimbolikus védőpajzsok fontosságát nem lehet túlbecsülni. Látjuk, hogy ha a szimbólumoknak ez a védőrendszere megsérül, ha a szimbólumrendszerek már nem tudnak értelmes választ adni az emberek kérdéseire és félelmeire, akkor a bizonytalanságnak és a szorongásnak a korszaka következik el az adott társadalomban. A prométheuszi stratégia történetét száz és száz változatban írták már meg. Kevesebbet tudunk az apollóni stratégiáról, vagyis arról, hogy története során az emberiség hogyan hozta létre és hogyan tartotta fent azokat a szimbolikus szférákat, amelyek védelmet nyújtottak neki.” Vö. HANKISS 1999.

A közelmúltban ebből a hiányérzetből született meg az „Ecce” című alkotásom (11. sz. képmelléklet).

Matematika tagozatos gimnazistaként kedvenc szimbólumom a végtelen jele volt, később magyar és filozófia szakos egyetemistaként fedeztem fel a jel – számomra döbbenetes – tömörségét, azt, hogy formájában önmagában utal a 'véges végtelen' filozófiai és teológiai problematikájára is, melyet a „*Véges végtelen*” című alkotásomban életünk stilizált időkapuszulájára vetítettem rá, ezerszer is (ám végesen) áramoltatva ecsetmozgásaimmal a végtelen jelének hullámozását (12. sz. képmelléklet).

A *Képmelléklet*ben helyet kapó utolsó képem is a pandémia alatt született, akárcsak a „*Vég és kezdet*” és az „*Ecce*” címűek. Egy temető messze hangzó, szinte kétnaponta kongó harangját többször is a híradások halálhírei hallgattatták el. A pandémia alatt ablakom perspektívája az égboltra szűkült, de a harangszót meghallva sokszor önkéntelenül is osztoztam a messzi távolban feketén hömpölygő, gyászoló emberek szomorú elmélyültségén. A halálhoz való „*előrefutás*”-ban, a szembenézés felől próbálkoztam megragadni létélményem paradox kettősségét, e kettősség ambivalensnek tűnő, mégis furcsa módon természetes együttlevőségét a „*mint viharokra emelt nyárderű*” című alkotásomban (13. sz. képmelléklet). Inspirációm Pilinszky János „*Ama kései*” című verse volt: „*Ama kései, tékozló remény; / az utolsó, már nem a földet lakja, / mint viharokra emelt nyárderű, / felköltözik a halálos magasba.*”

Könyvem utolsó fejezetéhez beválogatott – 13 'kép-alkotó évem' 13 – kép-kísérleteiről írva, a valamilyen konkrét emlék, hangulat, értelem-összefüggés vagy a szubjektív eredet-kontextus és az inspirációk mellett sorra kiemeltem a remélhetően tárgyiasult gondolatot. Nem véletlenül óvakodtam az ön/értelmezéstől, alkotásaim gond/olatmagját nem magyarázgattam és nem elemezgettem a képi megformálásukat sem, mivel ha ezt tettem volna, lehetséges, hogy annak csupán annyi eredménye lenne, hogy „*elhe-lyezzük gondolkodásunk kategóriarendszerének valamelyik fiókjában*”.³²⁶ Számomra alkotásaim autonóm entitásként léteznek: 'magáért'-valóak és nem 'valamire'-valóak. Egyúttal remélem, hogy szemléltői számára pedig dialógusra ösztönzőek lesznek, és egyúttal továbbgondolhatóak, akár a filozófia, a metafizika vagy a költészet irányába.

326 SONTAG, Susan: *Az értelmezés ellen*. In: *Literatúra*, 1996. 3. sz., 419-421.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ALMÁSI Miklós: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1992.
- ANGELUSZ Róbert, TARDOS Róbert, TERSÉNYI Tamás (szerk.): *Média – Nyilvánosság – Közvélemény*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2007.
- ANTALÓCZY Tímea: *Művész és társadalmi szerep*. In: *Korunk*, 2010, 5. sz., 24-29.
- ARASSE, Daniel: *Festménytörténetek*. Ford. Vári Erzsébet, Vári István. Budapest, Typotex Kiadó, 2007.
- ARASSE, Daniel: *Raffello látomásai*. Ford. Pataki Pál. Budapest, Typotex Kiadó, 2013.
- ARISZTOTELESZ: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. Ford. Sarkady János. Budapest, Kossuth Kiadó, 1997.
- ARISZTOTELESZ: *Politika*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.
- ARISZTOTELESZ: *Nikomakhoszi Etika*. Ford. Szabó Miklós. Budapest, Európa Kiadó, 1997.
- ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1999.
- BACSÓ Béla: *A művész, az anekdota és a mű*. In: *Korunk*, 2010, 5. sz., 20.
- BACSÓ Béla: *A kép-tudomány margójára*. In: *Studia Litteraria*. Kép, látvány, szöveg. 2013. 1-2. sz.
- BACSÓ Béla: *A „Zerstreuung” esztétikájához*. In: *A művészettől a tömegkultúráig*. Szerk. OLAY Csaba – WEISS János. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, 2014.
- BAGDIKIAN, B. H.: *Az új médiamonopólium*. Ford. Müller Ákos, Budapest, CompLex Kiadó, 2012.
- BARTA János: *Madách Imre*. Budapest, Franklin-Társulat Kiadó, 1942.
- BELTING, Hans: *A művészettörténet vége és napjaink kultúrája*. Ford. Kiss Zsuzsa. In: PERNECZKY Géza (szerk.): *A művészet vége?* Budapest, Európai Füzetek. Első szám, 1999, 36-47.
- BENJAMIN, Walter: *Kommentár és prófécia*. Ford. Barlay László, Berczik Árpád, Bizam Lenke, Széll Jenő. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.
- BLUM, Paul Richard: *Episztemológia Ficino óta: test-lélek probléma-e a megismerés?* In: *Reneszánsz filozófia*. Szerk. Boros Gábor. Budapest, Német-Magyar Filozófiai Társaság – Tudástársadalom Alapítvány kiadása, 2009, 33-45.
- BOROS Gábor (szerk.): *Filozófia*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007.
- CODOBAN, Aurel: *A filozófia mint diskurzus*. In: *Kellék*, 1998. 10.
- COOPER, Barry (ed.): *The Beethoven Companion*. London, Thames and Hudson, 1996.
- CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999.
- CZAKÓ Ferenc: *Pablo Picasso meg a Magyar Művészeti Akadémia*. 2013. 02. 11. In: *Czakó Ferenc honlapja*: www.CzakoGabor.hu.
Letöltés ideje: 2020. április 23.
<http://www.czakogabor.hu/index.php?page=olvas&bovebben=true&id=10&cikkid=466>.

- CSEJTEI Dezső – JUHÁSZ Anikó: *Történelem – kulcsra készen?* Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2000.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály: *A fejlődés útjai. A Flow folytatása.* Budapest, Libri Kiadó, 2016.
- DANTO, Arthur C.: *Történetek a művészet végéről.* Ford. Perneczky Géza. In: PERNECZKY Géza (szerk.): *A művészet vége? Európai Füzetek.* Első szám, 1999, 48-58.
- DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Ford. Babarczy Eszter. Budapest, Atlantis Kiadó, 1997.
- DANTO, Arthur C.: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia.* Ford. Sajó Sándor. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2003.
- DOORMANN, Maarten: *A romantikus rend.* Budapest, Typotex Kiadó, 2007.
- DZIELSKA, Maria: *Hypatia of Alexandria.* Translated by F. LYRA. Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- ECO, Umberto: *A nyitott mű.* Ford. Berényi Gábor, Biernaczky Szilárd, Szabó Győző, Szegedy-Maszák Mihály, Budapest, Gondolat Kiadó, 1976.
- ECO, Umberto: *A tömegkultúra és a kultúra „szintjei”.* In: *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény 4.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 71-99.
- EISENSTEIN, Elisabeth: *The Printing Press as an Agent of Change: Communication and Cultural Transformation in Early-Modern Europe.* 1-2 vols. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- ENGELBERG, Edward: *Thomas Mann's Faust and Beethoven.* In: *Monatshefte*, 1955, Vol. 47, No. 2., 112-116.
- FALUS Róbert: *Görög harmónia.* Budapest, Gondolat Kiadó, 1980.
- FARKAS Zoltán: *A kultúra, a szabályok és az intézmények.* Miskolc, Miskolci Egyetem Kiadó, 2005.
- FRANK, Manfred: *A koraromantika filozófiai alapjairól.* Ford. Mesterházy Balázs, Gond, 1998/17.
- FREUND Tamás: *Agyhullámok és kreativitás.* Előadás 2011.
On-line: <http://www.unz.org/Pub/TEDxTalks-2011-01373>
- FÜLEP Lajos: *Magyar művészet.* Budapest, Corvina Kiadó, 1971.
- FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902-1908.* Szerk. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Kiadvány, 1988.
- FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909-1916.* Szerk. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport kiadványa. 1995.
- FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917-1930.* Szerk. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Kiadványa, 1998.
- FUKUYAMA, Francois: *A történelem vége és az utolsó ember.* Ford. Somogyi Pál László. Budapest, Európa Kiadó, 1994.
- GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata.* Ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.
- GADAMER, Hans-Georg: *Filozófia és irodalom.* Ford. Poprády Judit. In: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Vál. Bacsó Béla. Budapest, Ikon Kiadó, ELTE Esztétika Tanszék, 1995, 41-63.

- GADAMER, Hans-Georg: *A filozófia kezdetei*. Ford. Hegyessy Mária, Simon Attila. Budapest, Osiris Kiadó, 2000.
- GILBERT K. E. – Helmut KUHN, H.: *Az esztétika története*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1966.
- GILL, John: *Andalucía: a cultural history*. Oxford, Oxford University Press, 2009.
- GOLDHABER Michael: *The mentality of Homo interneticus: Some Ongian postulates*. In: *First Monday*, 2004, Vol. 9., Nr. 6. <https://ojphi.org/ojs/index.php/fm/article/view/1155/1075>
- GOMBRICH, Ernst: *A művészet története*. Ford. G. Beke Margit és Falvay Mihály. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974.
- GOMBRICH, E. H.: *A látható kép*. In: Horányi Özséb (szerk.): *Kommunikáció II*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1978.
- GREENFIELD Susan: *Identitás a XXI. században*. Ford. Garai Attila. Budapest, HVG Kiadó Zrt., 2009, 27-28., 257-271.
- GYENGE Zoltán: *A magyar irodalom filozófiai identitása*. In: *Filozófia és irodalom*. Szerk. Mészáros András. Budapest – Somorja, Magyar Tudományos Akadémia – Szlovákiai Magyar Akadémiai Tanács, 2020, 29-40.
- HANKISS Elemér: *A műalkotás mint komplex modell*. Budapest, Magvető Kiadó, 1985.
- HANKISS Elemér: *Az emberi kaland – Egy civilizáció-elmélet vázlat*. Budapest, Helikon, 1999.
- HANKISS Elemér: *Ikarosz bukása – Lét és sors az európai civilizációban*. Budapest, Osiris Kiadó, 2008.
- HANKISS Elemér: *A Nincsből a Van felé. Gondolatok az élet értelméről*. Budapest, Osiris Kiadó, 2012.
- HABERMAS, Jürgen: *A metafizika utáni gondolkodás motívumai*. In: *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Összeállította: Bujalos István, Budapest, Századvég Kiadó, 1993.
- HABERMAS, Jürgen: *Filozófia és tudomány mint irodalom?* In: *Az esztétika vége - vagy se vége, se hossza?* Válogatta: Bacsó Béla. Budapest, Ikon Kiadó, 1995.
- HALÁSZ László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1983.
- HALÁSZ László: *Az elképzelt valóra válása*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2006.
- HAUSER Arnold: *A művészet szociológiája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétika*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979.
- HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla. Budapest, Osiris Kiadó 2001.
- HELLER Ágnes – FEHÉR Ferenc: *A modernitás ingája*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1993.
- HERBERT, James D.: *Visual Culture/ Visual Studies*. In: Robert S. Nelson – Richard Schiff: *Critical Terms for Art History*. Second Edition. Chicago, University of Chicago Press, 2003, 452-464.
- HERMÉSZ Triszmegisztosz: *Aszklépiosz*. In: Pál József (szerk.): *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Szöveggyűjtemény*. Szeged, JATEPress Kiadó, 1995, 71-96.
- HINNELS, J.R.: *Perzsa mitológia*. Ford. Péri Benedek. Budapest, Corvina Kiadó, 1992.

- HIRSCH, E. D.: *A jelentés és a jelentőség újraértelmezése*. In: Fabinyi Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress Kiadó, 1998, 319-342.
- HORÁNYI Özséb: *Bevezetés*. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Budapest, Typotex Kiadó, 2003.
- HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor-W.: *A felvilágosodás dialektikája*. Szerk. és ford.: Mesterházy Miklós. Budapest, Atlantis Kiadó, 2011.
- HORNYIK Sándor: *A Kép Odüsszeiája. A „vizuális kultúra” tudományelmélete és politikája*. In: *Apertúra*, 2010, TÉL
- IGNOTUS: *Ady körül*. In: *Nyugat*, 1928, 21. évf., 12. sz.
- JAUSS, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Vál., szerk., utószó: Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó, 1997.
- KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán, Szeged, ICTUS Kiadó, 1997.
- DR. KISS Hedvig – PROF. DR. PIKÓ Bettina: *Problémás okostelefon- és internethasználat középiskolás és egyetemista fiatalok körében – a veszélyeztetettség meghatározása klaszteranalízis alapján*. In: *Új Pedagógiai Szemle*, 2018, 5-6. sz.
- KLEVAJEV V.: „Előadások a művészettörténetről. Magas reneszánsz. Raphael Santi.”
<https://santorpack.ru/hu/cvet-v-interere/analiz-kartiny-afinskaya-shkola-kto-est-kto-na-freske-afinskaya.html> (Letöltés ideje: 2021. március 9.)
- KECSKÉS Pál: *A bölcselet története*. Budapest, Szent István Társulat Kiadása, 1981.
- KOMENCZY Bertalan: *Információ és társadalom*. Eger, EKF-Líceum Kiadó, 2011.
- KUNDERA, Milan: *A lét elviselhetetlen könnyűsége*. Ford. Körtvélyessy Klára. Budapest, Európa Kiadó, 1992.
- KUNDERA, Milan: *A regény művészete*. Ford. Réz Pál. Budapest, Európa Kiadó, 2003.
- KUNDERA, Milan: *Halhatatlanság*. Ford. Körtvélyessy Klára. Budapest, Európa Kiadó, 2016.
- LAERTIOSZ, Diogenész: *A filozófiába jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben. I-V. könyv*. Ford. Rokay Zoltán. Budapest, Jel Kiadó, 2005, 207.
- LAERTIOSZ, Diogenész: *A filozófiába jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben. VI-X. könyv*. Ford. Rokay Zoltán. Budapest, Jel Kiadó, 2007, 99.
- LESSING G. E.: *Válogatott esztétikai írásai*. Szerk. Balázs István. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982.
- LIPPMANN, Walter: *A külvilág az elménkben*. In: Angelusz Róbert, Tardos Róbert, Tersényi Tamás (szerk.): *Média – Nyilvánosság – Közvélemény*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2007.
- LOBOCZKY János: *Kisemmiszte-e a filozófia a művészetet?* In: *Az EKTF Tudományos Közleményei. Tanulmányok a filozófia köréből*. Szerk. Loboczky János. Eger, 1998.
- LÖWENTHAL, Leo: *Irodalom és társadalom*. Ford. Kárpáti Zoltán. Budapest, Gondolat Kiadó, 1973.
- LYKA Károly: *Raffaello*. Budapest, Corvinus Kiadó, 1967.
- LYOTARD, Jean-Francois: *A posztmodern állapot*. In: *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Összeállította: Bujalos István, Budapest, Századvég Kiadó, 1993, 7-146.

- MADÁCH Imre *Összes művei*. Szerk. Halász Gábor. Budapest, Révai Kiadó, 1942.
- MADÁCSY László: *Romain Rolland születésének századik évfordulójára*. In: *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae : acta germanica et romanica*, 1966, 1. sz., 3-17.
- MARCELLI, Miroslav: *Michel Foucault avagy mássá lenni*. Pozsony, Kalligram, 2006.
- MARCUSE, Herbert: *Az egydimenziós ember*. Ford. Józsa Péter. Budapest, Kossuth Kiadó, 1990.
- MÁRKUS György: *Kultúra és modernitás*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1992.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Megérthető műalkotás?* Szeged, Lazi Kiadó, 2007.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Művészetfilozófiai korrelációk a fiatal Fülep Lajos műveiben*. In: *Ars Hungarica*, 2011. 2. sz., 94-107.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *A filozófia „kulturológiai fordulatáról”*. In: Garaczi Imre (szerk.): *Érték és sors*. Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2012, 173-181.
- MÁTÉ Zsuzsanna: „...a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja...” — *A jénai kora-romantikus művészetfilozófusok egység-elvéről*. In: *Mikes International – Hungarian Periodical for Art, Literature and Science*, 2013, (13. évf.) 4. sz., 30-36.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *A művész és a tudós kreativitása Csíkszentmihályi Mihály és Arthur Koestler szerint*. In: *Magyar Művészet*. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2018, 1. sz., 66-77.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *A „művészet-vége” dilemma művészet/filozófia-történeti diskurzusáról*. In: *Magyar Művészet*. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2018, 2. sz., 32-41.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról*. Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2018.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *A különböző kulturális és művészeti szférák viszonyrendszeréről*. In: *Magyar Művészet*. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2019, 1. sz., 44-52.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *„Az aestheticum vizsgálatának célja tehát az értékkadó jelentés felkutatása.” Magyar esztétikatörténeti és esztétikai tanulmányok*. Kolozsvár – Szeged, Pro Philosophia Kiadó és Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány, 2019.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *A vizuális kultúra divergenciájáról*. In: *Magyar Művészet*. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2019, 3. sz., 18-23.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Az ezredfordulós „művészet vége” diskurzus és a századfordulós Fülep Lajos-i művészet-felfogás analógiáiról*. In: Barcsi Tamás – Hrubai Attila – Weiss János (szerk.): *A művészet mint emlékezet és diagnózis*. Budapest-Pécs, Áron Kiadó, 2020, 261-274.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *A harmónia filozófiai hermeneutikájáról*. In: *A harmónia dicsérete*. Szerk. Marosi Kata – Máté Zsuzsanna, Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2020, 71-79.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Az értelmetlen életéről Madách Imre és Hankiss Elemér nyomán*. In: *XXVII. Madách Imre Szimpózium*. Szerk. Máté Zsuzsanna és Varga Emőke. Szeged - Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2020, 67-81.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Az értelem-kereső emberről – Madách Imre és Hankiss Elemér nyomán*. In: *XXVIII. Madách Imre Szimpózium*. Szerk. Máté Zsuzsanna és Varga Emőke. Szeged - Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2021, 93-104.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Beethoven emlékezete a XX. századi regényekben*. In: *Magyar Művészet*. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2021, 1. sz., 81-86.

- MÁTÉ Zsuzsanna: *A gondolkod(tat)ó kép – Raffaello Santi Athéni iskola freskójának képfilozófiai megközelítése*. In: Magyar Művészet. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2021. Megjelenés alatt.
- MCLUHAN, Marshall: *Vége a Gutenberg galaxisnak?* Ford. Halász László. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985.
- MCLUHAN, Marshall: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. Ford. Tótfalusi István és Kristó NAGY István. Budapest, Trezor Kiadó, 2001.
- MITCHELL, W.J.T.: *A képi fordulat*. Ford. Hornyik Sándor. In: Balkon 2007, 11-12.sz., 2-6.
- MITCHELL, W.J.T.: *Interdiszciplinaritás és vizuális kultúra*. In: Magyar Építőművészet, <http://meonline.hu/vizualis-kultura/interdiszciplinaritas-es-vizualis-kultura-kutatas/>
- MITCHELL, W.J.T.: *Mi a kép?* In: Szőnyi György Endre – Szauter Dóra: *A képek politikája. W.J.T. Mitchell válogatott írásai*. Szeged, Jate Press Kiadó, 2012, 17-19.
- MIRZOEFF, Nicholas: *Mi a vizuális kultúra? 2000. október 2*. In: *Ex-Symposion*, 2018. 101. sz.
- NÉMETH Lajos – ATTALAI Gábor – BEKE László – HORÁNYI Özséb – KUNT Ernő – MIKLÓS Pál: *Vizuális kultúra – vizuális művészetek* In: S: Nagy Katalin (szerk.): *A vizuális kultúráról*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1982.
- NÉMETH László: *Az én katedrám. Tanulmányok*. Budapest, 1983.³
- NYÍRI Kristóf: *A 21. század filozófiája felé*. In: Nyíri Kristóf (szerk.): *Filozófia az ezredfordulón*. Budapest, Áron Kiadó, 2000.
- NYÍRI Kristóf: *Virtuális pedagógia – a 21. század tanulási környezete*. In: Körösné Mikis Márta (szerk.): *IskolaInformatika-Innováció*. Budapest, OKI kiadása, 2003, 10-22.
- OLAY Csaba – WEISS János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, 2014.
- PÁL József – ÚJVÁRI Edit. (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi Kiadó, 1997.
- PÁL József (szerk.): *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Szöveggyűjtemény*. Szeged, JATEPress Kiadó, 1995.
- PERNECZKY Géza (szerk.): *A művészet vége? Európai Füzetek*. Első szám, 1999.
- PERNECZKY Géza: *A „művészet vége” – baleset vagy elmélet?* In: Perneczky Géza (szerk.): *A művészet vége? Európai Füzetek*. Első szám, 1999, 2-47.
- PET'R Kovács Péter. Budapest, Novan Könyvkiadó, T-ART Alapítvány, 2008.
- PILINSZKY János: *Szög és olaj*. Budapest, Vigilia Kiadó, 1982.
- PINTÉR Róbert: *Az információs társadalom*. Budapest, Új Mandátum Kiadó – Gondolat Kiadó, 2007.
- PLATÓN összes művei. I-II-III. kötet. Budapest, Európa Kiadó, 1984.
- PLÉH Csaba: *A kognitív architektúra módosulásai és a mai információtechnológia*. In: *Mobil információs társadalom*. Szerk. Nyíri Kristóf. Budapest, MTA Filozófiai Kutatóintézete, 2001.
- PLÓTINOSZ: *A szépről és a jóról, Istenről és a hozzá vezető utakról*. Ford. Techert Margit. Budapest, Farkas Lőrinc Imre Kiadó, 1998.

- PUSZTAI Virág: *A képekből összerakott ember. A képkészítő és a képfogyasztó meghatározottsága az ikonikus fordulat és az újmédia-jelenségek tükrében.* Budapest, Gondolat Kiadó, 2019.
- PUSZTAI Virág: *A képek nyelvének bábeli zűrzavara.* In: Korunk, 2019, 4. sz., 74-85.
- PUSZTAI Virág: *A képfogalom új megközelítési irányainak megjeleníthetősége a médiaelméleti kutatásokban.* In: MED.OK. Média-Történet-Kommunikáció, 2019, 3. sz., 95-108.
- PUSZTAI Virág: *A képekben rejlő kifejezési lehetőségek képfilozófiai reflexiói – néhány újmédia jelenség tükrében.* In: Média kutató - médiaelméleti folyóirat, 2019, 2. sz., 9-18.
- PUSZTAI Virág: *A látásról és a képekről való gondolkodás változásai a XX. század folyamán.* In: *Művelődés, műveltség, minőség.* Szerk. Pelesz Nelli. Szeged, Radnóti Szegedi Öröksége Alapítvány kiadása, 2020, 23-34.
- RAB Árpád: *Digitális kultúra – A digitalizált és a digitális platformon létrejött kultúra.* In: PINTÉR Róbert: *Az információs társadalom.* Budapest, Új Mandátum Kiadó – Gondolat Kiadó, 2007, 182-201.
- ROLLAND, Romain: *Beethoven élete.* Ford. Mikes Lajos. Budapest, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.T. Kiadó, 1911.
- RORTY, Richard: *Heidegger, Kundera és Dickens.* Ford. Barabás András. In: *Holmi*, 1993. 2. sz. 238-251.
- RUSSELL, Bertrand: *A nyugati filozófia története. A politikai és társadalmi körülményekkel összefüggésben, a legkorábbi időktől napjainkig.* Ford. Kovács Mihály. Budapest, Göncöl Kiadó, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul: *Az undor.* Ford. Réz Pál. Budapest, Magvető Kiadó, 1968.
- SARTRE, Jean Paul: *A műalkotás.* In: *Egzisztencializmus.* Szerk. Köpeczi Béla. Budapest, Gondolat Kiadó, 1965.
- SCHILLER, F.: *Válogatott esztétikai írásai.* Szerk. Vajda György Mihály. Budapest, Magyar Helikon Kiadó. 1960.
- F. SCHELLING: *A transzcendentális idealizmus rendszere.* Ford. Endreffy Zoltán, Szeged, Lectum, 2008.
- A.W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL: *Válogatott esztétikai írások.* Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980.
- S. NAGY Katalin (szerk.): *A vizuális kultúráról.* Budapest, Kossuth Kiadó, 1982.
- SONTAG, Susan: *Az értelmezés ellen.* In: *Literatúra*, 1996. 3. szám.
- SPENGLER, Oswald: *A nyugat alkonya, II, Világtörténeti perspektívák.* Ford. Csejtei Dezső. Budapest, Európa Kiadó, 1994.
- SPADARO, Giorgio J.: *The Esoteric Meaning in Raphael's Paintings – The philosophy of composition in the Disputa, The School of Athens.* New York, Lindisfarne Press, 2006.
- SPENGLER, Oswald: *A Nyugat alkonya – A világtörténelem morfológiájának körvonalai.* Ford. Csejtei Dezső és Simon Ferenc. Budapest, Noran Libro Kiadó, 2011.
- S. VARGA Pál: *Történelem és ironia. 1861 Madách Imre Az ember tragédiája.* In: *A magyar irodalom története II. (1800-tól 1919-ig).* Szerk.: Szegedy-Maszák Mihály, Veres András. Budapest, Gondolat Kiadó, 2007.
- SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet.* Budapest, Magvető Kiadó, 1978.
- TENGELYI László, *Kant.* Budapest, Kossuth Kiadó, 1988.

- TORDAI Zádor: *Egzisztencia és valóság*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967.
- TÓTH Gábor: *A tömeg- és az elitművészet esztétikai jelentése Ortega, Spengler és Walter Benjamin filozófiájában*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2016.
- USZPENSZKIJ, Borisz: *A művészet szemiotikájáról*. In: *A jel tudománya*. Szerk. Horányi Özséb, Szépe György, Budapest, Gondolat Kiadó, 1975.
- VAJDA Mihály: *Nem az örökkévalóságnak*. Budapest, Osiris – Gond Kiadó, 1996.
- VASARI, Giorgio: *A renaissance nagy művészei*. Ford. Brelich Mario. Szekszárd, Babits Kiadó, 2003.
- VASARI, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Ford. Zsámboki Zoltán, Debrecen, Tóth Könyvkereskedés és Kiadó, 2004.
- VATTIMO, Gianni: *A művészet halála vagy hanyatlása*. Ford. Perneczky Géza. In: Perneczky Géza (szerk.): *A művészet vége? Európai Füzetek*. Első szám, 1999, 59-67.
- VENTURI, Lionello: *Raffaello*. Verona, Arnoldo Mondadori, 1952.
- WEHNER Tibor: *Halálképek – Kovács Péter kiállítása*. In: *Művészet*, 1989. 7. sz., 51-52.
- WELSCH, Wolfgang: *Aesthetisierende prozesse*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1993, 1. sz., 7-29.
- WESSELY Anna: *Művész-szerepek*. In: *Korunk*, 2010, 5. sz.
- ZOLTAI Dénes: *Az esztétika rövid története*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1987.
- ZUH Deodáth: *Túl sok és túl kevés marxizmus között. Hauser Arnold és Társadalomtörténetének recepciójáról*. In: *Magyar Művészet*. 2017, 1. sz., 145-151.

SZERZŐI NÉVJEGY

MÁTÉ ZSUZSANNA (1961) – Dr. habil. Máté Zsuzsanna esztéta és irodalmár, az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Rajz – Művészettörténet Tanszék tanára. Tudományos fokozatai: 1990: Dr. univ. (filozófia, JATE). 1996: CSc – a filozófiai tudomány kandidátusa (MTA Doktori Tanács). 2006: dr. habil. irodalomtudományból, esztétikából (DE).

1988-tól oktat az SZTE JGYPK-án, két évtizedig irodalomtudományi és esztétikai tantárgyakat, egy évtizede pedig a Művészeti Intézetben művészetelméleti és esztétikai kurzusokat, a karon pedig filozófiai és etikai kurzusokat tart; BA, MA és osztatlan tanárképzésben egyaránt.

2007-től a Madách Szimpózium-kötetek szerkesztője, 2012-től a Madách Irodalmi Társaság alelnöke. 2014-től 2018-ig az SZTE JGYPK Művészeti, Művészetpedagógiai és Művészetközvetítő Szakkollégium alapítója és egyetemi egységvezetője. 2018-tól az SZTE JGYPK Művészetelméleti és Művészetpedagógiai Kutatócsoport alapítója és vezetője. 2007-től az SZTE Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskolája törzstagja és témavezetője. Két védett doktorandusza van (az egyik társ-témavezetésben) valamint jelenleg egy doktorandusz témavezetője. Doktori cselekmények résztvevője nyolc alkalommal volt, opponensként és bizottsági tagként az MTA akadémiai doktori, a PhD- és a habilitációs védéseken. 2011-től Magyar Tudományos Akadémia köztestületi tagja. 2020-tól a Magyar Művészeti Akadémia köztestületi tagja.

Kutatási területei: kultúr- és művészetfilozófia és az esztétika története; a filozófia, az irodalom és a művészet kapcsolata; összehasonlító művészetelmélet; a vizuális kultúra.

Tudományos közleményei összesítve: eddig tíz monografikus illetve szakkönyve jelent meg, valamennyi magyar nyelvű esztétikatörténeti, művészetfilozófiai, irodalomtudományi valamint egy angol nyelvű összehasonlító művészetelméleti könyve olvasható az OSZK. MEK-en, digitalizált formában. Emellett 16 tanulmánykötetet szerkesztett; összes tudományos közleménye 242; több mint 60 előadást tartott hazai és nemzetközi konferenciákon; publikációira összesítve 293 független hivatkozása van. Hirsch-indexe: kilenc. MTMT azonosítója: 10014040.

2008 óta autodidakta alkotóként többek között Szegeden, Budapesten és Párizsban vett részt alkotásaival különböző csoportos kiállításokon. Első önálló kiállítása „*Kép-kísérletek*” címmel a szegedi, Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár Kiállítótermében, 2021. október 21-től november 12-ig volt látható, az alkotások fotóit a *Képmelléklet* tartalmazza.

Jelentős tudományos díjai: 2010-ben Madách Imre Díjat kapott Madách-kutatásai és könyvei; 2020-ban pedig a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozatának Cs. Szabó László Díját kapta meg művészetelméleti és esztétikai tudományos tevékenységének elismeréseként.



KÉPMELLÉKLET

A „Lábjegyzetek kép-kísérleteimhez” című utolsó fejezet képmelléklete.

Máté Zsuzsanna alkotásairól a fotókat készítette: Puskás János
(SZTE JGYPK Művészeti Intézet Rajz – Művészettörténet Tanszék).



1. kép: Máté Zsuzsa: *Ars poetica*
(olaj, vászon, 40 × 30 cm), 2018 (a szerző saját képe).



2. kép: Máté Zsuzsa: Kék Duna keringő
(olaj, fatábla, 50 × 70 cm), 2009 (a szerző saját képe).



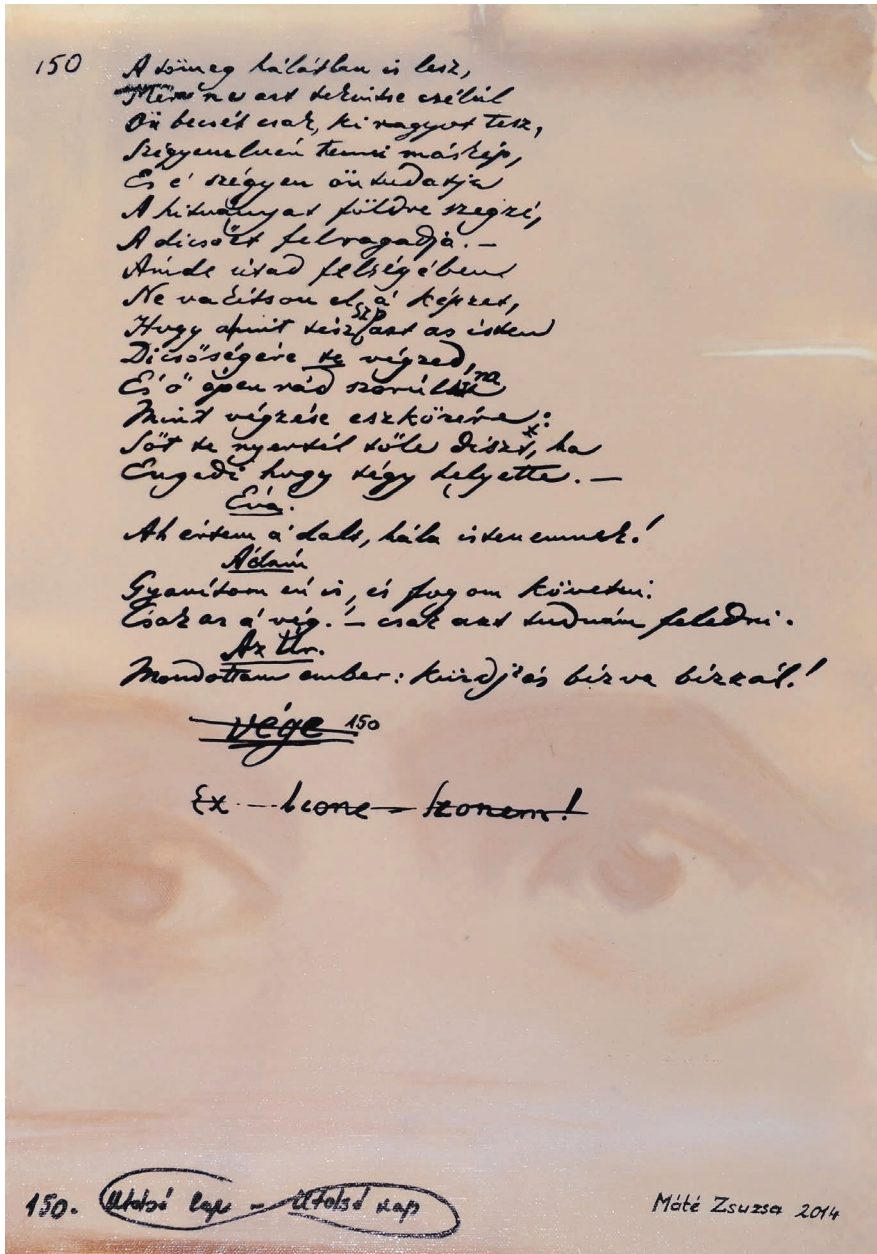
3. kép: Máté Zsuzsa: Ima
(olaj, vászon, 25 × 20 cm), 2008 (a szerző saját képe).



4. kép: Máté Zsuzsa: Fohász
(olaj, vászon, 70 × 50 cm), 2008 (a szerző saját képe).



5. kép: Máté Zsuzsa: A Föld Szelleme
(olaj, vászon, 70 × 50 cm), 2010 (a szerző saját képe).



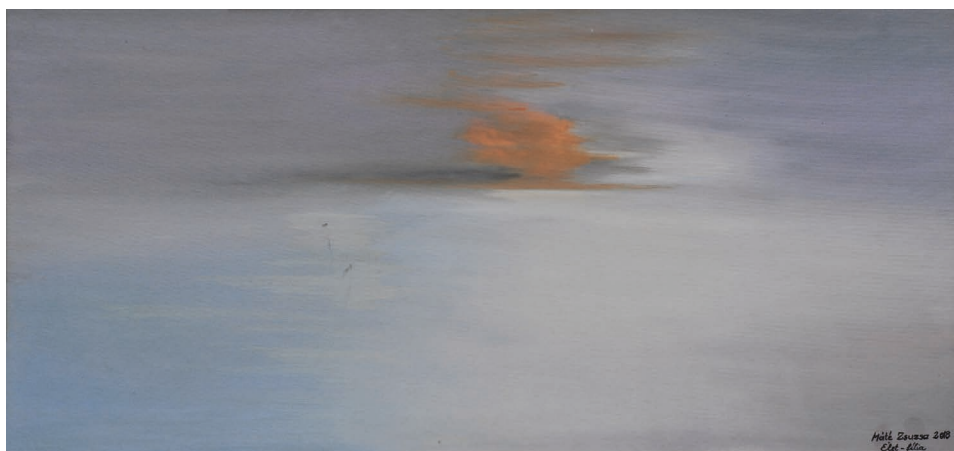
6. kép: Máté Zsuzsa: Madách 150
 (olaj, vászon, 50 × 35 cm), 2014 (a szerző saját képe).



7. kép: Máté Zsuzsa: Gutenberg-galaxis 650
(olaj, vászon, 50 × 35 cm), 2018 (a szerző saját képe).



8. kép: Máté Zsuzsa: Titok
(olaj, fatábla, 45 cm × 45 cm), 2014 (a szerző saját képe).



9. kép: Máté Zsuzsa: *Élet-fília*
(olaj, vászon, 45 x 90 cm), 2018 (a szerző saját képe).



10. Máté Zsuzsa: Vég és kezdet
(olaj, vászon, 70 × 50 cm), 2020 (a szerző saját képe).



11. kép: Máté Zsuzsa: Ecce
(olaj, vászon, 70 × 50 cm), 2020 (a szerző saját képe).



12. kép: Máté Zsuzsa: Véges végtelen
(olaj, vászon, 90 × 45 cm), 2019 (a szerző saját képe)



13. kép: Máté Zsuzsa: „mint viharokra emelt nyárderű”
(olaj, vászon, 100 × 70 cm), 2021 (a szerző saját képe).

Kiadó:



Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
Felelős kiadó: *Forró Lajos*
Borító: *Bíró Ildikó*

Technikai szerkesztés és nyomás:
Innovariant Nyomdaipari Kft.
Felelős vezető: *Drágán György*
www.innovariant.hu
www.facebook.com/Innovariant